

Marie-Hélène Voyer

TERRAINS VAGUES

Poétique de l'espace incertain dans
le roman français et québécois contemporain



CONTEMPORANÉITÉS

NOTA
BENE

TERRAINS VAGUES.
POÉTIQUE DE L'ESPACE INCERTAIN DANS LE ROMAN
FRANÇAIS ET QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN

TERRAINS VAGUES.
POÉTIQUE DE L'ESPACE INCERTAIN
DANS LE ROMAN FRANÇAIS ET QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN
EST LE NEUVIÈME TITRE
DE LA COLLECTION CONTEMPORANÉITÉS
DIRIGÉE PAR RENÉ AUDET

COMITÉ SCIENTIFIQUE: ANNE BESSON ET FRANCES FORTIER

La collection « Contemporanéités » se spécialise dans la publication de travaux portant sur la littérature actuelle et sur la problématisation des singularités littéraires de la période contemporaine. Alliant des réflexions fondamentales avec l'étude d'œuvres récentes, elle vise à investir le flou de la notion de « contemporain » pour tenter de mieux la saisir, dans la pluralité de ses significations et de ses manifestations.

DÉJÀ PARUS

- AUDET, René (dir.), *Enjeux du contemporain*, 2009.
- AUDET, René, et Philippe MOTTET (dir.), *Portrait d'une pratique vive. La nouvelle au Québec (1995-2010)*, 2013.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER, *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, 2011.
- GERVAIS, Bertrand, Alice VAN DER KLEIN et Annie DULONG (dir.), *L'imaginaire du 11 septembre 2001. Motifs, figures et fictions*, 2014.
- GERVAIS, Bertrand, Samuel ARCHIBALD, Sylvain DAVID, Joanne LALONDE, Vincent LAVOIE, Sylvano SANTINI, *Soif de réalité. Plongées dans l'imaginaire contemporain*, 2018.
- GROS, Karine, *L'œuvre de Gérard Macé, une oltracuidansa poetica*, 2009.
- HAMEL, Jean-François, Barbara HAVERCROFT et Julien LEFORT-FAVREAU (dir.), *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, 2018.
- HAVERCROFT, Barbara, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, 2010.

MARIE-HÉLÈNE VOYER

Terrains vagues

Poétique de l'espace incertain
dans le roman français et québécois
contemporain

NOTA
BENE

Le Groupe Nota bene remercie le Conseil des arts du Canada
et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC)
pour leur soutien financier.



Gouvernement du Québec
Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres – Gestion SODEC

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the government of Canada



© Éditions Nota bene, 2018
ISBN : 978-2-89518-628-1
ISBN PDF : 978-2-89518-629-8

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier Andrée Mercier, ma directrice, et Élisabeth Nardout-Lafarge, ma codirectrice, pour leur soutien, leurs conseils, leur confiance et leur complicité. Tout au long de mon parcours, elles ont été pour moi de véritables sources d'inspiration et de motivation.

Merci à Frances Fortier pour m'avoir donné le premier élan, il y a de cela quelques années déjà.

Ma reconnaissance la plus sincère va également aux chercheurs du CRILCQ – site Université Laval, que j'ai eu la chance de côtoyer au quotidien. Plus spécialement, mes remerciements vont à René Audet, lecteur patient, conseiller hors pair et compagnon de machine à café; à Benoit Doyon-Gosselin, interlocuteur passionné et stimulant; à Richard St-Gelais pour son intelligence vive et son humour décapant; à Marie-Andrée Beaudet, grande dame inspirante.

Merci à Annie Cantin pour la bienveillance et l'écoute.

Merci à Bertrand Gervais, dont les conseils et commentaires lors de l'examen de doctorat m'ont permis d'orienter et de mieux cadrer mes recherches.

Merci à Chantal Hébert, directrice du Département des littératures de l'Université Laval, de m'avoir permis de faire mes premières armes dans l'enseignement.

Mes remerciements les plus ardents vont à mes collègues et amis du septième étage Cassie, Christine, David, Geneviève, Julia, Marie-Andrée, Marion, Mylène, Pierre-Luc et Zishad. Votre amitié, votre folie et votre complicité me sont chères.

Merci à mon père pour les encouragements enthousiastes. Merci à Yazid (pour tellement de choses!)

TERRAINS VAGUES

Merci à Naïm, Milhan et Anaïs, petits explorateurs de ce monde incertain. Votre candeur m'est précieuse.

Je tiens à remercier les organismes suivants pour leur soutien financier :

Le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH)

(Bourse de doctorat Joseph-Armand Bombardier) ;

Le CRILCQ (Bourse de soutien au doctorat) ;

L'équipe de recherche « Poétiques et esthétiques du contemporain »

(Bourse de soutien au doctorat) ;

La Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université Laval.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- AM*: Antoine Volodine, *Des anges mineurs*.
AP: Éric Chevillard, *Au plafond*.
BC: Catherine Mavrikakis, *Le ciel de Bay City*.
BN: Philippe Garnier, *Babel nuit*.
BUC: Bertrand Laverdure, *Bureau universel des copyrights*.
C: Nicolas Bouyssi, *Compression*.
CC: Monique LaRue, *Copies conformes*.
CP: Jean-Simon DesRochers, *La canicule des pauvres*.
DI: François Blais, *Document 1*.
EPV: Nicolas Bouyssi, *En plein vent*.
GA: Christian Oster, *Mon grand appartement*.
H: Nicole Brossard, *Hier*.
HO: Carole David, *Hollandia*.
IP: Patrick Chatelier, *Infiniment petit*.
LAZ: Andrée A. Michaud, *Lazy bird*.
LB: Serge Lamothe, *Les Baldwin*.
LC: Emmanuel Adely, *Les cintres*.
LEL: Serge Lamothe, *Les enfants lumière*.
LV: André Benchetrit, *Le ventre*.
MH: Gaétan Soucy, *Music-Hall!*
N: Nicolas Dickner, *Nikolski*.
ODS: Jean Echenoz, *L'occupation des sols*.
R: Christian Oster, *Rouler*.
RBS: Jean Rolin, *Le ravissement de Britney Spears*.
RDR: Pierre Senges, *Ruines-de-Rome*.
SB: Karoline Georges, *Sous béton*.
SD: Christian Oster, *Sur la dune*.
SH: Marie Redonnet, *Splendid Hôtel*.

TERRAINS VAGUES

T: Nicolas Dickner, *Tarmac*.

TS: Marie NDiaye, *Un temps de saison*.

UHL: François Beaune, *Un homme louche*.

VB: Sébastien Brebel, *Villa Bunker*.

VIP: Louis Gauthier, *Voyage en Irlande avec un parapluie*.

VS: Réjean Ducharme, *Va savoir*.

INTRODUCTION

« L'espace est un doute. » Cette courte phrase, tirée d'*Espèces d'espaces* de Georges Perec (1974: 140), semble résumer à elle seule cette « crise de la territorialité¹ » qui couve dans les sciences sociales en général depuis la seconde moitié du xx^e siècle. Angelo Turco le souligne :

[R]ien qu'en France, on peut signaler la réflexion d'un Virilio, qui reprend les thèmes de la vitesse et de la disparition, d'un Foucault, qui explore l'idée d'hétérotopie, d'un Augé, qui pose le problème d'une négation du lieu d'autant plus radicale qu'elle est inscrite dans la pratique même du territoire (Turco, 2000 : 290).

Au Québec, Pierre Nepveu note, dans son ouvrage *Intérieurs du Nouveau Monde*, comment de nombreuses villes d'Amérique traduisent une « précarité générale de la culture et de l'habitation de l'espace dans le Nouveau Monde » (Nepveu, 1998a: 266). Il explique notamment comment l'Amérique s'est construite sous le signe de « la ruine d'un ordre urbain somptueux et harmonieux. [...] Entre le rêve d'une cité idéale et le gâchis de tant de villes réelles, l'Amérique aura toujours eu du mal, sauf exception, à se donner un ordre urbain signifant et cohérent » (Nepveu, 1998a: 331). Simon Harel s'intéresse quant à lui aux *Espaces en perdition*

1. Angelo Turco explique que « [l]a crise de la territorialité [...] [se présente] d'abord comme un fait américain, d'un pays rendu étranger à ses propres habitants par effet de ce que Packard appelle "l'ultramobilité" : celle-là même qui, associée à "l'hyper-choix" était destinée à déterminer, dans l'analyse de Toffler, rien moins que la "mort de la géographie". Trente ans après, le choc de l'atopie est loin d'être absorbé aux États-Unis, comme en témoigne une perception sociale qui, tout en rêvant de la *topophilie* telle qu'elle a été décrite par Tuan, reste durement confrontée à la "*geography of nowhere*" » (Turco, 2000 : 289).

et constate que bien que nous soyons « à l'abri dans nos espaces habités, protégés des cataclysmes et des dévastations, [...] la perception du lieu inquiète » (Harel, 2007 : 1). « Crise du territoire », « précarité de l'habitation », « espaces en perdition » : les termes sont nombreux pour tenter d'appréhender cette incertitude spatiale qui dominerait l'époque contemporaine.

En parallèle, de nombreuses fictions de la seconde moitié du xx^e siècle à aujourd'hui octroient à l'espace un rôle qui dépasse largement celui de simple « décor de l'action » et mettent en scène diverses représentations de l'habitabilité malaisée de l'espace. Que l'on pense à l'étrangeté marécageuse de l'appartement qui rétrécit dans *L'écume des jours* (1947) de Boris Vian ou encore au caractère inhabitable de la tour de logements mise en scène dans *Les bâtisseurs d'empire ou le Schmürz* (1959). Que l'espace se profile en filigrane ou de manière explicite, qu'il fasse l'objet d'inventaires et de descriptions, ou encore qu'il soit la cause d'une sourde inquiétude, un nombre impressionnant d'œuvres de fiction placent cette « conscience spatiale » au cœur de leur réflexion. Pensons à *Zazie dans le métro* (1959) de Raymond Queneau ou aux titres *La maison de rendez-vous* (1965), *Projet pour une révolution à New York* (1970) et *Topologie d'une cité fantôme* (1976) d'Alain Robbe-Grillet. Du côté de l'essai, Michel Butor peut également être évoqué avec sa série de cinq ouvrages intitulés *Le génie du lieu* (1958), *Ou* (1971), *Boomerang* (1978), *Transit* (1992) et *Gyroscope* (1996), sans compter Georges Perec, ses *Espèces d'espaces* (1974) et sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975). C'est toutefois à une période plus contemporaine de la littérature que nous souhaitons nous arrêter dans le cadre de cet ouvrage. En effet, si l'intérêt, voire la fascination pour l'espace et ses figures se sont accentués depuis la dernière moitié du xx^e siècle, ils s'affichent avec une insistance particulière dans le roman français et québécois des années 1990-2010. À ce propos, Fieke Schoots, dans son ouvrage *Passer en douce à la douane : l'écriture minimaliste de Minuit*, affirme, au sujet de la fiction contemporaine parue aux éditions de Minuit, que le récit actuel

INTRODUCTION

se situe par rapport à l'espace bien plus que par rapport au temps [...]. Le décor est d'autant plus important que l'action consiste principalement en observations et en déplacements. Les narrateurs ne sont pas des chroniqueurs, mais des cartographes. Ils tracent, avec plus ou moins de précision, les itinéraires parcourus à pied, en train, en avion (Schoots, 1997 : 145).

Bien que l'étude de Schoots porte sur la production littéraire d'une maison d'édition précise, nous comptons démontrer, dans le cadre de cet ouvrage, comment sa remarque s'applique à une foule d'œuvres contemporaines, tant chez Minuit qu'ailleurs dans le paysage éditorial français et québécois actuel.

RETOUR AU RÉEL, RETOUR À L'ESPACE

Cet intérêt marqué pour l'espace dans le roman contemporain n'est sans doute pas étranger au « retour au réel » amorcé dans les années 1980. Malgré la prudence théorique et la distance critique qui doivent présider à l'usage de cette notion de « retour », nous croyons qu'il y a bien, dans le roman contemporain, une sorte de « réappropriation » du réel et une densification de sa représentation. Cette représentation d'un *réel disloqué*, pour reprendre la juste expression de Dominique Viart et Bruno Vercier (2008 : 216), se manifesterait entre autres par une quête de la matière romanesque à même le quotidien, l'infime, le banal, les scories et les rebuts du monde qui nous entourent. Pensons aux périphéries anonymes et aux usines sourdes qui intéressent François Bon : *Sortie d'usine* (1982), *Limite* (1985), *Décor ciment* (1988) ; autant de figures de l'« [e]nfermement spatial et [de la] crispation du temps », autant de « métonymies d'une réclusion plus profonde, d'une prison devenue intérieure » (Viart et Vercier, 2008 : 217). On peut également évoquer *La Québécoise* de Régine Robin (1983), où la narratrice tente de circonscrire par diverses listes et divers inventaires l'altérité angoissante de la métropole :

Parler d'un hors-lieu, d'un non-lieu, d'une absence de lieu. Essayer de fixer, de retenir, d'arracher quelques signes au vide. [...] Faire un inventaire, un catalogue, une nomenclature. Tout consigner pour

TERRAINS VAGUES

donner plus de corps à cette existence. Tes menus faits et gestes, tes rencontres, tes rendez-vous – tes itinéraires – les consonances bizarres des grands magasins [...] (Robin, 1983 : 18).

Dans « La parole orpheline de l'écrivain migrant », paru dans l'ouvrage collectif *Montréal imaginaire*, Harel le souligne :

La fascination pour l'extraterritorialité et la pérégrination en territoire non familier, l'écriture de « l'arrivée en ville » qui autorise la rencontre de l'étranger [...] et du Québécois autochtone, le caractère frénétique d'une écriture urbaine, privilégiant des images de morcellement et de dissociation [agissent comme] autant de motifs qui font retour de façon symptomatique dans la littérature québécoise contemporaine (Harel, 1992 : 373).

Dans le roman contemporain, tant en France qu'au Québec, la réappropriation du réel se traduit notamment par une volonté de dire la ville, d'en inventorier les failles, les saillances et les aspérités. On peut évoquer tous ces paysages, « urbains ou ruraux, industriels ou commerciaux, [auxquels] s'attache le travail des écrivains » comme Pierre Bergounioux, qui « consacre des pages à décrire la ville de Brive dont il est originaire, ses environs, et l'évolution qu'ils ont connue. [On peut également évoquer] François Bon [qui] décrit longuement dans *Paysage fer* les friches industrielles aperçues chaque semaine depuis la vitre du train Paris-Nancy » (Viart et Vercier, 2008 : 227). À la manière des récits d'espace dont traite Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* ([1980] 1990), les « récits du lieu » intéressent Élisabeth Nardout-Lafarge, qui propose une lecture croisée de *L'œil américain. Histoires naturelles du Nouveau Monde* (1989) de Pierre Morency et *Le grand sylvain* (1993) de Pierre Bergounioux, deux textes qui « participent l'un et l'autre d'une attention au paysage considérée comme typique de l'époque contemporaine » (Nardout-Lafarge, 2010 : 46). En effet, Aline Bergé-Joonekindt décèle « un véritable tournant paysager » dans le roman français des années 1980 à aujourd'hui :

[P]ar son tour paysager, la prose contemporaine impose [...] une forme singulière de retour critique au récit, qui fait passer la mise en

INTRODUCTION

espace devant la mise en intrigue, dès lors inquiétée, voire éclipsée (Bergé-Joonekindt, 2007 : 89).

Plus que de simples contemplateurs, les auteurs qu'elle étudie,

[e]n même temps qu'ils les décrivent, [...] jugent les avancées de la modernité sur les paysages, cette extension des réseaux qui enserrant ou séparent les territoires, cette collusion du local et du global qui distingue la ville d'aujourd'hui. Ils donnent ainsi autant à penser la radicalisation et les excès de la modernité, que son envers, ses ratés et ses restes, son incertitude même [...]. Ils prennent aussi note de ce qui résiste à l'emprise de la technique sur les sols, au quadrillage du monde, enclave rurale (Beinstingel) ou zones de marginalité (Bon, Bozier, Echenoz, Rolin) (Bergé-Joonekindt, 2007 : 90-91).

Cette volonté de décrire et de raconter le lieu est symptomatique, dans bien des cas, d'un rapport problématique à la mémoire de ces lieux. Comme si, à défaut de pouvoir historiciser l'espace et l'inscrire dans la durée, il fallait à tout le moins le détailler pour mieux le cheviller au réel.

MÉMOIRES ET TERRITOIRES

Viart et Vercier expliquent bien comment, « [c]ontrairement aux “lieux de mémoire” sur lesquels les historiens travaillent autour de Pierre Nora (“lieux” constitués pour faire mémoire), ceux de la littérature sont des lieux dont la mémoire s'est défaite ou menace de se perdre » (Viart et Vercier, 2008 : 227). Lieux sans mémoire par excellence, le non-lieu¹ et le labyrinthe s'avèrent des décors emblématiques des fictions contemporaines. En témoigne l'ouvrage *Le roman urbain contemporain en France*, où Christina Horvath démontre comment

1. Marc Augé (1992) affirme que l'époque actuelle (qu'il qualifie de surmoderne) se caractérise notamment par la démultiplication de non-lieux, c'est-à-dire des espaces de transit et d'anonymat qui ne sont ni identitaires, ni historiques, ni relationnels. Nous y reviendrons plus longuement à la fin de la présente introduction.

TERRAINS VAGUES

les non-lieux apparaissent avec une remarquable netteté dans les récits de Virginie Despentes et de Lydie Salvayre [...] multipliant les images d'autoroutes, d'échangeurs et d'aires de repos [...] tout comme les aéroports, les aérogares, salles d'attente, carlingues et cabines dans les récits d'Éric Laurent, de Frédéric Beigbeder [...], de Tonino Benacquista [ou] [...] dans les romans d'Echenoz (Horvath, 2007 : 76).

De la même manière, l'ouvrage *Jean Echenoz : géographies du vide* de Christine Jérusalem illustre bien à quel point l'espace dans les romans echenoziens représente un « monde de l'uniformité, du vide et de la béance [qui] trouve une ampleur particulière dans les lieux de l'entre-deux, banlieues ou friches industrielles » (Jérusalem, 2005 : 130). Peuplés de lieux d'errance désancrés de l'Histoire, ces romans évoquent les fictions de l'oubli auxquelles s'intéresse Bertrand Gervais dans *La ligne brisée*, le deuxième tome de sa trilogie intitulée *Logiques de l'imaginaire* :

Les fictions de la ligne brisée mettent en scène l'oubli sous toutes ses formes. Elles se font de plus en plus nombreuses depuis les vingt dernières années, comme si *l'oubli permettait de synthétiser une inquiétude* liée à la complexité croissante de notre société. Si la métaphore du monde-labyrinthe a acquis ses lettres de noblesse, il n'est pas surprenant que les figures de l'oubli – l'errance, le musement, le coma, l'amnésie et toutes les formes de dissolution de soi – soient à ce point prégnantes. [...] Elles disent à la fois le sentiment d'impuissance face à un univers dont la complexité est en continuelle croissance, comme un labyrinthe infini qui paraît, de ce fait, inextricable, et la volonté de dépassement, le désir malgré tout de s'extirper du dédale (Gervais, 2008 : 69 ; nous soulignons).

À ces figures de l'oubli, qui conditionnent et modulent les représentations de l'espace incertain dans les romans contemporains, s'ajoutent les figures de la fin ou de la catastrophe, qui contribuent à l'émergence de topographies romanesques angoissantes et d'un rapport inquiet à l'espace habité. Dans *L'écologie du réel*, Nepveu explique d'ailleurs comment, à partir des années 1970, au Québec, la contre-culture, le formalisme et le féminisme ont fait émerger, de diverses manières, « le potentiel à la fois critique et ludique/euphorique d'[un certain] *catastrophisme* [...] [retour-

INTRODUCTION

nant la figure de] la ruine en merveille, en dé-lire généralisé» (Nepveu, 1988 : 158). Si la fin, comme le remarque Gervais dans *L'imaginaire de la fin : temps, mots & signes*, « n'est jamais qu'un fantasme », une « perception incertaine, une appréhension » (Gervais, 2009 : 211), il n'en reste pas moins qu'elle érige au sein des romans des topographies singulières et installe l'habitation problématique du territoire au cœur de leurs configurations. En somme, la mémoire et l'oubli, de même que l'appréhension de la fin constituent des jalons incontournables de toute analyse de la poétique de l'espace incertain.

VERS UNE POÉTIQUE DE L'ESPACE INCERTAIN

Si le rapport problématique à l'espace est fortement thématé dans un large pan de la production littéraire contemporaine, c'est la plupart du temps sur un mode désenchanté, qu'il soit impassible ou ludique. Le plus souvent, les personnages doivent composer avec un univers banal, avec des lieux et espaces du quotidien qui se délitent et leur échappent pour différentes raisons. S'ensuivent un sentiment de malaise, une inquiétude, une insécurité patente qui se traduisent par divers réflexes de protection, de retranchement, de bifurcation ou encore d'errance, d'égarement et de fuite. Comme l'explique Schoots :

Le malaise des personnages est avant tout d'ordre ontologique : trous dans la couche d'ozone, tremblement[s] de terre, bancs de vase, morosité des lieux [...] nature capricieuse [...] ou [encore] [...] écoulement du temps. En quittant les différents lieux, les personnages essaient donc également de se dérober à [leurs] forces. Les déplacements, l'agitation permanente, l'excavation et le retranchement s'expliquent par un désir de quitter ces territoires vécus comme oppressifs. Les personnages minimalistes opèrent ce que Deleuze et Guattari nomment une « déterritorialisation ». Se « déterritorialiser », ce n'est pas uniquement se détacher littéralement de sa terre, mais c'est aussi s'opposer aux systèmes de valeurs oppressifs (Schoots, 1997 : 154).

Inspirée de ces considérations sur l'habitabilité malaisée du territoire dans les romans contemporains, notre démarche

participe d'un double mouvement. D'une part, nous proposons de décrire et d'interpréter la manière dont les différentes formes de l'incertitude spatiale configurent les topographies romanesques d'un corpus constitué de romans français et québécois des années 1990 à 2010. D'autre part, en plus d'analyser les divers territoires géographiques (villes, quartiers, banlieues, zones périurbaines, provinces et régions éloignées, espaces banals ou exotiques) et les espaces du quotidien tels les lieux et non-lieux (appartements, immeubles, maisons, bungalows, motels, salles d'attente, stationnements, aéroports, etc.), nous tâcherons de circonscrire et d'interpréter les ressorts de ce rapport problématique qui s'installe entre les personnages et l'espace. La question centrale qui soutiendra notre recherche est la suivante: comment définir une poétique de l'espace incertain, tel qu'il est représenté dans les romans français et québécois contemporains? Notre approche emprunte à la fois à la poétique et à la sémiotique. Ainsi, nos analyses porteront à la fois sur les figures et configurations spatiales, les thèmes et les topoï, ainsi que sur les procédés stylistiques, descriptifs et narratifs qui contribuent à la construction d'un espace incertain. Au fil de nos analyses, nous souhaitons non seulement arriver à dégager les invariants, les congruences, les lignes de force propres à cette poétique, mais également les modulations et exceptions qui la traversent et l'infléchissent.

Nos objectifs de recherche se déploient selon trois paradigmes. D'abord, nous tenterons de définir une poétique de l'espace incertain, tel qu'il se dessine dans le roman contemporain. Nous chercherons également à comprendre la façon dont le roman actuel participe à la construction d'un discours sur l'habitabilité de l'espace. Finalement, nous tenterons de circonscrire les imaginaires spatiaux à l'œuvre dans le roman actuel et de baliser le champ notionnel lié à ses topographies.

ROMANS DE L'ESPACE INCERTAIN

Par souci de contemporanéité, notre corpus est constitué de romans français et québécois des années 1990 à 2010¹. Les romans sélectionnés thématisent, de différentes manières, une incertitude, un malaise ou encore un sentiment d'inadéquation avec l'espace vécu. D'emblée, nous avons écarté de notre corpus les fictions qui endossent la mention générique « récit de voyage » pour nous consacrer à des œuvres où l'espace n'est pas pris en charge par une étiquette générique, mais où il agit cependant comme moteur de la fiction. La constitution de notre corpus est basée sur la présence, à l'intérieur de chaque œuvre, des deux principes de sélection suivants :

1. Les romans étudiés doivent mettre en scène des personnages ou narrateurs qui sont aux prises avec un territoire vécu comme oppressif ou, du moins, comme radicalement étrange.
2. La relation problématique au lieu, à l'espace ou au territoire doit être clairement signalée dans la fiction.

1. Plus précisément, notre corpus couvre la période s'inscrivant entre 1986 (Marie Redonnet, *Splendid Hôtel*) et 2011 (Karoline Georges, *Sous béton*). Par commodité, nous considérerons ces œuvres comme appartenant aux décennies les plus proches (1990-2010). Bien que notre corpus soit majoritairement constitué de romans, un recueil de nouvelles (*Les Baldwin* de Serge Lamothe) s'y inscrit également. Dans le cadre de cet ouvrage, nous concevons comme « contemporain » tout roman publié après 1980. Comme le souligne Dominique Viart, du côté de la littérature française, « le début des années 80 – bien des observateurs s'accordent à le constater – a manifesté une prise de distance envers les écritures expérimentales dominantes des deux décennies précédentes » (Viart, 2001b : 319). Au Québec, explique René Audet, « on pourra mettre sur le compte de la défaite référendaire québécoise l'acception assez générale du tournant des années 1980 comme le début de la période contemporaine en littérature, moment qui correspond également à la fin de la pratique romanesque telle qu'on la connaissait depuis la Révolution tranquille » (Audet, 2009 : 12). Puisqu'il ne s'agit pas du propos de notre ouvrage, nous ne nous emploierons pas à définir plus en détail cette notion de « contemporain ». À titre de référence, on consultera notamment Viart (2001b), Agamben (2008), Hamel et Harvey (2009), Audet (2009).

Sans constituer des principes obligatoires, nous avons porté une attention particulière aux éléments suivants :

1. Le narrateur entretient un rapport singulier au récit qu'il raconte ; son autorité est vacillante : détournement, mensonge, amnésie et folie ne sont que quelques exemples de brouillages qu'il opère.
2. De façon à éviter, le plus possible, la distanciation entre le narrateur et le monde représenté, la narration homodiégétique sera privilégiée, sans toutefois exclure certains récits pris en charge par un narrateur hétérodiégétique.

Ces critères nous ont permis de bâtir un corpus où la relation problématique à l'espace est clairement établie dans la fiction, et non le résultat d'une interprétation trop allégorique ou métaphorique de ce rapport complexe à l'espace. De la même manière, l'ouverture du corpus à des narrations problématiques nous a permis de confronter et d'articuler l'analyse des configurations spatiales à la question de l'autorité narrative, qui infléchit de façon singulière la représentation de l'espace dans certains romans de notre corpus.

Ainsi, les romans sélectionnés mettent en scène des personnages aux prises avec l'étrangeté radicale et oppressante d'espaces a priori ordinaires. De l'angoisse irrépressible au détachement naïf, le rapport trouble à l'espace ne se manifeste généralement pas en mode majeur dans les romans étudiés, mais plutôt en sourdine. Loin des tsunamis, guerres et attentats terroristes, c'est à une angoisse plus sourde, à une inquiétude en filigrane que les fictions actuelles nous convient. Marie Redonnet (*Splendid Hôtel*, 1986) et Emmanuel Adely (*Les cintres*, 1993) présentent des héritiers mélancoliques aux prises avec un legs familial en ruine ; Marie NDiaye (*Un temps de saison*, 1994) et Catherine Mavrikakis (*Le ciel de Bay City*, 2008) construisent des espaces hantés et mettent en scène une véritable poétique de la spectralité ; Pierre Senges (*Ruines-de-Rome*, 2002) et Serge Lamothe (*Les Baldwin*, 2002) exhibent des personnages qui doivent composer avec la perspective de la fin (ou la provoquer, littéralement). Résolument placés sous le signe du renversement et du décentrement,

INTRODUCTION

Éric Chevillard (*Au plafond*, 1997) et Nicolas Dickner (*Tarmac*, 2008) se jouent des catégories habituelles du haut et du bas, de l'ici et de l'ailleurs, du banal et de l'extraordinaire. Christian Oster (*Mon grand appartement*, 1999; *Sur la dune*, 2007; *Rouler*, 2011¹) et François Blais (*Document 1*, 2012) remettent en question les notions de voyage et d'exotisme tout en réfléchissant à l'angoisse du franchissement et du déplacement. Gaétan Soucy (*Music-Hall!*, 2002) et Bertrand Laverdure (*Bureau universel des copyrights*, 2011) tissent des récits où l'égaré des personnages dans des villes labyrinthiques fait écho à leur propre morcellement physique. Sébastien Brebel (*Villa Bunker*, 2009) et Karoline Georges (*Sous béton*, 2011) posent la question des brouillages de la perception, inscrivant leurs narrateurs dans de véritables aberrations architecturales. Quant à Patrick Chatelier (*Infiniment petit*, 2002) et Nicolas Bouyssi (*Compression*, 2009), ils mettent en scène des narrateurs aux prises avec des handicaps cognitifs et perceptifs qui les mènent à poser un regard distordu sur les villes qu'ils traversent.

En somme, qu'ils investissent des lieux quotidiens mâtinés d'étrangeté ou qu'ils arpentent des lieux exotiques avec un regard désenchanté, qu'ils évoluent entre divers continents ou entre les murs exigus de leur appartement, les personnages des romans de notre corpus entretiennent tous un rapport problématique à l'espace. Pour appuyer nos analyses, un corpus secondaire constitué de plus d'une vingtaine de romans français et québécois sera convoqué, autant d'œuvres où l'espace tend à se dématérialiser, à glisser vers l'étrange, à quitter les lieux communs de la représentation et à dessiner un imaginaire spatial singulier que nous tenterons de circonscrire.

1. Ces trois romans d'Oster, parce qu'ils présentent une remarquable cohérence formelle, stylistique et thématique seront étudiés simultanément. Les récits présentés, on le verra, entretiennent tant de points en commun qu'il nous semble, à peu de choses près, lire des variations sur un même récit: celui du déplacement nonchalant d'un homme désabusé qui erre aux quatre coins de la France.

ÉTAT DES LIEUX

Si Schoots (1997) remarque avec quelle constance le malaise lié à l'espace se dessine chez Minuit, il semble que la critique littéraire actuelle porte un intérêt limité à cette question de la représentation de l'espace dysphorique. En effet, plusieurs ouvrages ayant pour visée de circonscrire les axes majeurs du roman depuis les années 1980 écartent d'emblée cette question. À titre d'exemple, Blanckeman, Mura-Brunel et Dambre présentent dans *Le roman français au tournant du XXI^e siècle* (2004) une cinquantaine d'interventions selon des sections intitulées « Autofictions », « Histoire », « Généalogie », « Fiction(s) en question » ou encore « Légitimités ». L'étude de l'espace, quant à elle, se voit reléguée dans une section hétéroclite intitulée « Espaces, limites, bougés ». Dans *La littérature française au présent* (2008), Viart et Vercier proposent des axes d'analyse similaires : « Écritures de soi », « Écrire l'Histoire » ainsi qu'« Écrire le monde », où seuls trois courts paragraphes sont consacrés à « L'inventaire des lieux », aux « Lieux de mémoire, lieux sans mémoire » ainsi qu'aux non-lieux qui contribuent à représenter « Le réel inhabitable » (Viart et Vercier, 2008 : 226-228). Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau semblent également rétifs à faire figurer l'espace dans les enjeux et orientations de la production littéraire actuelle ; ils répartissent les contributions du collectif *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations* (2010) sous les étiquettes « L'écriture des idées », « L'écriture du jeu », « L'écriture de soi » et « L'écriture du réel », où aucune contribution ne porte sur l'espace.

Lorsqu'elles traitent de spatialité, les études plus ciblées sur le roman contemporain s'emploient soit à décortiquer la poétique de l'espace propre à un auteur particulier : (Jérusalem, 2005), (Xanthos, 2009a), soit à étudier la poétique de l'espace en la subordonnant à une étiquette générique précise : (Dupeyron-Lafay et Huftier, 2007), (Horvath, 2007). De même, en matière de spatialité romanesque, les études actuelles cherchent fréquemment à circonscrire une conception sociale de l'espace : la cam-

INTRODUCTION

pagne ou la province comme idée (Coyault-Dublanchet, 2002), ou encore à délimiter un imaginaire spatial précis comme celui du village (Sing, 1995), de la régionalité (Langevin, 2010) ou, à plus forte raison, de la ville (Gervais et Horvath, 2005), (Gabellone, 2006), (Menegaldo et Menegaldo, 2007), (Garric, 2007), (Kim, 2009). La perspective analytique interne que nous adoptons dans cet ouvrage, doublée de notre approche transnationale du corpus, permettra de dresser sinon une synthèse, du moins un aperçu des représentations et configurations de l'espace incertain qu'ont en commun les romans français et québécois contemporains. Nos recherches, parce qu'elles tendent à la fois vers un état des lieux de la représentation de l'espace incertain dans le roman actuel et vers une définition de la poétique de cet espace, gagneront à s'inscrire dans la suite de certains travaux, qui présentent, chacun à leur manière, des outils susceptibles de décrire la spatialité à l'œuvre dans les fictions contemporaines.

Ainsi, bien qu'il s'intéresse à un corpus très différent du nôtre, l'ouvrage de Roselyne de Villeneuve portant sur *La représentation de l'espace instable chez Nodier* nous permettra de saisir comment, chez un auteur donné, « [l]'espace cristallise [...] l'irréductibilité inquiétante d'un monde qui [...] n'est plus agencé en fonction de l'homme » (Villeneuve, 2010 : 12). Villeneuve, qui s'intéresse à la fois aux lieux concrets de la fiction et aux espaces transcendants, propose une étude tripartite qui va d'une « stylistique de l'espace instable » à une « analyse des modèles métaphysiques et mystiques de l'univers chez Nodier », en passant par une « esthétique de l'espace instable » (Villeneuve, 2010 : 19). Contrairement à nos recherches, l'auteure se montre toutefois réticente à élaborer une *poétique* de l'espace incertain :

Si notre travail s'intitule « la représentation de l'espace instable » et non « la poétique de l'espace instable », c'est, en premier lieu, pour ne pas susciter de frustration. La « poétique de l'espace » fait inévitablement signe du côté de l'œuvre de G. Bachelard ; or, nous avons choisi une tout autre voie que celle de la rêverie matérielle, aussi enchantresse soit-elle. Il ne s'agit pas non plus d'une étude sur l'imaginaire spatial [...] (Villeneuve, 2010 : 13).

S'il est vrai que la poétique de l'espace fait signe du côté de l'œuvre de Gaston Bachelard, on sent chez bien des critiques littéraires contemporains une volonté de s'émanciper de l'œuvre bachelardienne. Ce mouvement est perceptible dès le début des années 1980 alors que dans le collectif *Espaces en représentations*, Michel Fabre se place du côté du refus de cette *topophilie euphorique* propre à Bachelard. Ainsi, dans son article «Arpentages : stratégies d'appropriation de l'espace d'après Kafka», il montre bien comment Franz Kafka problématise le rapport de l'être à sa demeure :

En *refusant l'enveloppement* de l'être en ses coquilles douillettes, [il] *renouvelle les images de l'habiter* en les dynamisant. L'appropriation de l'espace se comprend désormais comme travail, lutte incessante, solitaire et jamais assurée contre le dehors, les ennemis et l'entropie (Fabre, 1982 : 68 ; nous soulignons).

Cette remise en cause d'un rapport à l'espace serein et évident est particulièrement notable dans le collectif dirigé par Dupeyron-Lafay et Huftier (2007). En effet, bien que Dupeyron-Lafay rende un hommage sans équivoque à l'ouvrage fondateur de Gaston Bachelard dans l'avant-propos au collectif, plusieurs contributions ne manquent pas de pointer les limites de la poétique de l'espace telle que conçue par Bachelard. Par exemple, Jérôme Goffette montre la vacuité de la pensée bachelardienne face à des œuvres de science-fiction :

La *Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard est non seulement un livre princeps en matière de méthode d'exploration de l'imaginaire, mais aussi une étude très riche de résultats et de descriptions. Toutefois, on sait par ailleurs que G. Bachelard a fortement séparé ses activités de philosophe des sciences et de philosophie de l'imaginaire, voyant une incompatibilité frontale. L'existence de la science-fiction interroge cette opposition (Goffette, 2007 : 33).

Pointant certaines limites de la poétique bachelardienne de l'espace, Goffette note avec justesse comment Bachelard «reste trop rural pour consacrer un chapitre à la rêverie de la ville, et [...] reste aussi trop physicien, trop orienté vers l'extériorité pour

INTRODUCTION

faire entrer le corps dans la dialectique du dedans et du dehors» (Goffette, 2007 : 42). De la même manière, il remarque comment l'espace urbain qui se dessine dans plusieurs fictions contemporaines « ne suit pas la poétique de la maison, bien décrite par Bachelard, mais celle de l'appartement et de l'immeuble » :

S'il s'agit bien dans les deux cas de se créer un « intérieur », un espace intime dirait G. Bachelard, dans le cas de l'immeuble, il ne s'ordonne pas autour de la structure cave/pièces de vie/grenier, mais autour d'un rapport à la promiscuité (c'est-à-dire la présence des autres) et à l'urbanité (c'est-à-dire la circulation). La rêverie urbaine de l'immeuble n'est pas une rêverie du havre protecteur dans la solitude du monde sauvage, mais une rêverie de la cellule d'intimité personnelle dans le grand corps social. Ce n'est plus l'imaginaire de la hutte mais celle de la ruche qui entre en résonance (Goffette, 2007 : 42).

Hervé Lagoguey n'affirme pas autre chose lorsqu'il écrit comment, désormais, « [l']espace intime n'a plus ces "valeurs d'abri" décrites par Bachelard » et à quel point, dans les romans contemporains, « l'espace intérieur, dans sa dimension physique (la maison) a perdu sa valeur de refuge ». C'est pourquoi Lagoguey préfère parler, au sujet des romans de son corpus, « d'une poétique de *l'espace prison* : les personnages sont objectivement enfermés dehors, condamnés à l'immobilisme ou à la circularité » (Lagoguey, 2007 : 105-106). Nos recherches, parce qu'elles postulent un espace dysphorique, instable et insaisissable, s'inscrivent à la suite de ces contributions et se tiendront, dès lors, à bonne distance de la poétique bachelardienne qui, malgré son apport considérable au champ des études sur la spatialité, ne permet pas de saisir plusieurs enjeux fondamentaux (insécurité, promiscuité, indécidabilité, nivellement de l'exotisme, éclatement, etc.) de l'imaginaire spatial tel qu'il se dessine dans les romans de notre corpus. Loin d'un espace évident et heureux, d'une topophilie euphorique, c'est plutôt l'habitabilité malaisée et la représentation de l'espace incertain qu'il nous intéressera de circonscrire.

Sur la question de l'incertitude spatiale, la thèse de Clément Lévy (2008), parce qu'elle sonde les lignes de force romanesques qui « ouvrent la fiction à des espaces étranges qui mettent en crise

la notion de territoire» (Lévy, 2008 : 4), nous intéressera particulièrement. Pour Lévy, « [l]a pensée contemporaine, et notamment postmoderniste, accorde la plus grande attention à l'espace» (Lévy, 2008 : 12). C'est pourquoi il investit, par une approche géocritique, un corpus d'œuvres du début des années 1970 et du milieu des années 1990. Son travail, qui a pour ambition d'étudier la crise du territoire, se présente comme un état des lieux de la représentation de l'espace dans la fiction postmoderne.

Deux études, échafaudées à l'aide d'un corpus contemporain du nôtre, inspireront fortement nos réflexions. D'une part, les recherches de Christina Horvath, qui portent sur *Le roman urbain contemporain en France*, constitueront un ancrage non négligeable pour nos analyses. À partir d'un corpus de 34 romans français parus entre 1989 et 2001, Horvath propose non seulement « d'étudier la façon dont notre époque, celle de la surmodernité, apparaît dans l'univers de la fiction » (Horvath, 2007 : 8), mais également de définir le roman urbain contemporain :

[P]ar roman urbain j'entends ici les récits dont l'intrigue se déroule à l'époque contemporaine (celle de l'auteur et du lecteur à la parution du texte) et qui livrent une description très précise de la vie quotidienne ordinaire, sans que l'objectif primordial soit de décrire les « mœurs » d'une classe sociale particulière. L'action reste toujours porteuse de marques intrinsèques de l'actualité ou d'un certain engouement pour l'air du temps (rues, objets, décors, pratiques, habitudes et rituels quotidiens) (Horvath, 2007 : 16).

Dans la première partie de son étude, Horvath cherche à « élucider le rapport que le roman entretient avec la ville, tout en s'interrogeant sur la mise en texte de l'espace urbain » (Horvath, 2007 : 10) ; la deuxième partie porte davantage sur les « personnages caractéristiques et [l]es types d'intrigues qu[e] génèrent [ces romans urbains] » (Horvath, 2007 : 11). Enfin, dans la dernière partie de son ouvrage, elle sonde « l'interférence et [...] l'interaction au sein des œuvres de différents types de discours (littéraire, journalistique, télévisuel, publicitaire, cinématographique, etc.) qui coexistent dans la culture hétérogène des mégapoles » (Horvath, 2007 : 11). Bien qu'Horvath tente de définir une poétique géné-

INTRODUCTION

rique (celle du roman urbain) et non une poétique de l'espace, ses recherches nous seront d'une grande utilité pour formuler et mettre à l'épreuve notre poétique de l'espace incertain.

D'autre part, ce sont sans doute les études de Christine Jérusalem qui inspireront avec le plus de force nos recherches, notamment son ouvrage *Jean Echenoz: géographies du vide*. Bien qu'elle analyse l'espace romanesque chez un auteur bien précis, plusieurs de ses constats pourront s'appliquer à notre corpus. Dans cet ouvrage, Jérusalem propose de définir une poétique du roman géographique à partir de l'œuvre de Jean Echenoz. Cherchant à « mettre au jour les déterminations formelles et schématiques de l'espace » chez cet auteur (Jérusalem, 2005: 60), elle s'intéresse en premier lieu à l'idée de déplacement qui, selon elle,

peut rendre compte [...] de ce roman géographique migrant où les voyages forcément « seconds » nécessitent une écriture de « seconde main » (avec une variation dans la gamme du second degré). Un certain nombre de déterminations formelles (métaphores, comparaisons, métonymies) refigurent l'apparence du monde et réévaluent la question de l'exotisme (Jérusalem, 2005: 10).

Dans un deuxième temps, c'est l'analyse du topographique qui permet à Jérusalem de mieux circonscrire l'ancrage réaliste à la base de cette poétique du roman géographique :

L'analyse du *topographique* avec ses lieux de prédilection (l'espace urbain plutôt que rural), ses emblèmes architecturaux (la façade), ses polarités thématiques (la surface plus que la profondeur, l'artifice plus que la nature), ses représentations (le privilège accordé à la rigueur des lignes géométriques) peut aider [...] à définir l'ancrage réaliste des romans d'Echenoz. De même, la mise en série des différentes formes de *stratification* entre le réel et sa représentation (médiations littéraires, photographiques, télévisuelles, cinématographiques) conduit à reconsidérer ces fictions sous l'angle du simulacre, de l'illusion et du trompe-l'œil. Il y a là un enjeu ontologique dont s'empare le roman géographique qui traduit, à sa manière, les désarrois du monde contemporain, les flottements existentiels (Jérusalem, 2005: 10).

Jérusalem explique comment, chez Echenoz,

TERRAINS VAGUES

[L]es connivences sont fortes entre les représentations d'un espace référentiel désorienté, mouvant, et les configurations éclatées, opaques, qui règlent la composition romanesque. La géographie constitue en ce sens un double paradigme orientant à la fois la topographie référentielle et une topique romanesque (Jérusalem, 2005 : 10-11).

Les œuvres d'Echenoz entretiennent une foule de liens avec les romans de notre corpus ; tout comme chez Echenoz, les romans que nous avons sélectionnés mettent en scène un « espace qui se défait, se diffracte, se molécularise, épousant le mouvement d'émiettement narratif, structural et stylistique du roman » (Jérusalem, 2005 : 81). De même, le dossier de la revue *temps zéro* intitulé « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine », dirigé par Élisabeth Nardout-Lafarge et Francis Langevin, nous apparaît d'une grande pertinence pour notre analyse puisque s'y pose

la question du lieu à des textes contemporains, français et québécois, selon un parcours qui va de la ville à la villa, en passant par le motif de l'île et les territorialités problématiques que sont la région et la banlieue. [...] [Il s'y engage également] une mise en question du découpage spatial et social du territoire et des oppositions traditionnelles qui l'ont constitué (ville et ruralité, métropole et périphérie) (Nardout-Lafarge, 2013 : en ligne).

Inspirée de ces différents travaux, notre formulation de la poétique de l'espace incertain aura comme spécificité de chercher à circonscrire une poétique spatiale englobante, qui dépasse les catégories auctoriale et nationale, tout en tenant compte des inflexions qui la traversent. De même, la poétique de l'espace que nous tâcherons de dégager, bien que nous cherchions d'abord à mieux circonscrire le caractère dysphorique du rapport à l'espace, ne se cantonnera pas à la saisie et à l'analyse d'un imaginaire précis (imaginaire carcéral, imaginaire du labyrinthe, etc.), mais bien à des topographies et des imaginaires divers. L'intérêt de notre étude réside donc notamment dans sa visée fédératrice, tant sur le plan du contenu que du corpus. Ainsi, la spécificité de notre approche se manifeste, d'une part, dans la mixité de notre corpus (France et Québec), qui nous permet d'explorer ce qui lie

INTRODUCTION

entre elles ces littératures sur le plan des représentations spatiales et du rapport à l'espace. D'autre part, notre approche présente l'avantage de traiter de l'extrême contemporain en sortant de ses figures les plus canoniques. Ainsi, pour le versant français de notre corpus, aux « populaires » Marie Redonnet, Marie NDiaye, Éric Chevillard, Pierre Senges et Christian Oster s'ajoutent des écrivains moins étudiés tels Emmanuel Adely, Nicolas Bouyssi, Sébastien Brebel et Patrick Chatelier. Le versant québécois de notre corpus regroupe également des écrivains ayant connu une certaine fortune critique, tels Nicolas Dickner, Catherine Mavrikakis et Gaétan Soucy, auxquels s'ajoutent des romanciers tels François Blais, Bertrand Laverdure, Serge Lamothe et Karoline Georges. En ce sens, notre corpus mène à poser un regard neuf sur la production romanesque de cette période en même temps qu'il constitue une prise de distance par rapport aux sommes critiques parues depuis les années 1990. De plus, notre démarche, en s'intéressant aux liens qui se tissent entre l'espace et le temps, ainsi qu'entre l'espace et la perception, aura l'avantage de proposer un modèle d'analyse qui tient compte des modulations qu'amènent ces deux dimensions à la représentation de la spatialité romanesque.

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

UNE APPROCHE TRANSNATIONALE

Échafaudée à même un corpus de romans québécois et français contemporains, la poétique de l'espace incertain que nous tâcherons de circonscrire vise à s'émanciper de toute considération comparatiste. Nous croyons qu'avec la démocratisation et la démultiplication des plateformes de communication et des moyens de déplacement, les frontières entre les pays, leurs littératures et leurs imaginaires deviennent de plus en plus ténues et poreuses. Comme l'a bien démontré Zaki Laidi dans son essai *Le sacre du présent*:

TERRAINS VAGUES

Il y a bel et bien une crise du roman national parce que les destins nationaux apparaissent de plus en plus interdépendants, de moins en moins séparables, de moins en moins identifiables. Cet enchevêtrement de destins nationaux est renforcé par le fait que l'interdépendance est de moins en moins tributaire de la géographie. Il y a, au contraire, un nombre croissant d'événements dont les conséquences sont géographiquement de plus en plus éloignées du lieu où ils ont été initiés (Laidi, 2000 : 157).

Dans le cadre de cet ouvrage, malgré la pertinence incontestable de telles questions (que nous nous promettons d'ailleurs d'aborder dans nos futures recherches), nous ne chercherons pas à montrer en quoi se distinguent les contextes (social, culturel, politique) français et québécois en matière de rapport au territoire (à l'espace, au lieu, etc.) et de représentation spatiale. Nous tenterons plutôt d'examiner en quoi ces littératures participent à la construction de configurations spatiales similaires, de thèmes et de procédés récurrents, de figures comparables, de poétiques et d'imaginaires communs. Cette perspective transnationale, Pierre Nepveu l'adopte d'ailleurs avec finesse dans *Intérieurs du Nouveau Monde*. À ce propos, Michel Biron montre comment, dans cet ouvrage,

la littérature québécoise est placée sur le même plan que les autres littératures d'Amérique, que ce soit au Canada, aux États-Unis ou en Amérique latine. Jamais les liens avec ces autres littératures n'ont-ils été aussi profonds que dans cet ouvrage qui, en dehors de toute visée purement comparatiste, lit côte à côte des auteurs comme Laure Conan et Emily Dickinson, William Carlos Williams et Alain Grandbois, Patrice Desbiens et Dany Laferrière. L'hypothèse qui relie chacune de ces relectures s'appuie, plus encore que dans les essais antérieurs de Nepveu, sur la question de la subjectivité : à côté de l'Amérique sauvage des grands espaces, incarnée par des héros nomades projetés dans l'action, il y a une Amérique intimiste, méconnue, spirituelle, habitée par des individus qui, reclus ou solitaires, accèdent aux couches souterraines de l'Histoire (Biron, 2008 : 59).

Dans *La conscience du désert* (2010), Biron propose également une interprétation transnationale de la littérature. Il montre notamment en quoi les personnages de plusieurs œuvres fran-

INTRODUCTION

çaises et québécoises contemporaines sont habités par une même tentation de s’effacer. Cette perspective transnationale, que nous adopterons dans le cadre de nos analyses, apparaît s’inscrire sous l’égide d’une « littérature mondiale » que Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault désignent comme « une notion qui défait les ancrages et qui sert à faire en sorte que le tout soit dans l’un » (Pradeau et Samoyault, 2005 : 6). Selon ces auteurs, deux constats président à cette nécessité de (re)penser la littérature mondiale :

Le premier est que plus la bibliothèque s’accroît et moins on la maîtrise, plus il nous appartient de la ranger et de la comprendre comme totalité. L’impossible saisie du divers implique les tentatives de rassemblement. Le second est que la mémoire des écrivains et des lecteurs est désormais un territoire babélique, où résonnent ensemble des textes venus de près ou de loin, des langues multiples (même si elle les retient en traduction), des territoires sans voisinage réel (Pradeau et Samoyault, 2005 : 7).

Considérant l’ampleur du corpus à analyser, et puisque notre analyse a une visée d’abord interne, nous adopterons donc une perspective ouverte, qui fait fi des distinctions nationales. À l’instar de Robert Dion et Andrée Mercier, nous croyons que

le rapport France-Québec, en contexte contemporain, tend à se définir en dehors de l’idée de centre et d’origine, de même que de littérature nationale, qui l’ont pendant longtemps déterminé. De fait, la littérature contemporaine appelle volontiers, semble-t-il, une perspective ouverte, une lecture à échelle plus grande, celle que désigne la notion de « littérature mondiale », dans le cadre de laquelle l’exercice de comparaison ne tend pas essentiellement à rattacher les différences ou les convergences observées aux singularités nationales, mais cherche à « réaménager la cartographie des centres et des périphéries », et à penser les littératures dans la bibliothèque universelle (Dion et Mercier, 2010a : 9).

Nous posons l’hypothèse qu’au fil de nos différents chapitres d’analyse, la mise en *compagnonnage* de romans français et québécois – pour reprendre l’expression de Nardout-Lafarge (2010 : 45) – permettra de montrer les nombreux points de

convergence entre ces deux corpus, dont le plus prégnant est sans aucun doute la représentation d'un rapport incertain à l'espace.

LA POÉTIQUE: TENTATIVE DE DÉFINITION

Notre conception de la poétique de l'espace ne doit pas être entendue au sens bachelardien du terme. Loin des rêveries poétiques et de la conscience imageante du monde, ou encore des grands universaux de l'imaginaire, notre démarche s'ancrera plutôt dans une poétique entendue comme l'approche interne des œuvres. Par la description du système toponymique et onomastique, par l'analyse des motifs, des figures et des configurations spatiales¹, par l'intérêt porté au descriptif et par le regard posé sur les narrateurs ainsi que sur les personnages, nous tâcherons de faire émerger les lignes de force, les saillances, les singularités, les convergences – et sans doute aussi les contradictions – de cette mise en scène de l'espace incertain qui caractérise les romans de notre corpus.

Tenter de définir ce qu'est la poétique, c'est le plus souvent se heurter à un amalgame plus ou moins confus de disciplines qui, une fois combinées, formeraient une sorte de méthode fourre-tout, infiniment adaptable, susceptible de décrire un nombre plus

1. Dans le cadre de nos analyses, nous appellerons « figure » la manifestation concrète (perceptible) et symbolique d'un thème plus englobant. Ainsi, la « ruine » constitue l'une des nombreuses figures de la destruction, le « labyrinthe » constitue une figure de la désorientation, etc. Nous emploierons plus précisément la notion de « figure spatiale » qui, pour Fernando Lambert, « permet de rendre compte des divers espaces inscrits dans le récit » (Lambert, 1998 : 114). La « configuration spatiale » désigne quant à elle la manière dont ces figures spatiales « articule[nt] [l]es différents espaces [de la diégèse] en une grande figure spatiale d'ensemble » (Lambert, 1998 : 114). Inspirée de la définition qu'en donnent Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, nous distinguons également le « motif » de la « figure » en ce sens qu'il se présente comme un signe moins complexe et plus autonome que cette dernière et « apparaît comme une unité de type figuratif, qui possède [...] un sens indépendant de sa signification fonctionnelle par rapport à l'ensemble du récit dans lequel il prend place. [...] [D]'où la possibilité de [l]'étudier pour [lui-même] en [le] considérant comme un niveau structurel autonome et parallèle aux articulations narratives » (Greimas et Courtés, 1979 : 394).

INTRODUCTION

ou moins circonscrit d'œuvres ou encore de thèmes littéraires. Gérard Genette, dans *Figures III*, définit la poétique comme une « théorie générale des formes littéraires » (Genette, 1972 : 11). Pour David Fontaine, la poétique peut être située « à l'intersection de deux grandes disciplines beaucoup plus vastes qu'elle : l'esthétique et la linguistique » (Fontaine, 1993 : 116). Sa définition met en lumière les nombreuses ramifications qui sous-tendent cette approche :

[L]a poétique s'emboîte dans la rhétorique et la linguistique, elles-mêmes incluses dans la sémiologie, qui va du code de la route à la météorologie en passant par l'art... Cependant, dans le champ des études littéraires, la rhétorique et la sémiotique se présentent aussi comme des disciplines voisines de la poétique, de même que la stylistique qui s'attache en principe, à l'opposé de la poétique, à la singularité d'écriture des œuvres. En fait, la situation est loin d'être claire, et toutes ces disciplines, régulièrement redéfinies, s'enchevêtrent ou se confondent sous la plume des théoriciens, dans une revendication globale de scientificité (Fontaine, 1993 : 116).

Pour Michel Jarrety, si le terme « poétique », « conformément à l'étymologie, renvoie à la *fabrication* des œuvres » (Jarrety, 2003 : 3), il « en est surtout venu à désigner, de manière assez floue, les principes théoriques qui informent une œuvre, un genre ou un moment de notre littérature » (Jarrety, 2003 : 124). En somme, la plupart des critiques s'entendent sur la dimension sinon évanescence, du moins infiniment modulable de cette méthode d'analyse que constitue la poétique. Dans le texte inaugural du dossier « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine », Élisabeth Nardout-Lafarge formule toutefois une définition éclairante de l'objet d'étude, des visées et des questionnements propres à la poétique du lieu, autant d'éléments d'analyse applicables à une poétique plus générale de l'espace :

Il s'agit ici à la fois de repérer les procédés qui construisent et dynamisent le lieu fictif pour faire apparaître les dispositifs narratifs qui en résultent, et d'interroger, à partir d'ensembles plus vastes, la construction notionnelle du lieu et ses effets axiologiques et idéologiques (Nardout-Lafarge, 2013 : en ligne).

Selon les romans étudiés, et en fonction de la topographie romanesque qui leur est propre, nos analyses se porteront donc parfois sur des portions d'espace très circonscrites (un lieu, une pièce, un objet, un détail) ou sur des territoires plus englobants (un quartier, une ville, un pays, un continent). De la même manière, nos lectures porteront sur les personnages et sur la relation qu'ils entretiennent avec cet espace qu'ils habitent ou traversent. Au fil de nos analyses, nous tâcherons d'isoler des figures spatiales emblématiques et de mettre en lumière certaines configurations spatiales récurrentes. Nous nous emploierons également à mettre en évidence certains thèmes saillants (destruction, errance, égarement) et à dégager des constantes du côté des procédés stylistiques (ironie, ressassement), descriptifs (excès ou réticence) et narratifs (assertions contradictoires, problèmes d'autorité narrative).

Notre méthode d'analyse s'inspire de la sémiotique de l'espace telle que développée par Denis Bertrand. Dans son étude *L'espace et le sens : Germinal d'Émile Zola*, Bertrand montre bien que « l'espace n'est pas une simple topographie; il est en même temps, et à tous les niveaux, le support d'une axiologie; il est entièrement investi de valeurs et l'on pourrait presque dire, en inversant les termes, que c'est l'axiologie elle-même qui se trouve spatialisée » (Bertrand, 1985 : 60). Considérant l'ampleur de notre corpus, la méthode de Bertrand présente l'avantage de nous permettre de conserver une certaine flexibilité en évitant de dresser une grille de lecture trop contraignante :

Le principe de méthode consiste tout simplement à prendre progressivement du recul par rapport à [son] objet. Comme le spectateur d'un tableau, il [lui faut] aller et venir, tantôt très proche pour l'auscultation d'un détail, tantôt à distance pour saisir la vision d'ensemble où ce détail s'intègre (Bertrand, 1985 : 62).

Par l'observation minutieuse, Bertrand isole des figures disparates avant de les relier entre elles au sein de configurations spatiales plus englobantes. La poétique de l'espace incertain fait de plus une large place à l'analyse de la perception et à l'étude de la narra-

INTRODUCTION

tion de l'espace par les personnages et narrateurs. Ainsi, à l'instar de Bertrand, nous croyons que

ce qui prime n'est pas l'énoncé d'un lieu, avec ses différents types de repérages, mais plutôt l'énoncé d'une *occupation spatiale*. Pour construire son espace, l'énonciateur se « transporte » en l'un de ses points virtuels – éventuellement diffus – qui devient le repère focal à partir duquel la lecture élabore la disposition d'ensemble. C'est ce transfert qui détermine alors – en dehors de la localisation présupposée et implicite – la qualité particulière du lieu énoncé (Bertrand, 1985: 108).

Dans le titre de cet ouvrage, le recours à la figure du terrain vague nous permet de traduire, sur le plan métaphorique, tout à la fois le caractère incertain et poreux des espaces étudiés, la dimension malléable et plurielle de l'approche choisie, et l'indécision quant au nombre de poétiques qu'il nous sera possible de dégager à l'issue de nos analyses (une seule ou plusieurs?). Surtout, la métaphore du terrain vague évoque l'entre-deux plein de potentialités que constitue cet espace en friche, à mi-chemin entre nature et culture, entre espace « désinvesti » et espace à investir. Comme le résume Lizet Bernadette, le terrain vague forme un espace de jeu

entre l'ouvert et le fermé, l'exogène et l'indigène, l'interdit et sa transgression, les combinaisons aléatoires de processus écologiques et sociaux échappant au contrôle, [et] le statut hésitant d'une nature ordinaire qui commence à être connue et reconnue mais qui voisine encore avec le déchet, au sens matériel et symbolique (Bernadette, 2010: 600).

De plus, le terrain vague, en ce qu'il constitue un espace non maîtrisé, et parce qu'il s'oppose au terrain (parcelle de territoire possédée, appropriée, voire « domestiquée »), est une métaphore qui traduit bien le rapport incertain qui se noue entre sujet et espace dans les romans de notre corpus.

Cet espace que nous tâcherons de circonscrire, nous avons choisi de le qualifier d'« incertain » plutôt que d'« instable », car cet adjectif nous apparaît plus à même de traduire la confusion, l'indécision et l'aspect éminemment subjectif de l'espace mis en scène

dans les romans de notre corpus. De même, la notion d'instabilité de l'espace nous semble trop insister sur sa dimension physique, alors que l'incertitude connote davantage l'investissement cognitif et perceptif dont il fait l'objet. Ainsi, nous définissons l'espace incertain comme un espace à négocier, à reconquérir sur le plan symbolique, un espace dont les limites, le statut, la permanence et la perception ne sont pas stables. La notion d'« incertitude » nous permet donc de mieux circonscrire cet espace marqué par la porosité qui apparaît dans chacun des romans du corpus ; une porosité entendue comme une perméabilité, une contamination subtile, une indistinction entre les lieux (qui se télescopent), entre les personnages et l'espace (qui se font écho), ainsi qu'entre les temporalités et l'espace (qui s'interpénètrent). Bien que certaines disciplines connexes telles la géographie littéraire, la géocritique, l'herméneutique des espaces ou encore l'écocritique soient susceptibles d'alimenter notre réflexion, nous les avons écartées pour différentes raisons.

D'AUTRES TERRITOIRES CRITIQUES

La géographie littéraire, dont Marc Brosseau et Michel Collot se réclament notamment, peut s'avérer pertinente à qui souhaite analyser les représentations des lieux ou encore des villes dans la littérature. Dans *Des romans-géographes*, Brosseau explique qu'il s'emploie moins à examiner le contenu géographique du roman qu'à « examiner sa propre façon de faire de la géographie, ou du moins d'écrire l'espace et les lieux des hommes » (Brosseau, 1996 : 20). Il définit la géographie littéraire comme une discipline parallèle à la sociocritique, qui s'emploie à la « description, [l']analyse ou [l']interprétation de la représentation littéraire des lieux et paysages » (Brosseau et Cambron, 2003 : 534). Dans son article « Pour une géographie littéraire », Collot pointe toutefois les limites et les écueils d'une telle approche :

On retrouve ici les limites propres à toute théorie du reflet. Une géographie de la littérature ainsi conçue montre bien comment une œuvre s'ancre dans un territoire, mais elle oublie de montrer com-

INTRODUCTION

ment elle le transforme pour construire son propre espace, qui est celui de l'imaginaire et de l'écriture, qu'on ne trouve que dans le texte, et qu'on ne peut reporter sur aucune carte du monde connu (Collot, 2011 : en ligne).

Malgré la pertinence de cette discipline, la géographie littéraire s'applique mal à l'analyse des romans de notre corpus, où les lieux de la fiction jouent avec les référents géographiques en les gommant ou encore en les télescopant. De la même façon, la géographie littéraire ne tient pas compte d'éléments de la diégèse qui sont essentiels à nos analyses : les thèmes et figures spatiales, l'importance des objets (objets d'usage courant, photos, débris, déchets), les rapports entre le corps et l'espace, les brouillages de la mémoire et de la perception. Finalement, cette approche « rend mal compte de l'écart entre une topographie objective et la topologie littéraire, et si elle peut rendre compte en partie de représentations réalistes des lieux, elle n'est guère applicable à des géographies purement imaginaires » (Collot, 2011 : en ligne).

La géocritique apparaît une approche intéressante en ce sens qu'elle a pour postulat de base le fait que « [l]a perception et la représentation de l'espace ne participent pas de l'évidence. Point n'est d'appréhension immuable des critères spatiaux, point de lecture statique des données topiques » (Westphal, 2007 : 10). Bertrand Westphal pose pour première prémisse que « le temps et l'espace investissent un plan commun » (Westphal, 2007 : 65). « La deuxième prémisse de la théorie géocritique argue d'un espace dont la représentation oppose au réel un degré de conformité indécidable » (Westphal, 2007 : 65). Pour l'auteur, « [l]e lieu littéraire est un monde virtuel qui interagit de manière modulable avec le monde de référence. Le degré d'adéquation de l'un à l'autre peut varier de zéro à l'infini » (Westphal, 2007 : 168). Westphal propose « que l'on retienne trois types de couplages, qui s'adaptent aux évolutions postmodernes de la spatialité fictionnelle : le consensus homotopique (sachant que la pure conformité est un leurre), le brouillage hétérotopique et l'excursus utopique » (Westphal, 2007 : 169). Son approche et sa typologie restent toutefois trop « géocentrées », c'est-à-dire focalisées sur le lieu et non

sur le texte, et trop ancrées dans l'analyse des interactions entre les lieux réels et leurs représentations fictionnelles, alors que nous souhaitons résolument privilégier l'analyse des espaces fictifs dans une perspective interne.

L'herméneutique des espaces telle que développée par Benoit Doyon-Gosselin, bien qu'elle ne constitue pas une poétique, aurait pu s'avérer une approche pertinente pour analyser le caractère incertain de l'espace dans les romans de notre corpus. Pour Doyon-Gosselin, « [l]a première étape d'une herméneutique des espaces fictionnels consiste à comprendre les différents lieux mis en scène dans l'œuvre, en décrivant d'abord simplement chacun d'eux » (Doyon-Gosselin, 2011 : 70). Puis, une deuxième étape mène l'herméneute à « [li[er] les figures spatiales les unes avec les autres [...] [afin de] saisir le schéma ou [...] la configuration spatiale » (Doyon-Gosselin, 2011 : 70). L'interprétation, ou la *refiguration spatiale*, agit comme la dernière étape de l'analyse herméneutique de la spatialité romanesque : « Il s'agit du travail d'appropriation de la configuration spatiale par le lecteur » (Doyon-Gosselin, 2011 : 73); « la refiguration spatiale permet de donner un sens second aux figures spatiales. Elle permet finalement d'interpréter l'œuvre pour la faire signifier à partir de l'espace » (Doyon-Gosselin, 2011 : 74). Malgré son caractère indéniablement opératoire, la méthode proposée par Doyon-Gosselin s'applique difficilement à l'analyse d'un corpus aussi important (et varié) que le nôtre et ne nous permettrait pas de porter adéquatement notre attention sur certaines dimensions des œuvres qui nous apparaissent essentielles à la saisie de leur poétique : notamment les questions de narration et de perception problématiques.

L'écocritique, parce qu'elle interroge les représentations de la nature dans le texte littéraire, pourrait s'avérer pertinente pour l'analyse des romans de notre corpus qui mettent en scène des images de sa destruction. Stéphanie Posthumus explique que pour l'écocritique,

INTRODUCTION

la définition de la nature comme chose naissante s'avère pleine de possibilités, car elle permet de poser la même question à des textes littéraires de toute époque: quelle nature naît dans tel ou tel texte littéraire? Quel ensemble d'objets représente la nature par les actions et interactions des personnages? Comment cet ensemble se transforme-t-il au cours de l'intrigue? S'agit-il d'un ensemble localement ou globalement formé et transformé? (Posthumus, 2011 : 90)

L'écocritique reste toutefois trop ancrée dans des perspectives éthiques et philosophiques qui débordent largement la perspective interne que nous souhaitons adopter. En effet,

l'écocritique cherch[e] à déterminer dans quelle mesure les différentes réalités représentées dans le texte littéraire bouleversent nos idées préconçues, nos rapports trop limités avec la terre. En examinant les multiples réseaux sémantiques des espaces naturels, ruraux, urbains, mondiaux, etc. dans le texte littéraire, l'écocritique [tend à] mettr[e] en lumière les multiples scénarios imaginaires dont l'être humain pourra s'inspirer pour trouver des solutions aux problèmes écologiques (Posthumus, 2011 : 93-94).

L'écocritique, on le voit, s'intéresse à la relation entre le sujet et son milieu. Si cette approche tend à déceler, dans le texte littéraire, la présence de la nature, elle s'en dégage rapidement pour s'intéresser à l'espace du social et de l'anthropologie. Avant d'entamer nos analyses, il convient de mieux circonscrire certaines notions spatiales qui, par leur caractère indéfini, sont susceptibles de désigner toutes sortes d'espaces réels, fabulés ou figurés.

ÉTENDUE, ESPACE, LIEU : QUELQUES REPÈRES NOTIONNELS

Dans *La production de l'espace*, Henri Lefebvre affirme que « [d]ès que l'analyse cherche l'espace dans les textes littéraires, elle le découvre partout et de toutes parts : inclus, décrit, projeté, rêvé, spéculé » (Lefebvre, 1974 : 22). Pour Jean-Didier Urbain, l'éten-due constitue un espace sans qualité, indéfini et informe. Quant à l'espace, qui agit comme une construction symbolique ou effective, il serait produit

TERRAINS VAGUES

par diverses fragmentations de l'étendue, à partir de sa division en seuils et frontières par des lignes; à partir de son éclatement par des surfaces en territoires, terres et terrains, quand ces lignes bouclent un périmètre; à partir aussi de son atomisation en noyaux ou en centres par des points, qui seront eux-mêmes mis en réseau par des lignes à nouveau; et ainsi de suite (Urbain, 2010: 99).

Si l'«espace» constitue une construction plus concrète que l'«étendue», elle reste une notion plus abstraite que celle de «lieu». Ainsi, l'anthropologue Marc Augé, dans son ouvrage *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, conçoit l'espace comme une combinaison de données spatiales et temporelles. Selon lui,

le terme «espace» en lui-même est plus abstrait que celui de «lieu», par l'emploi duquel on se réfère au moins à un événement (qui a eu lieu), à un mythe (lieu-dit) ou à une histoire (haut lieu). Il s'applique indifféremment à une étendue, à une distance entre deux choses ou deux points [...] ou à une grandeur temporelle [...]. Il est donc éminemment abstrait (Augé, 1992: 105).

L'espace, on l'aura compris, constitue une configuration plus ou moins étendue de lieux séparés par différents seuils ou frontières. Mais comment peut-on circonscrire la notion de lieu? Quels sont ses contours? Un pays, une province, une région, voire une ville ou un quartier ne constituent pas, à proprement parler, des lieux, mais bien davantage des territoires (des espaces à la fois géographiquement, politiquement et administrativement construits). Quelles sont donc les balises qui permettent de définir le lieu? Pour Westphal, le lieu constitue «un espace rendu perceptible» (Westphal, 2007 : 18) alors que, pour Collot, il se caractérise par une «forte délimitation topographique et culturelle» (Collot, 2007 : 16). À l'opposé, pour Urbain,

le lieu est bien davantage qu'un fragment d'espace délimité. Bien davantage également que de l'étendue *organisée*. Il a partie liée avec l'événement, l'action, le rôle, l'histoire: *history* ou *story*, peu importe. Troisième palier de la spatialité [après l'étendue et l'espace], le lieu est un espace dramatisé. De l'anecdote à l'épopée, il va y advenir, il y advient ou il y est advenu quelque chose. Il est une scène opération-

INTRODUCTION

nalisée: investie par un scénario, à jouer, joué, rejoué ou, fantôme du passé, seulement évoqué (Urbain, 2010: 101).

Ainsi, pour Urbain, le lieu n'est rien sans son usage: «C'est ce récit potentiel, actuel ou révolu inscrit dans un espace qui le sublime en lieu» (Urbain, 2010: 102). Ce dernier résume de manière convaincante les caractéristiques respectives de l'étendue, de l'espace et du lieu:

Si l'étendue est un vide primitif, et l'espace un état intermédiaire de droit ou de fait de structuration de ce vide, le lieu survient ensuite, quand un imaginaire s'empare de cette structure pour s'y mettre en scène, en la remplissant alors de projets et de sujets, d'aventures ou d'habitudes, d'accidents ou de rites, d'épisodes et de flux, d'enchaînements d'actes et de personnages qui lui donnent un *sens* – le terme étant ici à prendre tant dans son acception cardinale d'orientation que dans son acception sémantique (Urbain, 2010: 102).

Pour Augé, le lieu constitue une «construction concrète et symbolique de l'espace [...] simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe» (Augé, 1992: 68). Pour l'anthropologue, les lieux constituent des espaces du quotidien, des «lieux dont l'analyse a du sens parce qu'ils ont été investis de sens, et que chaque nouveau parcours, chaque réitération rituelle en conforte et en confirme la nécessité» (Augé, 1992: 69). Le lieu serait donc marqué par un principe de réitération et de rituel d'appropriation relevant de l'expérience quotidienne que l'on en fait. Augé affirme que les lieux, quels qu'ils soient, «ont au moins trois caractères communs. Ils se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques» (Augé, 1992: 69). Ainsi, pour ses habitants, le lieu constitue une portion d'espace stable et signifiante où se conjuguent leurs identités, leurs relations, leurs souvenirs et leurs expériences renouvelées. Augé note toutefois que, loin de constituer une portion d'espace stable et univoque, «le statut intellectuel du lieu [...] est ambigu. Il n'est que l'idée, partiellement matérialisée, que se font ceux qui l'habitent de leur rapport au territoire, à leurs proches et aux autres. Cette idée peut être partielle ou mythifiée. Elle varie

avec la place et le point de vue que chacun occupe » (Augé, 1992 : 73).

Dans son ouvrage, Augé trace la distinction entre les lieux et ce qu'il appelle les « non-lieux ». Il explique que contrairement au lieu qui peut être défini comme identitaire, relationnel et historique, « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (Augé, 1992 : 100). Pour Augé, le non-lieu est un espace de l'anonymat et du présent :

L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude. Il ne fait pas non plus place à l'histoire, éventuellement transformée en élément de spectacle, c'est-à-dire le plus souvent en textes allusifs. L'actualité et l'urgence du moment présent y règnent (Augé, 1992 : 130).

Bref, selon Augé, les non-lieux seraient à la fois « les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles [...]) » (Augé, 1992 : 100), mais aussi « les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits "moyens de transport" (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution » (Augé, 1992 : 101-102)¹. Le lieu et le non-lieu ne constituent toutefois pas des catégories étanches. Augé insiste d'ailleurs sur leur caractère impur et changeant :

[I]l en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure ; des lieux s'y recomposent ; des relations s'y reconstituent ; les « ruses millénaires » de « l'invention du quotidien »

1. D'autres chercheurs, tel Mario Bédard (2002), ont proposé d'intéressantes typologies du lieu (ou plutôt du haut-lieu). Ce dernier distingue notamment les lieux de mémoire, les lieux exemplaires et les lieux du cœur. La typologie de Bédard, qui circonscrit des espaces réels (et non fictionnels) essentiellement marqués par des valeurs euphoriques, s'avère toutefois peu opératoire dans le cadre de nos analyses ; dans les romans étudiés, les lieux de l'oubli, les lieux de la marginalité et les lieux de l'angoisse prédominent.

INTRODUCTION

et des « arts de faire » dont Michel de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s'y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies. Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation (Augé, 1992 : 101).

Dans « Des espaces autres », Michel Foucault propose de définir un type bien particulier de lieu fait de ces mêmes « polarités fuyantes », une sorte de lieu où les catégories spatio-temporelles, les cadres consensuels de l'ontologie et les règles élémentaires de la métaphysique sont subvertis, hybridés ou encore nivelés : l'« hétérotopie ». Ces lieux hétérotopiques, explique Foucault, comme les utopies,

ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, [...] sont en liaison avec tous les autres, [et] contredisent pourtant tous les autres emplacements (Foucault, 1984 : 47).

Dans le cadre de cet ouvrage, toutes ces notions nous permettront de mieux nommer les cadres spatiaux qui configurent la diégèse et d'examiner avec plus de finesse les nombreuses tensions que ces espaces génèrent sur les sujets qui les habitent.

STRUCTURE GÉNÉRALE DE L'OUVRAGE

À l'issue de nos analyses, nous avons constaté que l'incertitude spatiale est modalisée par trois données principales dans les œuvres étudiées : l'espace en lui-même, le temps et la perception. Dès lors, une certaine ligne de force nous permettait d'assembler cet ouvrage en trois parties selon un plan qui irait des espaces du « malaise » (partie 1), aux espaces « reconfigurés par le rapport aux temps » (partie 2), puis aux espaces « brouillés par les défauts de la perception » (partie 3). Au fil de nos analyses, le constat d'une saillance du « figural » au sein des romans de notre corpus nous est apparu. Ce constat rejoint d'ailleurs celui de Dominique Viart et

Bruno Vercier qui, dans la conclusion de *La littérature française au présent*, qualifie la production littéraire française contemporaine de « littérature figurale ». Pour les auteurs,

si la modernité fut surtout préoccupée de *formes*, soucieuse d'explorer les limites de la littérature, voire de les dépasser, notre époque tend plutôt à élaborer des *figures* – figures du présent, du passé, figures de l'homme et du monde – fussent-elles troubles, incertaines ou défigurées. Ce travail de figuration, qu'elle oppose à ce qu'était autrefois la représentation, lui confère son identité majeure (Viart et Vercier, 2008 : 527).

Il nous a donc semblé judicieux d'organiser les différentes parties de cet ouvrage en fonction des figures nous permettant de circonscrire le mieux possible l'imaginaire spatial à l'œuvre dans les romans étudiés. Ainsi, la première partie lie entre elles des œuvres où l'espace apparaît intrinsèquement instable. L'enchaînement des chapitres est orchestré selon la prégnance de trois figures spatiales distinctes au sein des œuvres étudiées. La figure de la maison (chapitre 1) représente bien les enjeux au cœur des romans *Tarmac* et *Au plafond*; les figures du seuil et de la frontière (chapitre 2) illustrent quant à elles l'imaginaire à l'œuvre dans *Document 1* ainsi que *Mon grand appartement*, *Sur la dune* et *Rouler*. Finalement, la figure du labyrinthe (chapitre 3) apparaît avec force dans *Music-Hall!* et *Bureau universel des copyrights*. Ces trois chapitres d'analyse organisent un parcours de lecture qui va des lieux de l'intimité (maison, squat) aux lieux de l'altérité (ville) en passant par les espaces de l'errance (route, voyage), et nous permettent de dégager trois modalités principales de « l'agir » dans l'espace : habiter, errer et s'égarer.

La deuxième partie regroupe des œuvres où l'espace est configuré par la matérialisation sensible des temporalités. Dans ces romans, le rapport à l'espace problématique est indissociable d'un rapport au temps complexe. Ainsi plusieurs figures chronotopiques ont d'abord été dégagées. La notion de chronotope, développée par Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*, dit « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (Bakhtine, [1975] 1978 : 237).

INTRODUCTION

Le chronotope désigne toute figure qui « exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps » (Bakhtine, [1975] 1978 : 237). Il se présente sous la forme de figures concrètes et repérables au sein du texte littéraire (la ruine, la route, le seuil, etc.) et constitue un outil de catégorisation générique de ces mêmes textes. Ainsi, la figure de la ruine (chapitre 4) est au cœur de *Splendid Hôtel* et des *Cintres*; celle du spectre (chapitre 5) s'avère emblématique d'*Un temps de saison* et du *Ciel de Bay City*; les figures de la fin (chapitre 6) traversent *Ruines-de-Rome* et *Les Baldwin*. La poétique de l'espace à l'œuvre dans ces romans est essentiellement configurée par les thèmes de la mémoire et de l'oubli, par les jeux de filiations et d'héritages problématiques, et par des figures marquées du sceau de la hantise.

La troisième partie regroupe des œuvres qui thématisent les ratés du procès perceptif. Nous y analysons la manière dont l'espace est configuré par les lacunes ou excès de la perception. Les œuvres regroupées dans cette dernière partie s'avèrent rétives à toute catégorisation figurale trop étanche. Bien que certaines figures carcérales y apparaissent, elles ne permettent pas de bien circonscrire ces œuvres où l'imaginaire est plutôt dominé par les thèmes de l'illisible et de l'infigurable. Pour cette dernière partie, nous avons donc choisi de classer les œuvres selon les modalités perceptives qu'elles convoquent. La limitation perceptive (chapitre 7) apparaît au cœur de *Villa Bunker* et *Sous béton* alors que l'illimitation perceptive (chapitre 8) domine les romans *Infiniment petit* et *Compression*.

Le recours à ces figures qui jalonnent chacun de nos chapitres d'analyse ne doit pas être perçu comme la manifestation d'une volonté d'enfermer les œuvres dans des carcans symboliques. De même, il ne doit pas être perçu comme un geste de réduction ou de simplification à outrance de leur configuration spatiale. Ces figures doivent plutôt être considérées comme des balises nous permettant de mieux parcourir les œuvres sans les cloisonner; comme des passerelles, des chemins de traverse nous permettant de lier ces œuvres, de les confronter dans leurs ressemblances et leurs spécificités. Ainsi, la plupart des figures (maison, ruine,

prison, labyrinthe, etc.) et des phénomènes de distorsions cognitives et perceptives relevés au fil de nos analyses traversent et se manifestent à des degrés divers, dans plusieurs œuvres de notre corpus. De la même manière, ces figures s'avèrent fluctuantes au sein d'une même œuvre. Si la figure est, comme le résume bien Bertrand Gervais, un « signe complexe, un objet de pensée ayant une configuration précise, composé d'un ensemble de traits et d'une manière d'être singulière » (Gervais, 2007 : 18), elle se présente dans les œuvres étudiées comme un signe éminemment labile, incertain, à la manière de l'espace représenté dans les fictions où elle prend forme.

Notre approche sémio-poétique, telle que nous souhaitons l'appliquer, ne se borne pas à entretenir un rapport surplombant, global et massif avec les romans étudiés. Dans l'élaboration de nos chapitres, nous avons voulu éviter de concevoir cet ouvrage comme un catalogue de procédés où se déploierait, au fil de différentes vignettes, la plate énumération des traits définitoires communs à chaque roman. Loin des typologies et nomenclatures trop arides, nous avons choisi de mener des lectures approfondies des œuvres de notre corpus, installant dans chaque chapitre un dialogue entre deux œuvres, elles-mêmes regroupées au sein de constellations plus larges que forment les trois parties de cet ouvrage. Cette manière de coupler les romans pour ensuite les réinscrire dans des ensembles plus englobants nous permet à la fois de mieux saisir la spécificité de chaque texte et de voir comment se dessinent des inflexions (voire des poétiques distinctes) au sein de notre corpus. Ainsi, chaque chapitre s'amorce par une mise en perspective générale liée à la figure ou au thème dominant les romans étudiés. On y montre comment cette figure (la maison, le labyrinthe, la ruine, le spectre, etc.) est réactualisée dans une foule de romans contemporains. Cette façon de faire nous permet de mieux situer les romans du corpus dans la production littéraire actuelle. Les éléments étudiés (figures spatiales, configurations spatiales, convergences et oppositions thématiques, système toponymique, procédés descriptifs, spécificités narratives, rapports entre corps et espace, trajectoires et agir des personnages,

INTRODUCTION

importance des objets, etc.) restent sensiblement les mêmes au fil des analyses, bien qu'ils soient abordés selon un ordre différent, et avec plus ou moins d'insistance selon leur importance relative dans les romans sélectionnés.

S'intéresser à la poétique de l'espace dans le roman contemporain, c'est le plus souvent être attentif à un espace référentiel fuyant, à des parcours mouvants et à des destinations imprécises. Au cours de nos recherches et analyses, il nous faudra également être sensible à la dimension éminemment subjective de toute représentation spatiale, l'évanescence et l'étrangeté des espaces étant souvent modulées, voire engendrées par le point de vue de narrateurs ou de personnages en dérive, absents à eux-mêmes, à l'origine de postures et de narrations « décalées [et] décentrées [qui] cultivent une géographie de la béance, de l'indistinction et de la répétition » (Jérusalem, 2005 : 227), une géographie de l'impermanence qui gagne à être circonscrite dans une poétique de l'espace consciente de la part de relativisme, de doute et d'incertitude inhérente à toute représentation fictionnelle de l'espace et du réel.

PARTIE 1

« DE QUOI SE SENTIR IRRÉMÉDIABLEMENT EN MARGE DES CHOSES » : HABITER, ERRER, S'ÉGARER

Cette première partie propose une réflexion en trois temps autour de romans qui présentent des imaginaires où l'espace se dessine d'une manière instable, des imaginaires configurés par des figures spatiales respectivement associées à l'intimité, à l'altérité et à l'étrangeté : la maison (liée au thème de l'habitabilité), la frontière et ses déclinaisons (qui posent la question de l'errance) et la ville-labyrinthe (associée à l'égarement). Ces trois figures agissent comme de véritables principes structurants qui orchestrent les dérèglements spatiaux et le rapport trouble à l'espace mis en scène dans les œuvres regroupées. De la figure la plus familière (maison) à la plus radicalement angoissante (ville-labyrinthe) en passant par des figures intermédiaires (seuil, frontière, limite), chacun de ces espaces devient le lieu d'un brouillage des repères et d'une désorientation (symbolique ou physique) plus ou moins grande des personnages qui en investissent les limites.

Au chapitre 1 sera d'abord étudiée la figure de la maison dans *Au plafond* (1997) d'Éric Chevillard et *Tarmac* (2008) de Nicolas Dickner. Nous examinerons comment cette figure cristallise dans ces deux romans la tension entre conformité et marginalité. De même, nous étudierons la manière dont les stratégies descriptives à l'œuvre dans ces romans tracent une « poétique de la

réversibilité¹ », où l'ici se télescope avec l'ailleurs et où le haut se confond avec le bas. Nous examinerons alors comment, tant chez Chevillard que chez Dickner, s'opère un mouvement général de renversement des valeurs et des données spatiales. En effet, dans *Tarmac*, le proche et le lointain sont interchangeables ; Rivière-du-Loup se dessine comme le revers d'une ville japonaise (et vice-versa). À ce renversement de l'exotisme s'ajoute, dans *Tarmac*, la minoration des figures de la catastrophe qui sont systématiquement désamorçées par des métaphores qui les rattachent au domaine du jeu ou du quotidien. Chez Chevillard, la tension entre conformité et marginalité se double d'un détournement ironique et jubilatoire des catégories du haut et du bas. Ainsi, dans *Au plafond*, la rigidité de nos cadres de vie contemporains ainsi que l'inaltérabilité des lois physiques les plus élémentaires sont décriées en même temps que transcendées par une bande de personnages marginaux dressés contre l'ordre établi. Finalement, nous tâcherons de saisir comment, dans les deux romans étudiés, émerge un imaginaire de la destruction qui témoigne de la volonté de faire éclater les cadres contraignants de la représentation spatiale. En somme, par le renversement critique des représentations conventionnelles de la maison et du chez-soi, par le gommage des frontières territoriales et spatiales et par la destitution ludique de la notion de frontière, ces deux romans mettent en scène, sur un mode joueur, la perte des repères et le basculement généralisé des certitudes auxquels est confronté le sujet contemporain.

Dans le chapitre 2, les figures de la frontière et du seuil seront étudiées dans les romans *Mon grand appartement* (1999) de Christian Oster et *Document 1* (2012) de François Blais. Nous tâcherons de montrer comment ces romans témoignent tout à la fois d'un malaise par rapport au voyage et à ses lieux communs (angoisse de l'arrivée et du départ, remise en question de

1. Nous empruntons cette expression à Bruno Blanckeman (2006). Blanckeman utilise cette expression pour désigner la duplicité du monde représenté, la dissolution ludique, la jonglerie avec les codes, ainsi que la dynamique réversible à l'œuvre dans le récit echenozien (Blanckeman, 2006 : 22).

l'exotisme), d'un sentiment de dislocation face aux paysages, ainsi que d'un rapport décalé, voire périphérique aux espaces traversés. Chez Blais comme chez Oster, les voyageurs se méfient de l'exotisme et du départ par toutes sortes de stratégies d'évitement, de négation et de virtualisation du voyage. Dans les deux cas, ce rapport périphérique à l'espace se double d'un rapport liminaire à l'action, au récit et à la description, ce qui contribue à produire un imaginaire du franchissement que nous chercherons à circonscrire. En filigrane, nous montrerons comment *Mon grand appartement* et *Document 1* témoignent d'un effondrement de la cohésion de l'espace auquel sont confrontés les personnages, condamnés soit à l'errance (Oster), soit au retranchement dans le voyage virtuel (Blais).

Le chapitre 3, qui viendra clore cette première partie, nous mènera à aborder une figure qui, par son étrangeté et son instabilité, s'oppose totalement à celle de la maison tout en redoublant de façon vertigineuse les figures du seuil et de la frontière : celle de la ville-labyrinthe. Dans *Bureau universel des copyrights* (2011) de Bertrand Laverdure, tout comme dans *Music-Hall!* (2002) de Gaétan Soucy, des personnages errent dans un espace urbain qui se reconfigure continuellement, un espace marqué par la disjonction et l'oubli. Les lieux s'y déconstruisent, les distances s'y compriment et s'y télescopent en même temps que les personnages s'y démembrerent et s'y recomposent, errant dans un état de désorientation perpétuelle. Dans le cadre de ce chapitre, nous analyserons les modalités par lesquelles ces romans mettent en scène un imaginaire de la désorientation. Cet imaginaire, on le verra, est soutenu par des figures tels le chantier, « à la fois effacement, réécriture, modification et continuité, perpétuel renouvellement » (Deramond, 2006 : 92), et l'écran/façade, espace par excellence du reflet, de l'illusion et du simulacre. Qu'il revête des airs organiques (*Music-Hall!*) ou mécaniques (*Bureau universel des copyrights*), l'espace urbain se fait mouvant comme un vaste corps ou comme un automate dérégulé. Dans les deux romans, la mise en scène de la prothèse et du corps démembré s'inscrit d'ailleurs dans une logique générale de déconstruction des images et des artifices.

TERRAINS VAGUES

Nous tâcherons ainsi de montrer en quoi la poétique de l'espace incertain signe, dans ces romans, tout autant un imaginaire de la dépossession que de la désorientation.

CHAPITRE 1

MALAISE EN LA DEMEURE : RENVERSEMENT ET BROUILLAGES DES LIEUX DU QUOTIDIEN

Je ne rêve pas à Paris, dans ce cube géométrique, dans cet alvéole de ciment, dans cette chambre aux volets de fer si hostiles à la matière nocturne. Quand les rêves me sont propices, je vais là-bas, dans une maison de Champagne, ou dans quelques maisons où se condensent les mystères du bonheur.

Gaston BACHELARD,
La terre et les rêveries du repos.

FORMES ET DÉRIVES DU CHEZ-SOI

Dans sa *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard déplorait : « À Paris, il n'y a pas de maisons. Dans des boîtes superposées vivent les habitants de la grand'ville » (Bachelard, 1957 : 42). Ainsi, à la maison, sorte de matrice protectrice, de hutte originelle, Bachelard oppose la froideur, l'hostilité et l'anonymat imposés par les formes plus contemporaines d'habitations (appartements, immeubles). La littérature française contemporaine ne cesse de dire ce rapport trouble au chez-soi et cette difficulté de s'inscrire durablement dans un lieu habitable : que l'on pense aux maisons dont on ne franchit jamais le seuil chez Christian Oster (*Mon grand appartement, Sur la dune*), aux résidences familiales

qui s'effritent chez Marie Redonnet (*Splendid Hôtel*) et Emmanuel Adely (*Les cintres*), à la villa carcérale et labyrinthique chez Sébastien Brebel (*Villa Bunker*), ou encore aux immeubles résidentiels angoissants chez André Benchetrit (*Le ventre et Impasse Marteau*). En France comme au Québec, l'angoisse et l'étrangeté que provoque la figure du chez-soi chez l'individu contemporain sont bien palpables. Dans un article intitulé « Les figures spatiales dans *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte ou la maison de l'emprisonnement », Benoit Doyon-Gosselin a bien montré comment,

[d]epuis les années 1980, la maison est devenue une figure récurrente du paysage littéraire québécois. Peut-être en raison d'une conjoncture particulière, cette figure est surtout mise à profit dans les romans écrits par des femmes. On n'a qu'à penser, notamment, à l'œuvre entière de l'Acadienne France Daigle, *La maison Trestler ou le 8e jour d'Amérique* de Madeleine Ouellette-Michalska ou encore à *Babel, prise deux* ou *Nous avons tous découvert l'Amérique* de Francine Noël (Doyon-Gosselin, 2007 : 108).

Qu'il s'agisse d'un sinistre bungalow nord-américain dans *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis et dans *Dée* de Michael Delisle, ou encore d'intérieurs carcéraux dans *Sous béton* de Karoline Georges et *J'ai eu peur d'un quartier autrefois* de Patrick Drolet, la représentation de la maison et du chez-soi dans la littérature québécoise s'oppose, le plus souvent, à cet espace protecteur, heureux et serein dont faisait état Bachelard dans *La poétique de l'espace*. Doyon-Gosselin le souligne : « [I]l faut réitérer l'idée qu'à partir des années 1980, la difficulté d'habiter l'espace devient un leitmotiv des plus féconds autant dans le roman québécois que dans le roman d'expression française au Canada » (Doyon-Gosselin, 2007 : 123). Marie Parent n'affirme pas autre chose lorsqu'elle montre comment, dans *Pourquoi faire une maison avec ses morts* d'Élise Turcotte tout comme dans *Unless* d'Hélène Monette, « les narratrices sont animées par le désir d'un refuge, d'un endroit où échapper à la folie du monde et à la frénésie de l'Histoire, quête constamment mise en échec par l'étrangeté fondamentale du chez-soi » (Parent, 2011 : 126). Les œuvres de ces deux écrivaines, explique Parent, « participent d'un imaginaire

qui hante les fictions nord-américaines, celles-ci ne cessant de pointer ce hiatus infranchissable entre le sujet et son environnement» (Parent, 2011 : 127).

Dans le cadre de cette analyse, deux romans – appartenant à une veine plus ironico-ludique que ceux énumérés ci-haut – nous permettront d’aborder la figure de la maison et ses déclinaisons, du bungalow le plus ordinaire au squat le plus incongru. Ainsi, Éric Chevillard (*Au plafond*, 1997) et Nicolas Dickner (*Tarmac*, 2008) montrent comment se négocie la difficile appropriation d’un espace habitable, d’un lieu de vie rassurant et sécuritaire, en contexte d’incertitude (perte des repères, menaces réelles ou fabulées, expulsions successives, exclusion). Dans ces romans, deux modes de vie se confrontent : la marginalité (représentée par le narrateur et sa communauté d’amis dans *Au plafond* et par la famille Randall dans *Tarmac*) et la normalité (figurée par la famille Raffin dans *Au plafond* et la famille Bauermann dans *Tarmac*). Cette mise en scène de la marginalité et de l’exclusion se double, dans les romans étudiés, d’une poétique descriptive de la réversibilité où les valeurs, les espaces et les événements sont représentés sur le mode du renversement. C’est en effet à un basculement généralisé (de l’ordre établi, des lois physiques, etc.) que nous convient ces deux romans. Chez Dickner, le proche et le lointain sont interchangeables : Rivière-du-Loup se dessine comme l’exact revers d’une ville japonaise (et vice-versa). À ce renversement de l’exotisme s’ajoute le retournement des figures de la catastrophe. En effet, chez Dickner, ces figures sont systématiquement désamorçées par des métaphores qui les rattachent au domaine du jeu ou du quotidien. Chez Chevillard, c’est plutôt par le détournement ironique et jubilatoire des notions de haut et de bas, de sécurité et d’insécurité, d’inclusion et d’exclusion que s’opère le renversement de la représentation spatiale. Dans les romans étudiés, l’incertitude devient le prétexte à une inventivité et à une manière inédite de concevoir et d’habiter le monde.

Tarmac présente le parcours de Hope Randall, une adolescente issue d’une famille où chaque membre reçoit, depuis des générations, sa propre révélation de la date de la fin du monde.

Oscillant entre ses désirs de stabilité et ses réflexes de déracinée, entre ses penchants scientifiques et sa curiosité maladive à l'égard du hasard et de la superstition, Hope entreprend de découvrir par elle-même le moment de l'apocalypse. Quelques coups de dés la mènent à élire le 17 juillet 2001 comme date fatidique, prophétie consolidée par la date de péremption figurant sur des sachets de ramen et confirmée par une publicité, trouvée dans un vieux numéro de *Spider-Man*, faisant la promotion de l'œuvre de Charles Smith, un devin de pacotille qui prévoit, tout comme Hope, la fin du monde pour le 17 juillet 2001 (*T*: 146). À la recherche de ce dernier, Hope entreprend un long périple qui la mènera de Rivière-du-Loup à Tokyo en passant par Seattle. Rien ne sera simple pour Hope, dont la quête est entravée par une série d'incongruités et d'aberrations géographiques. Dans *Tarmac*, on assiste donc à un télescopage généralisé des repères, des frontières et des certitudes face à un monde en constante mutation.

Dans *Au plafond*, le narrateur – un homme qui porte constamment une chaise retournée sur sa tête – fait le récit de son existence, entièrement vouée à la remise en question de la matérialité contraignante du monde, ainsi que des codes et des lois qui régissent les manières de l'habiter. Tout en retraçant la généalogie de son rapport ambivalent à sa chaise – à la fois cellule protectrice et carcan qui lui a été imposé par un médecin afin de l'obliger à « pousser droit » (*AP*: 11) –, il fait le récit de ses nombreuses tentatives pour habiter le monde des hommes, cet espace aliénant régi selon lui par de nombreuses conventions arbitraires. C'est loin des formes convenues d'habitation – dans un entrepôt frigorifique, puis dans un chantier abandonné, et finalement au plafond d'un appartement coquet – qu'il arrivera à habiter le monde d'une manière inédite, à l'envers, accompagné de ses amis marginaux : le très puant Kolski ; Topouria, un grutier déchu ; Malton et Lanson, rivés à leur fauteuil roulant ; Madame Stempf, une rempailleuse de chaises perpétuellement enceinte ; et finalement Egger, le plus fidèle émule du narrateur.

En proposant un regard critique sur le caractère arbitraire des conventions spatiales, la rigidité des découpes territoriales et

l'artificialité des frontières qui cadastrent notre monde, c'est à une réforme générale des manières d'habiter et des formes d'habitation instituées que nous invitent les deux romans étudiés.

« RIEN N'A ÉTÉ PRÉVU POUR NOUS » :
ESPACES DE LA MARGINALITÉ ET DE L'EXCLUSION

Je ne demande qu'à me fondre, j'en suis empêché.

Au plafond.

Selon Hope, la Terre orbitait en banlieue, dans un bras galactique insignifiant – de quoi se sentir irrémédiablement en marge des choses.

Tarmac.

Dans *Tarmac* et *Au plafond*, les représentations de l'espace habité se nouent constamment autour de la question de la marginalité et de la conformité. Ainsi, dans *Tarmac*, tout oppose Hope et Michel (ou Mickey). Alors qu'elle est issue d'une longue lignée de déracinés, il vient d'une famille unie (cimentée!) exerçant depuis des générations divers métiers associés à la construction :

Débarquée de Hollande au milieu du 19^e siècle, ma famille s'était installée au New Jersey, où elle avait exercé la maçonnerie avant de se spécialiser peu à peu dans le ciment et le béton. Mes aïeux avaient si bien travaillé que, à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, ils exploitaient l'une des plus grosses cimenteries de la région : la Bauermann Portland Cement Works (*T*: 49).

On le verra plus tard, Mickey habite un monde régi par des conventions et des rituels familiaux immémoriaux. Il représente l'Amérique banlieusarde dans tout ce qu'elle a de stable et de rassurant. Chez Mickey, la vie quotidienne est douce et banale :

Une odeur sucrée flottait dans la cuisine. Sur la table, on avait disposé un panier de gaufres fraîchement micro-ondées, des oranges et un pichet de sirop de maïs. Mon père lisait le cahier *Économie*, ma mère

TERRAINS VAGUES

détaillait les avis de décès. La cafetière faisait son boulot. La radio jouait en sourdine, simple bruit de fond (*T*: 43).

À l'opposé, Hope, avec ses « allure[s] d'enfant abandonnée au fin fond de la forêt amazonienne » (*T*: 25), est issue d'une famille d'illuminés et de marginaux de tout acabit qui, depuis au moins sept générations, « souffr[ent] d'une grave obsession pour la fin du monde » (*T*: 18). Sa famille aux origines incertaines, « très vaguement acadienne » (*T*: 18), est portée par le déracinement perpétuel. On apprend qu'ils ont été « déportés par les Britanniques en 1755. Parachutés au Maryland, ils y adoptèrent le patronyme Randall, sans pour autant se laisser assimiler, et revinrent en Nouvelle-Écosse, où ils consacrèrent les décennies subséquentes à squatter des lopins de tourbière ingrate » (*T*: 18). L'instabilité, le déracinement et l'exclusion semblent être à l'origine de leur obsession familiale pour la fin du monde :

On pourrait d'ailleurs croire que l'obsession familiale pour l'apocalypse remontait à ce traumatisme géopolitique. N'était-il pas normal, voire inévitable, qu'une lignée d'agriculteurs déportés éprouvât certaines sensibilités à l'égard des agglomérations urbaines, des grandes catastrophes et du cours normal de l'histoire ? (*T*: 18)

Le caractère destructeur de la famille Randall s'oppose en tout au caractère bâtisseur des Bauermann. Habitué des espaces précaires, les Randall endossent eux-mêmes des comportements (auto-) destructeurs ; ils sabotent et endommagent les biens publics et sont affligés de lourdes tendances suicidaires. Par exemple,

Harry Randall Truman, le patriarche, avait perdu la tête à l'automne 1835, peu après le passage de la comète de Halley. Il avait annoncé le retour de Moïse à bord d'une baleinière incandescente, puis avait bouté le feu à la grange du pasteur pentecôtiste. Les voisins l'avaient intercepté, ligoté et expédié au Halifax Mental Asylum, où il termina ses jours dans l'aile des pyromanes et autres sociopathes (*T*: 20).

Il en va de même pour « Gary Randall [qui] s'était terré quinze ans durant dans un cabanon en plywood, de la fenêtre duquel il accueillait les (rarissimes) psychothérapeutes avec des salves

de calibre 12» (*T*: 20), ou encore de Henry, le grand-père de Hope, qui «se suicida en gobant une poignée de clous à toiture» (*T*: 20). De l'aile des pyromanes au cabanon en plywood, les Randall habitent toujours en marge du monde, dans des lieux décalés comme cette ancienne animalerie, l'Arche de Noéh (*sic*), où habitent Hope et sa mère (à défaut d'habiter une baleinière incandescente pilotée par Moïse!).

Dans *Au plafond*, le narrateur se présente également comme un être marginal en proie, depuis son plus jeune âge, à une exclusion dont il semble a priori responsable. En effet, cet hurluberlu porte en permanence une chaise retournée sur sa tête. Ainsi, «[l]orsqu'[il] entre dans un lieu public, un magasin, un restaurant, en [s]e baissant légèrement pour franchir la porte [...] les conversations se figent, puis cèdent la place à ce même murmure qu'[il] croyai[t] avoir laissé dehors, qui décidément [l]e suit» (*AP*: 9). On le «toise dans les foules» ou on lui fait «des réflexions désagréables parce qu'[il] ne cède pas [s]a chaise à une vieille dame debout qui se fatigue ou se sent mal» (*AP*: 12). Aux yeux de la société,

[s]a chaise [l]e désign[e] comme fauteur de trouble ou contestataire dangereux : un homme qui se dépla[ce] avec un siège sur la tête p[eu]t aussi bien faire dérailler les trains ou exploser les avions ; s'il prom[ène] sur de telles distances le meuble justement conçu pour le repos et la halte, sa perversion lui inspirer[a] [peut-être] un jour le désir inverse d'entraver la libre circulation des véhicules pourvus d'ailes et de roues puis les mouvements naturels des êtres animés (*AP*: 105-106).

Contrairement à la paranoïa qui afflige chaque membre de la famille Randall, dans *Au plafond*, c'est le comportement du narrateur qui suscite toutes les suspicions des gens «normaux». Les raisons qui ont mené ce dernier à devoir porter une chaise sur la tête nous laissent comprendre qu'il est affligé, depuis l'enfance, d'une incapacité à grandir normalement, à prendre sa place dans le monde de manière adéquate. En effet, alors qu'il n'était qu'un «[e]nfant apeuré» et solitaire (*AP*: 9-10), le narrateur

TERRAINS VAGUES

[a]urais[t] voulu décroître en ces années où la moelle jaillit comme une sève, où la thyroïde vous écartèle de l'intérieur, [il] ne pouvais[t] que [s]e recroqueviller, grandir en rond, en spirale. Un médecin consulté par [s]a mère [lui] imposa l'exercice de la chaise retournée pour [l]e *forcer à pousser droit* (AP: 10-11 ; nous soulignons).

Par un renversement ironique, la chaise que porte le narrateur – qui se présente d'abord comme un carcan imposé par un médecin – est rapidement transmuée par le personnage en moyen de s'émanciper des codes rigides qui régissent le monde. Revendiquant haut et fort sa singularité, se présentant désormais comme un demi-dieu siégeant dans le ciel (AP: 11), il déplore que « [r]ien n'a été prévu pour [les gens comme lui] » :

Souvent, les plafonds sont trop bas. Tous les vêtements qui s'enfilent par la tête ont des encolures ridiculement étroites. Pour les architectes et les couturiers, c'est comme si nous n'existions pas. Il ne leur viendrait pas à l'idée de travailler en pensant à notre singularité [...] (AP: 13-14).

Sur un mode ludique, le narrateur pousse à l'extrême ce qui pourrait être une logique de l'adaptabilité, où l'espace s'ajusterait à tous ses usagers, à toutes leurs singularités.

Derrière cet humour bon enfant, il n'en reste pas moins que le narrateur entretient un rapport inquiet avec le monde dans lequel il vit : « [A]insi, même entre gens de ma sorte, si rares soyons-nous, rien n'est simple, nous avons appris à nous *méfier* de tout le monde, après quelques déconvenues, nous avons développé des *réflexes de fuite ou de repli* » (AP: 54 ; nous soulignons). C'est toutefois davantage sur le mode de la lutte et de la provocation que semble s'opérer la relation que le narrateur noue avec le monde. Loin de s'apitoyer sur son sort, il affirme en effet :

Nulle pitié ne m'est due – et si cela était, je saurais bien m'apitoyer sur moi-même, je suis devenu débrouillard, un vrai Robinson Crusoe – mais j'estime être en droit d'exiger quelques aménagements : je veux pouvoir porter autre chose que des blouses ou des vêtements qui se boutonnent sur le devant, je veux pouvoir entrer dans des voitures non décapotables ou profiter des transports en commun. Je ne demande qu'à me fondre, j'en suis empêché (AP: 16).

Exiger des aménagements : voilà ce que revendiquent les personnages d'*Au plafond*. Dans une sorte d'exacerbation parodique de l'individualisme contemporain, ils revendiquent le droit à leur unicité et vilipendent la rigidité du monde dans lequel ils habitent. C'est donc à une série de « petites provocations » que se livre, au quotidien, le narrateur « pour défier le sens commun dont l'autorité rassise et l'intransigeance obtuse [l']accabl[ent] » (AP: 65). Loin d'être le seul personnage marginal du roman, le narrateur est entouré de désaxés magnifiques : des laissés-pour-compte et des chômeurs tel son ami Topouria, un grutier inventif qui, alors qu'il participait aux travaux de construction d'un pont, a décidé de repenser son usage en l'édifiant, contrairement à toute logique, « dans l'axe du fleuve afin de permettre à celui-ci d'enjamber l'océan et de poursuivre sa course sur le continent assoiffé, infertile qui s'étend sur la rive opposée » (AP: 29). Faire fi des conventions à tout prix, voilà ce qui caractérise la bande de joyeux originaux qui cohabitent avec le narrateur. Pensons à Kolski qui, par sa puanteur, s'exclut volontairement du monde, dressant une barrière de pestilence entre lui et les autres. Le narrateur explique l'avoir rencontré dans la salle d'attente d'une gare, en pleine heure de pointe : « [I]l puait comme un égout et je trouvais *refuge* dans son odeur, un *abri* sûr, elle me protégeait comme une *vitre blindée* de la foule hostile, maintenue à distance, qui ne pouvait plus rien contre moi » (AP: 42 ; nous soulignons). Dans *Au plafond*, la marginalité agit bien comme un refuge, comme une manière de mettre à distance le monde tout en le maîtrisant : « Nous étions au centre d'un large cercle vide, entourés de respect malgré l'air méprisant de tous ces gens, et maîtres de l'espace aussi loin que portaient les effluves émanant des vêtements et du corps de Kolski » (AP: 43). Dans ce roman, la marginalité des personnages dépasse largement les limites de leur corps, elle se spatialise littéralement, fait office de rempart ; une chaise retournée sur la tête devient carcan protecteur, une mauvaise odeur corporelle agit comme une muraille impénétrable. Parfois, c'est le corps lui-même qui se « bunkerise ». Ainsi, Madame Stempf, une rempailleuse de chaises amie du narrateur, garde précieusement

ses enfants en son sein. En effet, elle qui « assimile l'obstétrique à une procédure d'expulsion » (*AP*: 31-32) ne permet pas qu'on la prive de ses enfants :

[E]lle les a retenus dans ses flancs, à l'*abri*, les quatre ou cinq enfants, peut-être six, arrondissant son ventre autour d'eux et dressant le *rem-part* de son corps contre l'hiver, contre la nuit, contre le vent, contre l'orage, contre les angles et les ongles, les coudes, les crocs. Contre les lames, les balles, les coups – ils s'en sont trouvés bien, bercés par le lent roulis de ses hanches énormes, de son buste incirconscribable, ils se sont épanouis (*AP*: 31-32; nous soulignons).

Chez Chevillard, la marginalité agit donc comme un véritable dispositif de protection qui tient à bonne distance le monde, vécu par les personnages comme oppressif, hostile et dangereux. Derrière le caractère loufoque de leur posture se dissimule en effet un malaise bien palpable, une inquiétude face à un monde potentiellement invasif.

Dans *Au plafond* comme dans *Tarmac*, la tension entre marginalité et conformité se traduit également dans les divers lieux où choisissent d'habiter les personnages, tiraillés entre leur besoin de se loger en un lieu protecteur et leur désir d'investir l'espace à leur manière, loin des codes et des formes d'habitation instituées.

LA TENTATION DE LA NORMALITÉ ?

La source du malentendu est bien là : on a considéré que mon usage de la chaise était une manière de prendre position dans le champ de la pensée en faveur du renversement des valeurs et des pouvoirs, alors qu'il m'a toujours semblé au contraire que je rétablissais un juste équilibre en agissant de la sorte, que je remettais plutôt les choses à leur place.

Au plafond.

Dans *Tarmac*, l'espace cristallise la tension entre le banal et l'extraordinaire, entre la normalité et la marginalité. Ainsi, Rivière-du-Loup nous est présentée comme une petite ville régio-

nale générique, dotée d'un stade municipal, d'une piscine, d'un cinéma, d'un supermarché et de quelques bars quelconques. Dès l'incipit, la ville se dessine comme un espace stable, quadrillé de lignes droites qui s'y retrouvent partout, tant au stade municipal où l'on «venait de retracer les lignes du terrain de baseball» (*T*: 11) que dans le ciel où «un 747 traçait de longs cirrus rectilignes» (*T*: 12). Dans cette ville calme et morne, seule Hope donne à voir à Mickey la perspective d'un monde entièrement renversé, atomisé. Ainsi, dès leur première rencontre, elle lui parle des conséquences éventuelles de l'explosion d'une bombe atomique sur cette petite ville sans histoire :

Le centre commercial volerait en miettes, les bungalows seraient soufflés, les voitures projetées comme des boîtes de carton, les lampadaires s'allongeraient au sol. Et ça, c'est *seulement* l'onde de choc. Ensuite il y a la radiation thermique. Tout serait réduit en cendres sur des dizaines de kilomètres carrés – beaucoup, beaucoup de terrains de baseball! (*T*: 13)

Hope, on le voit, ne s'encombre pas du réel. Ce qui compte pour elle, c'est l'immense pouvoir de suggestion de la destruction. Marginales, elle et sa mère n'arrivent pas à habiter sereinement le monde; sortes d'apprenties survivalistes, elles sont constamment à la recherche d'un bunker où se loger. Il n'est d'ailleurs pas anodin que leur appartement, «coincé entre la buanderie Clean-O-Matic et les cuisines du restaurant Chinese Garden» (*T*: 15), deux lieux emblématiques d'une Amérique des plus banales, soit situé à l'emplacement exact où se trouvait l'Arche de Noéh, une animalerie dont le nom rappelle, sur un mode mythico-ludique, l'imaginaire de la fin: «*L'Arche de Noéh* [*sic*] [...] fermée depuis l'hiver précédent et reconvertie en un logement (modérément) habitable» (*T*: 15-16). Dans ce bunker de fortune, on retrouve «des quantités invraisemblables de nourriture [qui] s'empil[e] [...] dans tous les coins: des sacs de farine, des sachets de ramen, des bidons d'eau et d'huile, [ainsi que] des boîtes de conserve de toutes sortes» (*T*: 16). Du supermarché Sobeys, où elle travaille, la mère de Hope rapporte

TERRAINS VAGUES

des cargaisons gargantuesques: 5 livres de riz, 10 livres de patates, 4 boîtes de fèves rouges, 4 boîtes de tomates étuvées, 20 boîtes de thon à l'huile, 20 boîtes de poires, 20 boîtes de pêches, 20 boîtes de petits pois – et des ramens, des centaines de sachets de ramen qu'elle cas[e] dans le moindre espace libre (*T*: 25-26).

L'attitude de la mère Randall témoigne d'un rapport paranoïaque au réel. Sa marginalité, à la manière de celle des personnages d'*Au plafond*, relève d'une volonté excessive de se protéger du monde (ou plutôt, dans son cas, de la fin du monde). Consciente de la marginalité du mode de vie que lui impose sa mère, Hope s'emploie à donner une illusion de normalité aux services sociaux qui viennent ponctuellement s'enquérir de sa situation :

Le cirque se répétait tous les six mois, et Hope apprenait peu à peu à créer l'illusion de la normalité. Elle avait vite compris que certains détails étaient louches – en particulier l'absence de télévision. Bien davantage qu'un simple appareil domestique, il s'agissait d'une preuve d'allégeance sociale. Hope fouilla donc dans les ordures et dénicha une vieille Zenith noir et blanc. Le bas de l'écran refusait de s'animer, mais tant qu'on ne l'allumait pas, elle donnait le change (*T*: 26-27).

Hope comprend bien les codes qui régissent le monde normal et use de tactiques pour donner l'illusion d'y appartenir :

Aussitôt que la télévision prit sa place dans la salle à manger, l'attitude des travailleurs sociaux changea. Ils notèrent ce signe positif et leurs visites commencèrent à s'espacer. Entre les inspections, cependant, il fallait escamoter la télévision: Ann Randall refusait de tolérer cet appareil qui donnait le cancer de la rétine et pourrissait le cerveau (*T*: 27).

Signe de normalité pour le monde extérieur, source de peur panique chez Ann Randall, la télévision catalyse bien, dans *Tarmac*, le fossé qui sépare les Randall du monde normal. Or, malgré ses efforts pour lui donner des airs convenables et habitables, le logis où habite Hope « ressembl[e] de plus en plus à une tanière, à une piquerie – un logis jetable après usage » (*T*: 38).

Dans *Au plafond*, les lieux habités agissent également comme autant de squats, de lieux de vie improbables et d'espaces pré-

caires bricolés de toutes pièces. Dans le roman de Chevillard, les personnages habitent tous des lieux a priori inhabitables, des squats hors du commun, à l'abandon, toujours décrits comme des espaces hors du temps, sortes de lieux mythiques et intemporels où le narrateur et ses compères s'épanouissent, à l'abri du monde et des affres du temps. Ainsi, au sujet d'un ancien entrepôt frigorifique où il logeait, le narrateur raconte :

J'avais aimé [...] cette chambre froide dont la magie semblait opérer encore, si longtemps après que les systèmes de réfrigération eurent cessé de fonctionner : souvent, je voyais le jour décliner par la fenêtre tandis qu'il demeurait clair comme au petit matin entre mes quatre murs de carrelage blanc ; les heures que j'y passais ne s'ajoutaient pas aux autres, et quand je la quittais, le monde au-dehors me paraissait changé, l'époque n'était plus tout à fait la même, des espèces animales s'étaient éteintes depuis ma précédente sortie, je surprénais des signes de fatigue sur les visages de mes connaissances, quelquefois elles avaient adopté une mode vestimentaire ou un argot nouveaux qui me les rendaient étrangères – je datais, puisque je n'avais pas vieilli d'une seconde (*AP*: 63-64).

Dans cet entrepôt hors du temps se sédimente toutefois une autre temporalité, plus organique. En effet, le colocataire du narrateur, sorte d'écologiste rêveur, « rapportait [à chaque nuit les poubelles de la ville] [...] et les stockait dans [leur] chambre, d'abord, puis, quand la place vint à manquer, dans les couloirs » (*AP*: 62). À la manière de l'appartement insalubre de Hope Randall, la chambre frigorifique du narrateur se transforme graduellement en un espace invivable où, au fil du temps, se sédimentent les déchets du monde extérieur :

Avec les poubelles de Kolski, la corruption était entrée chez moi, la moisissure pourrissait les joints de plâtre entre les carreaux des murs, une humidité de cave stagnait dans la chambre, la paille ou la tapisserie des chaises en souffraient, leur menuiserie délicate, gauchie, vermoulue, rappelait maintenant celle des vieux pommiers morts debout dans les vergers à l'abandon, il était temps de partir (*AP*: 64).

Dans *Au plafond*, les déchets agissent comme une véritable invasion du monde extérieur, à la manière de la télévision dans

l'appartement d'Ann Randall. Devant cette infestation, le narrateur se résout donc à déménager et à s'installer dans les baraquements du chantier abandonné d'une bibliothèque, où vivent déjà les membres d'une petite communauté bigarrée. À la manière de l'entrepôt frigorifique (avant qu'il ne soit envahi par les déchets), le chantier de la bibliothèque se présente comme un lieu vierge, un lieu appartenant à un temps d'avant, fossilisé :

On construisait là une bibliothèque, m'a-t-on dit. Les travaux ne sont pas très avancés. [...] Quelques [...] traces demeurent de l'activité qui fut déployée là pendant sept ou huit semaines : un tas de sable déjà mangé par la terre, envahi de mauvaises herbes et de déchets, les empreintes fossiles merveilleusement nettes d'épines dorsales de tricératops et de tyrannosaures laissées dans la boue par les roues des camions et les chenilles des bulldozers (il n'y a que les paléontologues pour en douter) (*AP*: 24-25).

Pour le narrateur, ce chantier désaffecté porte les traces d'une ère antérieure et revêt des apparences préhistoriques. Ce dernier ne manque toutefois pas de brouiller davantage la représentation du lieu qu'il décrit, mêlant ses propos de références au monde contemporain. Ainsi, au fil de ses descriptions, il injecte différentes allusions aux codes qui régissent une vie de citoyen rangé. Par exemple, il assimile l'entrée dans son nouveau squat au retour à la maison d'un père de famille après une longue journée de travail :

Des cadenas robustes : quand le trousseau manque, une bonne pioche est certainement la clé qui s'adapte le mieux à ces serrures-là, assenée avec force plusieurs fois, elle en perce bientôt le secret mécanisme, la chaîne cède et la porte s'efface devant vous comme ouverte de l'intérieur par une épouse aimante, votre plat favori mijote. Vos trois fillettes vous sautent au cou, le chien de la famille vous fait fête, vous entrez en repoussant dans le fond de l'abri les sacs de sable et de ciment qui obstruent le passage, vous sortez l'encombrante brouette, les planches, les outils, les seaux, puis vous balayez le sol jonché d'immondices et la dernière chose que vous jetez dehors, l'ordure la plus infecte du ramassis, est un balai de paille pourrie (*AP*: 27).

On voit comment, en entrelaçant les codes de la marginalité et de la normalité, du banal et de l'incongru, Chevillard réinvestit les espaces précaires, abandonnés de la ville et remet en question, en les télescopant, les catégories habituelles de l'habitable et de l'inhabitable. Toutefois, contrairement à l'héroïne de *Tarmac*, le narrateur de ce roman ne tente pas d'imiter ou de reproduire la normalité des habitations humaines traditionnelles, bien qu'elles exercent sur lui une certaine fascination :

[J]e revenais toujours vers les habitations des hommes. [...] Quelque chose m'y attirait malgré les déconvenues et le méchant accueil que je savais y trouver, car jamais on ne m'invitait à entrer, et, si je commettais l'erreur de m'annoncer en sonnant, on verrouillait la porte : j'entendais la clé tourner dans la serrure, deux fois, trois fois, comme une idiote petite danseuse de boîte à musique (*AP*: 100).

Se questionnant sur ce monde verrouillé, cloisonné, cadastré dans lequel vivent ses semblables, le narrateur multiplie ses visites, ses entrées par effraction dans le monde normal, dans ces intérieurs où tout lui apparaît comme

étranger et inexplicable. Un ordre toujours à peu près identique semblait attester [...] que la vie de famille était régie par un système de fonctionnement universellement accepté et reproduit, les allées étroites entre les meubles menaient aux mêmes lieux déterminés, chacun dévolu à une ou deux activités précises, elles-mêmes très réglementées [...] et ne permettant guère de se conduire selon d'autres principes. Impossible de se sortir de ce circuit à moins de se jeter par une fenêtre (*AP*: 101).

Au fil de son récit, le narrateur ne manque pas de pointer l'incongruité et l'étrangeté des règles, des rituels et des codes du mode d'habitation contemporain. La cellule familiale traditionnelle de même que la vie de couple sont dépeintes par ce dernier comme des carcans que s'imposent les hommes.

Alors qu'ils sont expulsés du chantier de la bibliothèque par les forces de l'ordre, le narrateur et ses amis se voient contraints d'emménager dans l'appartement des Raffin, les parents de Méline, la petite amie du narrateur. La communauté de marginaux, alors

radicalement confrontée aux contraintes d'une habitation normale, ne manque pas d'en souligner toute l'incongruité. Ainsi, le narrateur et ses amis remarquent que malgré le caractère spacieux de ce logement, « chacun sa chambre, un salon-salle à manger, un bureau-bibliothèque [...] il ne paraît pas possible d'occuper de telles immensités sans créer en effet des séparations arbitraires » (AP: 91-92). Aux espaces hors-normes, infiniment modulables qu'ils se plaisent à habiter, le narrateur et sa bande opposent donc le caractère considérablement contraignant des lieux de vie conventionnels. De la même façon, la famille Raffin est scrutée à la loupe par le narrateur qui voit, derrière leur façade souriante, le caractère artificiel de leurs relations fondées sur des discussions vides, « des axiomes domestiques chaque jour répétés » (AP: 131) et des rituels dérisoires, tel le passage obligé de l'heure des repas :

Louis-René Raffin, Clotilde Raffin, Méline Raffin, Hans Raffin, réunis autour de la table sous laquelle Ouaf, l'animal de la maison, ni un chat ni un poisson rouge, guette les boulettes de mie, le gras du jambon et les croûtes de fromage – ce n'est pas un petit veau non plus – qui améliorent son ordinaire, et certes il faut le sortir matin et soir mais la corvée de poubelle en contrepartie est ramenée à deux fois par semaine [...] (AP: 93-94).

La description que fait le narrateur des membres de cette famille pointe avec ironie le caractère lisse et morne de leur existence ; en décrivant leur animal domestique en creux, sur le mode de la négation, le narrateur fait mine d'introduire une part de mystère et d'inconnu dans le quotidien sans surprise des Raffin. La répétition de leur patronyme contribue, du reste, à renforcer l'effet d'excessive convention qui caractérise leur structure familiale.

Dans *Tarmac*, Hope pose un regard tout aussi critique sur le mode de vie de ses contemporains et sur l'étrangeté sous-jacente des habitations dites conventionnelles qui parsèment l'Amérique. Si elle habite un appartement délabré aux airs de bunker survivaliste, elle note que « le bungalow nord-américain poss[ède] [également], à bien y songer, certaines caractéristiques du bunker. Il s'agi[t] [en effet] de l'une des seules habitations modernes

dont 50 % de l'espace habitable se situ[e] *sous* la surface du sol» (T: 46-47). Elle poursuit son analyse en expliquant que

[L]es maisons anciennes avaient des caves, des cryptes, des celliers, des vides sanitaires ou des cachettes à kalachnikovs. Mais le sous-sol du bungalow nord-américain est différent. Il est isolé, chauffé, meublé, équipé avec des lits, des congélateurs, des chambres froides, la télévision, le téléphone et des jeux de société. Autrement dit, c'est un espace parfaitement habitable durant de longues périodes. Le sous-sol moderne est apparu durant la guerre froide, c'est le produit d'une civilisation obsédée par son avenir. Mais quand on y pense bien, la dernière fois qu'autant d'*Homo sapiens* ont habité sous terre, ça remonte à l'âge de pierre (T: 47).

À la manière du narrateur d'*Au plafond*, Hope opère un renversement critique de nos représentations conventionnelles du chez-soi, exhibe l'étrangeté de nos modes de vie dits conventionnels, et pointe le caractère archaïque de nos manières de vivre prétendument contemporaines. Ce télescopage des figures du chez-soi et du bunker apparaît également par la représentation de cette dernière figure sur un mode inversé. Ainsi, alors qu'elle se trouve au Japon, Hope réside dans une « petite maison traditionnelle, toute en pin rustique, papier de riz et tuiles d'ardoise, [...] posée sur le toit d'un immeuble, plusieurs étages au-dessus de Tokyo » (T: 184). À l'inverse du bunker souterrain, cette petite maison se présente comme un véritable bunker « suspendu ». Elle surplombe la ville de Tokyo et l'on apprend en effet que « cette baraque branlante [figure] sur la liste des trésors patrimoniaux » (T: 198), comptant parmi les « rares bâtiments de la période Edo qui a survécu à la fois au tremblement de terre de 1923, aux bombardements de 1945 et à la vague d'urbanisme des années 60 » (T: 198). Dans un nouvel effet de renversement, l'urbanisme, c'est-à-dire l'organisation de l'habitabilité urbaine, est assimilé par la liste à des catastrophes destructrices. Dans *Au plafond* comme dans *Tarmac*, les personnages nous convient à porter un regard neuf sur les conventions qui régissent notre manière d'habiter et de concevoir le monde. Dans ces deux romans, ce télescopage entre confort et marginalité, entre l'habitable et l'inhabitable trouve son

équivalent dans la représentation de frontières spatiales poreuses et par l'éclatement de cloisons qui balisent nos milieux de vie.

POROSITÉ DES FRONTIÈRES ET RENVERSEMENT DES CONVENTIONS

[T]outes les unités de mesure sont absurdes. Peu importe que l'on mesure le temps avec des gouttes d'eau ou avec les rotations d'un atome de césium : ce sont simplement des absurdités plus ou moins précises. Tout le reste est culturel.

Tarmac.

Cette vision à l'envers des choses d'en bas est assez perturbante, avouons-le [...].

Au plafond.

En lisant *Tarmac*, on remarque à quel point la géographie s'y présente sur un mode insaisissable. Dans ce roman, les notions d'« ici » et d'« ailleurs » sont constamment brouillées. En premier lieu parce que la distinction entre Rivière-du-Loup et Tokyo est perpétuellement gommée. La première ville endosse les caractéristiques de la seconde, et vice-versa. On peut d'abord évoquer les cerisiers en fleurs que l'on retrouve à Rivière-du-Loup, cette ville qui, la nuit, « ressembl[e] à une aquarelle japonaise, dans le clair de lune » (*T*: 241) et qui sent « la poussière et les vacances. Partout en ville les cerisiers fleuriss[ent], et il neig[e] des pétales à plein ciel qui finiss[ent] en bouillie beige sous les roues des automobilistes » (*T*: 109). Le métissage entre les cultures occidentale et orientale caractérise certaines vitrines des magasins louperivois : « La rue Lafontaine était déserte. Dans la vitrine du Studio de Karaté Elvis Dubé trônait un portrait du King en kimono, entouré de lumières de Noël » (*T*: 104). On peut également penser à la frénésie orientalisante qui affecte les habitants de la ville, en proie à une « récente invasion asiatique : le tofu » (*T*: 93). Ainsi, la mère de Mickey « cuisin[e] [non seulement] au tofu, [mais] consult[e] [également] des guides sur la méditation zen [et]

achèt[e] bouddhas et bonsaïs chez Zellers» (*T*: 127). Les caractéristiques physiques de certains habitants de la ville empruntent à la fois à la culture occidentale et orientale. Ainsi le pompiste de la station-service ressemble à « une espèce de lutteur de sumo coiffé d'une casquette John Deere » (*T*: 133). De façon symétrique, au Japon, Merriam, la jeune serveuse qui héberge Hope, a dans sa gestuelle « une virilité débonnaire apprise sans doute dans un film de John Wayne » (*T*: 180).

On remarque que d'étranges concordances événementielles tendent à lier entre elles les villes de Tokyo et de Rivière-du-Loup. Ainsi, alors qu'à Rivière-du-Loup, le stade de baseball est ravagé par un incendie (*T*: 215), une odeur d'incendie plane dans l'arrondissement Gilo à Tokyo, où « embaum[ent] l'hibiscus et le feu de bois » (*T*: 216), et « un stade de baseball flambant neuf » pousse quelque part en banlieue de Tokyo (*T*: 217). De même, alors qu'à Rivière-du-Loup, Mickey assiste à « [l]a démolition d'une piscine extérieure vétuste » (*T*: 213), Hope se retrouve, à Tokyo, devant une piscine nouvellement construite. Dans les deux villes, la construction de nouveaux quartiers résidentiels, censés accueillir respectivement une trentaine de condominiums, est annoncée par des pancartes géantes aux illustrations paradisiaques. Ainsi, à Nayot, un arrondissement de la ville de Tokyo, Hope se retrouve face à « un panneau publicitaire annonçant la construction imminente de trente-sept condominiums de luxe, ce qu'une illustration édénique permettait de saisir instantanément, même sans la moindre connaissance de japonais » (*T*: 190-191). Parallèlement, à Rivière-du-Loup, « on annonçait le tracé de deux nouvelles rues et la construction de trente condominiums – ce qu'illustrait une pancarte plantée en bordure du terrain, comme une carte postale géante de l'Éden » (*T*: 241). Les lieux de rencontre, qu'ils se trouvent dans l'une ou l'autre ville, entretiennent également d'étranges similitudes. Par exemple, le bar l'Ophir à Rivière-du-Loup et le Jaffa au Japon présentent des parentés onomastiques et symboliques; leurs noms rappellent des ports antiques mentionnés dans la Bible et évoquent, de ce fait, ces lieux de transit que constituent les ports et les aéroports, les quais – et les tarmacs!

De même, ils se dessinent tous deux comme des lieux qui ont persisté, au fil des ans, malgré leurs successives destructions :

Le tout premier hôtel Ophir, bâti lors de la poussée de prospérité apportée par le Grand Tronc, avait l'allure d'un bordel de ruée vers l'or : un bâtiment blanc de quatre étages, tout en bois et en balustrades, campé à flanc de colline. Cet historique bâtiment avait toutefois brûlé dans des circonstances imprécises, à la fin des années 60, pour être aussitôt remplacé par l'Ophir II, Mets canadiens et poly-nésiens. Ce deuxième avatar avait lui aussi flambé, à cause d'un malheureux accident de friteuse. Désormais, l'illustre coin de rue était occupé par l'Ophir III, Bar Salon Fireproof – Bienvenue aux dames (*T*: 130).

De la même manière, l'édifice du Jaffa se tient « inexplicablement debout » (*T*: 203) après les nombreux bombardements sur la ville.

La mondialisation et les échanges commerciaux contribuent également à nouer des parentés entre ces villes : à Rivière-du-Loup, « [l]es convois du Grand Tronc, halés par des locomotives qui crachaient feu et vapeur, avaient été remplacés par des citernes d'azote liquide et des conteneurs – Maersk, Hanjin, Hapag-Lloyd et China Shipping » (*T*: 130). De même, au Japon, « Hope [...] attei[nt] la zone portuaire [...] [et se retrouve devant] des milliers de conteneurs multicolores empilés les uns sur les autres. Maersk, Hapag-Lloyd, Hanjin et China Shipping, partout le même paysage » (*T*: 194). Dans *Tarmac*, les brouillages géographiques débordent largement les villes de Rivière-du-Loup et Tokyo. Ainsi, l'Occident se confond avec le Moyen-Orient : alors qu'à Rivière-du-Loup, Mickey pointe du doigt « les silos et les *minarets* de la cimenterie » (*T*: 110; nous soulignons), à New York, « la ligne des gratte-ciel de Manhattan, perdus dans la brume [évoque] une Bagdad des *Mille et une nuits* » (*T*: 50).

Au fil du roman, la présence de médias imprimés ou télévisuels contribue à ce télescopage entre le local et l'international. Ainsi, au stade municipal de Rivière-du-Loup, Mickey trouve « un vieux journal javellisé par le soleil. En se forçant un peu, on reconnaissait une colonne de chars d'assaut sur la place Tian-anmen » (*T*: 11). C'est sans aucun doute la télévision qui

contribue le plus à cette impression généralisée de gommage des frontières, et agit comme un liant spatio-temporel; partout et en simultané, on écoute les mêmes émissions et voit les mêmes images sur les mêmes chaînes. Ainsi, Hope s'enferme dans sa garde-robe et écoute, tous les soirs, les actualités internationales, de vieux longs métrages ou encore (et surtout) :

The Nature of Things, avec David Suzuki. Astronomie, génétique, chimie, tout l'intéressait. Chaque vendredi soir, la bonne parole rayonnait de Vancouver, Colombie-Britannique, traversait le continent par voie hertzienne, relayée de répéteur en répéteur, aboutissait dans une télévision minable, au fond d'une garde-robe de Yarmouth, Nouvelle-Écosse, et irradiait le cerveau d'une jeune fille assoiffée de science (*T*: 27-28).

Aux bulletins de nouvelles se déclinent les grands titres. Du fin fond de leur petite ville québécoise, Hope et Mickey sont informés d'un typhon dévastateur en Thaïlande (*T*: 46), de la chute du mur de Berlin (*T*: 54), d'un attentat à la bombe à Beyrouth (*T*: 71), du «procès du capitaine de l'Exxon Valdez, [de] l'ouverture du premier McDonald's à Moscou et [de] l'entrée des troupes soviétiques en Azerbaïdjan» (*T*: 97).

BROUILLAGES VERTICAUX

— [C]omment faites-vous pour ne pas tomber —? [...] C'est pourtant une question intéressante, je dois le reconnaître. En y réfléchissant, c'est même une question embarrassante [...], si l'on admet que tout corps est soumis à une force de gravitation dirigée vers le centre de la Terre, d'une part, et à une force centrifuge due à la rotation de la Terre, d'autre part, et que la résultante de ces deux forces est la force de pesantour contre laquelle on ne peut rien.

Au plafond.

Contrairement à *Tarmac*, où la porosité des frontières se joue sur le plan horizontal (le local et l'international, l'Occident et

l'Orient), dans *Au plafond*, les brouillages s'opèrent davantage sur le plan vertical, alors que les valeurs associées au haut et au bas se permutent et se renversent. En effet, malgré son incapacité à « pousser droit » et sa manière de « serpenter » en évitant par tous les moyens de « filer droit comme une flèche » (*AP*: 23), c'est la verticalité de l'espace qui intéresse par-dessus tout le narrateur et ses amis. Pensons seulement à Kolski, qui « rest[e] volontiers suspendu par les pieds des journées entières » (*AP*: 39). Ces renversements ne sont pas à envisager uniquement sur le plan spatial : le haut et le bas se brouillent également sur le plan social alors que les marginaux (que constituent le narrateur et sa bande de copains) se voient élevés au rang de personnages mythiques. Une fois de plus, la marginalité du narrateur se spatialise, et contribue à l'isoler du reste du monde. En effet, grâce à sa chaise, le narrateur affirme « si[éger] avec les dieux légendaires », surplombant le monde ; il se dit « au-dessus des nuées, parmi les éclairs, [il] presse les oranges qui font les orages, [il] souffle le chaud et le froid. En somme, [il] domine la situation. [Il] voi[t] les choses de haut » (*AP*: 11). Sa position privilégiée le mène à percevoir le monde selon des perspectives inédites, entièrement renversées :

[J]e dois me pencher pour observer les oiseaux, ils sont plus gros que les hommes. Les hommes vivent tout en bas, au fond, je les devine, écrasés par la perspective, leurs pieds jouant avec leur tête comme avec un ballon, poussant celle-ci vers l'avant – succession rapide de dribbles courts et de crochets –, évitant des adversaires qui ne songent eux-mêmes qu'à s'esquiver, chacun pour soi, chacun son but, j'assiste à cette partie interminable sans y prendre part, sans passion, je n'en détache pas mes yeux pourtant, mais je jouis d'une bonne place, confortable, et d'un point de vue unique (*AP*: 11).

Vu de haut, le monde n'apparaît plus au narrateur que sur un mode dérisoire ; les hommes s'y activent vainement comme de risibles figurines dans un jeu de football miniature. Son ami Topouria, simple grutier sur un chantier, est également décrit par le narrateur comme une créature presque mythologique qui domine le monde du haut de sa machine, avec laquelle il fait

si bien corps [...] qu'il eût pu se mêler à une troupe de girafes sans éveiller leur méfiance et se nourrir lui aussi de tendres feuilles une à une arrachées aux plus hautes branches des arbres, très gracieusement s'agenouiller pour boire, séduire une femelle à coup sûr par ses manœuvres d'approche tout en finesse, sa prévenance, sa distinction, son allure, ses manières élégantes et discrètes, son tact, son extrême douceur et quelle précision en plus de cela, il dirigeait la grue avec un tel doigté qu'on se prenait à croire en le voyant hisser des pierres dans le ciel qu'il y disposait les étoiles pour la nuit. Quel grutier! La volonté de Topouria ne s'était pas dotée par hasard de ce corps immense, docile, taillé pour monter et démonter les montagnes, capable aussi bien de vous retirer une poussière de l'œil avec les mâchoires de sa benne (AP: 27-28).

De simple grutier, Topouria devient, sous la loupe grossissante du narrateur, une créature mythique, hybride, mi-homme mi-bête, avant d'être décrit comme un véritable dieu :

Topouria avait le monde à ses pieds. Son cerveau ne commandait plus seulement à quatre membres malingres, un moteur relayait ses moindres directives, une flèche d'acier prolongeait chacun de ses os : il avait les moyens de se faire obéir. Son regard portait loin, éblouissant malgré les vitres sales de la cabine de pilotage, presque insoutenable. Ses gestes étaient lents, imparables, empreints de la solennité que l'on voit à ceux des joueurs d'échecs de haut niveau (AP: 28-29).

Le renversement vertical des perspectives affecte ainsi plusieurs niveaux de la diégèse d'*Au plafond* : l'espace et les personnages y sont tour à tour soumis et confrontés. Pour le narrateur, le monde est constamment conçu et perçu dans sa verticalité. Par exemple, lorsqu'il offre la moitié de son sandwich à son ami Kolski, il s'adonne à une description stratigraphique de son goûter :

[Q]u'on me comprenne bien : je ne lui offrais pas une tranche de pain sur les deux qui font un sandwich, j'avais réellement partagé mon sandwich, opérant ce que la stratigraphie convoquée ici à bon escient appelle une coupe transversale, laquelle en effet révéla un premier sédiment formé de farine de blé, de sel, de levain et de beurre déposé plus tard mais aujourd'hui presque complètement absorbé par la mie, puis une feuille très mince de laitue recouverte elle-même d'une extraordinairement fine et translucide tranche de jambon, prélevée

TERRAINS VAGUES

sans doute dans l'âme vertueuse d'un porcelet et dont la présence insoupçonnable soudain avérée justifiait à elle seule cette étude stratigraphique qui se referme ici avec son objet d'étude, l'ultime strate étant constituée comme la première d'un agrégat rassis de farine, de sel et de levain. Kolski ouvrit grand la bouche et engloutit le tout, sa part contenait le cornichon fossile, je lui devais bien ça (*AP*: 43-44).

Par le brouillage des frontières qu'ils opèrent et les divers télescopes (verticaux ou horizontaux) qu'ils mettent en scène, Chevillard et Dickner pratiquent, comme l'affirme Christine Jérusalem au sujet de Jean Echenoz,

ce que Bonitzer appelle joliment, en reprenant l'expression de Proust, «l'objectif déconcerté», c'est-à-dire l'art du «télescopage», le mot étant à entendre dans toute sa polysémie. La double acception du mot («examiner les lointains» et «mélanger sans discernement») s'applique parfaitement au travail [de ces écrivains] qui consiste à la fois à monumentaliser l'insignifiant et à jouer sur des collisions, des rencontres que l'on peut qualifier d'incongrues. Cette vision rapprochée, qui ne correspond pas à une perception oculaire normale, loin de jouer dans le sens d'un «effet de réel», contribue à brouiller les notions de distance, à mêler dans un même mouvement indifférencié, le proche et le lointain (Jérusalem, 2005: 64).

Derrière ces jeux de brouillage et ces inversions spatio-géographiques se dessine une volonté de dire un monde où les frontières sont relatives et poreuses. Chevillard et Dickner proposent ainsi dans leurs romans une véritable entreprise de destitution ludique de la notion de frontière.

MISE À MAL PARODIQUE DE LA NOTION DE FRONTIÈRE

À cette porosité des frontières spatiales examinée dans *Tarmac* s'ajoutent la description parodique et la mise à mal sur un mode ludique de la notion de frontière. Pensons par exemple à la description que fait le narrateur de la chute du mur de Berlin, diffusée en boucle à la télévision. Il assimile cette frontière à un vulgaire monticule, à un assemblage précaire, «bricolé avec du gyproc. Selon Hope, la réalité était bien plus simple: il s'agissait

d'un mur en blocs Lego » (*T*: 55). Se demandant « ce que les Allemands comptaient faire de tous ces blocs Lego qui encombraient Berlin » (*T*: 55), Hope extrapole et les imagine transporter les pans du mur « pièce par pièce, dûment numéroté[e], jusqu'en banlieue d'Orlando, afin de mener une joyeuse guerre de concurrence à Walt Disney World » (*T*: 56) en érigeant une sorte de « Mauer Land Morose » (*T*: 56). Reléguée à n'être qu'un simple jouet, un matériau transportable et remodelable, la frontière devient, dans ce roman, matière à tous les recyclages.

Dans *Tarmac*, la destitution ludique de la notion de frontière trouve son équivalent dans le constat répété de la vacuité des cartes géographiques. En effet, dans ce roman, la carte s'avère toujours lacunaire et inapte à traduire la vitesse du monde, à suivre le rythme effréné des redéfinitions du territoire et des réaménagements urbains. Par exemple, à Tokyo, lorsque Hope ouvre le *Rough Planet* (écho parodique au *Lonely Planet*) qu'elle vient à peine de s'acheter pour étudier le plan du centre-ville, les données qu'elle arrive à décrypter ne concordent jamais avec l'emplacement réel du bureau de la société Mekkido, où travaille Charles Smith : « [A]près dix minutes de déduction et de triangulation, elle se planta devant l'endroit où devaient indubitablement s'élever les bureaux de Mekkido – mais au lieu du lion à tête de barbu se trouvait une sorte de piscine ou de bain turc » (*T*: 178). De la même manière, lorsqu'elle tente de repérer l'adresse exacte de Charles Smith dans le bottin, les bases de données de l'assistance

accus[ent] toujours quelques heures – voire quelques jours – de retard sur la réalité. À chaque raid, Hope [...] ne tomb[e] que sur des édifices abandonnés ou à vendre, des terrains vagues, des stationnements improvisés, des chantiers de démolition ou, plus rarement, des bâtiments flambant neufs, apparus au cours de la nuit comme des champignons (*T*: 206).

Dans ce roman, la porosité des frontières et les incessantes reconfigurations de l'espace rendent inopérante la carte géographique ; aucune représentation stable du monde ne fait autorité, la carte s'épuise dans sa perpétuelle inadéquation avec le territoire. Ainsi,

les outils traditionnels de représentation de l'espace (cartes géographiques, itinéraires et guides touristiques) y exhibent leur propre vacuité. En effet, même les guides et *phrase books* touristiques s'avèrent tout à fait inutiles. Dans son *Rough Planet Tokyo*, Hope ne trouve que des phrases du type : « “Où peut-on trouver un bunker dans les parages ?” (*Sumimasen, konoatari ni chikasherutaawaarimasu ka?*) ou encore “Puis-je emprunter votre masque à gaz/votre abri antiradiation ?” (*Gasuma-suku/houshanoubougyo-suutsu o kari te mo ii desu ka?*) » (*T*: 175). Chez Dickner, les figures de la carte géographique et du guide touristique sont donc subverties sur un mode ironique, signalant du coup la vacuité et l'impossible autorité de toute représentation de l'espace dans un monde en perpétuel mouvement, assujéti à toutes les menaces et les dangers (réels ou fabulés).

Dans *Tarmac*, les outils traditionnels du voyageur sont désinvestis au profit d'une saisie beaucoup plus intuitive de l'espace. Le monde se présente comme une énigme à décoder et envoie des signaux qu'il faut interpréter. Les objets les plus dérisoires y présentent un caractère second, un sens caché, qu'il s'agisse d'une « théière [qui] laiss[e] échapper un gracieux point d'interrogation » ou encore « [d]'un tube fluorescent [qui] envo[ie] des messages en morse » (*T*: 162). Dans ce roman, la moindre bulle de savon « réfléchit tout ce qui l'entoure – et se présente comme une copie de secours miniature de notre univers » (*T*: 38). Comme l'affirme Mickey, les humains habitent une « étrange époque où le moindre fruit pos[e] une énigme » (*T*: 93). De plus, on remarque dans ce roman la tendance qu'ont les personnages à transposer l'autorité de la carte géographique sur leur corps, seul témoin fiable du trajet parcouru. Ainsi, Hope, alors qu'elle se ronge les ongles, les examine en songeant que

[d]es millions de bactéries et de spores et de ferments sommeill[aient] là-dessous [...]. Avec un bon microscope, on aurait pu recomposer son itinéraire depuis la cuisine enfumée de Norbert Vong jusqu'à l'aéroport Narita, en passant par le bureau de Sammy Levy, le trajet Greyhound, les diverses distributrices éparpillées dans le nord des

États-Unis, la nouillerie du Chinatown de Seattle et l'interminable vol à bord du 747 de US Airways (*T*: 177).

On voit donc comment, dans *Tarmac*, l'autorité des cartes et la stabilité des frontières sont mises à mal, et de quelle manière les personnages tendent vers une saisie plus sensible du monde où ils évoluent. Le corps devient le lieu privilégié de l'inscription de l'espace et du trajet parcouru. De la même façon, l'esprit des gens apparaît capable de transcender toutes les frontières, limites et cloisons. Par exemple, il vient à Mickey, alors que Hope est sous la douche, des « idées en forme de rayon X » (*T*: 41) : il s'imagine pouvoir voir à travers le mur. Les *comics* américains que feuillette Mickey reconduisent ce fantasme adolescent. Ainsi, en ouvrant au hasard *Godzilla roi des monstres affronte Capitaine America*, il tombe « sur une publicité de lunettes Amazing X-Ray Vision capables de transpercer la matière (incluant les vêtements féminins) et offertes au prix ridicule de 2 \$ US » (*T*: 53). À la manière des postes de radio ou de télévision, « les Randall *syntonis[ent]* l'apocalypse en trois dimensions » (*T*: 19; nous soulignons). D'ailleurs, les cousins de Hope lui assurent qu'en temps venu, « elle *capterait* [...] des images détaillées, des sensations tactiles, des odeurs. On lui avait promis une révélation en cinémascope » (*T*: 22; nous soulignons).

Dans *Au plafond*, les personnages s'emploient eux aussi à saisir le monde sur un mode inédit et à mettre à mal les diverses cloisons qui enferment leurs contemporains dans des carcans spatiaux inutiles. Habités de vivre en communauté dans des *lieux autres*, des espaces ouverts à tous les vents, le narrateur et ses amis cherchent à investir des espaces vierges, sans cloisons ni séparations arbitraires. Ainsi, l'on apprend que Kolski « n'aime pas les portes [...], infranchissables selon lui » (*AP*: 69). Préférant une certaine fluidité dans les découpes spatiales, il « préconise un système inspiré de la boîte d'allumettes, supposant des constructions à tiroirs, chaque pièce de la maison ou de l'appartement [...] coulissant sur des rails dissimulés dans les fondations » (*AP*: 71). Pour le narrateur et sa bande de copains, le plafond

de l'appartement des Raffin agit comme une révélation, comme l'espace tout désigné pour habiter un monde sans cloisons. Après y avoir mystérieusement basculé, ils affirment y voir « déjà plus clair », y « respir[er] déjà mieux » et y avoir « les coudées franches » (*AP*: 95). Ainsi perçu, l'espace s'offre à eux d'une manière neuve, inédite : « J'occupais un terrain vierge, laissé à l'abandon, un seul regard suffisait pour s'assurer qu'il était inhabité, et rien n'annonçait qu'il le serait, nul chantier, je ne prenais la place de personne en m'y installant, ne chassais ni ne spoliais personne » (*AP*: 99). Bien décidé à habiter le monde d'une façon nouvelle, le narrateur insiste :

[I] va de soi que nous ne nous sommes pas installés au plafond pour y mener la vie de ceux d'en bas – nous ne serons pas les stalactites de ces stalagmites. Dès que l'on prend un peu d'altitude, beaucoup de choses qui nous paraissaient importantes sont ramenées à de plus modestes proportions (*AP*: 120).

Nous avons vu comment, pour le narrateur, le mode de vie contemporain est étrange, inexplicable, régi par un système de fonctionnement aux ressorts obscurs. Les frontières cloisonnent tout : autant les hommes que leurs habitations. Cette volonté de tout baliser, le narrateur l'explique par le rapport incertain, inquiet à l'espace qui caractérise l'homme contemporain :

Pour échapper à l'hostilité de la nature, nous avons bâti la ville, espace quadrillé, sous contrôle, où tout problème rencontré au-dehors trouve sa solution, la ville n'étant finalement rien d'autre que le système organisé de toutes les réponses apportées à ces questions de survie sans lesquelles elle n'aurait pas lieu d'être. Elle présente d'ailleurs les vices, les imperfections, les imprécisions contenus dans toute réponse, seconde par définition et déterminée par le problème posé dont l'évidence et la brutalité demeurent quoi qu'il en soit, hors contingences. La tension persiste, la ville en état d'alerte permanente semble toujours sur le point d'exploser, ses habitants ont peur, ils se créent d'autres protections, individuelles, à l'intérieur de ce camp retranché, et leur existence craintive et calfeutrée devient plus insupportable encore que s'ils étaient restés avec les difficultés premières (*AP*: 121).

Le narrateur exhibe les paradoxes de cette fabrique effrénée de frontières qui, plutôt que de rassurer les hommes, les mène à une angoisse exacerbée, à une surenchère de leurs mécanismes de protection. Le narrateur et ses comparses n'échappent pas à cette sourde angoisse qui affecte l'individu contemporain. Juchés au plafond, ils se sentent enfin loin des menaces du monde : « Ici, nous avons tout pour être heureux, la pression de l'atmosphère empêche les microbes et les virus de nous atteindre, rien ne nous menace » (AP: 123). Enfin persuadé d'avoir trouvé un lieu habitable d'où ils ne peuvent être exclus, le narrateur explique comment lui et ses amis ont,

pour la première fois, [...] le sentiment que [leurs] personnages ne jurent pas dans le paysage, au contraire, qu'ils s'y fondent et s'y meuvent avec un naturel parfait. Mais voilà bien où réside le danger. Dans [leur] élément, apaisés, réconciliés, [ils] son[t] tentés de [se] croire semblable[s] à ceux d'en bas et de les imiter – réflexe de singe à bannir, qui causerait [leur] perte (AP: 123-124).

Dans les deux romans étudiés se rejoue constamment ce mélange d'inquiétude et d'euphorie suscité par le renversement des frontières. La catastrophe est, dans les deux cas, envisagée comme une réalité de plus en plus palpable, voire souhaitable. En effet, dans *Tarmac* comme dans *Au plafond* se joue sur un mode ludique le fantasme de la destruction¹, de l'atomisation totale et définitive de toutes les frontières.

1. Ce fantasme de destruction est d'ailleurs omniprésent dans les romans de notre corpus. On le retrouve, à divers degrés, dans *Les cintres*, *Le ciel de Bay City*, *Ruines-de-Rome*, *Villa Bunker* et *Sous béton*, *Bureau universel des copyrights* et *Music-Hall!*, *Compression* et *Infiniment petit*. C'est pourquoi il est évoqué en filigrane tout au long des chapitres de cet ouvrage.

LA TENTATION DE LA DESTRUCTION

Vous aurez compris qu'il n'était plus possible de saper les bases de cette civilisation enlisée dans ses déjections, ni même d'ébranler ses fondements agrégés par fossilisation à l'écorce terrestre [...]. Notre dernière chance est d'agir [...] dans l'espace inviolé au-dessus de nos têtes, en plein ciel mais à hauteur d'homme.

Au plafond.

Dans *Tarmac*, la destruction est envisagée sous tous ses angles, dans tous ses scénarios, et s'inscrit dans cette logique générale du renversement et du brouillage des frontières que nous venons d'examiner. Ainsi, le plus souvent, la catastrophe est tournée en dérision, minorée et mise à plat. Par exemple, l'accident nucléaire de Tchernobyl est décrit dans toute son ironie : « [U]ne simple erreur d'entretien, 30 minuscules secondes de négligence, et une centrale nucléaire entrait en fusion au fin fond de l'Ukraine aussi simplement qu'un caramel mou sur un rond de poêle » (*T*: 28). La guerre d'Irak, dont les images passent en boucle à CNN, est présentée d'une manière presque enchanteresse alors que le narrateur compare les explosions provoquées par « une volée de missiles Tomahawk » à des boules de silice en fusion, œuvre d'« [u]n souffleur de verre fou [qui] sévissait à Bagdad, le tuyau chauffé à blanc » (*T*: 140). Dans ce même mouvement de sape et de minoration de la catastrophe, Hope prend plaisir à convertir la puissance de la bombe atomique en citrons :

On pouvait, dans le cas présent, partir du fait qu'un citron contenait entre 15 et 20 calories, c'est-à-dire (elle pianota sur sa calculatrice) une valeur moyenne de 73,2 kilojoules (x). La bombe d'Hiroshima avait, pour sa part, dégagé une puissance estimée à 15 kilotonnes, ce qui donnait environ $6,3 \times 10^{13}$ kilojoules (y). Pour convertir l'énergie de la bombe, il suffisait de diviser y par x , ce qui donnait un total de $8,6 \times 10^{11}$ citrons ou, plus commodément, 860 655 mégacitrons – soit la production agricole de la Floride durant 6000 ans (*T*: 65).

De manière tout aussi ironique, le professeur de religion de Hope et Mickey rappelle aux étudiants de leur classe que l'Apocalypse «était un livre du Nouveau Testament avant de devenir une source d'inspiration pour Iron Maiden!» (T: 80). Dans la même veine, le Déluge est qualifié de «récit suspect» (T: 81) par Hope qui explique: «Yahvé déclenche la fin du monde six pages après l'avoir créé. Il faut avoir sérieusement raté son coup, non?» (T: 82). Les discours politiques, retransmis par la télévision, reconduisent également, non sans ironie, cette rhétorique généralisée de l'euphémisme et de la banalisation. Parodiant une conférence de presse entendue sur CNN où sont retransmises les images de la guerre d'Irak, le narrateur raconte:

Norman Schwarzkopf affirmait que les forces armées américaines se livr[ent] en fait à de délicates ponctions chirurgicales. On pouvait désormais *neutraliser* un haut gradé irakien en train de manger son petit déjeuner pendant que son épouse continuerait à déguster ses Al-Mecca Flakes à l'autre bout de la table. Tout au plus lui faudrait-il épousseter quelques miettes de plâtre sur la manche de sa robe de chambre. De la dentelle balistique (T: 139).

À cette minoration de la catastrophe s'oppose la «catastrophisation» du quotidien. Ne serait-ce que par la mère de Hope qui voit de sombres présages partout et qui sursaute «au moindre pet de mouche – que son imagination amplifiait et transformait aussitôt en cataclysme» (T: 30), ou encore Hope qui instaure le 17 juillet 2001 comme date de fin du monde. Un changement de température devient prétexte à des allusions ironiques à la fin du monde: alors qu'en octobre, un vent frigorifique se lève, Mickey évoque, non sans humour, le possible «avènement d'une nouvelle période glaciaire» (T: 48). Tout comme dans *Le ciel de Bay City*, où la mémoire des camps envahit le quotidien d'Amy, la vie quotidienne se fait, dans *Tarmac*, l'écho de diverses catastrophes et rejoue en sourdine les affres du xx^e siècle: «une rasade d'eau bouillante [versée] dans [un] bol [de ramens dégage un] champignon de vapeur» (T: 74), évoquant une explosion nucléaire; «[d]ans les cours arrière des bungalows, les gens allum[ent]

leurs hibachis – des centaines de petits panaches de fumée [...] s'él[èvent] dans le ciel, minuscules holocaustes alimentés au kérosène et à la graisse de porc » (*T*: 116); une épidémie d'influenza qui sévit sur Rivière-du-Loup est comparée, par la grand-mère de Mickey, au « Grand Retour de la grippe espagnole » et qualifiée par tous d'« Hécatombe » (*T*: 91). Le calme et le silence d'une épicerie, où l'on n'entend « que le chuintement de la ventilation », évoquent pour Hope et Mickey la « quiétude post-apocalyptique » qui régnerait en cas d'invasion de zombies (*T*: 94). Alors qu'il nage dans la piscine en ruine de Rivière-du-Loup, le narrateur se plaît à imaginer que Hope et lui sont « les derniers baigneurs dans les thermes de Rome, quelques mois avant la chute de l'Empire » (*T*: 117).

Le plus souvent, les références à la catastrophe apparaissent par allusions ou encore par hyperboles: « [N]ous avons erré dans les rues en cherchant un écran de remplacement, quel qu'il fût. Le cinéma Princesse était fermé pour la semaine ("cause: déluge", précisait un écriteau scotché dans la porte – et nous avons supposé que cela signifiait plutôt "bris de robinet") » (*T*: 128). En somme, nous pouvons déceler chez Dickner ce même rapport à la catastrophe que Jérusalem a étudié chez Echenoz:

La catastrophe n'est pas traitée sur le mode dramatique, mais burlesque [...], aux antipodes du film-catastrophe hollywoodien [...]. Les signaux permettant de lire un travail d'estompage sont nombreux. On notera la présence du champ lexical du jeu, disséminé tout au long du passage [de *Nous trois* où est décrite la catastrophe naturelle qui affecte Marseille]. Les tours « tombent l'une sur l'autre en dominos » (p. 66); la vague souterraine du raz de marée est un « toboggan vivant qui soulève au passage les espaces verts et les avenues, les monuments, les bâtiments » (p. 69). Les boules de cuivre des vieilles rampes d'escalier « bondissent en bilboquet » (p. 69). [...] Les figures de l'analogie creusent également le texte dans le sens de la dérision, en minimisant le drame [...]. Comparaisons et personnifications miniaturisent l'événement, le domestiquent et l'euphémisent (Jérusalem, 2005: 26).

Dans *Au plafond*, c'est à une échelle plus modeste, moins « catastrophique » que le narrateur et ses compères tentent de changer

le monde. Ainsi, Kolski mène au volant de sa grue d'ambitieux mais obscurs «projets de réorganisation générale» (*AP*: 29). Si le narrateur et ses amis souhaitent parfois provoquer la catastrophe, c'est de manière ciblée et circonscrite, pour mieux obliger les gens normaux à sortir des codes balisés de leur routine et de leur quotidien. Malheureusement, les Raffin, qui agissent dans ce roman comme la figure par excellence de la normalité, semblent tout à fait imperturbables, imperméables à toute transformation (voire à toute tentative de destruction) de leur espace :

[L]orsqu'une allumette adroitement lancée par Malton eut embrasé le quotidien, [Monsieur Raffin] parut ne se rendre compte de rien et continua à tourner les pages sans se brûler, détaillant pour sa femme [...] le périple étonnant de ce pyromane, vedette de l'actualité, qui, après avoir mis le feu au Parlement, à la Bourse, à la poudrière des Balkans puis aux quatre coins du monde, de retour dans sa région, incendia le théâtre et les cinémas, l'hippodrome, la salle omnispports et, pour finir, le palais de justice où il se laissa encercler par les flammes, toutes ces cendres, ma chérie, sont sur le tapis (*AP*: 134).

Dans leur monde ordonné, tout se passe comme si, pour les Raffin, la catastrophe était impensable, donc imperceptible. Ainsi, Monsieur Raffin ne voit rien de ce qui se passe sous son toit, trop absorbé, paradoxalement, par les exploits d'un pyromane qui sévit à l'autre bout du monde. De même, il reste tout aussi imperturbable

[L]orsque Topouria, ayant détourné une canalisation d'eau, dirigea le jet puissant sur Clotilde et ses amies bavardes du groupe de réflexion et de prière dont elle est la trésorière [...], cette douche froide produisit sur elles un effet qu'elles attribuèrent à leur conversation, à ce désespérant constat d'impuissance qui anéantissait leurs dernières illusions (*AP*: 134-135).

Dépité, le narrateur propose, à défaut de les faire réagir par l'eau et le feu, de dérégler le quotidien des Raffin en les privant de lumière :

[F]acile de refermer les rideaux qu'ils viennent d'ouvrir, ou le contraire, et de faire rouler la Lune dans leur chambre en pleine nuit.

TERRAINS VAGUES

Mais, à vrai dire, nous ne sommes pas montés là-haut pour continuer la guerre avec ceux d'en bas, malgré les armes nouvelles dont nous disposons et l'incontestable avantage que nous donne sur eux notre force aérienne (*AP*: 136).

Ils choisissent donc de mener une plus vaste campagne de destruction, de libérer leurs contemporains des cadres rigides dans lesquels ils sont si engoncés qu'ils en sont aveuglés. Leur champ de bataille est déjà tout désigné :

Calculez la superficie totale des plafonds disponibles dans le monde et vous obtiendrez celle de notre marge de progression – elle est immense. Par plafonds disponibles, j'entends les plafonds inoccupés, d'une part, praticables, d'autre part, ce qui exclut les voûtes des églises, trop abruptes, celles des igloos, trop glissantes, les plafonds-toits de toutes les habitations précaires en toile, en feuillages, en torchis, trop fragiles, et les hauteurs de certains gymnases fréquentées sporadiquement par des trapézistes (*AP*: 149).

Sur le mode de l'extrapolation, le narrateur se plaît à se figurer une démolition intégrale de tous les murs et cloisons qui compartimentent la ville :

Ces minces cloisons de briques et de plâtre, on y ouvrirait des brèches avec le poing, ça saute comme rien, ça se désagrège comme la meringue, en petits blocs, en poudre fine, presque de la fumée, blanche d'abord, puis orangée, qui colle à la peau et nous fait des têtes d'Indiens tandis que la plaine aussi s'allonge devant nous, désenclavée, à mesure que tombent les clôtures (*AP*: 151).

Devant le narrateur et ses compères s'ouvre alors tout un champ de possibles, tout un monde à reconquérir en le prenant par le revers, par le plafond :

[N]ous pouvons facilement atteindre les appartements voisins – chaque étage comprend quatre logements semblables à celui-ci, et en forcer les portes. Une fois dans la place, nous en ferions sauter les cloisons, comme ici, puis nous utiliserions l'ascenseur pour gagner les étages supérieurs et inférieurs, une douzaine au total, et agrandir d'autant notre domaine (sans toucher terre jamais) – nous n'en resterions pas moins prisonniers de l'immeuble lui-même. Nous passerons donc par les fenêtres (*AP*: 154).

On voit bien comment, au-delà de cette volonté affirmée de vivre dans un monde sans murs, sans portes et sans cloisons, *Au plafond* raconte l'histoire d'un éclatement des carcans et l'émancipation d'un homme qui, toute sa vie, a forgé sa personnalité à l'ombre d'une chaise.

Dans les deux romans étudiés, c'est à un basculement généralisé des certitudes que nous assistons. À l'espace qui est assujéti à divers brouillages et renversements s'ajoute l'identité des personnages qui est ébranlée dans ses fondements. D'abord persuadé de l'unicité que lui confère cette extension de lui-même, et de la protection que lui assure ce carcan de bois qui le « protège des chutes fréquentes de gravats et de poutrelles » (*AP*: 24), le narrateur d'*Au plafond* en vient graduellement à comprendre qu'il est lui-même victime de contraintes physiques et spatiales infligées par cette prothèse à quatre pattes. En effet, il réalise que la chaise a été créée afin de contraindre les foules et les gens, afin de les priver de toute tentative de dispersion : « Les êtres qui se meuvent sur deux jambes sont imprévisibles [...]. Les quadrupèdes au contraire forment des troupeaux compacts [...] faciles à manœuvrer. C'est cette constatation qui est à l'origine de la chaise » (*AP*: 48-49). Plutôt que d'agir comme un support pour l'homme, « elle impose au corps sa propre posture – plus encore, elle impose un axe au regard » (*AP*: 49). Le narrateur explique comment, dès son plus jeune âge, l'humain est conditionné à s'asseoir sur une chaise. C'est ainsi que plus tard, « [q]uelques aboiements suffisent alors pour rassembler et parquer ce troupeau dans les églises, les écoles, les cinémas » (*AP*: 50). De plus en plus lucide par rapport à sa condition, le narrateur affirme que malgré « la distinction qu'elle [lui] donne[,] [sa chaise] ne saurait [lui] faire oublier qu'elle est avant tout une cage, astucieusement déstructurée » (*AP*: 52). Prenant d'abord un malin plaisir à résister à « leur invite pernicieuse », refusant de s'y asseoir, le narrateur préfère « dévoyer » les chaises de leur fonction première en les « utilisant à des fins exactement opposées à celles qu'elles devaient servir, en les traînant comme des fardeaux, des fagots mal ficelés sous le vernis de la bienséance » (*AP*: 68-69). Mais cette stratégie résiste mal au

basculément radical qu'opèrent le narrateur et ses amis, lorsqu'ils décident d'aller vivre au plafond :

Malgré notre aisance nouvelle et la grande quiétude que nous trouvions là-haut [...], ma joie n'était pas sans mélange. J'éprouvais un sentiment de malaise d'autant plus inattendu que ma chaise en était la cause. Ma chaise à quoi je m'*accrochais* depuis toujours, mon unique *protection*, mon seul *appui*, le *fondement* même de mon être, pour la première fois de ma vie, ma chaise m'était une gêne [...]. Plus grave, et difficile à admettre: ma chaise à présent me pesait! Dans ma nouvelle situation, ma chaise était non seulement un embarras, non seulement un danger, mais un poids! (*AP*: 97; nous soulignons)

À l'image de cette chaise dont se libère ultimement le narrateur d'*Au plafond*, les personnages de *Tarmac* se libèrent également de certains canevas et fardeaux identitaires qu'ils s'étaient jusqu'alors imposés. Ainsi, Michel Bauermann et son frère s'émancipent du « fardeau de la perpétuation » (*T*: 251) en choisissant de ne pas reprendre l'entreprise familiale, « l'aîné pratiqu[ant] la psychanalyse à Toronto et le cadet cultiv[ant] sa scoliose devant un écran, dans un cubicule du centre-ville de Montréal » (*T*: 251). De la même manière, à la fin de *Tarmac*, une fois passée la date fatidique du 17 juillet 2001, Hope se voit à la fois libérée de l'emprise de son apocalypse personnelle et ramenée à une certaine normalité alors qu'elle a enfin ses premières règles. Désormais, « Hope Randall n'[est] plus une énigme médicale » (*T*: 267).

CONCLUSION : UN MONDE INTERCHANGEABLE

Dans ces deux romans, les frontières sont poreuses, les catégories spatiales et sociales sont interchangeables, les modes de vie tout comme les milieux de vie sont présentés comme arbitraires, relatifs et modulables. De la même manière, on assiste à une minoration de la catastrophe et à une « catastrophisation » du quotidien. Tout comme les personnages et leur identité, la cartographie du monde s'y fait mouvante et insaisissable, un peu à l'image de Tokyo, cette « ville [...] en constante mutation [...] [où] rien ne rest[e] en place très longtemps et [où] le paysage se

métamorphos[e] à une vitesse stupéfiante» (*T*: 192). Loin des habitations conventionnelles et des manières convenues d'habiter l'espace, c'est à une appréhension toute personnelle, à un déchiffrement plus ludique, intuitif et cognitif du monde que nous convient ces fictions, où l'espace est mis en scène dans toute son équivocité et où sont remises en question toutes les représentations sclérosantes de l'espace habité et de ses contours.

Sur le plan de la représentation de l'espace incertain, nous pourrions poser l'hypothèse que cette remise en question, que cette «réévaluation généralisée» des frontières géographiques et des «cloisons» urbanistiques que l'on retrouve dans ces romans participerait de ce qu'Angelo Turco nomme une «critique de l'espace parataxique», c'est-à-dire la critique d'un certain «modèle descriptif des géographes [qui] ressemble moins à une syntaxe qu'à une parataxe [...], où la complexité territoriale est réduite à son expression componentielle et configurée à partir d'une prédiction d'éléments juxtaposables» (Turco, 2000 : 288-289). Cette critique tendrait notamment à mettre en évidence «l'impossibilité [...] de faire cadrer la phénoménologie du lieu avec la représentation parataxique de l'espace» (Turco, 2000 : 290). Cette fin de la conception parataxique de l'espace, Michel Foucault semblait d'ailleurs déjà y faire référence alors qu'il affirmait, dans «Des espaces autres¹» :

Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve [...] comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau (Foucault, 1984 : 46).

Si tous ces romans de l'espace incertain nous mènent à repenser l'urbanité, à interroger les frontières et les découpes de l'habité, à redéfinir les lieux de l'intimité et du quotidien, qu'en est-il des lieux de l'altérité? Le gommage des frontières scelle-t-il la fin

1. «Des espaces autres» fit d'abord l'objet d'une conférence que Foucault prononça devant le Cercle d'études architecturales de Paris le 14 mars 1967.

TERRAINS VAGUES

de l'exotisme? Est-il source d'angoisse? d'incertitude? Dans ce contexte, par quelles stratégies les personnages négocient-ils avec la perspective du voyage ou encore avec celle du déplacement? Dans le prochain chapitre, nous proposons d'explorer davantage ces figures de la frontière et du seuil, et la question de leur franchissement. Nous examinerons ainsi par quels détours narratifs, par quelles manœuvres descriptives il est possible de rendre compte de l'étrangeté de ces territoires répétitifs, interchangeables, en mal de frontières qui caractérisent le monde actuel.

CHAPITRE 2

« LA GÉOGRAPHIE N'EST PAS MON FORT » : STRATÉGIES D'ÉVITEMENT, DE CONTOURNEMENT ET DE MISE À DISTANCE DU VOYAGE

Que serait le récit d'un voyage où il serait dit que l'on reste sans être arrivé, que l'on voyage sans être parti, – où il ne serait jamais dit qu'étant parti, on arrive ou on n'arrive pas? Ce récit serait un scandale, l'exténuation, par hémorragie, de la lisibilité.

Roland BARTHES, *S.Z.*

La mort de l'exotisme est la caractéristique essentielle de notre actualité.

Marc AUGÉ,
Le sens des autres.

ENTRE ILLISIBILITÉ ET DÉCEPTIVITÉ : DE LA FIN DU VOYAGE DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

Faux départs, trajets désabusés, expérience du dépaysement avortée... la mise en récit du voyage ou du déplacement, depuis le *Plume* d'Henri Michaux, témoigne de l'ambivalence d'un sujet oscillant entre l'angoisse de ne pas savoir explorer adéquatement le monde, et le désenchantement face à un exotisme (ou un pittoresque) qui n'est pas à la hauteur de ses promesses. Dans

son ouvrage *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*, Thangam Ravindranathan examine comment, au cours du xx^e siècle, l'écriture du voyage moderne témoigne d'une difficulté, pour le voyageur, à appréhender les lieux, voire d'une impossibilité à s'inscrire véritablement comme un explorateur. Comment, en effet, laisser sa marque de façon inédite dans le script mille fois écrit et ressassé du Grand Voyageur? Comment dire l'expérience du dépaysement dans un monde écrit, filmé, photographié, raconté, cadastré jusqu'à saturation? Comme le montre Ravindranathan, ce malaise est palpable dans bien des œuvres du xx^e siècle, notamment dans la nouvelle «Dépaysement» de Jean-Paul Sartre, où Audry, un touriste, refuse de se laisser leurrer par le pittoresque et l'exotisme de la ville de Naples :

«Où suis-je?» s'était demandé Audry à Naples, et, quelques instants plus tôt «Où aller?» L'une des crises de Roquentin [dans *La nau-sée*] s'accompagnait de la même question, redoublée: «Où aller? Où aller?» Deux pages plus loin, à la fermeture de la bibliothèque, l'interrogation se déclinait au conditionnel: «Où irais-je?» [Dans *Ecuador*], Michaux se demandait: «Mais où est-il donc, ce voyage?» Le protagoniste [du roman *Oreille rouge*] de Chevillard reçoit, au Mali, le sobriquet «Maïga» signifiant, en tamasheq, «Où est-il?» L'on pourrait songer encore à ce titre de Michel Butor, *Où*, que l'accent fameusement barré livrait à une homonymie déroutante – la question spatiale devenant hésitation, temps d'indécision entre deux termes (Ravindranathan, 2012: 58).

Derrière son caractère loufoque, la mise en scène de ces voyageurs perplexes témoigne bien d'un malaise face au caractère déjà vu ou trop connu de l'espace, face à un paysage perçu, à quelques variations près, comme une répétition du même. C'est précisément de cette inquiétante et indépassable familiarité de l'espace que naît l'impression de désorientation qui semble affecter le sujet présenté dans les récits de voyage ou de déplacement :

Autant de questions locatives laissent entendre, dans l'écriture du voyage moderne, une inquiétude autour du *complément de lieu*. [...] À croire que, dans cette ère du soupçon, le «où» ouvrait une interrogation qui ne pouvait qu'excéder ses réponses, figure d'une spatialité devenue instable, inégale à elle-même (Ravindranathan, 2012: 58).

À l'inverse de Ravindranathan, nous serions plutôt tentée d'affirmer que cette inquiétude autour du complément de lieu relève essentiellement du caractère trop lisse et répétitif d'une spatialité renvoyant constamment à elle-même. Où aller quand de toute façon chaque trajectoire, voie ou avenue empruntée ne mène à rien d'autre qu'à un décor déjà vu et déjà dit? Partout où il se trouve, le voyageur apparaît perdu dans un palais des miroirs où chaque avenue empruntée ne le mène qu'à un *hic et nunc* se réverbérant à l'infini. Dans le récit de voyage contemporain¹ se substitue ainsi graduellement l'idée de parcours à celle de destination, l'impression d'étrangeté à celle d'altérité, et s'exhibe la caducité des notions d'exotisme et de dépaysement. Le récit de voyage se présente le plus souvent comme un texte saturé d'ironie, pastichant la posture du découvreur et les discours grandiloquents de l'Ailleurs.

Au caractère déceptif du monde exploré s'ajoute sa dimension foncièrement illisible, qui contribue à en accentuer l'étrangeté. À titre d'exemple, Ravindranathan montre comment, déjà, dans *Les choses* de Georges Perec,

le paysage urbain tunisien tombait dans une pareille illisibilité. Jérôme et Sylvie déambulaient ainsi, à Sfax, dans un « dédale de rues », « dépossédés » de ce monde et « étrangers », devant de « fausses places », des souks remplis d'objets devenus « incompréhensibles » à leurs yeux de consommateurs jadis avides (Ravindranathan, 2012 : 80).

Ravindranathan montre également comment, dans un registre plus contemporain, les protagonistes de *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint « se heurtent [...] à un paysage foncièrement illisible, comme en témoigne la description des “enseignes de néon imbriquées et superposées, un enchevêtrement de panneaux où couraient des inscriptions en katakanas, d'indéchiffrables

1. Par « récit de voyage », nous référons non seulement à une catégorie générique, mais également à la mise en récit d'un voyage. De même, nous distinguons « récit de voyage » de « récit de déplacement », qui réfère davantage à un voyage de proximité (interurbain ou interrégional), le plus souvent effectué dans les limites d'un même pays.

colonnes d'idéogrammes [...]» (Ravindranathan, 2012: 80). Face à un espace muet où il n'arrive ni à éprouver quelque émotion inédite, ni à se repérer, ni à s'inscrire durablement, ne reste bien souvent au voyageur que le repli. Comme l'explique Nicolas Xanthos, bien que «les narrateurs des romans de Toussaint so[ie]nt très souvent, sinon explicitement en vacances, du moins à l'étranger: Venise dans *La salle de bain*, Sasuelo dans *La réticence*, Milan et Londres dans *L'appareil-photo*, Berlin dans *La télévision*, Tokyo et Kyoto dans *Faire l'amour*, Shanghai, Pékin et l'île d'Elbe dans *Fuir*» (Xanthos, 2009b: 70), dans la majorité des cas, le narrateur se cantonne à ses petites habitudes et se retranche dans ses routines habituelles:

[L]e potentiel dramatique ou aventureux de ces lieux est [ainsi] promptement désamorcé, dans la mesure où les événements qui s'y déroulent auraient pour la plupart pu avoir lieu à peu près n'importe où: ainsi, à Venise, le narrateur joue aux fléchettes, s'achète caleçons et chaussettes au supermarché, écoute des matchs de football à la télévision, discute cyclisme avec le barman de son hôtel; à Milan, il lit des journaux sur des bancs publics; à Berlin, il nage ou se balade. Tout se passe presque comme si les lieux étaient aussi riches en potentiel ou en évocation que les actions accomplies en étaient dépourvues, l'écart entre les premiers et les secondes rendant ce dénuement encore plus apparent: si une partie de bowling est une activité insignifiante, elle l'est d'autant plus spectaculairement qu'elle se déroule à Pékin, opérant ainsi cette «réévaluation de l'exotisme» dont parle Christine Jérusalem (Xanthos, 2009b: 70-71).

C'est bien à cette «réévaluation de l'exotisme» que Christine Jérusalem associe les romans géographiques d'un Jean Echenoz, qui s'inscrivent dans une fin de xx^e siècle où «la veine exploratrice [...] et le vagabondage [...] ont perdu de leur éclat et de leur optimisme» (Jérusalem, 2005: 14). Selon Jérusalem, le roman géographique à la sauce Echenoz «est d'abord l'écriture d'un "voyage second", celui qui vient après les premières découvertes, à un moment où la littérature est arrivée à un épuisement des lieux et de leurs parcours» (Jérusalem, 2005: 14-15). Ainsi, la question du voyage est toujours abordée, chez Echenoz, «sur le mode du sabotage, du dérèglement du sens et des perspectives.

Subtile entreprise de délocalisation : le “pittoresque” des terres étrangères est jeté dans les orties du vieux récit de voyage tandis que le territoire français glisse dans une étrangeté flottante» (Jérusalem, 2005 : 40).

C'est précisément dans cette sorte d'étrangeté flottante que nous plonge *En plein vent* (2008) de Nicolas Bouyssi, où le narrateur réalise, après s'être perdu en forêt (seul véritable temps fort de son aventure), un curieux périple aux quatre coins de la France, une expédition dont le but est de remettre à quatre amis une lettre au contenu imprécis. De Montbéliard à Paris en passant par Sète et Lyon, le narrateur enchaîne les kilomètres dans la plus totale indifférence aux paysages. Qu'il soit à Nîmes, Orange, Bollène ou Pierrelatte, le narrateur ne « voit rien de plus que leur nom sur les panneaux » (*EPV* : 79). Avec la précision d'un GPS, il détaille les étapes de son parcours comme s'il lisait un rapport technique :

Les indications de ma feuille de route sont [...] précises : je vais pour commencer rouler sur un peu plus de quatre kilomètres, et j'en aurai pour huit minutes. Après quoi, je vais prendre la direction de Tournus [...] filer sur la N6 et sur la N72 [...]. De là, je rattraperai l'A6/E15, que je parcourrai pendant soixante-dix-sept kilomètres (*EPV* : 138).

Malgré les kilomètres qu'il « avale », rien n'est dit du paysage et de ses particularités géographiques, le narrateur préférant « scrut[er] [la] rambarde de sécurité, plutôt que [...] de succomber aux charmes ignobles du tourisme » (*EPV* : 79). Ainsi, seule l'auto-route nous est décrite : « C'est une banderole ponctuée de feux, de rampes lumineuses, de bandes métalliques et de passages goudronnés. Il y a aussi des sémaphores, des fils électriques, des bornes de protection en plastique et des piétons » (*EPV* : 134-135). Du paysage français, nous ne connaissons rien de plus que les caractéristiques physiques du réseau autoroutier et les noms de lieux qui s'égrènent dans une enfilade toponymique monotone : « [J]e fixe les noms écrits sur les panneaux : “Chasse-sur-Rhône”, “L'Isle-d'Abeau”, “Pont-de-Chéruy”, “Crémieu”, “Bourg-en-Bresse”. Ils pourraient disparaître de la carte et du paysage que

l'existence de six milliards et demi d'habitants n'en serait pas modifiée» (*EPV*: 156). La vitesse et l'indifférence caractérisent l'essentiel du périple du narrateur qui affirme: «[J]e ne connais rien des endroits que je croise, mais je fonce au lieu d'être lent» (*EPV*: 139). Tout se passe comme si, dans les romans contemporains, la vitesse rendait le voyageur incapable de voir au-delà de l'habitacle qu'il occupe, à l'image du narrateur de *Voyage en Irlande avec un parapluie* ([1984] 2005) de Louis Gauthier, qui, à bord d'un autobus Greyhound, n'arrive à voir le paysage qu'à travers le calque obsédant de son propre reflet: «Néons des stations-service sur le ciel au bout de leurs mâts d'acier, champs sombres, forêts noires, et toujours, dans la vitre fumée, le reflet obsédant de mon propre visage superposé partout au paysage, avec des yeux qui m'observent» (*VIP*: 21). Du reste, pourquoi s'intéresser aux paysages que l'on traverse quand la vitesse des moyens de transport ne fait qu'accroître leur répétitivité et leur désolante banalité? Hope, l'héroïne de *Tarmac* (2008) de Nicolas Dickner, fait l'expérience de cette saisissante insignifiance du décor américain alors qu'elle passe trois jours et deux nuits dans divers autobus la menant à Seattle:

Elle regardait défilier le paysage. Champ de maïs, cours à métaux, champ de soya, champ de maïs, incinérateur, cinéparc, parc industriel, Wal-Mart, champ de maïs, concessionnaire Ford, champ de maïs, motel, usine GM abandonnée, terrain vague, gare de triage, champ de soya, parc industriel, centrale nucléaire, champ de maïs, motel, cimenterie, quartiers crasseux sous l'échangeur de l'A 41, quartiers crasseux derrière des kilomètres de grillage, parc industriel, rivière, bungalows, gratte-ciel, dépotoirs et multiples petits mamifères frappés de mort violente (*T*: 158).

Qu'elle se présente sous la forme d'une enfilade de toponymes interchangeable ou de plates énumérations qui ne font qu'accroître sa vacuité, la mise en récit du voyage contribue à exhiber la confrontation entre le sujet et la radicale banalité des espaces parcourus. L'espace, dans le récit de voyage contemporain, apparaît désacré de tout imaginaire englobant, à l'image de la route, qui se présente pour Noah dans *Nikolski* (2005) de Nicolas Dickner

comme un espace ordinaire, loin du « Glorieux Imaginaire Routier Nord-Américain », un passage obligé bien davantage qu'un espace mythique : « De son point de vue, la route n'était rien qu'un étroit nulle-part, bordé à bâbord et tribord par le monde réel – endroit fascinant, inaccessible et inimaginable » (N: 46). L'écriture du voyage et du déplacement témoigne, dans le roman contemporain, d'un déficit volontaire de présence au monde. Peut-être, propose Ravindranathan, pour se soustraire, par

un effet de rémanence, [à] la hantise d'une « mémoire potentielle » qui contamine les certitudes du récit de voyage, ou qui compose de plus en plus son secret, et qui prête à celui qui revient ou qui reste, pour relater un voyage, l'allure d'un imposteur ou d'un fantôme (Ravindranathan, 2012 : 289).

Entre l'illisibilité du monde et le caractère indicible de son exploration, le sujet tangué, incapable de s'inscrire véritablement dans le paysage qu'il traverse, d'inscrire sa voix dans le grand script des récits de voyage qui le précèdent. Seul recours possible, le *dévoyage* : le ralentissement, l'errance et la bifurcation qui mènent le sujet à sortir des zones cadastrées, à explorer le monde par la bande, par ses franges.

FORMES DU RALENTISSEMENT : ERRER, BIFURQUER

Par réaction ou résistance, tout un pan de la littérature contemporaine choisit délibérément de tourner le dos aux impératifs du récit de voyage savamment orchestré (récit d'un dépaysement, d'une expérience inédite de l'altérité, mise en scène d'un trajet balisé, d'itinéraires définis, d'ailleurs déconcertants, de paysages grandioses, d'un voyageur transformé, etc.) pour s'intéresser plutôt aux vertus du proche, de la lenteur, du détour et de la bifurcation. Ainsi, les figures de « l'homme en simple déplacement » ou encore de l'errant supplantent celles de l'aventurier et du voyageur. Philippe Antoine donne, dans son article « La marche ou la passion de l'ordinaire. De quelques marcheurs en

France», l'exemple de «*Chemin faisant*, de Jacques Lacarrière, *Chemins d'eau*, de Jean Rolin et *Le vagabond approximatif*, de Georges Picard [qui] relatent des voyages en France» :

Le constat est loin d'être anodin. Effectuer un voyage dans son propre pays, à l'heure où les destinations lointaines ont cessé d'être inaccessibles, revient à exprimer des refus et à prôner, de manière symétrique un «art du voyage» singulier d'où sont (à première vue, car ce n'est pas si simple) bannis exploits et aventures, exotisme et rencontres de l'autre... et tout autre frisson qu'est censé procurer l'inconnu. Il y a là, à n'en point douter, une «stratégie de distinction» [...]: dès lors que le touriste est partout, il reste à (re)découvrir l'étrangeté même et les vertus du rien (Antoine, 2010: 37).

On pourrait encore évoquer l'étrange récit *La traversée de la France à la nage* de Pierre Patrolin (2012), qui radicalise cette figure en présentant un narrateur qui décide de parcourir la France entière à la nage, manière de se réapproprier un territoire loin de ses lieux communs, et de se fondre, littéralement, dans son paysage.

C'est à ce refus de suivre des itinéraires dûment répertoriés, à cette errance, à cette lenteur suspecte adoptée par de nombreux personnages que nous souhaitons nous intéresser. Loin des décors balisés, du pittoresque convenu, c'est à une véritable quête des hors-lieux, des lieux de l'entre-deux et autres territoires décentrés que nous convient, sous couvert d'une certaine impassibilité ou d'un certain ludisme, des romanciers comme Christian Oster et François Blais. Nous verrons comment, chez les deux auteurs, le voyage est supplanté par la mise en scène de différentes formes de l'errance. Comme l'a bien distingué Lambert Barthélémy dans son ouvrage *Fictions contemporaines de l'errance*: «Là où le voyage privilégie l'accomplissement du retour, l'errance se situe du côté de l'accident, du détour, de l'événement» (Barthélémy, 2011: 147). S'ils ne portent pas l'étiquette «récit de voyage», leurs romans ont en commun de présenter le récit de déplacements approximatifs à travers des territoires distincts: la France chez Oster et l'Amérique (virtuelle) chez Blais. Les personnages qu'ils mettent en scène s'avèrent emblématiques de la figure de l'errant, qui, selon Barthélémy,

ne s'intéresse pas particulièrement aux lieux, ni à l'établissement d'un système de liaisons entre les lieux. Il ne s'efforce pas de relier tel et tel point, de les tisser ensemble dans un continuum. Sa passion va à l'espace, à ses plissements et son dépli, à ce qui s'ouvre avec l'avancée (Barthélémy, 2011 : 148).

Dans ce chapitre, l'attention portée aux figures du seuil et de la frontière nous permettra de réfléchir à la question du déplacement et du voyage dans les romans contemporains. Dans cette perspective, *Mon grand appartement* (1999) de Christian Oster et *Document 1* (2012) de François Blais témoignent tout à la fois d'un malaise par rapport au voyage et à ses lieux communs (angoisse de l'arrivée et du départ), d'un sentiment de dislocation face au paysage, et d'un rapport décalé, périphérique aux lieux. Le roman de Blais manifeste, sur le mode ludique, des nouvelles manières d'appréhender le voyage en le virtualisant : les deux personnages principaux, Tess et Jude, s'adonnent aux joies électroniques du voyage immobile, se laissant dériver de ville en ville grâce aux nouveaux outils du Web (Wikipédia, Google Maps, etc.), alors que chez Oster, le narrateur se bute constamment à ses propres blocages face à l'altérité du paysage.

Parus respectivement en 1999, 2007 et 2011, les romans *Mon grand appartement*, *Sur la dune* et *Rouler* d'Oster présentent une remarquable cohérence formelle, stylistique et thématique, tant et si bien qu'il nous semble, à peu de choses près, lire des variations sur un même récit. Chacun des romans met en scène un homme lancé, pour des motifs singuliers ou dérisoires, sur les routes de France. Si leur quête initiale varie (suivre une inconnue enceinte dans *Mon grand appartement*, désensabler la résidence secondaire d'un couple d'amis dans *Sur la dune* ou simplement se déplacer, dans *Rouler*), chaque roman présente un narrateur qui entretient un rapport trouble à l'espace, angoissé par les arrivées tout autant que par les départs, désinvesti du paysage, mais fasciné par diverses figures spatiales de l'entre-deux et de la périphérie (portes, seuils, roades et boulevards périphériques). Dans *Document 1* de Blais, l'écriture du voyage se fait davantage sur un mode ludique. Malgré cela, les protagonistes de ce roman

entretiennent un rapport tout aussi démotivé au voyage que les personnages ostériens. Chez Blais, les voyageurs se gardent bien de succomber aux attraits de l'exotisme. Plus encore, ils semblent craindre le moment du départ et tâchent de le reporter par toutes sortes de stratégies d'évitement, de suspension ou encore de renversement ludique.

Quelques mots d'abord sur le roman *Mon grand appartement*, où Gavarine, le narrateur, se trouve dès l'incipit enfermé à l'extérieur de son immeuble ; il a perdu sa serviette et les clés qu'elle contenait. Le moins que l'on puisse dire, c'est que Gavarine n'est pas un homme d'initiative : « Quand j'eus compris que c'était ma serviette que j'avais perdue, avec mes clés, j'estimai que mon droit le plus élémentaire, dans de telles conditions, était d'hésiter. J'avais conscience de mes droits » (GA : 10). Après moult tergiversations, Gavarine abandonne l'idée de retrouver sa serviette. Ne cherchant plus désormais à rentrer chez lui, il déambule dans les rues avoisinantes avant de donner rendez-vous à Marge, une ancienne flamme, dans une piscine du neuvième arrondissement. Il y fait plutôt la connaissance de Flore, une femme enceinte, et décide de la suivre dès le lendemain, alors qu'elle retourne dans sa région natale, la Corrèze, pour accoucher. C'est là que Gavarine deviendra guide touristique dans un gouffre exploité par le frère de Flore. Dans *Sur la dune*, Luc, le narrateur, qui vient juste de perdre son emploi, se rend à Saint-Girons-Plage pour aider un couple d'amis à désensabler leur maison de vacances. Les amis n'y sont pas ; il fait alors la rencontre du couple de la maison voisine et se lie d'amitié avec lui. Lorsque ce dernier se voit contraint de retourner dans le village où il habite pour assister aux funérailles d'un ami, le narrateur décide de le suivre tout bonnement. En filigrane, il nous fait part de ses nombreuses hésitations par rapport à son projet – à son rêve – d'aller s'établir à Bordeaux, projet qu'il évite par tous les moyens de concrétiser, se contentant, au mieux, lorsque l'occasion se présente, de rester sur le boulevard périphérique qui ceinture la ville.

Dans *Document 1*, on assiste également au récit de l'élaboration d'un voyage qui ne se concrétisera jamais. Ainsi, Tess, une

employée de chez Subway de 32 ans, et Jude, son copain bénéficiaire de l'aide sociale, habitent Grand-Mère et décident d'aller passer un mois à Bird-in-Hand, aux États-Unis. D'emblée, les motifs qui les mènent à formuler un tel projet sont présentés comme dérisoires : ils ont choisi cette destination en se basant sur le caractère ridicule du toponyme et sur la proximité relative de la destination : « On avait établi notre barrière psychologique à mille kilomètres (Bird-in-Hand, à neuf cent quatre-vingts kilomètres de Grand-Mère, se qualifie donc de justesse.) » (*DI* : 38). Dans les romans étudiés, les personnages restent constamment en périphérie de leur quête. Angoissés par les seuils, pétrifiés à l'idée de franchir certaines limites ou frontières, ils ont un rapport hésitant à l'action et au déplacement, qui se traduit notamment par une manière suspensive de raconter ce qui leur arrive, de faire buter constamment l'avancée de leur récit, mimant ainsi le caractère hésitant de leurs trajectoires. On verra d'abord comment ce rapport périphérique à l'action et au récit fait écho à leur rapport décalé au voyage et au déplacement.

EN PÉRIPHÉRIE DE L'ÉVÉNEMENT : ÉVITEMENT ET CONTOURNEMENT

Dans son article « Passion et narration », Raphaël Baroni explique comment l'histoire et sa temporalité naissent de

l'expérience d'un « heurt », [du] dérangement de nos routines qui embrayent l'aventure au sein de laquelle des enjeux peuvent commencer à se dessiner avec une clarté progressive, qui demeure toutefois partiellement voilée parce qu'elle reste marquée jusqu'au bout du *sceau de l'incertitude* (Baroni, 2006 : 166-167 ; nous soulignons).

Chez Oster, si le narrateur rencontre quelques heurts, il reste malgré tout le principal vecteur d'incertitude et d'hésitation de son récit. Préférant se tenir en retrait de toute situation potentiellement angoissante, il semble constamment s'inscrire en périphérie, en bordure des faits notables de son existence. Dans *Document 1*, ce sont les narrateurs qui semblent chercher à empêcher l'avancée

de leur périple en s'empêtrant plus ou moins volontairement dans des situations impossibles qui les détournent de la réalisation de leurs objectifs.

Chez Blais, la structure du récit se fait hasardeuse. Bardé de plus d'une trentaine de chapitres aux titres évocateurs, le roman ne fait que mettre en scène le report constamment rejoué du voyage de Tess et Jude. En effet, des titres tels « 1. Un peu d'histoire (j'amène mon sujet) », « 2. Voyage à dos de souris (J'amène mon sujet un peu trop longtemps) », « 4. Présentation de l'auteure (parce qu'il faut faire les choses correctement) », etc., ne font que consolider le caractère suspensif du voyage qu'ils n'effectueront jamais, ainsi que la dimension caduque de toute tentative de mise en récit de ce voyage. Si le voyage de Tess et Jude n'a jamais lieu, en revanche, son élaboration nous est livrée dans les moindres détails. De cette façon, Tess raconte comment, pour financer leur périple, elle a demandé une subvention du Conseil des arts en se servant de Sébastien Daoust, un jeune et obscur écrivain éperdument amoureux d'elle qui a accepté d'agir à titre de prête-nom. Elle fait également l'inventaire des maisons d'édition québécoises susceptibles d'accepter de publier leur récit, une fois qu'il sera terminé, et en examine scrupuleusement les politiques éditoriales. Sautant du coq-à-l'âne, elle ne manque pas de ponctuer son récit de conseils de rédaction glanés çà et là, ou encore de considérations sur le milieu littéraire grand-mérois. Tess raconte également comment Jude et elle ont dilapidé l'argent du Conseil des arts, une fois la subvention obtenue, dépensant des sommes astronomiques dans divers boutiques, gargotes et restaurants locaux. Au fil de ce récit digressif, Tess repousse constamment le moment de parler de Bird-in-Hand: « (Bird-in-Hand, c'est en Pennsylvanie, mais ne mettons pas la charrue devant les bœufs) » (*DI*: 25), « je ne vais pas te parler tout de suite de Bird-in-Hand » (*DI*: 27), etc. Ainsi, elle explique vouloir mener son récit de voyage comme bon lui semble :

Tu vas peut-être m'accuser de prendre des détours, de passer par Winnipeg pour aller de Shawinigan à Trois-Rivières, mais j'estime que j'ai parfaitement le droit d'amener mon sujet comme je veux.

C'est un caprice d'auteur et ça ne se discute pas. Si tu veux lire des récits qui filent du point A au point B à toute vapeur, des histoires haletantes avec un tas d'unités narratives (si le terme d'unité narrative est trop savant pour ta petite tête, tu n'as qu'à consulter le premier ouvrage de théorie littéraire venu, *Esthétique et théorie du roman*, de Bakhtine, *L'art du roman* de Henry James ou encore *Conseils à un jeune romancier*, de Marc Fisher, dont je t'ai déjà glissé un mot et dont il sera encore question plus tard), si tu veux un bouquin où il se passe quelque chose, donc, va acheter ceux de John Grisham ou de Mary Higgins Clark et laisse-moi digresser en paix (DI : 48).

Loin d'être naïve, Tess connaît les codes génériques ainsi que l'histoire du genre. Elle ne manque d'ailleurs pas de faire la généalogie du récit de voyage, remontant à « Pétrarque [qui] est sans doute le premier, en 1336 à raconter dans un livre une expédition purement "touristique", avec le récit de son ascension du Mont Ventoux » (DI : 63), évoquant le

Voyage sentimental en France et en Italie, de Laurence Sterne; *Le voyage en Hollande*, de Diderot; *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, de Chateaubriand; [les] *Mémoires d'un touriste*, de Stendhal; *Par les grèves et les champs*, de Flaubert et Maxime du Camp, ainsi que le célèbre *La démocratie en Amérique* de Tocqueville. Il y a eu encore quelques réussites éclatantes dans la première moitié du xx^e siècle (*Tristes tropiques*, de Lévi-Strauss), mais le genre déclina rapidement par la suite (DI : 63-64).

Si, par son récit constamment entravé, Tess résiste à consentir aux codes habituels du récit de voyage, c'est qu'elle a une conscience aiguë d'écrire à une époque où ce genre de périple n'a plus rien d'extraordinaire : « Les progrès dans les transports et les communications ont rendu le voyage banal. Aujourd'hui, tout le monde peut aller partout ou, à défaut, tout le monde peut mémérer ce qui se trame à Rio de Janeiro ou à Fort Myers [...] » (DI : 64). Dans les romans *Mon grand appartement*, *Sur la dune* ou encore *Rouler*, on assiste moins à des récits de voyage qu'à des récits de déplacement. Le narrateur ne quitte pas la France, mais s'aventure tout de même hors de la région qu'il habite. Insensible au caractère pittoresque des régions qu'il traverse, il préfère se concentrer sur

l'écheveau aléatoire et le tracé imprécis de ses nombreux détours. Ainsi, dans *Rouler*, il explique :

Dès que je rencontrais une bifurcation, je m'y engageais. Je n'ai pas trop tardé à admettre que je cherchais à tourner en rond, manière de me laisser le temps de réfléchir [...]. J'ai constaté au bout d'un moment que j'étais en train de m'égarer parce que je ne tombais que sur des indications dérisoires, aboutissant à de petites choses locales qui ne me parlaient pas (*R*: 89).

Le récit des narrateurs ostériens mime de façon quasi systématique la structure sinon aléatoire, du moins digressive de leurs pérégrinations. Sautant du coq-à-l'âne, dissertant longuement sur des faits anodins au hasard d'une association d'idées, ces narrateurs, le plus souvent, hésitent, font demi-tour, piétinent au bord de la réalité. Andreas Gelz a d'ailleurs bien noté

les innombrables occurrences des verbes avancer, progresser, se dépasser, suivre, partir, passer, aller, marcher, errer, filer, couler, échapper, traverser, croiser, approcher, rejoindre, se rencontrer, revenir, rentrer, et bien d'autres encore qui organisent les romans d'Oster et les convertissent en une sorte de mouvement perpétuel, une sorte de constellation gigantesque où tournent ses personnages à la recherche de ce qui est nommé dans un de ses textes une « politique d'orientation » (Gelz, 2004 : 407).

Sans prétention ni quête, les personnages ostériens entretiennent, en matière de déplacement, des objectifs géographiques plutôt modestes ou carrément abstraits. Ainsi, le récit *Rouler* est égrené d'embryons de quête qui émergent au gré d'intentions approximativement formulées : « [j]e me suis senti comme à la recherche de plat » (*R*: 18) ; « [j]e voulais avancer » (*R*: 20) ; « j'étais en effet à la recherche de sites » (*R*: 38) ; « [je voulais] faire en sorte que le décor autour de moi ne cesse plus de changer et de ne m'arrêter que par nécessité, que rien ne s'installe plus, à aucun moment, pas même l'apparence des choses » (*R*: 51). Chez Oster, c'est d'abord et avant tout la recherche d'incertitude qui semble être au cœur de la quête des narrateurs, ce qui n'est pas sans rappeler des récits tels que *l'Usage du monde* de Nicolas Bouvier ou encore

Autoroute de François Bon. Dans un article intitulé « Lenteur et étrangeté », Jean-Xavier Ridon a d'ailleurs bien montré comment tous ces récits qui mettent en scène des « voyages de proximité » se caractérisent par une « absence de destination précise », absence de destination qui, selon lui,

perme[t] d'insuffler au parcours une dimension d'incertitude propre à l'idée d'aventure. Ne pas savoir où portent ses pas situe le périple dans un espace indéterminé qui ouvre les portes à l'inconnu et à la surprise. Faute de nouveaux espaces, il faut laisser aux lieux la possibilité de surprendre et ajouter au déplacement un principe d'incertitude (Ridon, 2010: 19).

Dans *Document 1*, le récit suspensif agit comme une négation du récit de voyage, et la narratrice, comme une voyageuse sinon démissionnaire, à tout le moins inefficace. Dans les romans d'Oster, le récit se contente plutôt de « raconter » obliquement le déplacement, de manière constamment décalée. Chez les narrateurs ostériens, les faits ordinaires qui jalonnent le parcours deviennent capitaux et les événements saillants, voire graves, sont complètement désamorçés. Ainsi, alors que Gavarine, dans *Mon grand appartement*, a un accident de voiture, il ne fait qu'affirmer: « J'eus un accident. Une tôle froissée, rien de plus » (GA: 241). De cet accident, nous n'apprendrons, en effet, rien de plus! Chez Oster, l'événement se banalise et le banal s'« événementialise ». L'exemple le plus éloquent de cette « événementialisation » du banal apparaît dans *Mon grand appartement*, alors que le fait de se raser prend, pour Gavarine, des airs de véritable rituel:

D'ordinaire, je ne me rasais pas de gauche à droite. Ni de droite à gauche. Je me rasais un peu à droite, ou à gauche, puis un peu à gauche, ou à droite. Symétriquement. Le haut de la joue gauche, puis le haut de la joue droite. Et ainsi de suite. Comme ça, me disais-je, s'il arrive une catastrophe, que tu doives te précipiter au-dehors, tu es tranquille. Personne ne pourra dire que tu ne t'es pas rasé (GA: 119-120).

Cette ritualisation du fait banal trouve son équivalent dans le roman *Sur la dune*, alors que l'acte de pelleter un monticule de

sable est détaillé avec la précision d'un rapport technique. Luc, qui désensable la maison de ses amis, décrit la situation de la manière suivante :

Première pelletée, donc, puis transport de cette pelletée [...] retour vers le premier monticule, deuxième pelletée, ce n'était qu'un début, bien sûr, quoique déjà s'y dénombrât une somme de gestes identifi-
fiables, sollicitant des muscles précis [...] Je préparais la troisième
pelletée, l'enlevais du monticule A, la charriais vers le monticule B,
revenais en A, quatrième pelletée, toujours sans brouette, notai-je
(SD: 68-69).

On le voit, dans ces romans d'Oster, cette ritualisation du banal, qui n'est pas sans témoigner d'une obsession maniaque des narrateurs, se fait sur le mode de la symétrie, de l'alternance, de l'ordonnement (joue droite, joue gauche / monticule A, monticule B). Par la profusion de descriptions d'actions ordinaires, et surtout par la narration détaillée d'hésitations infimes, s'échafaude une véritable logique de l'incertitude ou de l'hésitation qui fait office de principe structurant dans les récits ostériens et les inscrit dans une logique de l'action tâtonnante, loin de toute avancée rectiligne. Chez Oster, les narrateurs, bien qu'ils semblent impassibles, sont rétifs au changement et hésitants devant l'inconnu ; ancrés dans leurs petites manies, nous verrons que c'est toujours latéralement qu'ils abordent le monde. Chez Blais comme chez Oster, bien qu'ils usent de stratégies différentes, le récit s'inscrit comme l'écho de ce rapport liminaire qu'entretiennent les personnages à l'espace et à l'action. Or ce sont les figures spatiales liminales qui intriguent, voire obsèdent les personnages dans ces romans.

OBSESSION POUR LES LIEUX LIMINAUX

Dans les deux romans d'Oster, les lieux liminaux configurent la structure générale des récits et obsèdent les personnages – d'une manière d'ailleurs cyclique dans *Mon grand appartement*, alors que le narrateur bute sur le seuil de son immeuble dès l'incipit et se retrouve coincé à l'entrée du site touristique dont il est

le guide en excipit. Dans le roman *Sur la dune*, le boulevard périphérique constitue en quelque sorte la figuration spatiale de ce blocage qui empêche le narrateur de concrétiser sa quête, son rêve de s'établir à Bordeaux. Il reste donc non seulement en marge de la ville, mais également, dans une certaine mesure, en marge de sa quête. Dans les deux romans se dessine un intérêt marqué, de la part des narrateurs, pour ces lieux liminaux que nous proposons maintenant d'examiner plus en détail. Par exemple, dans *Mon grand appartement*, Gavarine accorde une attention démesurée au pédiluve de la piscine dans laquelle il se baigne alors qu'il attend l'arrivée de Marge à qui il a donné rendez-vous (les férus d'onomatistique remarqueront l'analogie entre le prénom Marge et le thème général de la liminarité!). À tout moment, l'attention de Gavarine est donc focalisée sur ce fameux pédiluve, qu'il décrit comme étant « l'entrée-sortie du petit bain, simple dénivellation du grand dans la conception toute transitionnelle qui distingue cette piscine-là d'une autre » (*GA*: 61-62). Alors qu'il nage sans grande conviction, Gavarine coordonne chacun de ses gestes afin d'éviter de se « priver de [s]a vue sur le pédiluve » (*GA*: 62-63), qui agit sur lui comme un point focal, le seuil de tous les possibles et bien sûr le lieu d'arrivée de la femme attendue. De la même manière, dans *Sur la dune*, Luc, le narrateur, montre un intérêt marqué pour les seuils. L'atteste entre autres la description quasi maniaque qu'il fait de la poignée d'une porte de la chambre d'hôtel où il loge ; une poignée « dont le pêne, avec un temps de retard, après qu'[il] eu[t] ramené le bec de cane dans sa position de repos, s'était sèchement élané vers sa gâche » (*SD*: 51). Dans ce roman, les figures de la liminarité tels la rocade ou le boulevard périphérique s'imposent avec le plus de prégnance :

Bordeaux, j'avais commencé à tourner un peu autour. D'abord en pensée, dans mon appartement parisien, puis, ce jour-là, en empruntant la rocade qui cerne la ville, au volant de ma voiture. J'avais emporté quelques bagages. Mais je ne m'étais jamais résolu à prendre la direction du centre. La peur, bien sûr, de la réalité de Bordeaux, de sa dureté, soudain. En tournant autour de Bordeaux sur la rocade, j'avais fini par m'habituer à cette autre idée, assez rassurante, et qui

TERRAINS VAGUES

naissait des circonstances, de m'attarder à la périphérie [...] (SD: 9-10).

Cet intérêt singulier pour les diverses figures du seuil et de la périphérie se double, dans les romans étudiés, d'une attraction/répulsion à l'égard des villes. Dans *Rouler*, ce rapport problématique aux lieux centraux est également bien présent, alors que le narrateur avoue son « ignorance de la plupart des grandes villes, qu'il [a] toujours contournées par les rocades » (R: 118). Ainsi, bien qu'il souhaite un jour s'établir à Marseille, le narrateur préfère de loin se cantonner à l'idée qu'il se fait de cette ville, à la sonorité de son toponyme plutôt qu'à sa réalité: « Marseille s'était peu à peu imposé à moi comme un mot, et non prioritairement comme destination. J'ignorais comment Marseille, donc, l'avait emporté sur Nice, comment sa sonorité avait pris le devant, mais c'était un fait, je me dirigeais actuellement vers la sonorité de Marseille » (R: 66); « Marseille continuait de s'imposer, avec son nom dans tous ses aspects, et pas seulement par sa sonorité, j'en distinguais nettement les lettres, l'orthographe sans piège » (R: 77).

VIRTUALISATION DU VOYAGE

On avait beau être des vrais Jack Kerouac, cela ne nous empêchait pas de continuer à voyager virtuellement.

Document 1.

Dans *Document 1*, les personnages entretiennent également une relation liminaire, périphérique à l'espace. Ce rapport trouble se manifeste par diverses stratégies d'évitement et de contournement de leur destination, dont la plus prégnante est sans doute la virtualisation du voyage. En effet, dans ce roman, les chapitres qui s'apparentent le plus à de vrais récits de voyage portent paradoxalement sur les vagabondages virtuels auxquels s'adonnent Tess et Jude à l'aide des divers outils de navigation qu'ils trouvent sur Internet. Fait cocasse, le premier outil de navigation évoqué ne relève pas à proprement parler de l'apanage du voyageur vir-

tuel, mais plutôt de l'artillerie propre au citoyen américain para-noïaque et angoissé :

Une façon amusante et instructive de découvrir l'Amérique consiste à parcourir le site Family Watch Dog (www.familywatchdog.us), un service permettant aux citoyens américains de savoir s'ils ont dans leur voisinage des personnes ayant déjà été condamnées pour des crimes sexuels. Sur la page d'accueil, on nous demande de taper le nom d'une ville. Allons-y au hasard pour Anchorage, Alaska. Une carte apparaît alors, constellée de petits carrés de couleur correspondant aux domiciles et aux lieux de travail des criminels. [...] Dans les villes ayant une forte densité de population, la carte disparaît complètement sous les petits carrés de couleur, c'est très joli comme effet (*DI* : 14).

Sous couvert de curiosité ou de flânage virtuel, l'Amérique nous est tout de même donnée à voir par Tess dans sa dimension la plus glauque et inquiétante. Loin, toutefois, de s'en tenir au « tourisme sexuel » (*DI* : 16), Tess explique que Jude et elle

aime[nt] bien, également, errer sans but à travers le monde – surtout à travers l'Amérique, en fait, cela pour des raisons qui seront expliquées plus loin – grâce à Google Earth, Google Maps et Bing Maps. On pouvait, par exemple, faire le tour de la Gaspésie en vingt minutes, planant au-dessus de la route 132, cliquant au passage sur les petites icônes signalant les images mises là par les contributeurs bénévoles (*DI* : 16).

Ainsi, en quelques clics, ils peuvent quitter la Gaspésie, traverser la frontière américaine et

se paye[r] une petite virée dans Kenwood Parkway, [...] flâne[r] sur les berges du lac Nokomis, [...] vadrouille[r] un brin au centre-ville, puis [...] reprend[re] [leur] envol vers le sud [et] franchi[r] les quatre cents kilomètres séparant la métropole du Minnesota de Des Moines, en Iowa (*DI* : 16-17).

Par cet arpentage virtuel du territoire, les deux protagonistes laissent libre cours à leur curiosité, simplement guidés par la singularité des toponymes au gré d'un « voyage » confortable, rassurant et économique :

TERRAINS VAGUES

[U]n nom accroche notre regard: Cozad. «C'est quoi ça, Cozad?» demandons-nous à Wikipédia, qui nous répond dare-dare qu'il s'agit d'une ville du comté de Dawson comptant 4163 habitants (selon le recensement de 2000), dont la principale particularité, sinon la seule, est d'être située pile-poil sur le centième méridien. [...] On double-clique sur un point au hasard dans Meridian Street, simplement par acquit de conscience, en se disant que les gens de Google Street View n'ont sûrement pas poussé le zèle jusqu'à photographier les rues de Cozad. Eh bien, crois-le ou non: ils y ont été! Et de quoi ça a l'air, Cozad? Bah! Des bungalows, des commerces, des autos, d'autres bungalows, un aéroport municipal, quelques usines et encore d'autres bungalows (*DI*: 17-18).

À la fois «fauchés» et vaguement angoissés à l'idée de quitter leur petit univers, les protagonistes de *Document 1* préfèrent de loin rester dans les limites confortables sinon de leur écran d'ordinateur, tout au plus de leur région. Un peu à la manière d'Oster qui «événementialise» les faits banals de son déplacement, Blais met en scène des narrateurs qui exotisent le proche et qui tiennent à distance le lointain. L'Amérique, telle qu'elle nous est présentée dans le récit de Tess et Jude, reste de l'ordre de la spéculation, preuve que l'espace américain contemporain, comme l'a bien relevé Barthélémy, «n'est plus un espace de marche, un espace que l'on affronte directement, comme purent le faire les pionniers, mais qu'il est désormais soit totalement vectorisé par la circulation, soit statique; soit l'objet d'une transaction, soit celui d'une contemplation» (Barthélémy, 2011: 173).

EXOTISATION DU PROCHE

Se référant explicitement aux récits et relations de voyage de Jacques Cartier et de Samuel de Champlain, le chapitre 24 de *Document 1*, qui s'intitule «Voyage en Chevrolet Monte Carlo à Sainte-Anne-de-la-Pérade et autres lieux circonvoisins, avec quelques notes sur l'histoire, les mœurs et les coutumes des dits lieux», pose un regard résolument décalé, ironiquement «exotisant», sur le territoire québécois. Après s'être procuré une vieille bagnole pour entreprendre leur périple, Tess et Jude décident de

s'adonner à une série de micro-déplacements à l'intérieur des balises rassurantes de leur petite ville :

On faisait notre petit tour de machine, le soir quand je rentrais de l'ouvrage, mais on s'en tenait à notre circuit pédestre, demeurant sagement à l'intérieur des limites de la municipalité. On descendait dans le quartier des Anglais par la Cinquième Avenue, on remontait par la Sixième, on se rendait dans le Domaine par la Huitième Rue et on rentrait par la Quinzième, avec quelques variantes quand on se sentait aventureux. Le pont de Grand-Mère nous faisait de l'œil, mais franchir le Saint-Maurice nous semblait aussi lourd de conséquences que franchir le Rubicon l'avait été pour Jules (*DI* : 134).

Malgré le caractère humoristique et l'autodérision de ce cantonnement volontaire de Tess et Jude aux limites de leur municipalité, on ne peut manquer de noter le réel malaise qu'entretiennent les personnages de Blais, tout comme ceux d'Oster, avec le franchissement des frontières. Ainsi, bien qu'ils se décident enfin à sortir de leur municipalité, ils ont tôt fait de s'imposer de nouvelles limites, préférant ne pas « franchir les limites de [leur] région administrative » :

Cela nous a bien pris une dizaine de jours avant qu'on ose aller quelque part où on ne pouvait pas se rendre à pied. [...] [À Sainte-Geneviève-de-Batiscan, notre destination,] on a décidé qu'on n'avait pas envie de s'arrêter. On roulait tranquillement, les fenêtres ouvertes, Rock Détente dans le tapis, c'était un hostie de beau moment. On a traversé la rivière Batiscan au son de *Dust in the Wind*, et on s'est butés au Saint-Laurent à la hauteur de Saint-Pierre-les-Becquets. Là, on a pris la 138 vers le nord et on a longé le fleuve jusqu'à Sainte-Anne-de-la-Pérade. On a songé un moment à pousser vers Grondines, mais on commençait à avoir un petit creux et, de toute façon, pour notre premier vrai tour de machine on préférerait ne pas franchir les limites de notre région administrative (*DI* : 134-135).

Aventuriers de pacotille, Tess et Jude s'imposent différentes limites territoriales à ne pas traverser. Le moindre franchissement de leurs frontières psychologiques leur procure d'ailleurs des sensations inédites, comme lorsqu'« après Saint-Alexis-des-Monts et Sainte-Angèle-de-Prémont, [ils] quitt[ent] le pays du 819 et

[...] pén[ètrant] en territoire inconnu. Frisson d'excitation» (DI: 139).

QUELQUES PROBLÈMES DE FRANCHISSEMENT:
TOPOÏ DE L'ARRIVÉE ET DU DÉPART

À cette crainte du franchissement des frontières spatiales mise en scène chez Blais répond le malaise par rapport aux frontières temporelles que constituent l'arrivée et le départ chez Oster. En effet, habité d'une véritable obsession pour ces topoï, le narrateur ostérien s'impose, tout comme Tess et Jude, de curieuses limites en matière de déplacement. Ainsi, l'arrivée dans un lieu ou le départ d'un endroit condensent et cristallisent ses angoisses et sont l'objet d'un surinvestissement de sa part. Par exemple, dans *Mon grand appartement*, le narrateur peine à trouver le moment idéal pour sortir d'un café :

Des gens entraient dans le café, j'avais attendu de les voir sortir. Le prochain qui sort, m'étais-je dit, je sors aussi. Mais, quand le prochain était sorti, moi, Gavarine, j'étais resté. J'avais attendu le prochain. Et ainsi de suite. Je n'arrivais pas à quitter le café. J'étais finalement sorti quand quelqu'un était entré. Il me fallait bien un repère. Du reste, ç'avait été difficile. Pas facile de sortir quand quelqu'un entre, m'étais-je dit (GA: 30).

Chez Gavarine, l'arrivée ou le départ deviennent source d'une «douloureuse sensation d'une différence. [Un] écart considérable[,] [un] gouffre qui désormais vous sépare de celui qui entre, quand vous sortez» (GA: 31). On le voit, le moment du départ agit comme le lieu d'une insoutenable césure entre le narrateur et le monde. Chez le narrateur ostérien, tout se passe comme si l'arrivée dans un lieu scellait la fin des possibles qui lui sont associés. En témoigne ce passage du roman *Sur la dune* où le narrateur affirme : «C'étaient peut-être les lieux, en général, qui me freinaient. L'arrivée sur les lieux. Y être, en somme. Privé, désormais, de la possibilité de s'y rendre. Comme d'avoir vécu. Et que les autres ne vous attendent plus parce que vous êtes mort» (SD: 17). Cet extrait illustre bien l'importance accordée à la

périphérie, aux contours (spatiaux et temporels) des lieux dans le récit ostérien, comme si ces lieux-limites condensaient les possibles, alors qu'à l'opposé, les lieux plus centraux scellaient la fin de toute potentialité narrative. On le verra dans ce qui suit, cette tendance ostérienne à hésiter au bord de la réalité se traduit par une manière singulière d'aborder les lieux stratégiques du récit en racontant de manière oblique et constamment décalée. L'atteste en premier lieu l'agacement à décrire dont font preuve les narrateurs des romans *Mon grand appartement* et *Sur la dune*, comme s'ils préféraient se distancier du décor de leurs actions.

UN AGACEMENT À L'ÉGARD DE LA DESCRIPTION

Dans *Mon grand appartement*, les descriptions spatiales se déclinent sur un mode plutôt ironique, désamorçant du coup toute tentative de représentation de l'espace. La plupart du temps, le narrateur ne relève que le caractère fonctionnel des lieux : « J'arrivai [...] à la piscine, elle était municipale, avec le logo de la ville » (GA: 55). Le plus souvent les descriptions spatiales tombent à plat, entièrement désamorcées par le narrateur. Par exemple, alors qu'il commence à décrire la piscine municipale, Gavarine se ravise, considérant inutile de pousser plus loin la description :

En chemin, je m'arrêtais devant trois hublots qui donnent clairement sur les bassins [...]. Je me penchai vers l'un d'eux et découvris quelques personnes à demi nues, ruisselantes dans un univers carrelé de bleu, bon, me dis-je, c'est une piscine, tu ne vas pas en faire un drame. C'est carrelé, une piscine (GA: 56).

On remarque également que les descriptions paysagères sont littéralement tournées en dérision dans *Mon grand appartement*. Ainsi, alors que Gavarine regarde par la fenêtre du train qui le mène en Corrèze, il décrit d'abord le paysage de manière très classique, par une sorte de travelling contemplatif, avant de déboulonner sa tentative descriptive par une pointe ironique : « Derrière les vitres, la banlieue s'achevait. Les pavillons s'écartèrent de la

voie. Se firent château, bâtiments de ferme. Des lacs s'ouvrirent dans le vert. Au loin une route sinua. Bon, me dis-je. Pas de doute. Le train roule» (*GA*: 123). En énonçant une évidence: «Pas de doute, le train roule», le narrateur pointe, une fois de plus, le caractère vain de toute entreprise descriptive.

Dans *Sur la dune*, l'agacement envers la description se présente d'abord sous le prétexte de l'incompétence lexicale, alors que le narrateur affirme: «J'étais intéressé par ce que je voyais, voilà. J'avais même besoin d'en parler. J'hésitais seulement à le faire parce que les mots, dans ce domaine [...], me manquaient. Ceux qui parlent des champs, donc, des bois, des légères modifications de l'habitat» (*SD*: 116). Rapidement, l'incompétence lexicale feinte par le narrateur laisse place à la marque ostensible d'une connaissance aiguisée des stratégies descriptives. Dans l'extrait suivant, le narrateur, au lieu de décrire Saint-Girons-Plage, préfère le comparer aux représentations filmiques de l'Ouest américain:

On peut prendre le risque d'une comparaison, ça n'est pas exactement ça, mais c'est mieux qu'une description longue, ou même courte, quitte à la corriger ensuite à l'aide de références locales: [Saint-Girons-Plage ressemble à] l'Ouest américain, donc, à l'époque de la Conquête, dans les films. Le vide, l'alignement, le silence. Le saloon serait au bout à droite. L'hôtel, en fait (*SD*: 15).

À l'évocation des figures de l'imaginaire filmique hollywoodien, qui contribue à l'exotisation railleuse de Saint-Girons, s'ajoute une autre stratégie descriptive notable. Dans l'extrait suivant, l'utilisation du lexique de l'évidence permet de mieux cerner cette ironie descriptive dont fait preuve le narrateur: «Après la rue, on tourne à gauche dans le sable. On peut encore rouler, moins vite. C'est bitumé, sous le sable, entre les maisons. Grandes, les maisons, à étages, bien sûr. En bois, forcément» (*SD*: 15). La description suspendue apparaît également comme un procédé cher au narrateur ostérien: «La maison [est l'une] des plus belles, ici. Avec un balcon en bois qui en fait le tour, bon» (*SD*: 16). Couper court à la description, tel semble être le mot d'ordre chez

les narrateurs ostériens, qui apparaissent résolus à mettre à distance l'espace qu'ils abordent et à marquer sinon leur soupçon, du moins leur agacement à l'égard de la description. Le narrateur fait d'ailleurs explicitement mention de sa méfiance à l'égard du paysage : « Même par rapport au paysage, je gardais mes distances. Ou, plutôt, il y avait, entre lui et moi, une distance que je savais ne pas devoir franchir. Il était là, donc, je le mesurais du regard. Pas d'osmose. Nul basculement » (*R*: 14). Si les narrateurs ostériens résistent à la tentation de la description, c'est peut-être parce que, comme le narrateur de *Rouler*, ils ont fini par constater

que tout paysage aperçu au loin perd, dès lors qu'on l'atteint, de cette beauté qui vous avait frappé quelques centaines de mètres plus tôt, un peu comme s'il se désagrègeait au contact. Plus exactement, j'ai fini par comprendre que ce n'était pas devant soi qu'il fallait regarder, mais sur les côtés, et à petite vitesse bien sûr (*R*: 38).

Résister à la vitesse, à la description totalisante ou à toute approche trop frontale du paysage, voilà ce qui semble caractériser le mieux l'écriture et la saisie de l'espace chez Oster. De manière similaire, chez Blais, les personnages résistent à toute description euphorique de l'Amérique, préférant en saboter l'exotisme en le ramenant du côté du dérisoire.

« L'EXOTISME SABOTÉ »

Dans *Document 1*, la principale stratégie descriptive repose sur ce que Christine Jérusalem nomme « l'exotisme saboté » (Jérusalem, 2005 : 40) par l'usage des comparaisons. En effet, pour Jérusalem, « [d]eux types de comparaisons participent à l'érosion de l'exotisme. D'abord les comparaisons qui mettent en relation un comparé étranger et un comparant puisé dans un registre familier, domestique » ; « [l]e deuxième type de comparaison propose une série d'analogies ramenant explicitement l'inconnu au connu, le pays étranger à [celui habité] » (Jérusalem, 2005 : 40-41). Loin de toute envolée descriptive, Tess s'adonne, le plus souvent, à ce télescope ludique de l'ici et de l'ailleurs :

« Ouache! C'est donc bien laid, Phoenix: on dirait Trois-Rivières-Ouest avec des palmiers!» (*DI*: 18); «[i]l en va des petites villes américaines comme des épisodes de *Virginie*: tu en as vu une, tu les as toutes vues» (*DI*: 18); «le New Jersey, il paraît que c'est le Longueuil des États» (*DI*: 33). Chez Blais comme chez Oster, l'agacement envers la description et l'usage incongru de la comparaison contribuent à la mise à distance du pittoresque ou de l'exotisme. Ces données spatiales semblent écartées au profit d'un surinvestissement de certains signes spatiaux, notamment la flèche signalétique dans *Mon grand appartement*, ou encore par un intérêt accru pour la toponymie dans *Document 1*, deux façons d'appréhender indirectement l'espace plutôt que dans sa réalité et sa matérialité.

FASCINATION SIGNALÉTIQUE ET PASSION TOPONYMIQUE

Dans *Mon grand appartement*, le narrateur est fasciné par les flèches signalétiques, qui deviennent l'objet d'un investissement pour le moins singulier de sa part. Pour Gavarine, la présence de signalisations dans les lieux qu'il traverse agit comme une confirmation rassurante de leur stabilité, de leur présence massive et indélogeable: «Je parvins aisément à l'hôpital. Par chance, il était fléché. Son logo partout tirait l'œil» (*GA*: 210). Lorsqu'il entre dans l'hôpital où Flore doit accoucher, le narrateur se laisse guider par les flèches (et plus particulièrement par *une* flèche):

En fait de flèches, je n'en suivis qu'une. Énorme, comme le panneau. Dans le couloir où je m'engageais, il n'y avait rien d'autre à lire de substantiel. Admissions, Frais de séjour, précisaient sans doute d'étroites étiquettes, au-dessus d'hygiaphones qui tamaisaient des guichets vides, mais, à côté de ma grande flèche à moi, elles sentaient vraiment la petite littérature d'appoint. Je n'eus d'yeux que pour ma flèche (*GA*: 134).

De même, lorsqu'il entre dans le Gouffre (le lieu touristique administré par la famille de Flore), Gavarine est rassuré par la vue d'une flèche: «Entrée du gouffre, lus-je. Il s'agissait d'une flèche,

en fait. Orientée sur notre gauche. J'étais content, ce soir-là, qu'on me montrât des flèches. À l'hôpital, j'en avais trouvé une seule, et je m'étais perdu » (*GA*: 192). On le voit, Gavarine préfère la signalisation à la description ; le signe fonctionnel, simple et univoque permet de pallier l'incomplétude et la subjectivité de toute tentative descriptive en même temps qu'il agit comme une balise rassurante pour se repérer dans l'espace : « Le plus dur fut de trouver une pharmacie, pour [acheter les produits se trouvant sur] la liste [dressée par Flore]. Au-delà des feux, en deçà, je cherchais des croix vertes » (*GA*: 210). Malgré son caractère fonctionnel, la présence de panneaux signalétiques ne résout pas systématiquement l'impression perpétuelle d'égarement qui habite le narrateur, comme le montre cet extrait de *Rouler* : « Quand je tombais sur un panneau, je m'arrêtais pour consulter ma carte, mais je ne retrouvais pas le nom qu'indiquait le panneau, l'échelle de ma carte n'était pas adaptée » (*R*: 91).

Dans *Document 1*, ce n'est pas tant la signalétique des lieux, mais bien leur toponymie qui devient l'objet d'un surinvestissement de la part des protagonistes. Surinvestissement qui, on le verra, participe de ce mouvement de sabotage de l'exotisme déjà amorcé par l'usage de comparaisons. Tess et Jude sont fascinés par le caractère loufoque des toponymes qui parsèment l'Amérique. D'ailleurs, ils choisissent Bird-in-Hand comme destination précisément à cause du caractère ridicule de son toponyme :

On connaissait l'endroit de nom, pour l'avoir vu, entre Bald Head et Camel Hump, dans ces listes de « funny place names », « strange city names » et autres « weird town names » dont on raffolait. Ça n'était qu'un toponyme idiot de plus, assez inhabituel pour mériter de figurer dans ces répertoires, mais pas suffisamment bizarre pour qu'on s'y intéresse de près. Or, qu'il me soit venu à l'esprit, comme ça, out of the blue, ça nous est apparu comme un signe. On a aussitôt mis à contribution nos moteurs de recherche favoris (en passant : selon Family Watch Dog, il n'y a aucun prédateur sexuel répertorié sur le territoire de la municipalité) et, au bout de quelques heures, on en savait aussi long sur Bird-in-Hand que si on y était nés (*DI*: 38-39).

Dans un mouvement de rapprochement entre l'exotique et le connu, c'est peut-être parce que tous ces noms de villes américaines leur rappellent le caractère familier et paradoxalement incongru du toponyme de Grand-Mère, leur propre ville natale, que Tess et Jude s'y intéressent autant. Du reste, cette fascination pour les lieux oubliés de l'Amérique agit comme une manière additionnelle d'en nier l'exotisme ou le caractère mythique en s'intéressant non pas à ses hauts lieux, mais plutôt à toutes ses petites villes insignifiantes affublées de toponymes ridicules leur rappelant leur hameau natal : « C'est la faute d'un Américain si on se retrouve aujourd'hui avec le deuxième toponyme le plus ridicule au Québec (salutations aux gens de Saint-Louis-du-Ha!-Ha!) » (*DI* : 13). Ainsi, Tess et Jude signalent explicitement avoir « une préférence marquée pour les endroits portant des noms idiots » (*DI* : 19). Du reste, leur goût pour les désignations singulières se manifeste également alors qu'ils achètent des vêtements – par exemple chez *Caleçons vos goûts* – question d'« encourager les commerces ayant un jeu de mots idiot comme raison sociale » (*DI* : 167), ou encore lorsqu'ils se choisissent des vins en se laissant « guider par l'euphonie » (*DI* : 169) de leurs noms. De même, alors qu'ils recueillent un chien errant, ils prennent soin de l'affubler d'un nom qu'ils considèrent comme ridicule : « Hmm... [...] ça prendrait quelque chose de plutôt minable, pour coller à son look. Surtout pas un nom d'empereur ou de personnage mythologique » — ils arrêteront leur choix sur « Steve » (*DI* : 150).

C'est donc à une véritable virée toponymique à travers le continent américain que nous convient Tess et Jude au fil de leurs voyages virtuels, évoquant une multitude de villes aux noms étranges : *Truth or Consequences* (Nouveau-Mexique), *Half.com* (Oregon) et *Climax* (Minnesota), *Hell* (Michigan), *Chicken* (Alaska), *Boring* (Oregon), *You Bet* (Californie), *Uncertain* (Texas), *Ninety-Six* (Caroline du Sud), *Nameless* (Texas) (*DI* : 19-22). Aux villes de *Why* et *Nameless* s'ajoutent également :

Coupon, Elephant, Unicorn, Comfort, Finger, Frog Jump, Defeated,
Double Trouble, Good Intent, Loveladies, Perfection, Purchase,

Burnt Chimney Corner, Duck, Elf, Hometown, Lower Pig Pen, Upper Pig Pen, Meat Camp, Othello, Poor Town, Pope Crossing, Spies, Brilliant, Coolville, Dull, Liars Corner, Loveland, Pee Pee, America, Box, Cement, Chance, Frogville, Okay, Pink, Poop Creek, Remote, Sweet Home, Dynamite, Index, Triangle, Zaza, Domestic, New Discovery, Zulu, Ginseng, Hell for Certain, Hippo, King Arthur's Court, Satan's Kingdom, Krypton, Lovely, Miracle, Normal et Ordinary (DI : 22-23).

En plus de se livrer à l'énumération frénétique de tous ces toponymes, Tess raconte comment Jude et elle ont eu l'idée d'une série de voyages thématiques basés sur les correspondances entre ces divers noms de lieux. Par exemple, ils proposent de faire la tournée des « Lick » :

Débuter par Lick, en Ohio, et ensuite traverser Cincinnati du nord vers le sud et s'arrêter camper quelques jours au Big Bone Lick State Park. Poursuivre notre route vers le Kentucky, faire le plein à Salt Lick et revenir sur nos pas pour aller flamber quelques dollars au French Lick Resort Casino, situé dans la charmante bourgade de French Lick [...]. [Puis,] lever l'ancre et faire d'une traite les cinquante kilomètres séparant French Lick de Knob Lick, un trou tellement insignifiant que non seulement Google Maps le snobe, mais que personne n'a encore publié d'article à son sujet dans Wikipédia [...] (DI : 142-143).

C'est dans le Kentucky que se trouve la majorité des « Lick » : Lickfork, Grants Lick, Lick Creek, Mud Lick, Spring Lick, Flat Lick, Paint Lick, Blue Lick [...], Beaver Lick, Big Beaver Lick, Plumb Lick, May Lick et Lickburg. Après avoir tiré tout le plaisir possible de Lickburg, quitter enfin le Kentucky et aller jeter un œil sur les quelques autres « Licks » des environs, Lizard Lick, Black Lick, Lick Skillet, en terminant par Otter Lick, en Caroline du Nord (DI : 143-144).

Derrière le caractère humoristique de telles déferlantes toponymiques¹ semble poindre une étrangeté du territoire américain, où la répétition du même donne à imaginer un territoire saturé

1. Ces listes de toponymes ne sont pas sans faire écho à *Mobile* de Michel Butor, où le voyage en Amérique suit, notamment, un itinéraire impossible par l'homonymie des noms de villes.

par des paysages identiques, par des villes en séries, inlassablement répétées dans leurs noms et leurs configurations. C'est donc à une sorte de défamiliarisation du regard porté sur l'Amérique que mènent ces dérives énumératives de Tess et Jude qui, plutôt que de s'intéresser à New York, Los Angeles, Hollywood ou encore Las Vegas, préfèrent divaguer et extrapoler sur les espaces interstitiels de l'Amérique, les lieux oubliés, méconnus, inlassablement identiques. Si, comme le note Ridon, de façon générale, « [p]our l'activité touristique, [...] le *sens* des lieux préexiste à leur découverte, le *nom* des lieux évoqués, par analogie, renvoie à des éléments culturels précis que le touriste est supposé percevoir » (Ridon, 2010: 25), à l'opposé, « pour les voyages réalisés [...] dans les espaces de l'invisibilité, le sens reste à élaborer – principalement parce qu'il s'agit de s'introduire dans des lieux dont la signification n'est pas fossilisée par un emploi, une habitude ou une industrie » (Ridon, 2010: 25). C'est bien à l'exploration des « espaces de l'invisibilité » que nous entraînent Tess et Jude dans leurs pérégrinations virtuelles et leurs compilations toponymiques, manière de renouveler l'écriture du voyage en puisant dans des espaces qui agissent comme matière à récit symboliquement vierge (de tout récit préexistant) et sémiotiquement saturé de significations multiples.

UNE TENTATIVE DE DOMESTICATION DE L'ESPACE ?

Dans *Document 1*, les toponymes constituent des révélateurs de potentialités narratives, des déclencheurs de récits bien davantage que de véritables embrayeurs de voyage. Derrière toutes ces listes de toponymes que propose Tess, soigneusement classées selon des thèmes plus loufoques les uns que les autres, semble se dissimuler une volonté sinon de contrôler, à tout le moins de domestiquer cette Amérique qui la fascine autant qu'elle lui échappe. Comme l'explique bien Ridon :

Reconnaître les noms est une manière de se familiariser avec une région, de se rapprocher de son identité culturelle et de mieux la comprendre. Au contraire, se retrouver dans un espace sans nom place

immédiatement le voyage dans un flottement sémiotique inquiétant. [...] Le nom sert de mode d'identification au moment de la découverte des lieux avant de devenir un outil mémoriel pour la mise en récit du voyage (Ridon, 2010 : 24).

Ainsi, la mise en liste de tous ces toponymes témoignerait d'une certaine crainte du vide, et d'une volonté de compréhension et de familiarisation avec une Amérique jugée lointaine et inquiétante. Emportée par son concept de « voyage thématique » et sa frénésie énumérative, Tess propose ainsi d'élaborer différents voyages à thèmes, qu'il s'agisse d'une thématique liée aux centres commerciaux ou encore d'un « thème alimentaire » :

Débuter par Cheesecake, dans le New Jersey, et ensuite zigzaguer vers le sud en s'arrêtant à Ham Lake, Sandwich, Hot Coffee, Oniontown, Sugar City, Bacon, Oatmeal, Picnic, Chocolate Bayou, Goodfood et, bien entendu, terminer en Floride, à Two Egg, où l'on se soûlerait dans quelque bar local jusqu'à ce qu'on trouve le courage de leur faire remarquer qu'il manque le « s » à Egg (*DI* : 144).

Cette frénésie toponymique dont font preuve Tess et Jude témoigne-t-elle d'une certaine peur du vide ? Ou au contraire de la saturation du monde qu'ils habitent ? Cette dernière hypothèse expliquerait sans doute leur incapacité à investir concrètement et à s'inscrire durablement dans ce territoire surchargé de signes. En effet, pour reprendre le propos de Barthélémy, on peut affirmer que la mise en récit du voyage à l'ère contemporaine s'opère le plus souvent dans un monde « décrit d'emblée comme surchargé de signes jusqu'à l'illisibilité[,] [un monde d'où les] personnages principaux veulent s'évader, [...] ne parv[enant] plus à établir une relation immédiate et satisfaisante aux êtres et aux objets » (Barthélémy, 2011 : 37-38). Ainsi, dans *Document 1*, les personnages semblent prendre le parti de se tourner vers le proche, le connu, l'infime, l'immédiat. Aux grandes villes mythiques, ils préfèrent de loin l'insignifiance rassurante de leur Grand-Mère natale.

CONCLUSION : DES « EXPÉRIENCES
NON CARDINALES DE L'ESPACE »

En dehors des bornes rassurantes de leur hameau natal (Blais) ou de leur appartement (Oster), c'est bien à l'effondrement de la cohésion de l'espace que sont confrontés les personnages des romans étudiés, condamnés soit à l'errance (Oster), soit au voyage virtuel (Blais), autant d'« expérience[s] non cardinale[s] de l'espace », selon l'expression éclairante de Barthélémy (2011 : 151). Par leur fascination pour la signalétique ou la toponymie, les personnages témoignent de leur volonté d'abstraction d'un monde qui, de toute façon, échappe aux entreprises de compréhension et de codification. D'une manière ludique dans *Document 1*, et d'une façon plus impassible (bien que tout aussi joueuse) dans les romans *Mon grand appartement*, *Sur la dune* ou encore *Rouler*, les personnages témoignent chacun à leur manière de cette angoisse de vivre dans un monde trop plein de signes. Chez Blais, les personnages conjurent joyeusement cette saturation par des listes frénétiques de toponymes absurdes, alors que chez Oster, l'obsession pour la signalétique empêche le personnage d'être confronté de façon trop frontale à cette saturation du monde. Ce n'est donc pas à une écriture du voyage que nous convient les fictions étudiées, mais bien à une écriture de l'errance qui marque tout à la fois un acquiescement à la perte des repères et une volonté d'instaurer de nouvelles manières d'appréhender le monde :

Qu'elle résulte d'un déficit herméneutique ou d'une perturbation ontologique, l'errance témoigne toujours d'une défaillance majeure des repères et des codes. Elle signale que le sujet est engagé dans un processus d'arrachement à l'espace-temps du Pouvoir, qu'il trace une « ligne de fuite » sur laquelle peuvent s'établir de nouvelles modalités de liaison avec le monde, de nouvelles alliances souples, modulaires, non systématisées (Barthélémy, 2011 : 15-16).

Faut-il voir en cette topographie liminaire et en cette narrativité périphérique la cristallisation d'un malaise contemporain lié à l'espace? Une volonté de se retirer du monde? Une pulsion escapistes? Sans doute peut-on également percevoir dans ces romans

une esthétique du décalage et de la liminarité qui témoigne d'un parti pris pour la transgression, au sens le plus spatial du terme; la transgression entendue comme un acte de « franchissement ». Bertrand Westphal, dans son ouvrage *La géocritique : réel, fiction, espace*, traite de cette transgression comme du « franchissement d'une limite au-delà de laquelle s'étend une *marge de liberté*. [...] Le regard transgressif est constamment dirigé vers un horizon émancipateur à l'égard du code et du territoire qui sert de "domaine" à celui-ci » (Westphal, 2007 : 81). Chez Oster comme chez Blais, la fascination pour le seuil, la frontière, les lieux périphériques (et leur franchissement) met en lumière l'importance narrative du potentiel plutôt que de l'actuel, de la marge plutôt que du centre, du franchissement plutôt que de l'inertie. Dans son ouvrage *L'œuvre du temps*, Baroni affirme que « le retour du récit consist[e] davantage en l'esquisse de scénarios possibles qu'en l'actualisation de lignes de force romanesques » (Baroni, 2009 : 317). Il insiste : « [C]e sont les histoires virtuelles bien davantage que les histoires actualisées qui nouent le récit » (Baroni, 2009 : 108). On pourrait tout aussi bien appliquer ces propos à l'écriture du voyage, en affirmant que ce sont les voyages virtuels bien davantage que les voyages actualisés qui nouent le récit. Chez Oster comme chez Blais, l'intérêt porté à la périphérie et à la liminarité, ainsi que la mise en scène d'une hésitation devant le franchissement et la transgression, constituent autant de manières de nouer le récit autour d'une discordance, d'un décalage fondamental entre le sujet et l'espace qu'il parcourt. La mise en récit du voyage, on le voit, fait davantage place, dans les romans étudiés, à la mise en récit de l'errance et du dévoilement, qui instaurent une désorientation salutaire pour le sujet contemporain, tiraillé entre l'injonction du déplacement, la crainte du franchissement et la volonté, malgré tout, de raconter, à sa manière, l'exploration d'un territoire saturé de signes.

Après avoir étudié les divers lieux de l'intimité (maison, appartement, squats), les espaces de l'altérité (voyage, route, frontière), il reste à examiner tout un ensemble de romans où la ville – sorte d'espace intermédiaire entre ces deux pôles que constituent l'ici

TERRAINS VAGUES

et l'ailleurs – se dessine comme un espace d'étrangeté. Territoire de l'indistinct et de l'incertain par excellence, comment donc représenter cet espace urbain qui se présente à la fois comme un simulacre, un labyrinthe, un chantier ou un improbable décor fait d'interminables coulisses? Comment (d)écrire la désorientation que provoque cet espace incertain sur le sujet qui y habite? Comment rendre compte de l'état de disjonction perpétuelle dans lequel baignent ses habitants? Par quelles figures, images et métaphores peut-on rendre compte de sa violence, de sa labilité, de son illisibilité? Ces questions nous retiendront dans ce chapitre qui examine certains romans de notre corpus où l'urbanité s'offre comme un lieu de dépossession tout autant que de désorientation.

CHAPITRE 3

« DU DÉCOR, DU DÉCOR, ET ENCORE DU DÉCOR » : VILLES-LABYRINTHES ET AUTRES ESPACES DE DISJONCTION

Je cherche un centre et une périphérie [...]. Je n'ai jamais eu le sens de l'orientation. [...] Quand je ne sais plus parce que les murs sont inconnus et parfaitement aveugles, je lève les yeux, je compte les étoiles.

Elles s'accrochent au fil électrique de mes pensées et s'allument.

André BENCHETRIT,
Le bord de la terre.

UN IMAGINAIRE DE LA DÉSORIENTATION

À l'image de cet homme à la dérive présenté dans *Le bord de la terre* (2009), perdu dans le décor passé au lavis d'une ville sans contours, plusieurs romans français et québécois contemporains mettent en scène un sujet désorienté, errant entre oubli et amnésie, dans un espace – le plus souvent urbain – à la cardinalité absente ou problématique, y cherchant désespérément « un centre et une périphérie ». Évoquons le roman *Très-grande surface* (2004) du même auteur, où un narrateur évanescent et protéiforme dérive dans un centre commercial sans limites qui s'étend à l'infini, ou encore *Infiniment petit* (2002) de Patrick

Chatelier, où un inspecteur de police ahuri erre dans une ville au caractère irréel : « C'est moi le hagard, qui traîne parmi la foule sur le boulevard. Qui cherche des repères, visages amis, absents » (*IP*: 20). Dans *Babel nuit* (2012) de Philippe Garnier, un homme s'adonne à une étrange cavale, le temps d'une nuit, dans un Paris aux reflets irréels : « Je dévalais la rue encombrée de carrosseries silencieuses telle une rampe aux reflets chromés [...] tandis que des silhouettes furtives ralentissaient sur la fine bande de trottoir débouchant sur la place de la Trinité » (*BN*: 31-32). À la fois espace de spectacle, de duplicité et de simulacre, la ville se présente également comme un lieu de désorientation dans *Le ravisement de Britney Spears* (2011) de Jean Rolin, où l'on assiste aux pérégrinations d'un étrange enquêteur, dépêché par les services secrets français, qui tente, tant bien que mal, de prévenir l'enlèvement de Britney Spears (prétendument menacée par un groupuscule islamiste). Errant aux quatre coins de Los Angeles, se déplaçant dans divers transports en commun, dévorant les magazines à potins, sa mission échouera et il sera précipité dans un exil forcé au Tadjikistan. Dans ce roman où tout semble factice, même le paysage urbain se présente comme un décor de carton-pâte. Les lieux que traverse le narrateur sont tous saturés des nombreux potins qui peuplent l'imaginaire hollywoodien. Par exemple, il séjourne dans la chambre de motel où dormait Jim Morrison, et va au Moonshadow, « un établissement où Mel Gibson a la réputation de se livrer souvent à des excès de boisson, pour vous donner une idée de son standing, et Britney Spears elle-même y aurait abusé d'un cocktail à base de jus d'ananas, en 2006 » (*RBS*: 70). Tout au long du roman, le narrateur superpose le calque du cinéma au monde où il évolue, exacerbant du coup le caractère factice, surfait, de sa mission, des lieux et des événements. Tout dans la ville lui rappelle un acteur ou une actrice, une réplique ou une scène de film. Les références cinématographiques foisonnent, envahissent la diégèse etaturent la fiction. Dès le début du récit, il est question de Zsa Zsa Gabor, du film *Moulin rouge* de John Huston, ou encore de *La soif du mal* d'Orson Welles (*RBS*: 9); Fuck, l'informateur du narrateur, a la « voix traînante et voilée,

presque inaudible, évoquant celle de Robert de Niro dans tel épisode du *Parrain* » (RBS: 14). Parmi les nombreuses références au cinéma, évoquons *Mulholland Drive* (RBS: 21), *La fureur de vivre* (RBS: 35), Alain Delon dans *Le samouraï* (RBS: 74), *Black Hawk Down* (RBS: 102), Liz Taylor dans *Soudain l'été dernier* (RBS: 116), George Clooney (RBS: 138) ou encore l'actrice Amanda Seyfried dans *Mean Girls* (RBS: 201), *King Kong* (RBS: 214) et les films de Charlie Chaplin (RBS: 283). L'omniprésence du cinéma contribue à cette représentation généralisée du simulacre dans la fiction, entendu comme une « substitution au réel des signes du réel » (Baudrillard, 1981: 11).

Jean Echenoz est sans aucun doute l'un des écrivains français actuels qui a le plus réfléchi, dans ses romans, au caractère spectaculaire du monde contemporain. Comme le souligne Catherine Douzou, chez Echenoz,

le monde est transformé en spectacle et en fiction par [d]es descriptions consciencieuses, rappelant au lecteur que l'univers contemporain ne cesse de produire des simulacres, qui tentent de supplanter d'abord la réalité [...]. [Dans ses *Récits indécidables*,] Bruno Blanckeman remarquait qu'Echenoz est le premier à avoir capté l'ère du virtuel, à avoir dressé le portrait d'un monde voué aux médias, aux images (Douzou, 2006: 105).

Dans son article « Le miroir des écrans », Danièle Méaux a également bien montré à quel point l'image cinématographique sature, de façon explicite ou implicite, l'œuvre echenozienne :

Echenoz se réfère à des films déterminés; *Les grandes blondes* empruntent explicitement des éléments à *Vertigo* ou *Psycho* d'Hitchcock; certains passages de *Some Came Running* (Vincente Minelli, 1958) sont relatés de façon discontinue dans *Lac* [...]; le roman contient également un renvoi à *Planète interdite*, film de science-fiction tourné en 1956 par Fred Mac Leod Wilcox [...]; *Le méridien de Greenwich* se réfère de manière prolongée aux *Trois lanciers du Bengale* (Henri Hathaway, 1935), plus brièvement à *L'enfer est à lui* (Raoul Walsh, 1949)... (Méaux, 2006: 168)

De la même façon, Méaux montre comment,

[c]hez Echenoz, les cinémas sont repères géographiques ou lieux de rencontre, les murs portent des affiches de films [...], les personnages désœuvrés hantent les salles obscures ou regardent la télévision [...]. Un réseau dense de comparaisons renvoie au septième art. [...] Sans cesse, les personnages sont comparés à des acteurs; un barman des *Grandes blondes* ressemble à George Sanders, un compagnon de Victoire à Zéro Mostel, comédien spécialisé dans les seconds rôles [...]. Couramment les personnages de second plan sont assimilés à des figurants [...]. Le paysage, quant à lui, se mue en décor de carton-pâte (Méaux, 2006: 170).

Au Québec, Monique LaRue a également réfléchi à cette contamination du réel par l'image et l'écran. Dans *Copies conformes* (1989), Claire compare la Californie à un monde relevant essentiellement de l'image, un monde « [t]rop connu, déjà vu. Ici, on était toujours un peu dans le film, de l'autre côté de l'écran » (CC: 24). San Francisco et ses environs se présentent à elle comme un monde factice, immergé dans une « luminosité insupportable [à la manière des films de] science-fiction » (CC: 29). Dans *Lazy bird* (2009) d'Andrée A. Michaud, les frontières du réel vacillent. La ville de Solitary Mountain exhibe son artificialité. Les lieux lui « sembl[ent] [...] calqués sur ceux d'une bande dessinée postmoderne ou d'un film d'horreur de série B » (LAZ: 19).

Ce chapitre portera sur deux romans québécois qui entretiennent d'étonnantes parentés thématiques: dans *Bureau universel des copyrights* (2011) de Bertrand Laverdure, tout comme dans *Music-Hall!* (2002) de Gaétan Soucy, des personnages errent dans un espace urbain qui se reconfigure continuellement, un espace marqué par la disjonction et l'oubli. Chez Soucy, les lieux se déconstruisent et s'effacent, transformés en vaste chantier que rien n'arrête, alors que chez Laverdure, les distances s'annulent et se télescopent, Montréal et Bruxelles se greffent l'une à l'autre. De la même manière, dans les deux romans, les personnages se démembrerent et se recomposent, empêtrés dans un état de désorientation spatio-temporelle continu. Ils entretiennent également un rapport trouble au temps et à la mémoire: le narrateur du *Bureau universel des copyrights* semble vivre dans un présent per-

pétuel, désancré de tout souvenir, alors que Xavier X. Mortanse, dans *Music-Hall!*, est amnésique. Dans les deux romans, la ville se présente comme un espace de violence et d'exclusion en proie à toutes les destructions (démolitions, inondations, effondrement, effacement). Dans *Music-Hall!*, la configuration spatiale se présente sur le mode de l'emboîtement alors que *Bureau universel des copyrights* présente davantage une esthétique de la façade et de la succession vertigineuse d'images et de scènes. Dans les deux cas, la disjonction et la duplicité caractérisent la topographie romanesque. L'isotopie du spectacle n'est jamais bien loin, de même que l'imaginaire cinématographique, assuré par diverses figures cartooniques (une grenouille chantante dans *Music-Hall!*, et un Schtroumpf farceur dans *Bureau universel des copyrights*). Dans le cadre de ce chapitre, nous analyserons les représentations de l'irruption, de l'interruption et de la disjonction, qui relèvent toutes d'un imaginaire de la désorientation que nous tâcherons de circonscrire. Cet imaginaire, on le verra, est soutenu par trois figures importantes : le labyrinthe, le chantier – « à la fois effacement, réécriture, modification et continuité, perpétuel renouvellement » (Deramond, 2006 : 92) – et l'écran/façade, espace par excellence du reflet, de l'illusion et du simulacre.

Quelques mots, d'abord, sur l'intrigue des deux romans. *Bureau universel des copyrights* s'inscrit dans une logique générale de la disjonction. Aux démembrements répétés du narrateur et à ses amnésies passagères répond la dislocation des temps, des lieux et de la narration. Entre Bruxelles et Montréal, un homme se déplace et se démembre. L'espace où il circule est poreux, les villes et les lieux se succèdent et se télescopent sans transition. Tout débute au café Cirio à Bruxelles, puis très vite, on retrouve le narrateur au parc La Fontaine à Montréal, puis dans une station de tramway flamande, puis sur la place Saint-Gilles à Bruxelles, puis dans un délicatessen 24 heures, puis dans les galeries Saint-Hubert, puis dans une salle de cinéma, puis au Musée Érasme de nouveau à Bruxelles ou encore au parc Émilie-Gamelin, de nouveau à Montréal. Tout va très vite. Les lieux se chevauchent. Le narrateur n'est maître de rien : assailli, attaqué, démembré, il

est en proie à un présent insistant qui n'en finit plus de rejouer les mêmes événements, les mêmes crises. Et pourtant, il avance, il persiste, il claudique, il chute et avance encore sans se poser de questions, machine bien huilée qui s'achemine, l'air de rien, vers le Bureau universel des copyrights, un édifice magistral où tout converge, un véritable entrepôt souterrain de l'imaginaire.

Si la quête du personnage principal de *Music-Hall!* est d'un tout autre ordre – plus mémorielle et identitaire –, le rapport au corps et à l'espace qui se dessine dans ce roman entretient énormément de points de convergence avec le roman de Laverdure. L'intrigue se déroule à New York, vers la fin des années 1920. La ville s'y présente comme un champ de ruines, un vaste chantier où sévit l'Ordre des démolisseurs pour lequel travaille depuis quelques semaines, à titre d'apprenti, Xavier X. Mortanse, un jeune homme à l'identité trouble, convaincu d'être un immigrant hongrois de fraîche date. Dans cette ville en ruine erre une foule grandissante de sans-logis, les « démolis », alors que continuent de s'affairer les divers ouvriers, contremaîtres et experts. D'emblée, la ville se présente comme un espace sans repères, en constante redéfinition, un inextricable labyrinthe d'où l'on ne peut sortir. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le récit s'ouvre sur le cortège funéraire d'une fillette de sept ans, la petite Ariane, emportée dans l'effondrement d'un escalier provoqué par l'Ordre de la démolition (*MH*: 23). La mort de la fillette, dont le prénom évoque celle qui permit à Thésée de s'échapper du labyrinthe, préfigure le fil rompu de la mémoire du personnage principal tout autant que le caractère labyrinthique de la ville.

À la manière du narrateur du *Bureau universel des copyrights*, Xavier erre d'un lieu à l'autre, en proie aux assauts et aux violences du monde qui l'entoure. Perdu dans une ville labyrinthique qui se reconfigure au fil des démolitions, il tâche d'abord de gagner sa vie en travaillant pour des démolisseurs qui le violentent et le méprisent. Après avoir perdu la trace de son équipe de démolition, Xavier espère faire fortune avec une grenouille chantante, trouvée dans les décombres d'un chantier. Si, en privé, cette dernière chante et se déguise, enfilant les numéros de music-hall,

elle refuse toutefois de s'exécuter en public. Accablé de dettes contractées auprès de Cagliari (son impresario), Xavier se voit alors obligé de travailler au Majestic, un débit de boisson miteux. Un soir, il constate que son lieu de travail s'est entièrement métamorphosé pour accueillir un tournoi d'échecs. Inexplicablement doué pour ce jeu, il décide de participer au tournoi dans l'espoir d'éponger ses dettes. Étrangement, sur place, tout le monde l'appelle Vincent Vilbroquais sans qu'il comprenne pourquoi. Au fil de ses pérégrinations, il découvrira sa véritable identité. Sa mère, Justine, qui tentait de le retrouver, prend contact avec lui et lui remet le journal de Rogatien Long-d'Ailes, son ancien amant, avant de s'enlever la vie. C'est ainsi que Xavier découvre avoir été un ancien champion d'échecs d'origine québécoise qui, craquant sous la pression lors d'une compétition new-yorkaise, s'est suicidé en se défenestrant. Dans un élan d'amour (non réciproque) pour Justine, le médecin légiste de l'époque, Rogatien Long-d'Ailes, a récupéré la tête intacte de Vincent et lui a construit un corps à partir de membres appartenant à divers individus prénommés Xénon, Albert, Vincent, Isabella, Ernest et Reinfeld (X.A.V.I.E.R.). De même que le narrateur du *Bureau universel des copyrights*, Xavier se présente comme une sorte de fantoche rafistolé de toutes pièces qui avance, malgré tout, dans une ville incohérente, un dédale où la mémoire se perd tout autant que l'identité. On le verra maintenant, la désorientation que vit Mortanse semble d'abord causée par la monstruosité et la difformité généralisée de la ville. Quasi organique, l'espace urbain se fait mouvant comme un vaste corps dérégulé.

ESPACES INFORMES : DE LA VILLE ORGANIQUE À LA VILLE ÉLECTRONIQUE

Dans *Music-Hall!*, l'espace urbain se présente dans toute sa difformité et sa violence. New York s'avère en effet une ville informe, sans structure nette, boueuse, criblée de ravins, de béances et de trous, parsemée de taudis immondes, d'immeubles en sursis, de façades écroulées et d'escaliers effondrés. Partout,

dans cette « verticalité si oppressante » (*MH*: 179) de la ville, plangent des odeurs « de vidange et de fruits pourris, d'huile rance. [Le sol est jonché de] [f]laques gluantes qui font crisser les semelles. Culs d'usines, entrepôts et garages, camions à la benne vide, rouille, souillures [parsèment ce paysage désolé] » (*MH*: 67). Les immeubles semblent construits selon une trame obscure, sans cohérence. Ils sont « en désordre, comme une boîte de jouets renversés. Ils dressent leur masse totémique dans un brouillard roux de ville incendiée » (*MH*: 168). Le lexique de l'aveuglement domine les descriptions de cette ville « estompée, [...] écrasée [...] sous une buée dense » (*MH*: 344). Ainsi, des odonymes tels ceux de la maison de chambre Les Sables du silence (*MH*: 125) ou encore de l'Impasse de l'aveugle (*MH*: 197) évoquent le sommeil ou la cécité, alors que les immeubles se dessinent sous le signe de la dissimulation, leur façade rappelant « un visage à moitié caché dans l'ombre » et abritant « des taudis invisibles, [...] ces survivances de bric, de broc et de bois, que des boutons de cigarettes suffisent à allumer, entre lesquelles, comme des filaments d'ectoplasme, les cordes à linge ploient sous la charge des vêtements à peine lavés qu'aussitôt resalis » (*MH*: 168). Les rues sont, le plus souvent, sombres et sordides. Quant aux fenêtres des immeubles, elles semblent « aveuglées par des tranches de carton » (*MH*: 361). L'espace urbain est opaque, étrangement défamiliarisé, de la même manière que dans *L'Immaculée Conception* où, comme le note Jean-François Chassay, la ville n'est jamais décrite « de manière panoramique, toujours ou presque à travers des détails saisissants, comme s'il s'agissait d'une matière vivante, plus vivante que les personnages » (Chassay, 2008: 113).

Une matière vivante, organique, telle se présente en effet la ville de New York, avec « le Times Building et son menton en coin » (*MH*: 207), avec ses immeubles bardés de « plaque[s] de tôle couleur gencive » (*MH*: 197) dont les façades

[p]loyée[s], bombée[s], [...] ne t[iennent] plus que par on ne sait quelle consistance interne, fibreuse et végétale, ce que les travailleurs appell[e]nt dans leur argot « les cheveux de la brique », qui semblent

« DU DÉCOR, DU DÉCOR, ET ENCORE DU DÉCOR »

se développer à l'intérieur des murailles à mesure qu'elles prennent de l'âge (*MH*: 103).

Une violence rampante sature l'espace urbain qui ressemble à une « machine à broyer les vies » (*MH*: 363), qu'il s'agisse des « grandes structures du tramway aérien [qui] dessin[ent] à contre-jour leurs courbes compliquées, et [...] [évoquent] des échafauds » (*MH*: 93), ou des néons qui « jettent sur les pavés humides des flaques de couleurs qui sont celles de la viande fraîchement dépecée » (*MH*: 168), ou encore des affiches de commerces, telle celle de l'abattoir Salaison Supreme (sans accent) qui représente

un homme à moustaches, couteau à la main, et le tablier cramoisi ; au-dessus de lui, sur un ruban porté par des angelots à figures de cochonnets, la devise de la compagnie, rédigée en latin, et dont le sens était : « Aux chrétiens l'extrême-onction, aux bêtes du diable la salaison suprême » (*MH*: 43).

Sorte de théâtre de la violence, l'espace urbain offre à Xavier le sinistre spectacle d'agressions odieuses et injustifiées :

Chaque jour répétait la même dure expérience de la ville. Des scènes aperçues çà et là le meurtrissaient, qui altéraient son humeur, la misère d'une famille, des sous-sols d'où montaient des cris, des bagarres à coups de bottines tout à coup au détour d'une venelle, une escouade de policiers à monture enfin, accompagnés d'hommes en civil encore plus inquiétants, qui expulsa en usant d'une violence aveuglante une communauté de démolis réfugiés dans des hangars désaffectés [...] (*MH*: 205-206).

Les journaux que l'on retrouve çà et là dans la ville agissent comme un condensé de la violence urbaine, en reconduisent son caractère illisible, incompréhensible :

D'abord, des pages sans textes ni légendes, couvertes d'illustrations énigmatiques. La dépouille d'une femme étendue à plat ventre sur un lit de pierres, les jupons remontés jusqu'à mi-fesse, un sac de chiffon sombre enfoncé sur la tête. Des enfants pauvres, écuëlle à la main, attendant la soupe populaire, les menottes aux poignets, certains dont la figure portait des ecchymoses. Un vieillard flambant nu, manchot, édenté et cul-de-jatte, posé tel un buste sur une poubelle renversée,

TERRAINS VAGUES

entouré de deux hommes en habit de compagnon qui souriaient à la caméra comme s'il s'agissait d'un trophée de chasse. La tête martyre d'un cheval, éborgnée, dont le chanfrein avait été rompu au milieu, de façon à rabattre contre son front le bout de son museau (ici un mot mystérieux accompagnait l'illustration : *shinn` hatsoubai!*) [...] Que pouvait bien vouloir dire tout cela? (*MH*: 207-208)

Dans *Bureau universel des copyrights*, la violence se fait beaucoup plus subtile et insidieuse que dans *Music-Hall!*. La ville n'est pas vécue, a priori, comme un espace d'agression. Tout y semble flotter dans une clarté irréaliste, les rues baignent dans une bande-son aux tonalités factices : « La ville regorge de mélodies diverses, excessivement subtiles, de courbes sonores foisonnantes » (*BUC*: 16), les odeurs qui s'y profilent forment comme une « mosaïque éthérée » (*BUC*: 16). Si, de prime abord, l'espace urbain paraît tout à fait stable, on constate rapidement qu'il se présente sur le mode du dérèglement, de l'agression inopinée et de la catastrophe impromptue. Qu'il soit à Montréal ou Bruxelles, le narrateur semble traverser des villes habitées par des automates en proie à tous les détraquements. Ainsi, alors qu'il se balade au parc La Fontaine, il se fait violemment, et contre toute attente, agresser par un écureuil :

Dans un repli de feuilles, le coin ombragé d'une branche, je vois, soudain, la tête en bas, un écureuil qui s'approche. Il est en colère. Une colère formidable. Des sons stridents et magnétiques – comme une bande qui passe mal dans le lecteur ou des sons trafiqués dans un logiciel – sortent de sa gueule. [...] L'écureuil s'affole. Il sautille jusqu'à moi et s'agrippe à ma jambe. Il est devenu plus agressif qu'un carcajou, son corps duveteux, petite bombe docile, enserme ma peau, avec ses griffes en harnais solide. Ses dents coupantes, coutelas de fortune au liquide anesthésiant, commencent à grignoter mon épiderme, mon derme, puis les muscles, puis les os. Ma jambe se détache, fleur qu'on déplie (*BUC*: 16-17).

L'imprévisible et le détraquement qualifient donc cet espace urbain et contaminent le récit de *Bureau universel des copyrights*, qui suit une avancée mécanique, incessante, faite de reprises et de repiquages.

Le roman présente 23 chapitres qui respectent un principe général de disjonction ou de rupture occasionné, le plus souvent, par une crise. Plus exactement, une perturbation, un changement d'état brusque porte atteinte à l'intégrité physique (du narrateur, des personnages ou de l'espace) ou encore à l'intégrité cognitive du narrateur et des personnages qu'il rencontre. Ainsi, chaque chapitre se clôt par la perte d'un membre ou la perte de conscience du narrateur, ou encore par l'explosion, la combustion, la dissolution d'un personnage ou d'un lieu. De même, chaque chapitre s'ouvre sur le ressaisissement du narrateur qui émerge du sommeil, du coma, ou d'un état cognitif incertain dans un lieu nouveau. À la disjonction cognitive du narrateur répond donc la rupture spatiale et narrative du récit. Le roman s'ouvre sur le réveil du narrateur :

Je suis au Cirio à Bruxelles. Je viens tout juste de me réveiller. J'ai dormi environ trente minutes. Si peu. Mais j'ai revu ma vie au grand complet à la manière des morts d'opérette. Seulement voilà, j'ai eu l'impression de me réveiller pour de vrai, comme si c'était la première fois de ma vie (*BUC*: 11).

Rapidement, le Schtroumpf farceur, personnage récurrent du roman, entre dans le café où se trouve le narrateur et entreprend une discussion avec ce dernier : « Sa conversation ne mène à rien, [il] répète en boucle deux ou trois lieux communs avachis. [...] Entre deux reprises du même échantillonnage de textes enregistré parfaitement par un comédien morne » (*BUC*: 13), il offre un cadeau piégé au narrateur. Le cadeau explose puis, soudainement, le narrateur disparaît (*BUC*: 13). Au chapitre deux, le narrateur reprend connaissance. Cette fois, il est à Montréal :

Je réapparais. Il me suffit de deux ou trois coups d'œil pour m'apercevoir que mon corps de passager clandestin repose sur le tissu d'un hamac confortable. [...] [J]e suis au parc La Fontaine, côté sud-est, près de la rue Sherbrooke.

Je suis à Montréal, au Québec. Tout autour de ma personne, des immeubles, l'hôpital Notre-Dame, une statue en l'honneur de Charles de Gaulle (véritable couteau bleu en ciment qui déchire les nuages) ou immense cadran solaire, c'est selon (*BUC*: 15-16).

Les divers détraquements subis ou provoqués par les personnages contrastent avec le caractère apparemment stable et reconnaissable de la ville, où le narrateur arrive sans mal à se situer. Ainsi, au fil du récit surgissent diverses catastrophes telles des inondations: « [u]ne gerbe d'eau équivalente à un geyser fait éclater la porte pivotante qui donne sur l'extérieur, engloutit les étals des vendeurs de tapis, de nappes et d'étoffes » (*BUC*: 36); de même, dans un restaurant, « [l]es aquariums de l'entrée éclatent [soudainement], blessent quelques fuyards » (*BUC*: 43) tandis que « [d]es cuisines se met à dévaler une trombe d'eau de mer qui engloutit en quelques minutes la totalité du local. Parures, fleurs de plastique, perroquets et poissons naturalisés se décrochent des murs¹ » (*BUC*: 43-44). Entités mécaniques plutôt qu'organiques, la ville et ses habitants se présentent, dans *Bureau universel des copyrights*, comme des machines qui se détraquent au fil des crises, des irrutions, des interruptions et des disjonctions. Ce sont précisément ces états successifs de crise qui configurent la trame narrative du récit et orchestrent les parcours du narrateur. Espace de violence dans *Music-Hall!*, espace de crise dans *Bureau universel des copyrights*, la ville se présente comme un lieu hautement instable.

Dans les deux romans étudiés, à la manière de l'espace, le corps apparaît comme un véritable chantier. Métaphore parfaite de la ville, morcelé, violenté, fait de sutures et de disjonctions, il se transforme au rythme des crises qui le prennent d'assaut. Les membres absents s'y présentent comme autant de traces d'un manque et évoquent l'image vive d'une totalité irrémédiablement perdue.

1. On remarquera que cette figure du déluge apparaît également dans *Les cintres* et *Splendid Hôtel*, ainsi que dans *Ruines-de-Rome*, *Tarmac* et *Compression*.

CORPS EN CHANTIER, CORPS RAFISTOLÉS

Vous êtes un tableau d'Arcimboldo, un vaste chantier d'amusement.

Bureau universel des copyrights.

Précaire, le corps du narrateur de *Bureau universel des copyrights* se voit affublé de diverses extensions au fil du récit. Ainsi, les prothèses se multiplient dans ce roman. On a vu comment, à la fin du deuxième chapitre, le narrateur tombe dans un coma profond après s'être fait amputer par un écureuil détraqué. Au chapitre suivant, il reprend conscience, estropié, et fait la rencontre de Jonathan Bélanger, un artiste amateur, polyglotte et collectionneur de prothèses qui lui offre une jambe en bois ouvragée, une jambe qui chante et qui répond au nom de Bis. Le sous-sol du collectionneur est rempli de

membres artificiels, des cannes, des flûtes primitives, des ornements et des statuettes dogons, du Soudan, du Mali, de l'Éthiopie et du Burkina Faso, des bâtons creux, des visages oblongs exagérément étirés, des amulettes de taille gigantesque conçues pour les éléphants, des masques cylindriques et d'autres objets d'art de bois (*BUC*: 21).

Ces objets agissent comme autant de références à un monde du spectacle et de l'artifice qui hante, on le verra, l'entièreté du roman¹. Alors que le narrateur contemple sa prothèse, « une jambe de bois ornementale, particulièrement bien ouvragée, comportant un mécanisme réflexe de renvoi du genou fort performant » (*BUC*: 21), le collectionneur lui reprend l'objet des mains. Soudain devenu fou, il répète à plusieurs reprises, sur un ton robotique, « Bis est son nom. Bis est son nom » (*BUC*: 22). Après avoir molesté le collectionneur « selon la méthode avérée de Lino Ventura » (*BUC*: 23), le narrateur se réapproprie la prothèse

1. Le motif de la prothèse est également bien présent chez Echenoz; comme le souligne Christine Jérusalem, « on peut se demander si [...] la jambe artificielle de Vito qui apparaît dans les premières pages de *Lac* [...] ne constitue pas l'emblème du recyclage générique. La prothèse exhibe l'artifice du genre et impose à l'intrigue une marche boiteuse » (Jérusalem, 2005: 17).

et l'enfile. Le chapitre se clôt sur l'inexplicable combustion spontanée du collectionneur qui enfume toute la pièce d'un gaz noir : « De tous les orifices de sa tête émane un gaz noir. Son visage n'est plus qu'un foyer. Puis son corps se consume. Le feu gagne toute la pièce en un temps record » (*BUC*: 24). Chaque chapitre de *Bureau universel des copyrights* se termine donc par une crise, un dérèglement mécanique qui signe, en quelque sorte, la fin d'un état (cognitif ou physique) et le début d'un autre. Ainsi, au fil des chapitres, le narrateur perd ses auriculaires (*BUC*: 31), puis se fait trancher un bras par un espadon décoratif dans un delicatessen 24 heures (*BUC*: 44). Plus tard, après avoir suivi un homme « dans un dédale de cuves, de bacs recouverts de sacs plastique et de plaques de marbre » (*BUC*: 53), il reçoit un curieux bras en chocolat contenu dans un moule culinaire sophistiqué : « [L]’objet, qui ressemble à un bras de taille moyenne, est divisé en quatre parties qui s'emboîtent à l'aide de taquets amovibles. C'est une espèce de coquille en métal munie d'une main articulée » (*BUC*: 54). Au fil de ses pérégrinations, le narrateur se noie presque (*BUC*: 92) et reprend conscience en bordure d'un puits sans fond, « similaire à celui dans lequel dégringole Luke Skywalker avec son bras en moins » (*BUC*: 93). Puis, il perd un autre bras lors de l'explosion d'un fonctionnaire qui ressemble à un poisson-lune et s'en fait greffer un autre, fait de livres sculptés, par un « rabibocheur médiocre », une sorte de « malfaiteur narratif » qui s'est immiscé dans la fiction avec sa troupe de touristes littéraires (*BUC*: 109). Le narrateur perdra également les yeux (mangés par des corbeaux aux becs curieusement pixélisés) (*BUC*: 133) et se fera trancher la tête dans des circonstances tout aussi ahurissantes, alors qu'un certain Nestorius-Didi le décapitera et remplacera sa tête par celle de la statue du médecin canadien Norman Bethune (*BUC*: 137, 142).

Entre démembrements et remembrements, le narrateur de *Bureau universel des copyrights* avance, malgré tout, dans un présent qui se rejoue sans cesse. C'est à son vécu perceptif qu'il s'accroche, dans ce corps sans contours et sans limites avec lequel il se déplace. Ainsi, il s'ausculte, se détaille et tente d'inscrire

la discontinuité de son corps dans une continuité autre: « Je me palpe. Je m'examine. Je suis entier. Enfin, tous mes rafistolages tiennent et le reste de mon corps perdure dans son état » (*BUC*: 78). Si le narrateur décrit ses états successifs, il se garde, le plus souvent, de se projeter dans l'avenir, d'imaginer une réelle issue à ses incessantes recompositions. Ici, guère d'espérance ou d'anticipation, seulement un état perpétuel d'acquiescement et de consentement à la dissolution de soi. Pour le narrateur, l'éclatement, la soustraction ou encore l'effacement du corps agit comme une véritable révélation: « J'ai l'impression d'assister à une nouvelle figuration des corps plutôt qu'à mon souvenir des hommes » (*BUC*: 129), affirme-t-il vers la fin du roman.

Une nouvelle figuration des corps, voilà ce à quoi semblent conspirer l'espace et les personnages dans *Bureau universel des copyrights* où, nous le verrons, tout apparaît sur le mode du leurre et du simulacre. Aux mutilations répétées du corps du narrateur correspond la représentation de bustes et de statues abîmés ou sacagés. Que l'on pense à ce « buste de cire fondu » (*BUC*: 113) que le narrateur croise au Musée Érasme et qui évoque l'inexorable corruption des images, ou que l'on pense encore à Nestorius-Didi, cet étrange serviteur sorti de nulle part qui, à la fin de *Bureau universel des copyrights*, vole dans la salle napoléonienne du Musée royal de l'armée de Bruxelles « un sabre de mamelouk soutiré à la collection » (*BUC*: 135) avant de retourner à Montréal afin de trancher la tête du narrateur et celle d'une statue sur la place Norman-Bethune :

[Nestorius-Didi] retourne à la station de métro Schuman, ressort à la station de métro Guy-Concordia, à Montréal. [...] Il marche quelques mètres et débouche rapidement sur la place Norman-Bethune. Une grande statue blanche du médecin canadien trône au centre de l'endroit. Sans se poser plus de questions, il grimpe sur elle, arrive à la tête du monument et commence à scier avec conviction le cou de la statue (*BUC*: 142).

Dans *Bureau universel des copyrights*, la mise en scène de la prothèse et du corps démembré s'inscrit dans une logique générale de

déconstruction des images et des artifices. Le roman tout comme le personnage y sont mis à mal, leur mécanique y est à la fois exhibée et démontée.

Dans *Music-Hall!*, le corps démembré fait place au corps rafistolé. Si le caractère monstrueux de Xavier ne se dévoile qu'à la toute fin du roman, plusieurs descriptions permettent de saisir que Xavier ne s'appartient pas. À la manière de l'espace urbain, son corps est un chantier fait d'incohérences, de ruptures et de discontinuités. Tel un ventriloque, il est parfois pris de tics incontrôlables : ses mâchoires s'emballent (*MH*: 18), des poussées de mots semblent jaillir de lui-même : « [Ç]a continuait à parler tout seul dans sa bouche, un régiment de mots sans queue ni tête qui se bouscuaient entre ses dents » (*MH*: 45). Comme hanté par des souvenirs confus, il rêve de membres épars et de démembrement¹ :

Il avait rêvé d'un fleuve, la nuit. Le ciel avait la couleur de la fumée.
Des membres épars, des jambes et des bras orphelins de leur tronc
tentaient de remonter les berges, mais des compagnons démolisseurs
les repoussaient dans l'eau noire à coups de pelle, en criant des injures
(*MH*: 47).

Plusieurs descriptions ou références à ses postures physiques évoquent son caractère rafistolé : il a « les jambes comme cousues l'une à l'autre » (*MH*: 18), parfois il « contem[pl]e maussadement ses phalanges, phalanges, phalanges » (*MH*: 131), son torse est contraint par des « planchettes de son ingénieuse confection » (*MH*: 47, 127). Le narrateur (hétérodiégétique), par certains jeux de mots et commentaires ironiques, laisse poindre des indices du caractère monstrueux du jeune apprenti : « Xavier X. Mortanse

1. Xavier n'est pas le seul à rêver de démembrement. Ainsi, Lazare Barthacoste, le contremaître du chantier où travaille Xavier, rêve une nuit qu'il se trouve sur la berge d'un lac. Devant lui, « un enfant, au milieu des brumes, flottait dans sa barquette, accompagné d'un chien deux fois plus gros que lui, un chien étrange coiffé d'une sorte de tiare, ou c'était peut-être un bonnet d'âne, un enfant au visage infiniment triste qui lui adressait des signes, des signes avec son moignon, car il avait la main coupée, et la presqu'île ressemblait à un animal mort, hérissé de conifères, sous un ciel de fumée, en perte d'équilibre » (*MH*: 53).

n'était certes pas un modèle de démolition, mais il était cousu de bonne volonté » (*MH*: 69). La nuit, Xavier n'arrive pas à « dormir de sa belle mort » (*MH*: 29). Il conçoit son « corps et [son] esprit [comme étant] d'un seul tenant » (*MH*: 74). Tout comme la ville de New York, décrite par le lexique de l'aveuglement et de l'occultation, le comportement général de Xavier se dessine sous le signe de la dissimulation. Il refuse systématiquement d'enlever ses chaussures : « Il allait s'en aller, se sauver, abandonner son boulot nouveau, plutôt que d'enlever ses baskets » (*MH*: 20). Il tente même de se pendre, désespéré à l'idée d'être « obligé de se dévêtir devant [son amie Peggy, en essayant de nouveaux vêtements au magasin] » (*MH*: 128). Toutefois, lorsqu'il se promène dans la rue, « il me[t] une application si saugrenue à passer inaperçu, se donnant des airs, rasant les murs, rentrant la tête dans le col, qu'il parv[ie]nt exactement au contraire » (*MH*: 41). Ainsi, dans les deux romans étudiés, le corps morcelé fait écho à l'espace disloqué. De la même façon, les trajectoires empruntées par les personnages relèvent de cette discontinuité qui affecte l'espace et les corps.

ENTRE *ANORIENTATION* ET DÉSORIENTATION : TRAJECTOIRES CONFUSES

Dans *Bureau universel des copyrights*, le narrateur n'agit pas, il réagit et s'adapte aux ruptures, aux disjonctions physiques, cognitives et spatiales que lui impose son environnement. Malgré tout, il ne semble pas souffrir de la désorientation que provoquent sur lui ces discontinuités spatiales et temporelles. S'il déplore ce qui lui arrive (« [m]a vie n'est plus qu'une suite d'interruptions ridicules du flux espace-temps » [*BUC*: 111]), il paraît tout de même s'accommoder de la logique interruptive qui prévaut dans le monde qu'il habite. Résigné, il acquiesce sans broncher à l'absence de continuité ou d'organisation du monde : « Tout le monde l'apprend un jour ou l'autre. La nature n'a pas de plan secret. La nature n'est pas une gentille organisatrice. La nature s'en fout. Elle fait son affaire. Nous largue dans le trou et puis

attend» (*BUC*: 11). La configuration spatiale de *Bureau universel des copyrights* permet moins la déambulation ou l'errance que le mouvement erratique, presque automatique de corps en proie à une mécanique qui leur échappe: «Dès qu'on met le pied dehors on accélère le processus» (*BUC*: 11). Le narrateur n'agit pas sur le monde, c'est le monde qui agit sur lui. Ses avancées et bifurcations ne sont, le plus souvent, que des spasmes moteurs, des automatismes, des mouvements aléatoires. Le récit est entièrement configuré par ces mouvements, par ces déplacements du narrateur qui se meut dans un présent amnésique et sans projection, dans une spatialité immédiate, sans perspective. Le présent l'absorbe entièrement: «[J]'habite *ici* et *maintenant*, sans une seconde de décalage [...] au foyer d'un objectif habituellement flou» (*BUC*: 12; nous soulignons). Les toponymes et les indications géographiques – bien que celles-ci soient précises et relativement nombreuses – s'avèrent caducs, vides de sens, dans cet univers qui nie les distances et où tout se condense dans un *hic et nunc* généralisé: «Je suis soudainement là et je me cadence en suivant la rapidité du présent» (*BUC*: 12). Les gestes du narrateur sont des flux, des automatismes: «[J]e me laisse porter, tel Ulysse, par le murmure marchand, le bourdonnement compact des alentours» (*BUC*: 16). Son rapport au temps et à l'espace semble entièrement désubjectivé; il n'est plus «qu'une sorte de borne mouvante qui fait son chemin dans la ville» (*BUC*: 61). Flux, déplacements, processus... dans ce roman, l'espace est entièrement configuré par le mouvement. Il n'est pas parcouru selon des trajectoires et des intentions précises, mais bien au gré des impulsions, des vitesses et des ralentissements qui régissent l'avancée du narrateur:

Je marche [...] avec une lenteur à la Wong Kar-Wai. Toute la mécanique de mes os s'enclenche au ralenti, je vois venir le sol, je le suppose, je l'anticipe, je lève mes yeux, je croise des regards, j'ai la forte impression de participer à la complétude d'un monde parallèle, coincé dans mon cubicule de témoin-observateur, détaché du reste du monde (*BUC*: 61).

Tel un automate, le narrateur de *Bureau universel des copyrights* traverse le monde sans anticipation ni rétrospection puisqu'il habite un présent perpétuel. Dépourvu de destination précise, il se « cadence », selon le mot du narrateur, dans une temporalité indépassable, et dans un *ici* constamment reconfiguré. Il est l'objet d'une désorientation sereine, que nous pourrions appeler une « anorientation » affirmée et revendiquée.

Dans *Music-Hall!*, Xavier X. Mortanse est plutôt victime d'une amnésie et d'une désorientation qui le mènent à se perdre dans la ville. Par un curieux mécanisme – une sorte de GPS naturel implanté dans son cerveau –, il n'arrive qu'à retrouver sa chambre (un vulgaire réduit) dans cette ville incohérente :

Il avait ceci d'infailible [...] que même dans les rues qu'il ne connaissait pas, il n'avait qu'à prêter l'oreille au son qui résonnait dans son crâne pour se bien orienter jusqu'à sa demeure. Peut-être le morceau d'aimant qu'il avait suspendu à une ficelle au-dessus de son oreiller en était-il la cause. Ce son ressemblait à celui d'une cloche, et quand il prenait la mauvaise direction, le son diminuait, alors qu'il augmentait quand il s'engageait dans une direction qui le rapprochait de son réduit. [...] Une fois à destination, c'est-à-dire rendu à l'immeuble où était son logis, il n'entendait plus le son, attendu que mission accomplie. « J'ai une cervelle d'oiseau, disait-il. Pas besoin de boussole » (*MH*: 41).

Ce lien physique avec son réduit reste pour Xavier la seule borne stable dans la ville : « Désorienté partout ailleurs. Il ne connaissait plus ni main gauche ni main droite » (*MH*: 42). Incapable de comprendre un plan de la ville – « Xavier avait failli un petit peu devenir fou juste à tenter d'en déchiffrer un coin » (*MH*: 41) –, il « se dépla[ce] à travers New York avec autant de logique et d'esprit de suite qu'une mouche. Ses pas auraient-ils laissé derrière eux une traînée blanche que ses trajets auraient ressemblé à vol d'oiseau à quelque chose comme un plat de nouilles » (*MH*: 205). Ses avancées sinueuses au gré de « ses huit heures de vagabondage quotidien » (*MH*: 206) traduisent l'absence de continuité qui affecte sa vie en général, et l'amnésie qui l'empêche d'avoir une conscience claire de ses origines. Son rapport aux adresses postales

TERRAINS VAGUES

témoigne bien de sa naïveté et de son incompréhension des règles élémentaires de localisation qui régissent l'espace. Sans s'encombrer de quelque mention numérique ou odonymique, il adresse ainsi une lettre à sa sœur qu'il croit avoir laissée en Hongrie :

MA SCEUR
À LA CAMPAGNE
HONGRIE (*MH*: 227).

Au dos de l'enveloppe, il gribouille une « adresse de retour » doublée d'une mise en garde loufoque qui confirme son rapport déphasé à l'espace. En lisant cette adresse, on remarque à quel point Xavier est privé de vision englobante de la ville, lui qui croit son immeuble unique et facilement repérable: « C'est de la part de Xavier qui vit dans l'immeuble rouge de huit étages à New York en Amérique dans l'avenue où se trouve l'abattoir Salaison Supreme ET QUE JE NE VOIS PAS CETTE LETTRE ME REVENIR! » (*MH*: 227) À sa désorientation chronique s'ajoute donc sa mécompréhension de la ville, de ses codes et de ses représentations. Sa manière de percevoir la statue de la Liberté témoigne de son incapacité à décoder adéquatement les symboles dont elle est porteuse; il ne saisit pas qu'elle tient dans sa main gauche une tablette (signe de la loi et du droit) et qu'elle brandit de sa main droite une torche qui renvoie aux Lumières. Il croit plutôt qu'elle porte « [u]n annuaire téléphonique près du cœur, [et qu'elle] repeint son plafond: rien qu'à son air, on voit qu'elle n'a pas la tête à ce qu'elle fait. Des goélands lui tournent autour en décochant des fientes (le but du jeu est de lui en décocher une dans l'œil) » (*MH*: 73).

La rapidité avec laquelle les démolisseurs s'emploient à démolir la ville est une source additionnelle de désorientation pour Xavier, qui n'arrive pas à décoder leur calendrier d'exécution, rédigé « dans le patois des compagnons auquel l'apprenti n'entendait pou » (*MH*: 208). Ainsi, alors qu'un jour il retourne au chantier, « il s'atten[d] à y découvrir les grues et les travailleurs déjà affairés. À la place, il v[oit] l'espace de trois pâtés de maisons réduit à néant. Un lac de débris » (*MH*: 180). Une frontière

étanche sépare Xavier du reste du monde, où tout se présente comme le reflet de son propre désarroi, de sa propre errance : « En bas, dans la rue, des points noirs s'agitaient, insignifiants, incompréhensibles, se promenaient en tous sens, comme des fourmis égarées » (*MH*: 350). Dans cet espace disloqué et cardinalement défaillant restent peu de repères et de balises pour permettre à Xavier de reconfigurer sa mémoire et son identité. Pourtant, une étude attentive de l'espace urbain permet de comprendre que s'y inscrivent, en filigrane, une foule d'indices sur son identité, et plusieurs échos au drame qui a changé sa vie.

STRATÉGIES DU VERTIGE : UN MONDE EN BOÎTE

Il y avait donc une place à New York pour ces îlots de grâce? Il existait des lieux, même ici, dans cette ville implacable, où il suffisait de se rendre pour avaler une grande gorgée de féerie? À la fin de chaque numéro, il applaudissait à s'en faire péter des veinules [...].

Music-Hall!

Dans *Music-Hall!*, l'espace urbain rejoue, sur le mode de l'écho, la défenestration et la mort de Vincent Villbroquais (Xavier). Les allusions aux boîtes, cassettes, coffres, ou encore cadres et fenêtres rappellent constamment son suicide. Ainsi, au début du roman, Strapitchacoudou, la grenouille chantante, créature fantastique à la manière de Xavier, est trouvée par ce dernier enfermée dans un petit coffre qui évoque un cercueil : « Il s'agissait d'un coffret de bois verni, dont les dimensions s'apparentaient à celles d'une boîte à chaussures. Un genre de cassette, fort jolie, et touchante, et étonnante au milieu de tous ces débris, avec une clef minuscule engagée dans sa serrure dorée » (*MH*: 17). Enfermée vivante dans ce réduit trop petit, elle assène « [d]es coups répétés, haletants et paniques [à] l'intérieur du coffret. [...] Quelqu'un qu'on aurait inhumé par erreur frapperait les parois du cercueil avec la même frénésie » (*MH*: 17). La boîte à lunch de Xavier

évoque également, par la figure du cercueil, la mort de son propriétaire. Elle est en effet décrite comme

une ex-boîte à chaussures en carton, reconvertie par ses soins ingénieux. Le couvercle était rattaché à la boîte par deux ficelles, enfilées dans quatre trous minuscules percés avec le bout d'un clou, question d'en faire un rabat pratique et commode, qui s'ouvrait comme la porte d'un cercueil (*MH*: 18).

À peine quelques pages plus loin, c'est le cercueil de la petite Ariane qui est présenté comme une « petite boîte de bois vernis, toute simple et sans apprêt, jolie au demeurant, comme un soulier de poupée, intimidée presque d'être le point de mire du monde » (*MH*: 24). Quant au réduit où habite Xavier, il « [est] à peine plus grand qu'une tombe, et presque aussi vide. Il y [a] un lit, il y [a] une chaise, il y [a] une table, autant dire une planche, jointe au mur par des vis » (*MH*: 44).

La ville semble infestée de morts-vivants qui évoquent la monstrosité de Xavier. Alors qu'il se trouve à Times Square, il voit

[d]e longues et basses automobiles circul[er], à peine habitées, conduites par des cadavres verdâtres; des trams, des trolleybus qu'on aurait dit des hannetons avançant au milieu d'une colonie de fourmis, tandis que les masses humaines se déplaçaient par grappes bourdonnantes, sortaient des édifices et y entraient, tournaient dans les portes des grands magasins, agitaient des visages qui chatoyaient aux fenêtres courant sur des cinquantaines d'étages dans la lumière stridente (*MH*: 207).

Les démolis qui errent dans la ville surgissent de partout, tels des morts-vivants sortis de leurs cercueils de fortune: « Il en sortait des bâtiments abandonnés, des trous de canalisation, des boîtes en carton à occupation unique » (*MH*: 231). Les fenêtres des immeubles laissent quant à elles apparaître les visages anonymes de « corps grimpés les uns sur les autres [qui] ressembl[e]nt à des caisses bondées d'oignons » (*MH*: 383), empilés comme dans des fosses communes. Un hangar situé près du port où Xavier est apparu quelques semaines plus tôt sert à entreposer des cercueils:

« DU DÉCOR, DU DÉCOR, ET ENCORE DU DÉCOR »

L'entrepôt n'est qu'un entrepôt parmi d'autres entrepôts, il y en a une longue file courant tout au long du port. L'entrepôt d'à côté, il y a un trou dans le mur d'où on peut voir ce que c'est. C'est un entrepôt où l'on entrepose des cercueils. Il y en a de toutes les tailles. Il y en a qui sont tout juste de la taille pour mettre un moignon emmailloté dedans (*MH*: 186).

Dans cette ville où tout évoque la monstrosité de Xavier, les différents carrés, cases et damiers évoqués agissent comme autant d'allusions à son passé de champion d'échecs. En effet,

Xavier ne se rappelait pas avoir jamais appris ce jeu, mais tout lui fut évident tout de suite, les règles, le déplacement des pièces, le roque et la prise en passant, l'impression que cela lui coulait dans les veines depuis que le monde est monde (*MH*: 42).

Les carrés de chocolat que Xavier trouve dans sa poche évoquent les cases noires d'un jeu d'échecs. Cependant, pour lui, elles

constitu[ent] un mystère. Ainsi que son péché car ils allaient à l'encontre de ses principes de nutrition. Il en avait trouvé une quinzaine au fond de sa poche le jour où il s'était soudain reconnu sur les quais de New York, descendu d'il ne savait quel bateau, la mémoire comme un trou (*MH*: 48).

Les stratégies de jeu dont use Xavier font écho à sa perpétuelle désorientation, et au caractère labyrinthique de la ville. Telle que décrite, la partie d'échecs à laquelle il s'adonne avec Cagliari rappelle le caractère instable de New York, où les immeubles s'effondrent avec la même vitesse que sont déplacées les tours sur la planche de jeu, où les trajectoires dérégées s'entrecroisent et se combinent comme se forment les lignes de jeux dans l'esprit de Xavier :

Cagliari eut un soupir méprisant et déplaça une tour blanche de la case a.1 à la case d.1. L'apprenti observait, l'épigastre dans les foies. Rien à faire, les pièces se déplaçaient toutes seules dans sa tête. Les lignes de jeu se combinaient, bifurquaient, se déployaient en arbre, en ramifications de variantes (*MH*: 262).

Dans le roman, bien davantage que les allusions répétées aux cercueils et autres boîtes, c'est par le spectacle, le cinéma et la scène qu'est réactualisé, dans une vertigineuse mise en abyme, le passé de Xavier. L'exemple le plus emblématique de ce phénomène réside dans le spectacle *Le mandarin rafistolé* auquel assistent Xavier et son amie Peggy Sue. Dans cette pièce, des sorcières révèlent à un jeune mandarin sa véritable origine. Il se bagarre avec elles, mais elles arrivent à le mettre en charpie : « [L]e mouvement s'achève sur les membres épars du jeune Mandarin. Ses mains s'ouvrent et se ferment ; sa tête sanglote ; l'assistance est fascinée » (*MH*: 146). Puis, à la manière de Rogatien Long-d'Ailes, un enchanteur s'enfuit avec la tête du jeune mandarin :

Ce deuxième mouvement s'achève alors qu'apparaît sur scène le jeune Mandarin « rafistolé » : l'Enchanteur l'a ressuscité en lui greffant un corps de tigre, deux pattes de chien en guise de jambes, des ailes de pélican, une queue de rat. Seule la tête de cet étrange animal demeure celle du jeune noble (*MH*: 146).

À la vue de ce spectacle, une brèche s'ouvre dans la mémoire de Xavier : « “Rafistolé”, “rafistolé”, répétait-il, incapable de calmer son agitation. Une couture s'était rouverte. Un peu de sang perlait » (*MH*: 165). En l'exposant à sa propre mort et à sa propre résurrection, le spectacle provoque chez Xavier de confuses réminiscences et le jette dans une profonde colère qu'il dirige contre son amie :

Pourquoi m'as-tu emmené voir ce spectacle, à la fin ? Tu sais quelque chose sur mon père, et tu me le caches depuis qu'on se connaît, et tu m'as entraîné là pour voir ces mimes soi-disant pour me faire comprendre ? Et me déshabiller ensuite, et sauter sur l'occasion que je dormais pour [...] me mettre en charpie, tous mes membres épars, jusqu'à ce qu'il ne me reste plus qu'à être rafistolé ? (*MH*: 164-165).

Le réel et sa représentation se confondent dans l'esprit de Xavier, qui ne sait plus très bien distinguer la part de vérité et la part de fiction dans ce spectacle qui lui renvoie le reflet d'un passé dont il soupçonne confusément, sans vouloir se l'avouer, l'existence.

Plus tard, alors qu'il est au théâtre Granada dans l'attente de donner son premier spectacle en public avec sa grenouille chantante, Xavier assiste, une fois de plus, à une représentation qui le mène à remettre en question ses certitudes quant à ses origines. Ainsi, sur l'écran où défile une « sorte de reportage sur les abattoirs de New York » (*MH*: 248), il voit bientôt une seconde brève – qui l'oblige à reconsidérer entièrement ce qu'il croyait être son passé – « vantant un lointain pays à des fins touristiques, les costumes traditionnels, les festivités folkloriques, les monuments, la monarchie. Et Xavier sursauta quand on annonça qu'il s'agissait de la Hongrie » (*MH*: 249). En effet, pour Xavier, la représentation qui est faite de la Hongrie (le Danube, Budapest, les châteaux...) ne correspond en rien aux images qu'il s'en est forgé. Insulté, Xavier proteste: « Mais ce n'est pas du tout la Hongrie, ça! [...] Et d'abord, où sont les betteraves? et la croix sur la montagne? Et le fleuve Saint-Laurent? » (*MH*: 249). À quelques reprises, il reconduira cette même méprise géographique entre la Hongrie et le Québec (ou l'Amérique). Par exemple, il raconte un rêve à Peggy dans lequel « [i]l était revenu en Hongrie, mais la Hongrie était exactement pareille à New York » (*MH*: 138). Parallèlement, alors que Justine, qu'il croit être sa sœur, le retrouve, il lui demande: « Et alors, petite sœur? Raconte-moi. Qu'as-tu fait durant ces derniers mois? Parle-moi de notre cher village, comment s'appelle-t-il déjà, tout près de Budapest, le long du fleuve Saint-Laurent? » (*MH*: 353). La mémoire géographique de Xavier se présente comme un corps rafistolé, le jeune homme s'est fabriqué des souvenirs de toutes pièces, rapaillant çà et là des images de pays qui n'ont rien à voir les unes avec les autres. Ainsi, Justine lui explique qu'il « n'a jamais été en Hongrie [...] [et que] [c]e qu'il appell[e] [s]es souvenirs, ce n'en est pas » (*MH*: 353). En lisant le journal de son créateur, Rogatien Long-d'Ailes, Mortanse comprend finalement comment il en est venu à se forger ces souvenirs incohérents en volant, dans les dossiers de son créateur, un portrait de Justine dédié « *Ta sœur Justine* » (*MH*: 375), et à partir d'images imprimées dans une brochure:

TERRAINS VAGUES

Sur les étagères du hangar [où Long-d'Ailes a ressuscité Vincent se trouvait en effet] une brochure en couleurs, genre publicité touristique, vantant les beautés de Budapest « joyau de la Hongrie », [...] [et pour laquelle] Xavier sembl[a] [immédiatement] éprouver une sorte de fascination (MH: 375).

C'est ainsi, explique Long-d'Ailes dans son journal, que Xavier s'est mis à fabuler, affirmant « *s'appeler Mortanse (où diable est-il allé pêcher ça?), qu'il a une sœur nommée Justine, qu'il a dû abandonner en raison de son départ forcé de la Hongrie! Brode une fiction autour de ça, s'invente une vie. Fascinant à la fois et ahurissant* » (MH: 375). Dans ce roman, la représentation du réel, qu'elle s'opère par le spectacle (*Le mandarin rafistolé*) ou par l'image et le texte (la brochure sur la Hongrie), se présente à la fois comme un révélateur et comme un leurre identitaire, à la fois source de réminiscence et de confusion. Nous verrons maintenant comment, tant dans *Music-Hall!* que dans *Bureau universel des copyrights*, l'espace urbain reconduit sans cesse cette impression généralisée de simulacre, et agit comme une vaste mise en scène du réel.

SPECTACLE, ÉCRANS, FAÇADES

Et quand on place un miroir devant un autre miroir, l'image qui en résulte ne réfléchit pas à l'infini, attention, puisque la lumière a une vitesse, forcément limitée. Alors, quand tu te contemples dans une glace, le visage que tu vois, c'est déjà du passé.

Xavier X. MORTANSE, extrait des *Lettres à ma sœur (Music-Hall!)*.

Dans *Music-Hall!*, la ville se présente comme un espace de duplicité, comme un calque du réel. D'ailleurs, Xavier a « [l]'impression [...] de vivre dans un univers ensorcelé, où tout dev[ient] son contraire sans préavis » (MH: 330). Dès son arrivée à New York, il se laisse berner par son propre reflet :

Il s'était réveillé sur les quais de New York, et l'impression curieuse d'être observé l'avait saisi. Quand il se tournait vers la gauche, il aper-

cevait un jeune homme qui l'observait, et qui se détournait brusquement aussitôt que leurs regards se croisaient. Le jeune homme était assis comme lui sur un plot. Il paraissait aussi seul, aussi égaré, aussi désespéré que lui. [...] Xavier s'était décidé à l'approcher, et apparemment le jeune homme avait eu la même pensée, car le voilà au même moment qui se lève de son plot. Il marchait vers Xavier en le regardant d'un air intrigué. Xavier lui fit signe de la main, le jeune homme fit pareillement, et alors tout figea raide dans ses os. Ce jeune homme n'était que son propre reflet dans la grande vitre d'un entrepôt. Xavier resta longtemps devant son image, dont il n'avait gardé nulle mémoire non plus (*MH*: 75).

Ce jeu de miroirs et de reflets se reproduit d'une manière vertigineuse alors que Xavier circule dans la ville et croise un homme avec qui il échange son identité, l'air de rien :

[Alors qu'il croise] un monsieur sans traits remarquables, qui allait sa serviette sous le bras, l'apprenti fut saisi d'une pensée à la fois dérangement et banale, savoir pourquoi était-il lui-même Xavier plutôt que cet homme-là? Et c'est précisément ce qui miraculeusement se produisit, à l'instant même, Xavier devint cet homme et cet homme devint Xavier, mais comme ni l'un ni l'autre ne conservaient aucun souvenir d'avoir été celui qu'ils n'étaient plus, et n'avaient plus d'autres souvenirs ou caractères que les souvenirs et caractères qui étaient ceux de celui qu'ils étaient devenus, rien ne fut changé au bout du compte dans l'ordre infime de l'univers, et chacun passa sa route sans s'être aperçu de rien (*MH*: 228).

Dans ce monde réversible et interchangeable, Xavier se méfie des apparences. Lorsqu'il rencontre un mendiant aveugle (qui habite l'Impasse de l'aveugle!), il lui demande « s'il est un vrai aveugle, ou un comédien à faire semblant » (*MH*: 195). C'est que Xavier craint par-dessus tout « [l]es acteurs, qui sont des appareils à mentir, machines à tromper » (*MH*: 243). Or, dans cette ville-spectacle, tout n'est que représentation; on n'a qu'à penser à « La Minute Nationale de la Joie de Vivre aux États-Unis d'Amérique » (*MH*: 210), cet événement où tous doivent feindre, durant une minute, le bonheur, l'euphorie et l'allégresse :

Dans la rue, le long de la promenade, dans le jardin public, aux entrées des buildings et des magasins, chacun s'était mis à chanter

à tue-tête sa propre chanson, à danser sa propre danse, à nourrir de son propre numéro la vertigineuse cacophonie de l'ensemble. [...] [E]t c'était la même folie music-hallienne reproduite à des milliers d'exemplaires, à tous les étages des immeubles, et à perte de vue. On en voyait qui, suspendus aux corniches, se déplaçaient périlleusement d'une fenêtre à l'autre, en guise d'épate. Juchés sur des capots d'automobiles, de jeunes beaux dansaient en montrant ce qu'ils savaient faire. On faisait le chat pendu aux branches des arbres. D'autres se contentaient de culbutes. Nul n'était inactif (*MH*: 210).

Les amis de Xavier n'échappent pas à cette mascarade généralisée. Le philosophe des Sables, un vieux démolisseur qui s'est pris d'affection pour le jeune apprenti, s'avère un illettré qui feint, depuis des années, d'écrire une vaste œuvre sur la démolition. Un jour, il avoue à Justine, pensionnaire chez lui (et qui ignore que le philosophe connaît son fils Xavier) :

Il y a une chose... Je n'ai jamais dit ça à personne. Seule mon épouse est au courant. [...] Je. Pffff. Je n'ai jamais appris à lire ni à écrire. À l'école, j'ai bien essayé. Ça ne m'est jamais entré dans le cabochon. [...] Toute ma vie, j'ai menti [...]. J'ai joué la comédie à mes compagnons [...], à tout le monde. Je faisais accroire que je savais alors que je ne savais pas. Que je comprenais alors que je ne comprenais pas! Que je voyais alors que je ne voyais rien! (*MH*: 367)

Peggy Sue, proche confidente de Xavier, entretient également une relation singulière au réel. Le leurre et le travestissement font partie intégrante de la vie de cette jeune coiffeuse. En effet, elle qui rêve de pouvoir faire un jour un shampoing à Marie Piquefort (*MH*: 136) maquille les morts la nuit venue (*MH*: 162) pour arrondir ses fins de mois. Embarrassée, elle l'avoue tout de même à Xavier: « Je t'ai dit qu'il m'arrivait, pour arrondir mes fins de mois, de travailler dans une bouquinerie. Pas vrai. Mensonge. En fait, il m'arrive de travailler dans. Enfin, à la morgue » (*MH*: 162). Cagliari, l'impresario véreux de Xavier, travaille dans l'univers factice du spectacle et du simulacre alors que, paradoxalement, on apprend que son père, veuf torturé, était lui-même « rongé par la certitude de jour en jour plus pressante, plus obsédante, que la "vraie" réalité lui était cachée. Que sa femme n'avait quitté ce

monde qu'« en apparence » (MH: 217). Il en va de même pour la petite Ariane, cette « petite fille qui est passée de l'autre côté du monde en empruntant un escalier qui s'effondre » (MH: 185), qui semble aussi n'avoir quitté le monde qu'en apparence, son spectre apparaissant çà et là aux enfants de la ville: « On l'avait vue danser comme une fée sur un fil électrique, un soir de procession » (MH: 204). Dans *Music-Hall!*, les morts n'en sont pas, et les vivants ne le sont qu'en apparence.

Dans *Bureau universel des copyrights*, la métaphore cinématographique concourt à démontrer le caractère factice de la fiction et à déboulonner la représentation. Plus encore que l'espace urbain, c'est l'espace du roman qui est remis en question, ses machinations narratives et ses décors de papier. « Où suis-je exactement? » se demande le narrateur alors qu'il se retrouve dans un « très long corridor lustré, assez étroit, d'une longueur peu fonctionnelle, destiné à courir derrière une scène, à servir de sortie d'urgence ou de passage d'appoint » (BUC: 65); « [d]ans les coulisses du livre? » (BUC: 66). Comme dans *Music-Hall!*, le héros du roman est confronté à un monde où tout semble artificiel, où le cartoonnesque et le spectaculaire s'immiscent partout. D'abord, alors qu'il se trouve au bistro, le narrateur rencontre une femme qui lui parle de Valie Export:

Elle m'a relaté dans ses grandes lignes la vie de l'artiste autrichienne Waltraud Lehner, plus connue sous le nom de Valie Export, mentionné la performance qui l'a rendue célèbre en 1968, son fameux Tappund Taskino / Touch Cinema. Performance qui consistait à porter sur sa poitrine nue une boîte de carton munie de deux ouvertures ventrales. Son petit cinéma intérieur si l'on veut. Les visiteurs mâles de l'expo étaient invités à enfoncer leurs mains dans la boîte afin de toucher ses seins. Geste qui devenait à la fois érotique, intime et controversé.

Son exposé clos, elle m'a offert un grand sourire. Un sourire de chat de Cheshire ou un sourire de Stepford Wife (BUC: 30-31).

Le narrateur perdra d'ailleurs ses auriculaires en les insérant dans une boîte identique, tenue par la jeune femme (BUC: 31). Les personnages que croise le narrateur s'avèrent autant de vecteurs

d'illusion qui conspirent contre lui, le malmènent, le blessent, le déstabilisent. *Bureau universel des copyrights* se présente ainsi comme une vaste machination où tout est mis en place pour faire éclater la Fiction, le Roman et le Personnage de l'intérieur :

Partout, à intervalles réguliers d'environ trois mètres, d'un seul côté [du] corridor, sont suspendus des costumes de Schtroumpfs. Des centaines de costumes de Schtroumpfs, épinglés au mur, repassés, avec leurs gants à quatre doigts et leur stock de boîtes à surprise. Ces hardes caractéristiques habilleraient sans peine un bataillon de ces êtres détestables. [...] Je ne saisis pas trop l'utilité de l'ensemble. Qui sont les gens qui prennent le temps de revêtir les guenilles du Schtroumpf farceur et pourquoi? A contrario, on aurait pu déduire aussi que tous les Schtroumpfs restent des entités vides, gonflées et téléguidées pour les besoins de la narration, par un auteur deus ex machina (*BUC*: 66).

Plus tard, alors qu'il pénètre dans une salle de cinéma, il reconnaît immédiatement « [l]a forme caractéristique du plancher incliné, les rangées de bancs de velours rouge, le rideau de scène, puis, entre les lourds pans de tissus, la surface blanche d'un grand écran, rien ne pose problème à [s]es souvenirs thématiques » (*BUC*: 67). En quelques instants, « [l]a salle [perd] l'usage de la vue, des bruits [envahissent] l'enclave du cinéma, roulements de pellicules, froissements de celluloid. Quelqu'un joue avec les instruments du projectionniste. On va projeter un film » (*BUC*: 68). Dans une mise en abyme du roman, le narrateur se retrouve face à une véritable « machination cinématographique », ce qui semble être un « film expérimental » où défilent des « bandes et de[s] morceaux de textes de formes différentes » (*BUC*: 69). Il s'agit en fait d'un documentaire sur l'actrice Mira Sorvino, qui a joué dans le téléfilm *Gatsby le magnifique* (*BUC*: 76). La représentation tourne court lorsque le cinéma est envahi par une horde de Schtroumpfs farceurs: « Du plafond, de l'écran, des murs, du sol, les grouillants sujets bleus sortent de partout. Une infestation, une colonie de sauterelles de proportion biblique, des Schtroumpfs farceurs par centaines surgissent de toutes les surfaces » (*BUC*: 77). Tout comme dans *Music-Hall!*, où une invasion de rats avait forcé l'éva-

cuation du théâtre lors de la représentation du *Mandarin rafistolé*, le narrateur se voit forcé de quitter le cinéma. Dans un dédale de couloirs, le narrateur remarque alors « de grands échafaudages de planches de bois et d'interminables tiges de métal [qui] forment une clôture gigantesque qui protège la structure dont [il] vien[t] de sortir. À perte de vue, que du décor, du décor, du décor et encore du décor » (*BUC*: 88). Entre divers dédales et corridors, le narrateur avance dans un espace fait d'étranges liaisons, d'invisibles raccords. À plusieurs reprises dans le récit, diverses portes tournantes s'activent, des parois et façades s'ouvrent, telles des ouvertures secrètes ou des chausse-trappes: « [u]n large pan de mur se détache. Je bascule sur un plateau parsemé de touffes d'herbes, de cailloux et d'arbustes. Je reprends mon équilibre » (*BUC*: 88); « [u]n miroir de la grandeur d'une porte est déposé sur une espèce de socle de béton, un quai-miroir » (*BUC*: 90); « [l]e miroir s'ouvre en son centre. Je tombe » (*BUC*: 92). Dans *Bureau universel des copyrights*, la figure du passage est omniprésente. Christine Jérusalem, qui a bien montré l'importance de cette figure dans les romans echenoziens, pose l'hypothèse selon laquelle ces passages « jouent le rôle d'embrayeurs romanesques » (Jérusalem, 2005: 55). En effet, selon Jérusalem,

[l]e passage remplit [...] doublement sa vocation: il permet de passer d'un lieu à un autre et, surtout, d'un temps à un autre. Grâce au passage, le lecteur et le personnage quittent l'espace réaliste et l'époque contemporaine pour entrer dans le hors-temps et le hors-lieu du romanesque (Jérusalem, 2005: 55).

Transformant « l'aléatoire en figure providentielle » (Jérusalem, 2005: 55), le passage secret « restaure un mode de déplacement euphorique » (Jérusalem, 2005: 56). Contrairement à ce que l'on peut observer dans *Music-Hall!*, le déplacement dans l'espace n'est pas vécu sur le mode de la désorientation dans *Bureau universel des copyrights*, mais sur le mode de l'impulsion et de l'improvisation. Sans être euphorique, le déplacement y entretient toutefois une dimension frénétique. Le personnage marche dans les villes comme il se déplace dans un vaste texte. Les lieux

TERRAINS VAGUES

ne manquent d'ailleurs pas d'exhiber leur caractère textuel et mimétique. L'espace se présente comme une copie du monde affectée par de spectaculaires distorsions.

VILLES TEXTUELLES, VILLES ARTIFICIELLES

Bureau universel des copyrights, on l'a vu, dessine une esthétique de l'artifice et exhibe la facticité de l'intrigue, des lieux et des personnages. Les divers lieux traversés par le narrateur de ce roman endossent une dimension fortement textuelle et recyclent, on le verra plus tard, différentes figures de l'imaginaire bédéesque. Par exemple, le narrateur réalise que la station St. Gillisvoorplein se présente non pas comme une vaste pièce, mais bien comme « une immense grotte bardée de part en part de carreaux blancs et bleus, plusieurs avec des lettres » (*BUC*: 34). Ces lettres, il le comprend rapidement, forment « ce fameux article 26 [de la Déclaration universelle des droits de l'homme] qui court sur les murs du lieu » (*BUC*: 35) :

Toute personne a droit à l'éducation. L'éducation doit être gratuite, au moins en ce qui concerne l'enseignement élémentaire et fondamental. L'enseignement élémentaire est obligatoire. L'enseignement technique et professionnel doit être généralisé; l'accès aux études supérieures doit être ouvert en pleine égalité à tous en fonction de leur mérite (*BUC*: 35).

Plus tard, alors qu'il se retrouve face à la vitrine d'une librairie, il décode « [I]e mot "Pêle-Mêle" en lettrage Cooper Black sur fond blanc [...] collé sur un enduit de plastique. [II] décèle, en [s']étirant, d'autres mots incongrus, "Chat-Vente", intégrés à un énorme sigle de recyclage rouge » (*BUC*: 79). En y pénétrant, il constate que le sol est jonché de prospectus publicitaires entiers et en copeaux du Bureau universel des copyrights. Ici encore, le texte sature les lieux :

Le Bureau universel des copyrights (B.U.C.) compte servir toute personne ou compagnie cherchant à récupérer, identifier, réclamer, ajouter, inventer ou retirer une licence de copyrights autorisée. Le B.U.C. est régi par les règlements de la loi 1255 du Code des brevets tempo-

« DU DÉCOR, DU DÉCOR, ET ENCORE DU DÉCOR »

raires et par le ministère international de tous les types de Propriétés existantes, soit les intellectuelles, les spéculatives, les biologiques, les naturelles, les artificielles, les biens meubles, les biens immeubles et même les imaginaires (*BUC*: 86).

Après avoir fait une chute vertigineuse, il se retrouve face à un lieu qui ressemble au Colisée de Rome (*BUC*: 93). Le tout a l'apparence d'« un gigantesque trou, ceint d'alvéoles de pierre taillées [...], [une] [v]aste structure circulaire » (*BUC*: 93), une « [a]bysses sans eau », sorte de « fosse » ou d'« enceinte gargantuesque » qui forme un « monument souterrain » (*BUC*: 94). Telle une vaste enfilade de vitrines commerciales, l'édifice magistral

est formé d'une galerie unique qui court en serpentifère tout le long des ogives sculptées dans la pierre. Celles-ci créent une succession de fenêtres, elles-mêmes flanquées de délicates colonnes. Le tout pénètre dans le sol jusqu'au bout de notre regard, en une caricature de perspective parfaite dessinée sur AutoCAD. Grotte verticale aux proportions épiques. Bref, un projet mégalo-maniaque (*BUC*: 94).

L'édifice est troué de « milliards d'alvéoles percées dans le roc » (*BUC*: 95). Dans chacune d'elles, « on retrouve un flacon de verre de la taille d'un échantillon de parfum commercial, muni d'un bouchon transparent » (*BUC*: 95). Chaque échantillon contient « [u]n pauvre grain de riz dans un tube, ce n'est que ça » (*BUC*: 95). Un employé apprend toutefois au narrateur que ces grains sont en fait des « nanopuces de copyright » (*BUC*: 100), « du minerai à divertissement, du minerai à idées » (*BUC*: 100-101) qui sert à inventorier les copyrights associés à « chaque chose qui existe, naturelle ou artificielle » (*BUC*: 101). Ainsi, le narrateur se retrouve dans un vaste entrepôt où sont compilées toutes les idées du monde. L'employé du Bureau universel des copyrights lui explique le caractère vertigineux de cette collection :

Pour vous donner une échelle de grandeur, le tunnel contient environ $10^{32} \times 10^5$ alvéoles. Une alvéole est un espace dans lequel vous retrouverez un microtube de verre contenant un grain de riz. En résumé, chaque mot, chaque matière, chaque objet, chaque lettre, chaque parcelle de vie, chaque idée, chaque personnage a son copyright. Vous

TERRAINS VAGUES

comprenez l'ampleur de ce que je vous dis si je vous annonce qu'il y a un projet de loi de copyrights qui a statué que toutes les roches et les pierres de la terre auraient dorénavant leur propre copyright. Une chance pour nous, le règlement original prévoyait octroyer un copyright à chaque grain de sable terrestre (*BUC*: 103).

Qu'il s'agisse d'alcôves contenant des grains de copyrights, ou encore de lieux aux murs et aux sols parcourus de textes, l'espace, dans *Bureau universel des copyrights*, est saturé par un déjà-là envahissant, par des lois, des idées, des formes et des figures pensées, imaginées, conçues par d'autres. Le livre de Laverdure se présente ainsi davantage comme un roman de la dépossession (du corps, des idées, de l'espace et du monde) qu'un roman de la désorientation. Le narrateur n'est ni en possession de lui-même ni en possession du monde qu'il parcourt. Il traverse une ville saturée par des imaginaires préexistants. Ainsi, dans l'enfilade de vitrines qui s'offrent à lui, le narrateur voit

sur un tabouret de bois, habillée d'une nuisette et maquillée outrageusement, [...] Bécassine, offrant ses seins amples et son derrière campagnard. Un rideau de tulle multicolore coupe, au deuxième plan, la vue d'une autre chambre, probablement celle où se trouve le lit (*BUC*: 127).

À la manière de la ville qui, dans *Music-Hall!* consiste en un vaste espace spectaculaire, l'espace dans *Bureau universel des copyrights* apparaît comme un condensé de références à d'autres textes de fiction recyclés dans un univers marchand, presque dégradant :

Je continue à longer les commerces, je vois, alternativement, Natasha, qui doit gérer l'achalandage autour de son lot, Mafalda, qui tente de dompter son tabouret, Yoko Tsuno, d'une beauté magnifique, qui sélectionne sans en avoir l'air, ses acheteurs, puis une dizaine de personnages de mangas, Megumi, Nana, Hina, Cindy Satie, des personnages de *Seraphic Feather*, Karin de *Chibi Vampire*, la vidéo girl de Masakazu Katsura, Cha Young-mi de *Daddy Long Legs*. Je ne connais rien à ces personnifications adolescentes [...]. Si je peux les identifier, c'est grâce à des autocollants au bas des grandes fenêtres, imitant les légendes photographiques dans les journaux (*BUC*: 128).

Dans ce roman, la représentation sature le réel, alors que ce dernier s'efface progressivement. Les personnages de fiction prennent vie alors que l'humain se déréalise : « [l']inquiétude s'empare de moi quand je constate la pâleur excessive de tous ces humains, délavés presque en entier, peau et extrémités du corps y compris » (*BUC*: 129).

CONCLUSION : LA VILLE COMME ESPACE DE DISJONCTION

Dans les deux romans étudiés, la ville est un espace de crise et de violence. Qu'elle revête des airs organiques ou électroniques, elle se dessine comme un lieu d'incohérences et de disjonctions. Elle affecte les corps des personnages où s'inscrit, sur le mode métonymique, son caractère éclaté. Les personnages entretiennent un rapport trouble à la mémoire et habitent un présent perpétuel. Ils se démembrent ou sont rafistolés, affublés de diverses prothèses qui signent leur caractère artificiel et déboulonnent la fiction de l'intérieur. Les trajectoires qu'empruntent les personnages sont confuses, oscillant entre impulsion et également. Romans de la désorientation, mais également romans de la dépossession, *Bureau universel des copyrights* et *Music-Hall!*, en exploitant de diverses manières les thèmes du reflet et de l'écran (miroirs, fenêtres, vitrines, cinéma, spectacle, etc.), instaurent un imaginaire du simulacre et du délitement qui contribue à la représentation d'un monde d'images dépourvu de concrétude, un monde labile, presque fantomatique, toujours prêt à se dérober, à disparaître.

La première partie de cet ouvrage avait pour visée de décrire la poétique de l'espace propre à un regroupement d'œuvres de notre corpus dotées d'un caractère fortement spatial. Trois figures ont jalonné nos analyses : la maison dans *Tarmac* de Nicolas Dickner et *Au plafond* d'Éric Chevillard (liée au thème de l'habitabilité) ; puis la frontière et ses déclinaisons dans *Document 1* de François Blais, et *Mon grand appartement*, *Sur la dune* et *Rouler* de Christian Oster (qui posent la question de l'errance) ; enfin, la

ville-labyrinthe dans *Bureau universel des copyrights* de Bertrand Laverdure et *Music-Hall!* de Gaétan Soucy (associée à l'égarément). Au fil des analyses, on peut voir que c'est à la représentation de divers espaces et lieux de la réversibilité que le lecteur est convié. Le renversement des frontières et des valeurs (chapitre 1), l'inquiétude par rapport au franchissement des frontières, la négation de l'exotisme ou encore l'exotisation du proche (chapitre 2), la disjonction des corps et de l'espace ainsi que la spectacularisation du réel (chapitre 3) sont autant de manières de dire l'effondrement de la cohésion de l'espace dans ces romans de la désorientation.

Ces premières analyses nous ont permis de saisir comment se manifestent, dans les romans de notre corpus, le rapport trouble à l'espace et la difficulté de s'inscrire durablement dans un lieu, quel qu'il soit. Dans tous les cas étudiés, c'est le plus souvent des changements d'échelle et de métrique qui apparaissent à l'origine de la perte de confiance en un lieu stable et rassurant. Ces brouillages contribuent à la remise en cause de la possibilité même d'une territorialité maîtrisée. La figure spatiale de la maison apparaît comme un lieu sujet à caution; le «chez-soi» est appelé à être redéfini, les découpes arbitraires qui régissent nos habitations sont amenées à être repensées. Les lieux de vie sont représentés tout à la fois comme des refuges et des bunkers, et attestent de la conformité ou de la marginalité de l'individu par rapport à ses contemporains. La figure du seuil témoigne d'une incapacité pour le voyageur à appréhender les lieux d'une manière «neuve», voire d'une impossibilité à s'inscrire véritablement comme un explorateur dans un monde marqué par la répétition du même, par la porosité des frontières, par l'interchangeabilité des particularités locales et par l'indépassable familiarité des espaces traversés. Ainsi, l'exotisme serait paradoxalement devenu à la fois d'une déconcertante banalité et d'une angoissante familiarité. Comme l'affirme Michel Collot, «[l]es moyens modernes de transport, de construction et de communication nous ont affranchis des clôtures et des pesanteurs locales; mais ils ont bien souvent abouti à l'uniformisation et à la banalisation des lieux,

devenus des non-lieux : on circule, mais il n'y a plus rien à voir » (Collot, 2007 : 24). C'est donc à des changements d'échelle radicaux et à une véritable « fracture spatiale » qu'est confronté le sujet contemporain :

Cette fracture spatiale nous expose à un double écueil : l'uniformisation croissante d'un espace universel mais vidé de sa substance, et la fétichisation de lieux devenus les refuges d'une différence qui s'affirme avec d'autant plus d'agressivité qu'elle se sent menacée (Collot, 2007 : 25).

À ces lieux fétichisés que constituent la maison et ses déclinaisons, à ces espaces uniformisés auxquels nous confronte l'expérience du voyage et du déplacement, s'ajouteraient des espaces de dislocation, comme cette ville labyrinthique, vaste chantier de construction (ou plutôt de démolition) qui, comme l'affirme Catherine Naugrette, nous rappelle à quel point

la dévastation moderne ou postmoderne des paysages tient sans doute davantage à l'excès de construction et d'activité, à la surenchère édicatrice et à l'exploitation effrénée des espaces et des territoires communs, sur lesquels se concatènent constructions et objets de toutes sortes (Naugrette, 2007 : 284).

Ce caractère effréné des (re)constructions de toutes sortes pose la question du temps dans lequel se configurent les espaces. En effet, malgré leur apparente opposition – l'espace serait, comme l'exprime bien Jacques Lévy, « prégnant » et « évident », alors que le temps serait « abstrait » et « évidé » (Lévy, 1999 : 152) –, le temps et l'espace entretiennent plusieurs parentés dans leur manière d'inscrire un rapport trouble et inquiet entre le sujet et le monde. L'espace apparaît pour l'individu comme un vecteur de possibilités vertigineuses et angoissantes, comme un « univers de transactions ouvertes [...], [s]ensoriellement prégnant [et] biographiquement contraignant » (Lévy, 1999 : 154). Quant au temps, il « reste à distance, mais il nous *tient*. L'espace contraint, le temps étreint » (Lévy, 1999 : 154). À l'absence de repères qu'en viennent à induire les réaménagements constants de l'espace se grefferaient donc, à même l'espace, le caractère déstabilisant de temporalités

qui échappent à la maîtrise de l'homme, et la dimension « désorientante » d'une mémoire précaire qui brouille ses repères (tant spatiaux qu'identitaires). Dans la deuxième partie, nous tenterons de valider l'hypothèse selon laquelle le temps fait office de principe (dé)structurant en matière de configuration spatiale et affecte le rapport entre le sujet et l'espace. De quelles manières le temps module-t-il les configurations spatiales ? Quelles figures et thématiques peuvent être dégagées de cette relation qui se noue entre espace et temps ? Les phénomènes de disjonction, d'interchangeabilité, de télescopage, ainsi que les changements d'échelle examinés tout au long de la première partie de cet ouvrage peuvent-ils être réactualisés par le biais de figures telles celles de la ruine, du spectre et de la fin ? De quelles manières le temps induit-il une porosité, des désajustements, des phénomènes de surimpression et de calque dans l'espace qu'il investit ? En somme, nous nous intéresserons à la façon dont la spatialité est configurée par des temporalités qui affectent également le sentiment de continuité et d'unité qui lie le sujet à l'espace. Quand le passé et le futur s'immiscent dans l'espace du présent, ils le modulent et le teintent de manières singulières. Les trois prochains chapitres nous permettront de sonder cette singularité, de nous intéresser aux différentes manifestations spatiales du temps et d'analyser par quels procédés celles-ci induisent des distorsions entre l'individu et l'espace.

PARTIE 2

« UN IMAGINAIRE DE LA FRAGILITÉ ET DE LA DÉVASTATION » : RUINES, SPECTRES ET IMAGINAIRE DE LA FIN

Dans cette deuxième partie, nous interrogerons les romans de notre corpus qui présentent une poétique de l'espace incertain essentiellement configurée par les thèmes de la mémoire et de l'oubli, par les jeux de filiations et d'héritages problématiques, et par des figures marquées du sceau de la hantise et de l'anticipation : la ruine, le spectre et la fin. Ces trois figures agissent comme de véritables principes structurants, comme de puissants moteurs narratifs qui orchestrent les dérèglements spatiaux mis en scène dans les œuvres choisies. Ainsi, au chapitre 4 sera d'abord étudiée la figure de la ruine, qui est au cœur de la diégèse et se présente comme un important rouage de l'intrigue dans *Splendid Hôtel* (1986) de Marie Redonnet et *Les cintres* (1993) d'Emmanuel Adely. Dans ces lieux friables constamment menacés d'invasions de toutes sortes se rejouent de manière incessante l'effritement du lieu et du corps, de même que l'engloutissement d'une mémoire, d'un héritage et d'une filiation problématiques. Dans le chapitre 5, la figure du spectre sera étudiée dans les romans *Un temps de saison* (1994) de Marie NDiaye et *Le ciel de Bay City* (2008) de Catherine Mavrikakis. Dans les deux cas, la dissolution ou la saturation de la mémoire infléchissent de manière particulière la représentation de l'espace qui, marqué par la superposition de temps multiples, se spectralise lui-même. Le chapitre 6, qui viendra clore cette deuxième partie, nous mènera à analyser comment

TERRAINS VAGUES

les thèmes de l'effacement et de la destruction participent de la construction d'imaginaires de la fin qui se déploient dans les romans *Ruines-de-Rome* (2002) de Pierre Senges et *Les Baldwin* (2002) de Serge Lamothe. Cette analyse nous permettra de saisir comment la fin s'échafaude sur des savoirs fragiles, des temps en crise et la perspective de géographies bouleversées.

Les romans étudiés dans cette deuxième partie construisent, de différentes manières, une poétique de l'espace incertain marquée par la conscience inquiète d'un présent fragile (figures de la ruine), par la hantise d'un passé persistant (figures du spectre) et par l'anticipation confuse d'un avenir incertain (figures de la fin et de la catastrophe).

CHAPITRE 4

ESPACES DE LA RUINE : POÉTIQUE DU VESTIGE ET DU VERTIGE

Cela nous submerge. Nous l'organisons.
Cela tombe en morceaux.
Nous l'organisons de nouveau et tombons
nous-mêmes en morceaux.

Rainer Maria RILKE,
« La huitième élégie », *Les élégies de Duino*.

ÉCRIRE SUR DES RUINES

Dans ses *Espèces d'espaces*, Georges Perec affirmait qu'il n'existe pas de « lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources » (Perec, 1974 : 140). Loin de déplorer, sur un mode mélancolique, la fin d'un monde rassurant, Perec prend plutôt le parti d'investir et d'interroger ces espaces incertains : c'est précisément parce que de tels lieux, stables et immuables, n'existent pas « que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute » (Perec, 1974 : 140). Le lieu, parce qu'il porte toujours en lui un potentiel d'incertitude, le germe d'une ruine en devenir ou d'une destruction à plus ou moins longue échéance, s'avère un puissant moteur narratif. Raconter le lieu, c'est habiter et scander par les mots le temps avec tout ce qu'il a de fragile, de friable et modulable : « Nous écrivons désormais, joyeux, sur des ruines », affirmait Alain Robbe-Grillet

dans *Le miroir qui revient* (Robbe-Grillet, 1984: 18). Loin d'adopter la posture du « Grand Architecte vaincu, qui se résigne à ne rien offrir au-delà des fragments épars, colonnes rompues, systèmes écroulés, bribes de langage », loin de « geindre sur des faillites », il s'agissait alors, pour Robbe-Grillet et plusieurs nouveaux romanciers, de « tisser [...] sans relâche, dans la gaieté, dans l'éveil, des structures foisonnantes » (Robbe-Grillet, 1984: 18). La figure de la ruine ouvre à un champ de possibles en même temps qu'elle dit l'impossible maîtrise du sujet sur le temps et le travail de sape qu'il opère sur l'espace. En cela, elle ne cesse d'être réinvestie par la littérature. À ce propos, Johan Faerber analyse comment,

loin d'appartenir à un quelconque passé de la littérature, de n'en être que la puissance et la saillie romantique, les ruines habitent le texte néo-romanescque, en tissent la matière encombrée et émiettée, en donnent la mesure catastrophée et catastrophique, car, contrairement à ce que d'aucuns peuvent affirmer tel Roland Mortier, les ruines ne s'éteignent pas au xx^e siècle, n'arrivent pas à leur extinction, ne disparaissent pas après la puissance virtuose qui a inspiré Chateaubriand ou les fantasmagoriques ruines de Hugo. En effet, le xx^e siècle et son incandescente déchirure en sa moitié, celle de 1945, de la découverte des Camps, de la destruction atomique, rallume et laisse sourdre des ruines (Faerber, 2009: 15).

Faerber rappelle ainsi comment le Nouveau Roman « se fait l'urne cinéraire de ce qui a pu réchapper au désastre, combien ses paysages sont des paysages de ruines, des mondes de catastrophes, des contemplations désœuvrées et hagardes de ce qui fut » (Faerber, 2009: 15).

Écrire sur des ruines, voilà bien à quoi s'attache également tout un pan de la littérature contemporaine, cette « littérature inquiète » (Viart et Vercier, 2008: 19) qui doit composer avec les spectres des tragédies du xx^e et du début du xxi^e siècles: après Auschwitz et Hiroshima,

d'autres noms propres sont venus s'ajouter à la liste des noirs emblèmes: Cambodge, Rwanda, Srebrenica, Tchétchénie; des dates aussi: le 11 septembre qui relie de son cinglant sarcasme les années

1973 et 2001, le terrorisme d'un État interventionniste à Santiago du Chili et le terrorisme religieux fanatique à New York (Viart et Vercier, 2008 : 193).

Aux ruines de l'Histoire répondent dans les fictions contemporaines diverses figures de ruines industrielles, de banlieues sordides, de zones désaffectées, d'immeubles et de chantiers à l'abandon ou encore de maisons délabrées, autant de lieux guettés par l'effondrement qui dessinent, pour reprendre l'expression de Richard Bégin et André Habib, un « imaginaire de la fragilité et de la dévastation » (Bégin et Habib, 2007 : 5). Dans bon nombre de ces fictions, la ruine s'inscrit comme une figure obsédante qui configure entièrement l'intrigue. Pensons à *L'occupation des sols* (1988) de Jean Echenoz où, à la suite de la mort tragique de Sylvie Fabre dans l'incendie de leur demeure, son époux et son fils voient disparaître la dernière image, la dernière représentation existante de cette femme : une immense publicité de parfum peinte à même le mur d'un immeuble où elle apparaît telle une madone en proie à l'érosion :

Son parfum levé par-dessus la charogne, Sylvie Fabre luttait [...] contre son effacement personnel, bravant l'érosion éolienne de toute la force de ses deux dimensions. Paul vit parfois d'un œil inquiet la pierre de taille chasser le bleu, surgir nue, craquant une maille du vêtement maternel ; quoique tout cela restât très progressif (*ODS* : 13).

Tout, dans *L'occupation des sols*, évoque les thèmes de la ruine, de l'effacement et de la disparition : l'immeuble ravagé par un incendie, le parc abandonné où l'on voit « l'espace dépérir. Les choses vertes s'y raréfi[er] au profit de résidus bruns jonchant une boue d'où sailli[ssent] des ferrailles aux arêtes menaçantes, tendues vers l'usager comme les griffes mêmes du tétanos » (*ODS* : 11-12), ou encore la palissade « rompue à l'usure des choses, intégrée au laisser-aller » (*ODS* : 12-13). Ce n'est pourtant pas par son érosion ou son effritement, mais plutôt par son emmurement que l'image de Sylvie Fabre disparaît du monde visible. Impuissants, le père Fabre et son fils assistent donc, au fil des jours, à l'effacement symbolique qui succède à la disparition physique de Sylvie ; la

construction d'un nouvel immeuble jouxtant le mur où figure cette dernière contribue à son effacement définitif: « [l]es étages burent Sylvie comme une marée » (*ODS*: 15), transformant l'effigie de Sylvie en sépulcre (*ODS*: 16).

Sur un mode plus ludique, on peut évoquer le narrateur d'*Au plafond* (1997) d'Éric Chevillard, qui, nous l'avons vu, habite dans les baraquements d'un chantier désaffecté, protégé « des chutes fréquentes de gravats ou de poutrelles » par la chaise qu'il porte, constamment retournée, sur sa tête. Entre les piliers de béton qui jonchent le sol et les structures métalliques à demi effondrées (*AP*: 24) se dessine un paysage de ruines qui relève tout à la fois de l'imaginaire de la préhistoire et de la posthistoire. Ainsi, rappelons-nous les traces « laissées dans la boue par les roues des camions et les chenilles des bulldozers », qui évoquent « les empreintes fossiles merveilleusement nettes d'épines dorsales de tricératops et de tyrannosaures (il n'y a que les paléontologues pour en douter) », alors qu'« une bétonnière qui n'en finira jamais de vomir sa bouillie grise, refroidie, pétrifiée, [se fait le] symbole [...] d'une civilisation à la fin écœurée, dégoûtée d'elle-même jusqu'à la nausée et renonçant à tout ce qui la fonde: son rêve d'urbanisation planétaire tourne en colique dans un coin de terrain vague » (*AP*: 24-25).

Au Québec, on peut évoquer le roman *Va savoir* (1994) de Réjean Ducharme, dans lequel Rémi Vavasueur s'acharne à rénover « une ruine au fond du vallon d'un village, au bout d'une rue mal ressuscitée » (*VS*: 10), une ruine dont les fondations s'érigent à même « une boue qui les moisit et les disloque » (*VS*: 190). Dans le roman *Hier* (2001) de Nicole Brossard se trament les rapports complexes qu'entretiennent diverses femmes avec la figure de la ruine et de l'archive. Ce rapport aux ruines se traduit par une inventivité et par une volonté d'appropriation, voire de réappropriation de l'Histoire; télescopage des figures de l'archive et de la ruine, renversement des hauts lieux de la mémoire collective et détournement de l'artefact constituent quelques exemples de cette inventivité qui permet aux femmes de s'approprier un passé qui ne se donne jamais pour acquis (voir Voyer, 2013). Dans ce

roman, les figures de la ruine et de l'archive se confondent et se répendent. Simone Lambert, conservatrice au Musée de la civilisation de Québec, est habitée par cette fascination « pour les civilisations sans cesse renouvelées dans leur disparition par leurs ruines incontournables » (*H*: 36). Pour la narratrice d'*Hier*,

[L]es ruines contemporaines sont des monstres lents qui n'en sont pas moins féroces [...] [elles] sont à nos pensées ce que la corrosion est aux matières premières, elles déposent en nous des images d'abandon qui contaminent à tout jamais notre sens de la durée (*H*: 127-128).

Cette pensée du temps que forcent les ruines se double, dans ce roman, d'un sentiment tenace de désertion du sens.

De manière plus générale, on peut affirmer que la pensée du temps et la conception de l'espace que convoque la figure de la ruine dans les romans étudiés s'inscrivent toutes les deux sous le signe de l'inquiétude. La ruine dit un temps du deuil et de la mélancolie en même temps qu'elle fait vaciller l'espace dans l'inlassable répétition de son propre effacement. Marc Augé, dans son essai *Le temps en ruines*, explique comment

le paysage des ruines [...] ne reproduit *intégralement* aucun passé et fait intellectuellement allusion à de *multiples passés*, [...] [il] propose au regard et à la conscience la double évidence d'une fonctionnalité perdue et d'une actualité massive, mais gratuite. Il affecte la nature d'un signe temporel et la nature, en retour, achève de le déshistoriciser en le tirant vers l'intemporel (Augé, 2003 : 29-30).

On l'aura compris, la figure de la ruine, parce qu'elle matérialise de multiples passés, imprime à même l'espace et les êtres la porosité des temps, en même temps qu'elle se fait miroir de leur propre effacement. En cela, elle constitue la figure par excellence d'une crise qui affecte tout autant l'espace que le sujet, aspirés par le mouvement de leur propre disparition. La ruine, parce qu'elle rend palpable le caractère friable et éphémère des êtres et des choses, est une figure privilégiée de la poétique de l'espace incertain.

Deux romans de notre corpus illustrent particulièrement bien les mécanismes de cette poétique de l'espace (et du temps) incertain érigée sur la figure de la ruine. Ainsi, *Splendid Hôtel* (1986) de Marie Redonnet et *Les cintres* (1993) d'Emmanuel Adely présentent deux figures d'héritiers aux prises avec un legs en ruine : un hôtel chez Redonnet et une maison familiale chez Adely. Dans les deux cas, le narrateur s'entête à lutter, à sa manière, contre l'inexorable effritement de ce lieu fondateur où transitent les figures spectrales de ses ancêtres. Par l'analyse de ces romans où s'agitent les héritiers troublés de décombres oppressants, nous examinerons comment la ruine témoigne d'une identité saturée par une histoire familiale envahissante. Nous tâcherons de saisir les modalités de ce qui pourrait constituer une écriture de la « fragilité et de la dévastation », une poétique où le deuil, la mélancolie et le ressassement expriment la porosité du temps et de l'espace, et où la figure de la ruine témoigne du rapport trouble à un lieu marqué par la discontinuité et l'altération.

L'ALTÉRATION EN HÉRITAGE

« Le Splendid n'est plus ce qu'il était depuis la mort de grand-mère. Il faut sans arrêt déboucher les sanitaires. Les papiers se décollent des murs à cause de l'humidité. Le Splendid Hôtel est construit sur une nappe d'eau souterraine » (*SH*: 9). L'incipit de *Splendid Hôtel* pose avec force les jalons d'une poétique de l'espace érigée à même l'écriture de la mélancolie et du désarroi d'un héritier aux prises avec un lieu en déliquescence. Chez Redonnet, la ruine est ce lieu défondé où l'individu tâche de se construire, elle s'inscrit comme le miroir d'une identité trouble et la figuration d'une mémoire qui s'effrite.

Fieke Schoots l'a bien relevé, ce roman de Redonnet « commence par une figure typique de l'ironie classique, la litote : “[l]e Splendid n'est plus ce qu'il était depuis la mort de grand-mère”. C'est là sous-estimer la situation, comme le montre la suite [du récit] » (Schoots, 1997 : 47). En effet, tout au long du roman, la narratrice fait le récit de son aliénante lutte contre l'effritement

et la dégradation de l'hôtel Splendid, que lui a légué sa grand-mère. Courts-circuits, pannes, fuites, inondations, infestations, moisissures ; rien n'épargne ce lieu en proie aux assauts du temps. Qu'il subisse le gel ou la chaleur, l'humidité ou encore le brouillard, l'hôtel se présente comme un véritable théâtre de la ruine où se jouent, en boucle, son propre anéantissement et celui de ses habitants. Ainsi, « le bois des balcons commence à pourrir » et l'humidité ronge la charpente, qui est « dans un état inquiétant » (*SH*: 21). De même, « [l]es tuyaux sont [...] tout poreux [...] comme le bois qui devient spongieux » (*SH*: 63). Dans ce roman, la ruine ne se matérialise par aucune lézarde ou crevasse nette par nulle poussière et manifestation claire d'un effritement ; la ruine n'est qu'humidité, boue et pourriture. De la même façon, la ruine n'a pas la pureté sèche d'un lieu incendié, tout au contraire, elle a le caractère vicié d'un lieu en proie à tous les germes et à toutes les moiteurs, fièvres et infestations. La ruine est organique en cela, elle imite un vaste corps malade assiégé de toutes parts. L'hôtel, qui se ronge de l'intérieur, est également menacé d'engloutissement par l'immense marais qui le jouxte : « La preuve que le marais gagne, c'est que le fond du jardin devient marécageux. Ce n'était pas ainsi du temps de grand-mère. C'était même dans le fond du jardin que le jardinier faisait pousser ses plus beaux masifs » (*SH*: 15). Les hordes de visiteurs de tout acabit qui vont et viennent à l'hôtel – clients, représentants, plombiers, électriciens et autres réparateurs, équipe de protection des marais, inspecteurs du contrôle sanitaire, équipe de géologues, équipe d'ingénieurs – ne font qu'accentuer, on le verra, l'impression que l'hôtel est en état de siège, parasité, infesté, constamment menacé par diverses invasions.

Dans son roman *Les cintres*, Adely dresse le portrait d'un autre héritier, tout aussi entêté à restaurer une demeure familiale délabrée. À l'image de la narratrice de *Splendid Hôtel* qui se fait un devoir de préserver la mémoire de sa grand-mère en colmatant frénétiquement les failles de l'hôtel, le narrateur des *Cintres* tâche par tous les moyens, dont le plus prégnant est la prostitution, de rénover et de payer les charges de cette immense demeure

familiale où vivent avec lui sa grand-mère quasi paralytique et sa tante mutique. Sa demeure « presque à l'état de ruines » (*LC*: 11) est sise à proximité d'une cathédrale et d'une caserne de soldats. Elle jouxte un terrain vague où l'on devine

la surface d'un immeuble rasé [...]. On n'y a rien bâti parce que parmi ces ruines on en a trouvé d'autres plus anciennes et de plus grande valeur. La maison semble gagnée par cette désolation voisine. C'est pourtant moins son délabrement que la ville qui la condamne, qui veut trouver jusque sous elle un historique pompeux (*LC*: 16).

« Gagnée par cette désolation voisine », la maison des *Cintres* l'est tout autant que l'hôtel Splendid de Redonnet, graduellement aspiré par le marais qui l'entoure. Dans les deux romans, il y a bien cette proximité – concurrente – d'un lieu de mémoire (un cimetière longe le marais dans *Splendid Hôtel* et des ruines patrimoniales avoisinent la résidence du narrateur dans *Les cintres*) et d'un lieu d'oubli (le marais chez Redonnet et la caserne où s'entrecroisent des soldats anonymes chez Adely). Dans *Les cintres*, « [l]a maison est au centre de [...] deux pôles » (*LC*: 16), écartelée entre la mémoire et l'oubli. Entre le narrateur et les soldats ne se trouve « qu'un espace de ruines prostrées de chaleur » (*LC*: 9-10). Sa maison, démesurément grande et vide, est flanquée d'une tour où le narrateur observe le monde extérieur « comme d'un pigeonier ou d'un belvédère [...]. Le reste de la maison est fermé sur lui-même » (*LC*: 9). La tour qu'il habite se présente comme un espace disloqué, désolidarisé du reste de la résidence familiale, elle agit comme une sorte de « promontoire vers cette terre étrangère [que constitue la caserne des soldats,] un univers exempt de femmes » (*LC*: 10). « Détachée de la maison comme un phare inutile » (*LC*: 12), cette tour s'avère le théâtre de toutes les bassesses auxquelles doit se soumettre le narrateur, qui se prostitue avec les soldats de la caserne pour sauver la demeure familiale de la déchéance. Contrairement à la grand-mère de la narratrice de *Splendid Hôtel*, qui impose à son héritière de garder coûte que coûte l'hôtel, l'aïeule du narrateur dans *Les cintres* est consciente

que la demeure familiale agit comme un gouffre financier, dont il faut se libérer : elle reconnaît que

la maison coûte trop cher, que les devis qu'on lui propose rendent toute réparation impossible, que d'y vivre si peu condamne les pièces, que la tour menace de s'affaïsser, que les charpentes se gangrènent, que la plomberie n'a plus d'âge, qu'un incendie peut naître à tout moment (*LC*: 18-19).

Malgré tout, le narrateur reste obsédé par les figures de cette dévastation et se plaît à « rôde[r] autour des ruines romaines, [à] nargue[r] leurs hésitations » (*LC*: 33). De la même manière, il s'entête à vouloir conserver et entretenir ce vaste palais désolé où « [d]es meubles infirmes s'entassent » (*LC*: 12):

[L]es murs sont rongés, on aperçoit la brique derrière le plâtre, il n'y a plus de vitres et des bassines pourrissent au sol. Les parquets sont gonflés de l'humidité des orages, fragiles l'été comme une mince écorce. Au vrai et même si ce n'est pas partout visible, c'est toute la maison qui croule (*LC*: 26).

Dans *Les cintres* comme dans *Splendid Hôtel*, la maison ou l'hôtel familial se présentent comme un lieu en ruine, menacé d'altérations qui lui sont à la fois intrinsèques (la détérioration « naturelle » des lieux) et extrinsèques (les diverses menaces de destruction, d'expulsion ou d'invasion). En effet, chez Redonnet, le nouveau tracé d'un chemin de fer, censé, à l'origine, passer près du terrain de l'hôtel, menace désormais de couper en deux le marais qui en constitue le prolongement : « J'avais toujours pensé que le chemin de fer contournerait le marais, et voilà qu'on dit qu'il va le traverser » (*SH*: 57). Lieu sans contours, espace d'oubli et d'ensevelissement, le marais est menacé de disparition par l'implantation d'un chemin de fer dont la fixité, la solidité et l'horizontalité en incarnent la parfaite opposition. Chez Adely, la résidence familiale, une véritable ruine, risque d'être mise en vente, cédée à des mains étrangères par l'un des frères du narrateur excédé par les coûts astronomiques générés par cet héritage devenu gouffre financier. Paradoxalement, sa réfection sous-entend son nécessaire

envahissement par des soldats qui y pénètrent pour profiter des services sexuels du narrateur.

Prêts à subir toutes les souffrances et les humiliations pour sauver de la ruine et de l'engloutissement leur patrimoine familial, les narrateurs mis en scène dans ces deux romans illustrent avec force les propos de Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze, qui ont bien montré, en introduction à leur dossier sur les « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », comment « [l]a littérature d'aujourd'hui s'attache [...] moins aux lieux de mémoire et aux communautés préservées qu'à l'inquiétude d'un sujet qui se réapproprie le legs des ascendants et tente d'en reconstruire le récit de manière fragmentaire et fugitive à la fois » (Lapointe et Demanze, 2009 : 5). La ruine, serions-nous tentée d'ajouter, s'y présente également comme une forme discontinue et mobile. Lieu de tous les leurres, elle s'exhibe comme un espace de duplicité et de travestissement qui fait écho à l'extraordinaire faculté d'auto-aveuglement qui caractérise, dans les romans étudiés, ses habitants, ses héritiers.

DUPPLICITÉ ET LEURRES : RUINES RETORSES

Dans *Splendid Hôtel* comme dans *Les cintres*, le lieu (ou plutôt la ruine) habité se présente comme l'espace d'un leurre, d'une négation, d'un simulacre que ses habitants entretiennent avec détermination dans l'espoir de dissimuler son état d'altération avancé. Dans *Splendid Hôtel*, l'acharnement monomaniacal de la narratrice, combiné à sa manière impassible de décrire les lieux et les événements en amoindrissant constamment les faits, se transforme en vaste entreprise de négation de la ruine où elle habite. L'enchaînement parataxique de ses remarques sibyllines au sujet des divers bris et défaillances de l'hôtel, ainsi que sa description laconique de la détérioration du Splendid contribuent à donner l'impression que la narratrice masque (et se masque) la réalité de la même manière qu'elle dissimule et colmate maladroitement les failles de l'hôtel : « La peinture neuve sur le bois abîmé tient mal, elle fait ressortir le mauvais état général de l'hôtel. C'est déjà tout

craquelé de partout. L'odeur de peinture n'arrive pas à partir, et les clients se plaignent. Ils disent que ça leur donne mal à la tête» (*SH*: 25). Sur le mode de l'euphémisme, la narratrice concède, à demi-mot, que le Splendid « n'est plus un hôtel de villégiature » (*SH*: 11), qu'il « est de plus en plus difficile à tenir [...] [que] [p]etit à petit le Splendid devient méconnaissable[,] [qu']on ne dirait pas que c'est le même hôtel » (*SH*: 11), qu'il « a changé » (*SH*: 63). Malgré l'évidence incontestable de l'effritement généralisé de l'hôtel et de ses environs, la narratrice persiste à gommer la réalité en se contentant de présenter l'état de délabrement chronique des lieux comme un ensemble plus ou moins confus de changements quasi imperceptibles, indécélables: « Je ne sais pas ce qui a le plus changé depuis la mort de grand-mère, le jardin ou l'hôtel. Le jardin n'a plus rien à voir avec le jardin de grand-mère » (*SH*: 83). Sorte de théâtre de la destruction où les êtres et les choses apparaissent interchangeables (pensons seulement aux prénoms des sœurs de la narratrice, Ada et Adel), le Splendid Hôtel se présente comme un lieu d'oscillation où les choses sont marquées du sceau de l'instabilité et ne s'avèrent jamais ce qu'elles paraissent: « [l]e jardin commence à ressembler au marais » (*SH*: 70), remarque la narratrice, de la même manière que « [s]es sœurs ne sont plus [s]es sœurs. Et le marais non plus n'est plus le marais » (*SH*: 104).

Chez Adely, la maison familiale se présente également comme un espace de duplicité, un immense décor de carton-pâte: « [L]a maison n'est qu'une façade », affirme d'ailleurs le narrateur, « [i]l n'y a presque plus de pièces, que des murs. La maison est creuse et moi je suis un creux dans ce vide » (*LC*: 11). La façade visible de la maison – celle qui donne sur la rue – apparaît désolidarisée de sa façade latérale, celle plus sombre et anonyme qui donne sur la ruelle, là où les soldats entrent pour se payer les services sexuels du narrateur, de sorte qu'« [a]ucun ne devine le lien entre la ruelle et la rue, entre le mur anonyme et la façade armoriée. Je joue des deux apparences » (*LC*: 14-15). L'entreprise de restauration du narrateur se présente donc également comme

une entreprise de dissimulation et de travestissement¹ : « [L]e jour je plâtre, je maquille ce qui peut l'être, je repeins les fenêtres une à une » (*LC*: 29). Conscient que « [s]on bricolage [est] une lutte vaine contre le temps[,] [il] répare le toit, [...] entasse des tuiles, [...] cloue des planches, des plastiques, [...] affirme qu'il n'y a pas tant de travaux et minimise [l'état des choses]; mais tout perce peu à peu » (*LC*: 29). Jean, le frère du narrateur, ne se laisse pas bernier par les vaines tentatives de restauration de son frère. Il lui dit : « [T]u maquilles quoi, [...] c'est de la peinture à l'eau tout ça, ça va partir à la première pluie » (*LC*: 38). Théâtres de la ruine et de la désolation, simulacres malhabiles et façades évidées, l'espace et les corps se réverbèrent dans ces deux romans, se présentent comme autant d'écrans où ils se mirent dans la représentation démultipliée de leur déchéance mutuelle.

SE SOUSTRAIRE : CORPS EN RUINE

Dans *Splendid Hôtel*, même si les factures et les dettes s'accumulent, la narratrice doit constamment revoir à la baisse le prix des chambres qu'elle loue (*SH*: 49) ou encore vendre le mobilier qu'elle possède (*SH*: 55). Dans un mouvement incessant de soustraction et d'amenuisement, l'espace s'effondre et s'écroule. Parallèlement, les corps des habitants s'y détraquent et s'y fondent. Ada, la sœur de la narratrice, est la personnification même du corps en ruine : « [s]es reins fonctionnent mal » (*SH*: 13), elle se fait piquer à un œil, qui devient tout enflé, elle « voit trouble » (*SH*: 15), « elle a des abcès » (*SH*: 20), elle est aux prises avec « une inflammation chronique des bronches » (*SH*: 25) et « [e]lle a mauvaise haleine » (*SH*: 27). À l'image de la charpente

1. Le corps du narrateur fait écho à cette ambiguïté de l'espace qu'il habite. Ainsi, « [t]oute [s]a silhouette exprime l'équivoque » (*LC*: 33). Il se déguise, ment et emprunte « des accents fantaisistes » (*LC*: 35) pour leurrer les gens – soldats ou visiteurs – qui entrent dans l'enceinte de la maison. Il « [s]'exerce à être d'ailleurs » et prend, quand on l'interroge, un accent « italien [...] ou arabe ou grec » (*LC*: 36). En somme, il affirme ne faire « rien de plus que ce [qu'il] faisai[t] enfant : [il] [s]e déguise » (*LC*: 39).

de l'hôtel, gorgée d'humidité, « [e]lle est toute gonflée, elle a de l'œdème », « son estomac [...] a comme un ulcère » (*SH*: 30), « sa poitrine est prise » (*SH*: 38), « [s]a langue est chargée. Elle a des points rouges sur le visage » (*SH*: 40), « [e]lle a un début de cataracte » (*SH*: 44), sans compter qu'elle est atteinte de rhumatismes et de tics (*SH*: 59), qu'elle « se déforme de partout [et] a un début de goitre » (*SH*: 62). De même, « [e]lle a de l'eau dans les poumons » (*SH*: 68) et « une maladie de peau » (*SH*: 79). Ses maux font à la fois écho à l'atmosphère d'oppression et de suffocation qui se dégage des lieux : bronches enflammées, poitrine opprimée, etc., ou réfèrent encore à l'état d'aveuglement et de négation de cet espace en ruine dans lequel persistent les personnages et, avec plus de vigueur, la narratrice : vision trouble, début de cataracte, etc. Il n'y a pas qu'Ada qui a des problèmes de santé : Adel, l'autre sœur de la narratrice, maigrit d'une façon inquiétante, sans compter qu'elle « devient un peu sourde » (*SH*: 63), qu'elle « se voûte [et] a un ramollissement des muscles » (*SH*: 64). Quant à la narratrice, elle souffre « d[e] courbatures dans tous les membres » (*SH*: 38) et d'une blessure au front qui ne cicatrise pas : « Ça suinte et je dois mettre un pansement » (*SH*: 39). Elle a également des crampes aux mains et aux bras « [à] force d'aller et venir d'un sanitaire à l'autre avec un seau [mais] [...] ce sont des crampes passagères. À l'hôtel, tout repose sur [elle]. [Elle] ne peu[t] pas [s]e permettre la moindre défaillance » (*SH*: 96). Dans ce roman, les corps agissent comme autant de ruines qui portent en elles les marques du temps et de son travail de sappe. L'hôtel et les corps qui l'habitent se présentent comme de véritables ruines organiques : leurs contours sont indistincts, flous, comme rendus perméables à toutes les afflictions. Le Splendid Hôtel se présente comme le lieu d'un héritage complexe qui abrite une lignée de femmes perturbées (outre la grand-mère décédée, on pense à la mère absente, aux sœurs névrosées à l'identité interchangeable, à la narratrice-héritière soumise et dépossédée d'elle-même). Cet hôtel sans contours habité par des femmes à l'identité trouble évoque ce corps hystérique qu'Alain Milon décrit comme

[u]n corps sans surface [...] qui inscrit la dimension dans un devenir et non dans un contour [...]. La surface impose en réalité aux objets des repères qui interdisent toute transformation ou métamorphose; le devenir au contraire propose au contour de passer du côté de l'incertitude, l'hystérie se situant délibérément au cœur d'une mutation en plein devenir (Milon, 2001 : 271).

La ruine se présenterait ainsi, dans *Splendid Hôtel*, comme l'espace du devenir, de la métamorphose et de l'incertitude, beaucoup plus que celui de la fixité et de la stabilité. Mais le devenir du corps en ruine présente deux versants : *Splendid Hôtel* est le lieu d'un devenir tourné vers le futur et vers l'anticipation anxieuse de la dégradation qu'il sous-entend (la fin, la maladie, la mort), alors que *Les cintres*, on le verra, présente la ruine comme l'espace d'un revenir, tourné vers le passé et vers la régression qu'il sollicite (fantasme d'un corps pur et vierge, nostalgie de l'enfance, retour à un état antérieur du lieu habité).

Dans *Les cintres*, le corps du narrateur et les lieux se confondent. Ainsi, il compare la maison qu'il rénove à « un corps qu'on soigne, alors [il] en nettoie les plaies. [II] caresse les pierres. Parfois [il] [s]'imagine issu de liaisons minérales. [II] ne parvien[t] pas à [s]e croire issu d'une femme et d'un homme, issu d'une femme » (LC : 29). Le fantasme et l'inquiétude de l'origine apparaissent d'emblée dans ce roman où le narrateur sans repères se « retien[t] à cette architecture, [...] elle [lui] sert de châssis » (LC : 31). Au corps flou et sans contours, à la ruine organique dans *Splendid Hôtel* correspond le corps en quête de contours dans *Les cintres*. La ruine, chez Adely, dit le désir de réification d'un corps nié, dont on tente de taire les origines. Les rencontres répétées avec les hommes de la caserne participent de cette volonté de réification chez le narrateur, qui en vient à concevoir son corps comme une architecture, une pure abstraction : « J'aime les mathématiques où un moins par un moins font un plus. Mon cogito se résume à des équations de signes, à des géométries. Les hommes qui montent sont des droites auxquelles je fais angle et perpendiculaire » (LC : 11). Le narrateur en vient ainsi à se concevoir comme une sorte d'abstraction géométrique faite de plis et

d'angles. D'ailleurs, chaque jour, il se courbe davantage sous le poids des hommes qui passent sur son corps : « [J]e suis bossu », affirme-t-il, « [c]omme une charpente, je me voûte d'hommes, je supporte » (*LC*: 33). Dans un patient mouvement de mimétisme, l'homme se fond à sa maison : « On a commencé ensemble de se tasser, la maison et moi ; ou je n'ai fait que l'accompagner » (*LC*: 34). Quant à la grand-mère du narrateur, presque paralysée, elle « rétrécit ses déplacements » (*LC*: 13), se restreint à des gestes infimes, se confine au centre de la maison. « C'est fou quand j'y pense, cette quasi-paralysie », affirme le narrateur :

Le plus étrange est peut-être qu'elle s'en moque. Elle ne fait qu'une avec la maison. Parfois sa peau prend la couleur du papier du grand salon, un or vieilli à ramages estompés. Parfois, dans l'encadrement de la porte, je l'aperçois assise comme au fond d'une toile, totalement inaccessible (*LC*: 14).

Sa tante apparaît également comme un être fantomatique et mutique qui cherche à provoquer sa propre disparition :

[S]i discrète, presque honteuse de vivre encore, qui agit sans vouloir être vue, qui ne sort que quand les rues sont vides, en baissant la tête, dont je ne me souviens pas d'avoir entendu la voix, qui s'habille en fillette, qui mange en silence, qui vomit chaque repas, qui ne pleure jamais, qui sourit quand on l'appelle, qui fait tout pour être oubliée, invisible, joue tous les jours à trois heures de l'instrument le plus sonore et croit qu'on ne l'entend pas (*LC*: 26-27).

Dans les deux romans étudiés, la ruine du lieu et du corps oscille entre l'organique et l'inorganique, se dessine sur des contours poreux ou des angles nets. Ces lieux de leurre et de négation agissent comme des espaces du devenir et du revenir : deux manières de tendre vers la disparition, sur le mode progressif ou régressif, sans jamais toutefois disparaître totalement. En effet, malgré tout, la ruine reste ; elle est trace, présence. À la représentation de ces corps en ruine se greffe, chez Adely et Redonnet, un imaginaire de l'infestation et de l'intrusion qui redouble, sur les plans tant spatial que charnel, cette menace de la ruine et de l'anéantissement.

« UN VRAI FOYER D'INFECTION » :
 IMAGINAIRE DE L'INFESTATION ET DE L'INTRUSION

À l'effet d'accumulation provoqué par le ressassement entêté de la narratrice de *Splendid Hôtel*, à l'impression de saturation causée par l'énumération des bris et maux qui affectent le Splendid et ses habitants s'ajoute, comme autant de strates d'un imaginaire paranoïaque, l'inventaire délirant des diverses invasions et infestations qui prennent successivement l'hôtel d'assaut et contribuent à en faire « un vrai foyer d'infection » (*SH*: 13). Dès le début du roman, la narratrice raconte comment « [l]es moustiquaires se déchirent de partout, et les clients se plaignent des moustiques » (*SH*: 15). Malgré ses efforts, « [l]es moustiquaires résistent de moins en moins aux moustiques » (*SH*: 15). Aussi bénignes qu'elles puissent apparaître, ces bestioles causent la fièvre des hommes du chantier: « Il y a une épidémie. Beaucoup d'hommes ne peuvent plus travailler à cause de la fièvre. Le chantier n'avance pas. Il y a des complications imprévues. C'est toujours comme ça avec le chantier. La compagnie s'inquiète » (*SH*: 21). À cela s'ajoute la multiplication de cafards qui oblige la narratrice à « désinfecter le Splendid. [...] Maintenant, ça sent l'odeur du désinfectant partout » (*SH*: 30). De même, elle découvre qu'« [i]l y a des araignées partout depuis quelques jours. Leur morsure est mauvaise » (*SH*: 43). Parallèlement,

[u]ne épidémie vient de se déclarer dans le marais. Il y a toujours des épidémies au moment du dégel. L'épidémie frappe surtout les oiseaux. C'est Adel qui a trouvé les premiers cadavres et qui a donné l'alerte. Ce n'est pas bon pour le Splendid. Les clients sont soupçonneux. Il y a de plus en plus d'oiseaux qui meurent dans le marais (*SH*: 49).

Imperturbable, la narratrice explique que « [t]out le monde sait que la région est favorable aux épidémies » (*SH*: 49-50). Les rumeurs vont bon train et « [u]ne équipe de la protection des marais vient [...] faire son enquête. Il paraîtrait que ce n'est pas une épidémie, mais un empoisonnement dû à des mains criminelles » (*SH*: 49). La narratrice ne s'inquiète pas outre mesure

de ces ragots, elle a trop à faire puisque « [s]i [elle] ne [s]'en était pas occupée, les rats auraient rongé tout le Splendid. Ils l'ont envahi tout d'un coup comme des voleurs. [Elle a] dû mettre de la mort-aux-rats et des pièges dans tous les coins » (*SH*: 55). La charpente est en proie à la pourriture, le bois « est de plus en plus attaqué, sans doute par une nouvelle maladie. Des milliers de petits trous minuscules sont apparus en même temps [...]. Le bois est tellement attaqué par endroits que [la narratrice] peu[t] y enfoncer tout un doigt comme dans de l'éponge » (*SH*: 52). En plus des moustiques, des rats et des cafards, « [l]es rares clients qui dorment à l'hôtel se plaignent des punaises. [La narratrice a] beau désinfecter, les punaises reviennent toujours à la saison des pluies » (*SH*: 57). De même,

[l]es mouches ont commencé à faire leur apparition. Elles s'acharnent sur les clients. [La narratrice a] beau reprendre les moustiquaires, elles se déchirent juste à côté. Les moustiquaires sont reprises de partout, les reprises ne tiennent plus. Les chambres sont envahies par les mouches. Ça grouille de mouches dans le marais, des essaims entiers. Ça bourdonne autour des oreilles à vous rendre sourd. [...] Il y a des chambres vides. [La narratrice] désinfecte. [Elle] me[t] du produit pour chasser les insectes (*SH*: 68).

« [P]artout [...] [elle] trouve des cadavres de mouches », « même mortes, les mouches sont encore gênantes » (*SH*: 76). « Les clients se plaignent de douleurs dans le ventre. Il doit y avoir un microbe dans l'eau » (*SH*: 77). La surenchère et la répétition tendent à inscrire l'hôtel Splendid dans un présent perpétuel où se rejouent les mêmes scènes. L'invasion devient la norme, l'infestation y imprime son rythme au gré de ses nouvelles manifestations. Ainsi, « [l]es rats [reviennent]. Cette fois, ils sont plus malins. Ils font des incursions dans l'hôtel, puis ils disparaissent » (*SH*: 87). Rapidement, les rats deviennent la hantise de la narratrice,

surtout les rats crevés. Le campement attire les rats. Tous les rats du marais viennent rôder autour du Splendid. [...] Il y a de vraies colonies de rats dans le marais. [...] Le chef de chantier est superstitieux. Il dit que le malheur arrivera par les rats. [...] Il vit avec les vieilles idées sur les rats porteurs de germes mortels (*SH*: 92).

Cette surenchère vertigineuse d'invasions et d'infestations, énumérées sur le mode du ressassement, mime la structure d'une pensée disloquée, d'une parole qui se détraque, revenant sans cesse sur les mêmes mots, les mêmes visions, les mêmes obsessions. Dans *Splendid Hôtel*, la ruine se présente comme un corps dérégulé qui convoque une parole malade, déficiente, une parole qui, paradoxalement, y imprime un nouveau rythme, un semblant de partition. À la manière de ce que Milon affirme au sujet du corps hystérique, on peut avancer que, dans *Splendid Hôtel*, « [l]e corps n'est pas malade de sa langue au sens où il parlerait mal une langue commune, mais c'est plutôt la langue qui, malade de son corps et subissant toutes les phases de la maladie, arrive à mettre en place un véritable outil de travail poétique » (Milon, 2001 : 281). Loin d'être affligée par la dégradation et le délabrement, la narratrice accueille sans broncher l'impureté des lieux. Et c'est précisément son acquiescement à l'impureté qui semble la protéger de toute contagion. Au contraire, le chef de chantier vit dans l'angoisse de la maladie : « Il a peur du marais. Il croit que le marais apporte la maladie [...] Il prend des médicaments contre les microbes, il en distribue chaque matin à ses hommes. Il vit dans la peur » (*SH*: 91). Finalement, ses craintes se concrétisent alors qu'il est « mordu par un rat en plein son mollet » et se voit affligé par la fièvre (*SH*: 93). Son état se détériore rapidement, il « a le corps plein de ganglions. C'est le rat qui lui a transmis la maladie. [...] Le chef de chantier délire. Il voit des rats partout » (*SH*: 97). Puis, Ada, la sœur de la narratrice, développe une inflammation aux ganglions « On dirait que la maladie du chef de chantier est contagieuse et qu'Ada l'a attrapée » (*SH*: 97). Cette contagion entre les corps trouve son équivalent spatial en l'étrange mousse jaune qui se propage, parallèlement, d'un marais à l'autre : « La mousse jaune se répand. Elle doit venir des marais voisins. Les marais ne sont pas isolés les uns des autres comme on pourrait le croire. Ils communiquent entre eux par tout un réseau de petits canaux. Un des marais voisins doit avoir la maladie, et il l'a transmise aux autres » (*SH*: 100). Cette invasion protéiforme et généralisée corrompt l'espace et le rend poreux, en gomme encore

davantage les limites. Ainsi, pendant que la mousse jaune étend son territoire, une invasion de termites prend graduellement l'hôtel d'assaut, « [i]l y a des poutres tellement rongées qu'elles menacent de s'écrouler et le plafond avec » (*SH*: 102). De même, l'eau acide du marais « attaque tout ce qu'elle touche [et provoque des] infiltrations qui [érodent] les fondations. Là où l'eau a attaqué, les fondations ont été rongées » (*SH*: 112). Ici, l'imaginaire de l'invasion s'inscrit dans une logique générale de l'impureté: impureté des temps qui s'enchevêtrent et s'inscrivent sur le mode répétitif, impureté des lieux rendus inhabitables et poreux, impureté des corps qui se voient affligés de maux étranges, et impureté de la mémoire, on le verra, qui vacille et confond les souvenirs.

Chez Adely, l'imaginaire de l'invasion et de l'impureté apparaît moins sous le signe d'une quelconque contagion que par les violences, les humiliations et les intrusions répétées que font subir les soldats à la résidence et au corps du narrateur, qui devient lui-même une sorte de ruine, une épave. Ainsi, ce dernier se rappelle comment, dès son plus jeune âge, les hommes de la caserne

buvaient et pissaient contre la façade de la maison. Cette atteinte au mur, [il] la percevai[t] comme une souillure à [s]a peau, sale et désirable, un dédain de [lui] qui les observai[t] alors même qu'ils ignoraient [s]a présence. De cet outrage, [il affirme avoir] gard[é] l'empreinte (*LC*: 17).

La façade de sa maison, autrefois souillée par l'urine des soldats, l'est désormais par les graffitis de ces derniers, autant d'allusions aux services sexuels proposés par le narrateur: « Je reste un moment à observer mon mur rongé de graffiti [*sic*]. Il y a des phrases qui me décrivent, des flèches vers mes chambres, des tarifs, des appréciations. C'est un journal obscène dont je suis le sujet principal » (*LC*: 58).

L'intrusion que subit le narrateur – tant dans son corps que dans sa demeure – s'opère tout au long du roman par une sorte de gradation. D'abord, les soldats « viennent dans la tour et remplissent le vide » (*LC*: 11). Ils « entrent en confiance » et « prennent [le narrateur] pour une pute », ils « abaissent à peine » leurs

pantalons et lui donnent des « ordres auxquels [il] se soume[t] », habités de « leur mépris d'aimer un homme » (*LC*: 15). Ces rencontres portent en elles une violence qui fait ressentir au narrateur une inquiétude sourde, celle de sa propre mort, vécue dans un mélange de vertige et d'exaltation :

Quand ils me suivent, c'est un nœud coulant qu'ils serrent à mon cou, je marche avec la certitude bienfaisante de cette entrave qui va se tendre jusqu'à me déséquilibrer. Je marche lentement, essoufflé, je ne me retourne pas, je me sens étranglé, prêt à tomber à la renverse, c'est rapide, [...] c'est à peine si on s'aime. C'est une collision (*LC*: 20).

À force de chercher les humiliations, le narrateur se fait prendre à son propre jeu. Au départ, il croit contrôler la situation : « C'est comme un univers qu'[il] gouverne autour de la maison : [lui], [il] rapporte l'argent, les ouvriers réparent, [sa grand-mère] vit, sa [tante] joue [...] » (*LC*: 57). Doté d'un sentiment grandissant de pouvoir et de maîtrise sur sa vie, « [i]l di[t] mes ouvriers, comme [s]on grand-père disait de ses troupes mes hommes » (*LC*: 57). Le soir, il caresse les combinaisons des ouvriers « accrochées à une poutre, [...] c'est comme des peaux écorchées pendues au bois. Leurs défroques conservent la rigidité des corps et presque leur chaleur. [...] [Il] caresse l'absence » (*LC*: 57), il enfle une combinaison et « entre dans le vêtement comme dans un moule, une armure » (*LC*: 58). Le narrateur opère par mimétisme : son corps se moule tout autant à sa demeure qu'aux identités multiples qui s'y entrecroisent. Il sort accoutré ainsi, se fait aborder par un soldat, affirme s'appeler Emilio. Dissocié de lui-même, le narrateur se laisse pénétrer par les soldats : l'un d'eux « entre en Emilio, il s'introduit, il jouit dans Emilio. Ce n'est plus moi qu'on prend, c'est le corps d'un autre, je me triple » (*LC*: 59). Puis, le narrateur cherche à séduire les ouvriers, payés avec l'argent de sa prostitution, qui travaillent au grenier. Au fil des jours, il les approche, « offre [des] indices [et des] jeu[x] de piste » (*LC*: 61). Alors, un ouvrier, Emilio (le vrai), commence à le tutoyer, à se rapprocher, à le pousser « sur les échafaudages [...], ça vient petit à petit, [...] il exerce sa force [...] [alors que le narrateur] lui montre [s]a fai-

blesse» (*LC*: 64). Emilio s'incruste de plus en plus dans la vie du narrateur, qui lui donne les clés de sa porte et lui fait visiter ses appartements, lui montre les tenues de son grand-père, de ses frères. Emilio oblige alors le narrateur à les porter ; ainsi, il souille et « encule [s]a famille en entier » (*LC*: 73). Les choses se corsent, Emilio a « des gestes de propriété envers [le narrateur] » (*LC*: 73) et devient rapidement son proxénète. Le narrateur, dépossédé de lui-même, relégué au rang d'objet de plaisir, voit sa vie et sa demeure littéralement assiégées par Emilio :

Il m'a fait descendre au parking chercher des soldats, il a dit c'est un jeu, il s'est caché, il m'a regardé avec d'autres. [...] Il a pris l'argent. [...] Il [...] m'a prêté. [...] Il fixe les tarifs [...] [il] empoche. C'est devenu fréquent. Des ouvriers comme lui, des étrangers, des types qu'il laisse et que je laisse me frapper. [...] Il régente mes nuits. [...] Le jour, il va surveiller les travaux sous le toit, il commande maintenant [aux autres ouvriers]. Il donne des ordres. Il dit elle est belle cette maison, mais il faudrait tout réaménager. [...] Il se croit chez lui, le maître de maison, ça m'a fait l'effet d'une gifle. Je me suis réveillé d'un coup (*LC*: 74-76).

Lorsque le narrateur réalise dans quel état d'humiliation et d'assujettissement il se trouve, il est trop tard ; il n'est plus que le vestige de lui-même : « [L]'ouvrier a confondu mes histoires, mes rôles, bouleversé mes scénarios, il a fait que c'est moi qu'on abîme aujourd'hui, pas un cintre ni un costume. Il m'a mis face à face, face à moi. Et c'est moi qu'on encule. Alors j'ai changé la serrure de la tour » (*LC*: 77). Dans *Les cintres*, la ruine agit comme le théâtre d'une aliénation et d'une domination où se joue, sur un mode tragique, une tension continue entre possession et dépossession. La figure de l'invasion y prend des connotations militaires beaucoup plus que biologiques. Le corps et l'espace s'y dessinent comme des territoires en ruine, des lieux assiégés et dominés à la fois par le temps et par les assauts de l'extérieur.

Dans *Les cintres* tout comme dans *Splendid Hôtel*, la figure de la ruine dit à la fois la difficulté pour le sujet d'habiter son propre corps et l'espace qui l'entoure. La demeure en ruine se fait ainsi le miroir d'un corps lui-même faillible, fragile, friable et mortel,

« architecture fantastique et ruinée », selon les mots de Michel Foucault (1966), qui s'oppose à l'utopie d'un corps « beau, limpide, transparent, lumineux, vélocé, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible, protégé, toujours transfiguré » (Foucault, [1966] 2009 : 10). L'infection et l'invasion du corps et du lieu disent l'inéluctable effritement qui mène le sujet vers sa fin, l'évidence que le sujet habite un corps en sursis. C'est avec cet effritement des lieux et des corps que doivent composer les personnages des romans étudiés. Dans ces lieux en ruine qu'ils habitent, ils cherchent à ordonner et dominer par divers moyens les discordances que le temps impose à leur corps et à leur esprit. À l'image du corps qui dérape se dessinent ainsi une mémoire qui déraile et une volonté répétée de maîtriser, par le rituel ou le ressassement, le temps et son travail de destruction.

ORDONNER LE CHAOS : RITUEL, RÉPÉTITION, RESSASSEMENT

Dans *Splendid Hôtel*, tout se passe comme si la narratrice tentait, par la répétition entêtée de ses gestes ordinaires, d'ordonner le chaos que la ruine impose aux corps et aux lieux. Ainsi, ses inlassables tentatives de rénovation, de réparation, de raccommodage, de réfection et de colmatage sont ponctuées par ses visites répétées aux sanitaires qu'elle doit déboucher. Les sanitaires, c'est son « souci majeur et permanent, avec le Splendid bien sûr » (*SH*: 111) : « Chaque matin, [elle] débouche les sanitaires dans toutes les chambres. L'écoulement est de plus en plus mauvais malgré [s]es efforts. Les clients ne font pas attention. C'est à cause d'eux que tout se bouche petit à petit » (*SH*: 12). Elle fait d'ailleurs mention de ses visites aux sanitaires à plus d'une trentaine de reprises au fil de son récit. Dans ce roman, la répétition conditionne entièrement le récit, qui se présente comme un enchaînement buté de phrases hésitantes et incertaines qui reviennent constamment sur leur chemin, comme hantées par elles-mêmes. Ce ressassement correspond bien à l'« écriture ruiniforme » qu'Aline Mura-Brunel définit comme « cette pratique qui consiste

à avancer paradoxalement sur des débris et des chutes, à procéder par dénégations successives et redites infiniment ressassées et à conférer le statut d'objet esthétique à ce qui n'est que l'expression d'un désastre» (Mura-Brunel, 2009 : 242). L'entretien patient, déraisonnable et entêté de l'hôtel Splendid, lieu d'héritage et de filiation, permet à la narratrice de garder vive la mémoire de sa grand-mère, dont elle parle constamment. Ambivalente envers celle dont chacun des murs de l'hôtel porte l'écho, la narratrice dresse, tout au long du récit, une sorte d'inventaire des réussites, des erreurs et des manquements de son aïeule : « [g]rand-mère n'aurait pas dû construire l'hôtel si près du marais. On l'avait prévenue, mais elle s'est entêtée » (*SH*: 11) ; « [o]n entend tous les bruits à travers les cloisons. Grand-mère a négligé ce problème des cloisons. Elles sont beaucoup trop minces, et creuses en plus. Les sanitaires sont de plus en plus bruyants, surtout les chasses d'eau » (*SH*: 12) ; « [m]ère reprochait à grand-mère de n'avoir pas réfléchi en achetant ce terrain. Elle pensait que c'était à cause de grand-mère qu'Ada était malade » (*SH*: 15) ; « [c]'est bien difficile de tenir un hôtel. Grand-mère n'a jamais eu tous ces soucis, elle qui n'a connu le Splendid que lorsqu'il était neuf » (*SH*: 25) ; « [s]i grand-mère avait su que l'eau du Splendid était bonne pour le sang, elle aurait eu l'idée d'une petite station thermale » (*SH*: 78). À l'énumération des failles et des erreurs de la matriarche s'ajoute le recensement de ses décisions judicieuses : « [g]rand-mère a été une pionnière. Personne n'avait eu l'idée de construire un hôtel aussi près du marais » (*SH*: 42) ; « [o]n a beau dire du mal de grand-mère, c'est elle qui a eu raison de construire le Splendid à cet endroit. Un hôtel, ça manquait au marais. Grand-mère a eu raison de le comprendre et de mener son projet à terme. Ce n'est pas de sa faute si les conditions d'exploitation du Splendid Hôtel sont plus difficiles qu'elle l'avait cru » (*SH*: 64). Sorte d'enclave carcérale, l'hôtel et le marais qui l'entoure absorbent la narratrice et rendent sa pensée bête, répétitive, captive d'un legs trop lourd à porter :

[Le] plus grand mérite [de grand-mère], ça a été de construire le Splendid là où personne ne l'aurait construit. J'ai une grande admiration pour grand-mère. C'est elle qui a formé mon caractère. Mère n'aurait jamais dû quitter le Splendid Hôtel. Je peux remercier grand-mère du cadeau qu'elle m'a fait en me léguant le Splendid à moi toute seule. Je fais tout ce que je peux pour mes sœurs. Mère me les a confiées en mourant. Elle a voulu qu'Ada et Adel reviennent au Splendid. C'est une lourde responsabilité pour moi (*SH*: 96).

Tirillée entre la nécessité d'honorer la mémoire de sa grand-mère en assurant la pérennité de l'hôtel, et le besoin refoulé de lui reprocher ses failles et ses manquements, la narratrice de *Splendid Hôtel* se présente comme une héritière ambiguë, déchirée, comme l'a bien démontré Laurent Demanze au sujet de la figure de l'héritier dans la littérature contemporaine, « entre la nécessité [...] d'une *destitution* des figures parentales pour advenir à soi et le souhait d'une *restitution* des vies de l'ascendance pour qu'elles ne sombrent pas dans l'oubli » (Demanze, 2009: 12). On voit bien d'ailleurs comment le ressassement agit, chez Redonnet, comme la manifestation de cette pensée problématique, mélancolique. Le ressassement dans *Splendid Hôtel* dit une carence, cherche à combler le vide d'une filiation incertaine et le manque d'une présence qui ne s'inscrit qu'en creux, celle de la mère absente, « toujours floue sur [l]es photos, en arrière-plan » (*SH*: 107), une mère dont la narratrice ignore presque tout: « Je ne sais même pas où elle est enterrée¹ » (*SH*: 110). Comme l'explique Dominique Viart, le ressassement mime précisément ce « confinement de la pensée

1. On note cette même absence de la mère dans *Les cintres* alors que le narrateur affirme que cette dernière « est à [s]a vie très exactement ce qui manque au concerto pour exister, deux mains qui jouent, [l]'entourent et [l]'ont abandonné, un silence » (*LC*: 21). L'absence du père se fait également sentir alors que le narrateur affirme se souvenir d'avoir vu, enfant, à la chapelle, « une crèche naïve devant l'autel et un nourrisson en plâtre qu'apportait un soldat »; il affirme avoir « rêvé longtemps de ce soldat portant l'enfant blotti, fragile, de cet homme toujours renouvelé et fort, plus réel qu'un saint Christophe de médaille; rêvé d'être un nain, minuscule dans les bras d'un Gulliver en uniforme, porté à [s]on tour, constamment, transporté » (*LC*: 30). Parfois, le narrateur « [s]e persuade [qu'il est le] fils d'un [...] solda[t]. Il y a cette part d'inceste dans [s]es désirs d'uniformes » (*LC*: 45).

dans un lieu accaparant dont elle échoue à s'affranchir, la rumination d'un deuil inachevé» (Viart, 2001a: 60). À la saillance des thèmes du deuil et de la mélancolie s'ajoutent dans les deux romans étudiés les diverses manifestations d'une mémoire défaillante et erratique, de même que les figures d'un passé qui envahit le présent.

Dans *Les cintres*, bien que le récit ne soit pas construit sur le mode du ressassement, on voit bien comment l'obsession de la répétition et de la démultiplication habite le narrateur, qui rejoue inlassablement son propre anéantissement. Ainsi, nuit après nuit, il se vend aux soldats qui viennent peupler les chambres de sa maison. Il remplit ses poches de préservatifs tout en souhaitant pouvoir multiplier son corps afin de se vendre davantage :

J'en achète par dizaines, ça implique d'avoir de la monnaie, des dizaines de pièces de dix francs que j'obtiens le jour en cassant des billets qui paient le pain ou les allumettes. [...] Ça devient une obsession, je fais de la monnaie partout. [...] [P]ar accumulation, ça prend le poids d'un homme (*LC*: 23).

Ses allées et venues frénétiques dans la tour témoignent de sa volonté obstinée de payer les charges, de rénover, de restaurer, de sauver la demeure familiale de la ruine, quitte à y perdre son identité: « Je pourrais encore me multiplier pour payer le plâtre, la peinture, les pinceaux. Peignant la façade, c'est moi qui me maquille comme un clown, un bouffon » (*LC*: 40). « Unique putain » (*LC*: 40) de la tour qu'il a transformée en bordel, le narrateur se veut et se croit « innombrable », cherchant à étendre le territoire de la maison familiale en multipliant les humiliations, en se vendant toujours davantage,

la nuit, multipliant les corps jusqu'à la fortune. J'ai songé à racheter l'autre moitié de l'hôtel [...]. J'ai imaginé la rue entière à nous, un quartier pourquoi pas, englobant la caserne et la ville. J'ai relu des devis d'il y a deux ou trois ans. J'ai appelé l'entrepreneur. J'ai pensé que Jean ferait la gueule de me voir relever, seul, la maison. Les travaux sous le toit ont commencé hier (*LC*: 54).

Plus qu'un simple geste pécuniaire, sa prostitution s'apparente à un véritable rituel qu'il s'invente pour fixer, « pour graver dans ce temps ce qui [le] lâche » (*LC*: 114). Devenir une ruine, ployer avec elle sous les ravages d'un temps qui s'imprime au corps, fléchir sous les soldats, « saccag[er] [sa propre] histoire pour la rendre abordable » (*LC*: 124), voilà bien à quoi est contraint le narrateur, aux prises avec une histoire familiale complexe et l'entrelacs des récits du passé qui se nouent à sa propre existence, qui se jouent de son identité et qui le souillent tout autant que les soldats qui paient pour assujettir son corps. Dans les deux romans étudiés, le passé persiste à même les lieux et s'immisce dans une sorte de présent poreux, vécu sur le mode itératif. On peut affirmer des narrateurs de *Splendid Hôtel* et des *Cintres* qu'ils vivent tous les deux avec un « regard dans le dos » (*LC*: 78), entièrement investis dans un passé qu'ils réparent et récurent. Ainsi, entre le deuil et la mélancolie, les temps, dans ces deux romans, se confondent et s'entrelacent.

ESPACES-TEMPS CONFONDUS : DEUIL ET MÉLANCOLIE

On créait de l'histoire mélangée, des catapultages d'époques.

Les cintres.

Ruine absolue et perpétuelle, le *Splendid Hôtel* agit comme un lieu où les temps et les êtres se confondent. Dépourvue d'une identité qui lui est propre, la narratrice s'accroche au passé et s'inscrit comme le double de sa grand-mère; elle porte d'ailleurs ses vêtements démodés (*SH*: 29) et « dor[t] dans le petit bureau de grand-mère où sont rangées [s]es affaires » (*SH*: 11-12). Quant à sa sœur Adel, son identité est trouble et son rapport au temps est également ambigu: elle passe ses journées à « attend[re] quelque chose qui ne vient pas [...] elle a un air perdu. Elle va et vient » (*SH*: 18-19). Actrice sans rôle et sans public, « [e]lle répète machinalement [ses textes], toujours sur le même ton. Parfois [la narratrice] l'enten[d] qui répète dix fois la même phrase » (*SH*: 29). Insensible au temps qui passe, « [e]lle se regarde des heures dans la

glace. Elle a un regard vide. Elle perd de plus en plus la mémoire. Il lui arrive de se prendre pour Ada» (*SH*: 41). Espace de toutes les confusions, enceinte vertigineuse d'une mémoire et d'une identité poreuses, le Splendid Hôtel est le lieu par excellence d'un rapport inquiet au temps et à l'espace, d'une mélancolie qui, pour reprendre les mots de Demanze,

congédie l'ordonnement chronologique du deuil, qui met au tombeau le passé pour rendre disponible l'individu au présent: la temporalité de la mélancolie est ressassante, puisqu'elle mêle les temps, s'adonne à la répétition et incruste le passé dans l'expérience présente. C'est une temporalité enrayée ou entravée (Demanze, 2009: 15).

Ce rapport complexe s'inscrit également avec force dans *Les cintres*, où s'agglutinent au présent les persistances et les revenances du passé. La maison, dans ce roman, «est ce lieu de toutes [les] histoires et de [toutes les] recherches [du narrateur]» (*LC*: 28). Les aïeux du narrateur y apparaissent d'ailleurs comme autant de spectres figés dans leurs tableaux, guettant et jugeant les moindres gestes de ce dernier :

Quand je suis seul dans la tour, dans mon salon, je vois sur les murs des colonels, un géographe, un trisaïeul, un Christ que j'ai placés pour masquer les crevasses et qui m'observent d'un œil peint; et, dans cette accumulation pourtant banale, comme l'amorce d'un tribunal (*LC*: 24).

Comme dans les loges d'un théâtre obscur s'entassent ainsi dans sa maison « [l]es uniformes de [s]on grand-père, [...] des robes en décomposition [...] mêlées à des chapelets et des bibles» (*LC*: 25). Les portraits des membres de la famille qui «ponctuent le grand escalier» évoquent une succession d'acteurs fardés et costumés :

[...] des toiles d'assez mauvaise facture, d'hommes en perruque, en uniforme de fantaisie, en collants blancs. Un mur est couvert d'armes. Certaines des toiles sont crevées. Sous les combles il y en a d'autres, des quantités extravagantes qui prouvent que tous les hommes ici ont porté les armes (*LC*: 25).

Malgré la présence et la persistance silencieuses de ses ancêtres dans chaque recoin de la demeure, le narrateur reste aux prises avec un passé dont il ne détient pas les clés. Comme l'explique Demanze :

Cette présence fantomatique des ancêtres emblématise les apories du deuil à l'époque moderne. Car depuis l'amuissement des paroles transmises et la disparition des rites de la tradition, c'est la prise en charge collective du deuil qui disparaît. L'individu solitaire et esseulé, désormais, se confronte à l'absence, sans les croyances ou les rites qui permettaient de l'accompagner dans son deuil (Demanze, 2009 : 13).

Aux prises avec les béances et les silences d'une histoire familiale obscure, le narrateur des *Cintres* s'approprie et réécrit, selon ses propres rituels, les secrets enfouis d'une généalogie masculine complexe et d'une « mémoire honteuse » (LC: 28) :

J'essaie d'exister en mimant l'oncle A., qui quitta femme et enfants en 1912, pour un homme [...]; et l'oncle V., qui baisa tous ses soldats au Maroc, c'était en 1905, ça paraît encore aujourd'hui une tare; et oncle E., qui dilapida son argent avec son laquais qui fut aussi chauffeur; et oncle R., qui se faisait enculer à vingt ans, sous les combles, par des soldats aussi (LC: 27-28).

La figure de la ruine chez Adely apparaît tout à la fois par cette maison familiale qui se démembre imperceptiblement et par cette temporalité syncrétique qu'elle imprime sur le corps même du narrateur, qui reconduit les gestes obscurs, honteux de ses ancêtres : « [J]e me cherche dans un passé que je récure, j'y cherche une innocence » (LC: 78). En cela, *Les cintres* illustre bien le rapport complexe au temps qui se noue dans tout récit de filiation :

Par un singulier renversement, explique Demanze, il y a dans le récit de filiation une hantise ou une revenance des ancêtres, qui prennent possession des héritiers et continuent à vivre en eux à leur corps défendant. Ces récits sont en effet peuplés de fantômes et de spectres qui semblent réclamer leur dû et parasiter l'existence des héritiers (Demanze, 2009 : 13).

Mimant une histoire familiale qu'il maîtrise mal et dont il ignore tout, le narrateur cherche ainsi à s'inscrire dans un passé qui lui échappe : « et que par nostalgie j'essaie de perpétuer ; parfois je l'invente, je le réécrits, je le transforme à mon gré, par tous les biais je tente de m'inscrire dans cette histoire, par le sang et par les rites, de façon désespérée » (*LC* : 27). Le narrateur des *Cintres* se présente donc sous les traits d'un individu qui, comme l'affirme Demanze au sujet de la figure de l'héritier, se veut « à lui seul toute la communauté ancestrale, le recueil des êtres disparus : il est synthèse des temps, puisque [son] présent [...] se mêle aux heures anciennes des ancêtres, et palimpseste des identités, puisque les traits de l'un se mêlent aux inflexions de l'autre » (Demanze, 2009 : 14). Cette description de l'héritier, nous pourrions l'appliquer à la figure de la maison familiale dans les romans étudiés, tant s'y dessinent une synthèse des temps, une temporalité trouble, répétitive, indépassable. Face à la force de destruction de la ruine et de l'oubli reste donc la volonté entêtée de pétrifier le temps, les êtres et les souvenirs pour les sauver de la disparition. Dans un jeu de tensions entre l'exhumation et l'engloutissement de la mémoire, les romans médiatisent ainsi les figures de l'oubli et de la fin, qui apparaissent sous diverses formes, dont celles de l'inondation et du déluge.

ENGLOUTIR, EXHUMER : LES LIEUX DE L'OUBLI

Deux tensions temporelles principales se nouent dans *Splendid Hôtel* : d'une part, la prose « ressassante » de la narratrice, on l'a vu, témoigne d'un rapport mélancolique au temps et d'une volonté de réinscrire le passé au cœur du présent. D'autre part, tout dans ce roman dit l'inéluctable mouvement d'annihilation et d'engloutissement des traces du passé qui affecte l'hôtel et ses habitants. En effet, aucun lieu de commémoration ne résiste à l'engloutissement dans *Splendid Hôtel*. Ainsi, on apprend que la grand-mère de la narratrice est morte dans le marais, lieu par excellence de l'oubli, de l'égarment et de l'effacement de toute mémoire. Le cimetière où est enterrée la grand-mère « est juste en

bordure du marais. Dès qu'il pleut, il est inondé. C'est mauvais pour les tombes» (*SH*: 28). Les lieux de recueillement s'effacent donc et disparaissent les uns après les autres; d'une génération à l'autre, les femmes voient successivement les dernières traces de leur mère s'effriter et disparaître :

Grand-mère allait régulièrement sur la tombe de sa mère. C'était la plus belle tombe du cimetière. Mais grand-mère avait beau la nettoyer, la tombe s'abîmait quand même comme les autres. Grand-mère avait du chagrin de voir une si belle tombe s'effriter si vite malgré tous ses soins (*SH*: 28-29).

Rien ne résiste à la déliquescence généralisée des lieux de mémoire dans *Splendid Hôtel*. Ainsi, «[l]a tombe de grand-mère [s'affaisse complètement]. Quant aux autres tombes, dans l'état où elles sont, il est impossible de les distinguer les unes des autres» (*SH*: 48). En fait, «le cimetière n'existe presque plus. Seules quelques pierres dépassent encore de l'eau, elles ne tarderont pas à disparaître. Depuis le temps que le cimetière s'affaisse, il n'y a pas de raison qu'il ne soit pas complètement englouti. Il avait été construit à la légère sur un mauvais terrain» (*SH*: 67). Établi sur un sol poreux, guetté par l'engloutissement, menacé d'ensevelissement par le nouveau tracé du chemin de fer, le cimetière ne semble toutefois regretté par personne :

Grand-mère ne serait pas contente. Pour elle, le cimetière, c'était sacré. Elle n'avait pas prévu qu'il serait englouti. Mais puisqu'il est englouti, qu'est-ce que ça peut faire que la voie ferrée passe dessus? Ça ne fait rien que la tombe de grand-mère ait disparu dans le marais. Je n'ai jamais fait attention aux tombes. Je me demande ce que grand-mère penserait du projet du chemin de fer maintenant qu'il se concrétise (*SH*: 73).

Dans *Splendid Hôtel*, l'impassibilité face à la disparition des corps et des êtres – conçus comme des enveloppes creuses qui se défont puis disparaissent – s'oppose à la volonté paradoxale d'assurer la pérennité du lieu, la continuation de l'hôtel, vaste corps en ruine qu'il faut entretenir coûte que coûte. Ainsi, après le décès de ses

sœurs, la narratrice, qui se demande comment disposer du corps des défuntes, choisit de les enterrer à même la digue :

Je ne peux pas garder mes sœurs [mortes] dans l'hôtel, si des clients arrivaient. Je ne peux pas les enterrer dans le jardin inondé. Je n'ai pas d'autre solution que de les enterrer dans la partie centrale de la digue qui n'est pas recouverte d'eau. [...] Au moins, dans la digue, elles ne seront pas englouties comme dans le cimetière» (*SH*: 108).

Enterrées dans un lieu vague et anonyme, une digue construite à la hâte par les hommes du chantier, les sœurs sont enveloppées

chacune dans un drap neuf brodé au nom du Splendid Hôtel. [...] On ne peut pas deviner qui est Ada et qui est Adel maintenant qu'elles sont enveloppées dans leur drap. À quoi bon le savoir, puisqu'il y a le nom du Splendid Hôtel brodé sur chacun des draps, et brodé par grand-mère (*SH*: 108).

Ensevelies dans une digue sans mémoire, leurs noms recouverts, voire effacés par celui du Splendid, Adel et Ada apparaissent comme des corps inertes voués à l'oubli, comme de dérisoires extensions d'un héritage en ruine. On peut toutefois avancer qu'en brodant le nom de cet hôtel insubmersible à même le linceul de ses sœurs, puis sur leurs cercueils (*SH*: 109) et sur leurs tombes (*SH*: 114), la narratrice tente de les préserver, par une sorte de triple conjuration, de cet engloutissement et de cet effacement qui les guettent :

La digue, c'est un bon endroit pour enterrer mes sœurs. C'est un endroit stable, pas comme le marais où il y a toujours des glissements de terrain. Qui sait où est le cercueil de grand-mère à l'heure actuelle depuis que le marais a englouti le cimetière. Il paraît qu'il y a des courants souterrains qui vous aspirent lentement et qu'il suffit d'être pris dedans pour être entraîné. C'est peut-être ce qui est arrivé aux tombes du cimetière (*SH*: 109).

Il s'avère toutefois que rien ne peut résister au travail de sappe qu'opère, dans *Splendid Hôtel*, le marais sur les êtres. Ainsi, de la plaque posée sur chaque tombe, où il est écrit : «Ada et Adel, nées et mortes au Splendid Hôtel» (*SH*: 114), ne reste rapidement

que le nom du Splendid: « Les noms d'Ada et d'Adel [qui] ont été mal gravés [...] commencent déjà à s'effacer. Mais le nom du Splendid Hôtel reste bien net. J'oublie déjà un peu mes sœurs. Moi aussi, j'ai mauvaise mémoire. L'herbe commence à recouvrir les tombes » (*SH*: 117). Si les êtres sont voués à l'oubli, le lieu, quant à lui, persiste; sorte de ruine éternelle et immuable, l'hôtel résiste à la disparition et l'oublie :

Toute la digue s'affaisse. J'ai eu un faux espoir. La digue va être engloutie comme le cimetière. Les tombes de mes sœurs vont disparaître. [...] Ada et Adel n'échapperont pas au marais. Elles vont rejoindre grand-mère quelque part dans les fonds. [...] Il n'y a que le Splendid qui résiste au marais parce que grand-mère a trouvé le bon endroit où le construire. À cet endroit, le marais est comme naturellement asséché. Mais je ne dois pas oublier que le marais est tout de même là, puisqu'il y a la nappe d'eau souterraine (*SH*: 123-124).

Le roman *Les cintres* se clôt également sur la figure de l'engloutissement alors que le fleuve entre en crue au moment où l'acte de vente de la maison se conclut: « Un séisme ne m'aurait pas plus étonné ni un Vésuve en fureur » (*LC*: 109). « On n'avait pas vu ça depuis cinquante-deux ans », affirme le narrateur: « [L]a rue devant la maison se traverse en canot, ça prend des allures de Venise du pauvre, le porche reste ouvert, le jardin est submergé » (*LC*: 109). L'eau s'infiltré partout et provoque des courts-circuits dans la demeure: « Nous avons appelé les pompiers, dix hommes au salon, en uniforme. [...] Ils ont dit d'attendre que l'eau s'écoule, qu'on ne peut rien réparer. Ils sont partis. Seule la tour, à sec, a encore la lumière » (*LC*: 110). La maison familiale, à la fin du roman *Les cintres*, apparaît comme un « vaisseau fantôme [dont seule la tour, tel un] phare illuminé à toute heure [...] domin[e] le déluge. Tout flotte autour, des pots, des caisses, la tour est un promontoire au milieu de la mer observant les mobiles » (*LC*: 110). En cela, il rappelle l'excipit de *Splendid Hôtel*, où la narratrice conçoit l'hôtel comme un navire échoué: « On pourrait croire qu'on est sur un bateau. De loin, le Splendid doit ressembler à un bateau qui aurait échoué là sur la neige avec sa coque de bois

à moitié pourri. Il n'a aucune chance de sombrer puisqu'il s'est échoué» (*SH*: 125).

L'altération par l'eau ou par le feu apparaît la seule manière, pour le narrateur des *Cintres*, de se libérer d'un héritage trop lourd à porter : « J'ai songé à mettre le feu comme un Néron de province. Pour voir le reflet des flammes sur l'eau. Pour en finir » (*LC*: 110). Présentée sous la forme d'un déluge salvateur prétexte à tous les recommencements, l'eau dans les *Cintres* ronge et purifie à la fois tout ce qui souille l'espace et la mémoire. Alors que le niveau d'eau redescend, le narrateur constate que

[c]e qu'elle libère est tatoué. Certains des murs sont rongés, si on touche la pierre elle s'effrite, ça part en fragments humides, c'est une maladie de peau. L'intérieur du porche est pavé de galets qui se déchaussent. La peinture, sur les portes, bien sûr gonfle, et part en feuilles, en tranches fines (*LC*: 111).

L'eau, parce qu'elle libère les murs de leurs couches successives de fards et de peinture, agit comme un révélateur qui permet une remontée à rebours du temps et une mise à nu des apparences. Par un patient travail d'effeuillage, l'eau traverse les strates du souvenir :

[L]'eau fouille ce que fut la maison, quelles furent ses couleurs, on voit qu'on a peint en bleu sombre, en bordeaux, en gris pâle, ça remonte à des âges que même la femme a oubliés, puis on atteint les bois sous la couleur, bientôt l'os. En fait, en s'écoulant, l'eau gomme mes maquillages, elle dévoile l'architecture réelle, elle laisse à nu, elle rouille, les briques se creusent, elle décape plus loin que les emplâtres faits avant moi, les stucs, elle atteint le solide ou ce qu'il en reste, on aperçoit le squelette, c'est un cadavre habillé, c'est un ravage (*LC*: 111).

Dans une sorte de retour à un état antérieur, la maison apparaît comme un lieu primitif d'où « [L]es galets se détachent, laissant apparaître du sable » (*LC*: 112). L'altération, dans *Les cintres*, creuse les façades et permet une plongée au cœur de l'architecture cachée de la maison familiale, une mise à nu de la mémoire. Contrairement à la narratrice de *Splendid Hôtel*, qui par son acharnement à tout rénover s'inscrit dans une « logique de la

réparation», le narrateur des *Cintres* en vient à chercher l'état de ruine et à reconnaître, en quelque sorte, le caractère fondateur de la dévastation : « Moi, je suis saturé. Dès lors que j'admets que tout s'effondre, j'ai cette envie radicale que ça se fasse vite, presque d'un coup, que la maison soit vendue, partagée, rasée, détruite, et que la femme soit en terre. Je ne peux naître qu'après [...] » (*LC*: 112-113). Ainsi, le narrateur ne peut se retrouver libéré d'une filiation complexe qu'après la déroute. Ici, nul fantasme d'un retour à un lieu pur et vierge, seulement le constat objectif qu'une vie nouvelle n'est possible qu'après la dévastation :

La maison est un navire échoué. L'air y entre de partout. Ça siffle. À deux pas, les ruines romaines sont encore sous l'eau. La caserne, aussi, semble flotter, c'est pour moi comme une arche de Noé. L'eau n'a rien purifié, elle n'a fait qu'accélérer la déroute. Elle est sale et ce qu'elle laisse est sale. La maison est debout, c'est presque une surprise, je l'aurais vue sans étonnement voguer, et quitter le solide (*LC*: 113).

Malgré le déluge, la maison, que le narrateur appelle désormais « le palais », « semble stable, étonné[e] d'être là et d'avoir résisté à tant de vivants » (*LC*: 118). Le narrateur, qui passait son temps dans la tour où il se prostituait, décide dès lors de fermer cette dernière pour réinvestir le centre de la demeure : « J'ai fermé la tour, j'y ai juste pris des cadres, des uniformes de famille, j'ai cadenasé la porte vers la ruelle, je me suis installé dans le bâtiment central, ça s'est imposé de soi-même, comme une évidence, je n'allais plus me vendre » (*LC*: 118-119). Retour à la demeure et retour à soi, l'après-déluge s'inscrit pour le narrateur comme un temps du recentrement, littéralement. Le lieu y apparaît nu et vide, il présente « des dimensions nouvelles, peut-être plus oniriques » : « J'ai investi le silence », affirme-t-il, « [j]'ai arpenté les pièces à la recherche de fragments de poterie, de tissus brodés, de marbres latins. J'ai vécu exalté dans un Pompéi personnel » (*LC*: 119). Tel un archéologue, le narrateur continue à exhumer patiemment la vérité brute de son histoire à même les failles et les fissures des murs : « [J]'ai arpenté des pièces enfin vierges, cherchant à retrouver un passé antérieur à eux et des traces qui ne

leur appartenait pas. J'ai déchiré des papiers, agrandi des fissures afin d'atteindre sous le plâtre la pierre brute» (*LC*: 120). Poursuivant son travail de mise au jour du passé, le narrateur sort ensuite «des penderies oubliées tous les costumes, les corsages, les uniformes, [il] accroch[e] les cintres aux portes, aux tringles à rideaux : comme une galerie de corps plats tels ces découpages pour enfants qu'on fixe à des silhouettes de papier» (*LC*: 120). Dans une sorte de rituel bricolé de toutes pièces, le narrateur dialogue et se réconcilie avec toute une généalogie oubliée :

Dans le mutisme des étoffes, j'ai parlé aux défroques de Jean, de Bertrand, de la femme, j'ai rencontré mon arrière-grand-mère, un bisaïeul, Alexis, j'ai conversé avec plus de morts que de vivants, avec des jupons, des éventails, les époques chaviraient jusqu'à créer, parmi les costumes, des raccourcis par voisinage, comme dans les coulisses désordonnées d'un opéra (*LC*: 120-121).

Le roman *Les cintres*, tout comme *Splendid Hôtel*, témoigne d'un rapport inquiet au temps et à la filiation. La relation à la mémoire s'y dessine en creux, à même ses vestiges. Par le ressassement de la pensée ou par l'exhumation de spectres enfouis, l'héritier mélancolique cherche à dialoguer avec des temps anciens, à s'inscrire dans une continuité trouée, à se bricoler une identité, une filiation et une demeure à même les scories du passé : «[j]'ai bavardé au XVIII^e, j'ai dansé avec des cousines à trois générations de moi» (*LC*: 123); «je suscitais les incestes, créais des mésalliances» (*LC*: 124); «[s]oudain, ça a été toute ma généalogie sur au moins deux cents ans qui sortait des cadres et dansait au salon» (*LC*: 124). On le voit, dans *Les cintres*, il ne s'agit pas tant, pour reprendre l'expression de Lapointe et Demanze, de «s'inventer des parentés, de se forger victorieusement de toutes pièces une lignée, mais plutôt d'assumer un héritage fragilisé par les secousses, voire les ressacs, d'une modernité dont on accueille et réévalue à la fois le désir de rupture» (Lapointe et Demanze, 2009: 7). Dans une sorte de syncrétisme, les générations se rencontrent et se confondent donc dans un étrange présent. Cette

communion des temps trouve son équivalent dans *Splendid Hôtel* où, comme l'analyse Anne-Marie Picard :

[L]e jardin, le cimetière, la digue et le marais, les tombes et la boue finissent par se confondre dans un présent éternel qui fait retour, comme un fantôme : « Je ne pense pas à l'avenir. Il n'y a que le présent qui compte » (p. 41). Seules les actions répétitives de la narratrice, comme le clignotement de l'enseigne au firmament du néant qui guette tout autour, finissent par établir un semblant d'être, une sorte de point d'ancrage, une pensée balbutiante dans le chaos, comme un « JE est ici » sur une carte encore vide, une *terra incognita* marquée, une page blanche (Picard, 2010 : 36).

L'espace, dans ces romans, porte en lui l'inquiétude d'un temps en miettes, de généalogies et de filiations en ruine. Ces romans mettent en scène la quête d'individus fragiles et balbutiants qui,

[à défaut de] s'inscrire dans le temps long et continu des identités répétitives de l'ascendance, [...] se construi[sent] singulièrement à partir des masques, des postures et des souvenirs en éclats de sa parenté, de manière oblique et atomisée. Si l'individu congédie les formes de la mémoire héritée, à la fois pour s'inventer une identité unique et pour ne pas répéter les ancêtres, sa mémoire autobiographique se bricole néanmoins par emprunts et réappropriations (Demanze, 2009 : 11).

Entre rituels et réappropriations, l'héritier doit négocier avec un héritage de vestiges et de vertiges. Dans les romans étudiés, la maison en ruine se présente comme un lieu de dépossession envers un passé opaque, de dislocation dans un présent qui s'effrite, et de disparition dans un *à venir* confus. Entre rituel et ressassement, les narrateurs cherchent par tous les moyens à s'approprier leur héritage tout en restaurant la continuité trouée de leur filiation. Ainsi, la narratrice de *Splendid Hôtel* honore la mémoire de sa grand-mère en réparant continuellement l'hôtel qui part en morceaux, alors que le narrateur des *Cintres* tente par tous les moyens de « combler [sa grand-mère], [de] l'étouffer de présents, [de lui] créer un mausolée fait de [leurs propres] pierres comme [s'il] bâtissait sa tombe de son vivant : déjà elle est une semi-divinité en train de se momifier » (*LC* : 93).

CONCLUSION : LA RUINE
 COMME FIGURE DISCONTINUE ET MOBILE

La figure de la ruine est au cœur de la poétique de l'espace incertain mise en place dans *Splendid Hôtel* et dans *Les cintres*. Sur le plan spatial, elle se déploie sur un déficit général de cohérence. Lieu sans contours, elle se présente comme le théâtre de tous les leurres et de tous les simulacres, comme une figure discontinue et mobile, espace tendu entre l'organique et l'inorganique, entre le devenir et le revenir. De la même manière, sur le plan temporel, le rapport incertain à l'espace se construit, dans ces romans, sur un déficit général de continuité. L'oubli et la mélancolie, tout comme la répétition et le ressassement se présentent comme autant de thèmes et procédés qui témoignent de cette dislocation du temps, de ses morcellements, de ses diffractions et de ses superpositions. La ruine agit comme l'incarnation par excellence d'un espace tendu entre les temps, un espace qui oscille entre exhumation et engloutissement, un espace qui invite le sujet à une appropriation intime sur le mode de la réparation ou de la révélation. Comme un miroir tendu, la ruine exige que l'on consente à l'impureté des lieux, des temps et des identités, et que l'on acquiesce à sa dévastation tout comme à notre disparition.

La figure de la ruine, parce qu'elle fait vaciller les cadres rigides de l'espace-temps, constitue une figure importante pour l'avancée de notre réflexion sur la représentation de l'incertitude spatiale. Nous pourrions poser l'hypothèse qu'elle contribue à une « réévaluation de la notion d'espace-temps » en fragilisant ce qui apparaît comme deux évidences liées à cette notion : le caractère *réversible* de l'espace et le caractère *irréversible* du temps. Dans le chapitre « Pour en finir avec l'espace-temps » de son ouvrage *Le tournant géographique*, Jacques Lévy propose des distinctions qui nous apparaissent à la fois éclairantes et fondamentales pour mieux appréhender ce que nous entendons par cette « réévaluation de l'espace-temps » qui se manifesterait dans les romans étudiés dans cette deuxième partie. Nous nous permettons donc de

citer un long extrait de ce chapitre qui pose des balises essentielles à l'avancée de notre réflexion :

Partons d'un constat assez simple à appréhender : le temps peut être vu, dans une large mesure, comme le *contraire* de l'espace, non pas un symétrique mais un opposé, un inverse. En effet, l'espace est une expression du mouvement en train de se faire (image cinétique) ou de ses résultats (image statique) ; le temps est « ce qui se passe » quand il n'y a pas de mouvement. Pourquoi cette distinction, pourquoi ce découpage de la réalité ? En fait, le temps a été construit par rapport à l'espace, avec des outils spatiaux (le mouvement des étoiles ou le sable du sablier), avec une multitude de métaphores spatiales [...]. Au contraire, la mesure de l'espace peut s'effectuer sans référence au temps. [...] Le temps dérive de l'espace par contraste et par élimination, par annulation d'une des caractéristiques les plus banales des espaces dans lesquels se meuvent les hommes : la *commutativité* ($A+B = B+A$), ou, sous un autre angle, la *réversibilité* ($A+B-B = A$). Si l'on est allé de A à B, on peut en général revenir à A. Ce qu'offre au contraire l'idée de temps, c'est d'approcher quelque chose dont ne rend pas compte l'appréhension de l'espace : l'*irréversible*. Tous les concepts de temps actuellement en usage admettent le fait que la même situation ne « revient » pas dans un autre « lieu » du temps (Lévy, 1999 : 145-146).

La ruine, malgré son effritement, inscrit dans l'espace du présent la persistance du passé. Elle est ce qui *reste*, elle est *trace*. En cela, elle contribue à la remise en question de l'irréversibilité du temps. Paradoxalement, c'est également par son effritement qu'elle remet en cause le caractère réversible de l'espace ; sur le plan strictement physique ou matériel, une ruine ne peut pas être ramenée à son état originel. Il nous restera à examiner si les figures du spectre et de la fin participent à cette réévaluation du couple « espace-temps » et de ses caractères réversible/irréversible.

À l'issue de ce chapitre, il nous est possible de mieux comprendre comment la temporalité représentée (le passé) reconfigure, voire défigure le lieu (la maison ou l'hôtel en ruine). L'incertitude de l'espace apparaît liée à la porosité des temps, à cette persistance du passé qui n'en finit plus de s'imposer, de se spatialiser littéralement dans le présent. Dans les romans étudiés, la maison se présente comme une figure de la ruine qui confronte

l'héritier à l'évidence de sa propre disparition. Il est, en effet, fréquemment question de disparition dans ces romans où l'espace *et* les corps sont hantés par le temps. D'autres œuvres semblent d'ailleurs pousser encore plus loin cette logique de la disparition et de l'effacement. À l'espace de réclusion que constitue la maison ou l'hôtel en ruine (les héritiers s'y enferment) s'ajouterait l'espace d'exclusion où le spectre s'agite. À la matérialité brute de la ruine se substituerait plutôt, dans ces romans, la figure trouble du spectre qui envahit et modalise l'espace représenté. Tout comme la ruine, cette figure atteste de la persistance du passé à même l'espace du présent. En quoi cette figure contribue-t-elle à enrichir une description de la poétique de l'espace incertain ? De quelle(s) manière(s) la spectralité conditionne-t-elle la description de l'espace et de ses habitants ? Quels procédés descriptifs ou narratifs convoque-t-elle ? Comment se déploierait dans ces romans un imaginaire de la spectralité ? En quoi la spectralité contribue-t-elle à une remise en question des cadres rigides de l'espace-temps ? Voilà autant de questions qui nous occuperont dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 5

PRÉSENCE DES FANTÔMES : SPECTRALISATION ET OSCILLATIONS DE L'ESPACE

[L]a spectralité dépasse le cadre d'une pensée sur le temps et sur l'histoire pour devenir une réflexion sur les arts, sur leur impureté, et notamment sur la fiction et ses rapports à l'image; cette image survivante qui laisse en nous une empreinte, une trace fantomatique. Vivre avec les spectres d'images, dans un monde où la logique iconique est dominante, dans un monde où présence et absence se conjuguent dans ce qu'il est convenu d'appeler le virtuel serait alors, au-delà de la littérature, un enjeu de la vie contemporaine.

Lionel RUFFEL,
Le dénouement.

ESPACES TROUBLES, ESPACES SPECTRAUX

Dans son étude intitulée «Le temps des spectres», Lionel Ruffel a montré avec quelle constance la figure du revenant se dessine dans la littérature contemporaine: «On ne compte plus en effet dans les œuvres du temps présent les fantômes, les revenants, les spectres, en compagnie desquels on vit, avec lesquels on négocie. Je pense à l'œuvre de Marie NDiaye, entièrement préoccupée par les fantômes, et cette coexistence fantastique des temps

et des vies» (Ruffel, 2004 : 109-110). Ruffel évoque également l'œuvre de Marie Darrieusecq ou encore les romans *Un fantôme* (1995) d'Éric Chevillard et *Fairy Queen* (2002) d'Olivier Cadiot, où est notamment évoquée une « rencontre imaginaire et fantomatique avec Gertrude Stein » (Ruffel, 2004 : 110). Au Québec, on pensera entre autres à la narratrice fantomatique de *Ingratitude* (1995) de Ying Chen. La survivance des ancêtres s'inscrit comme l'un des thèmes centraux de *Hollandia* (2011) de Carole David, où Max, un jeune homme habité par un « besoin viscéral de disparaître » (*HO* : 12), décide de fuguer pour partir sur les traces de son grand-oncle Phil, « mort en devoir au-dessus de la Hollande » (*HO* : 19). Dans toutes ces fictions se déploie ce que Laurent Demanze appelle, dans son ouvrage *Encres orphelines*, un « temps de la spectralité », c'est-à-dire

un temps anachronique par lequel se défait la linéarité chronologique. Dans un livre récent, Georges Didi-Huberman a fortement souligné que le temps de la spectralité complexifie l'épaisseur historique en explorant des revenances intempestives et des réminiscences anachroniques, si bien que le temps de la spectralité « désoriente l'histoire » (Demanze, 2008 : 367).

Une histoire et une spatialité désorientées, rendues poreuses, perméables aux « revenances intempestives » et aux « réminiscences anachroniques » de secrets de famille bien enfouis, voilà bien ce que propose le roman *Le ciel de Bay City* (2008) de Catherine Mavrikakis, où Amy Duchesnay, la narratrice, une femme immigrante de seconde génération à qui l'on a caché les origines juives, fait le récit de sa vie. Élevée à Bay City et littéralement hantée par le passé tragique de sa famille, Amy raconte toute la rage et la violence que lui ont inspirées son enfance et son adolescence dans cette ville étouffante du Michigan, où se mêlent les fumées d'usine de Flint et celles d'Auschwitz. Le point nodal de son histoire réside dans la rencontre avec les fantômes de ses grands-parents Rosenberg dans le *basement* de la maison familiale. Cette rencontre décisive sera suivie d'une tragédie qui emportera toute sa famille : un incendie qu'elle prétend avoir allumé, le jour de ses 18 ans, le 4 juillet 1979.

Le roman *Un temps de saison* ([1994] 2004) de Marie NDiaye propose un tout autre rapport à la spectralité. Dans ce roman, la figure du fantôme et la spectralisation de l'espace n'apparaissent pas comme les représentations d'une mémoire douloureuse ou les réminiscences d'un passé enfoui ; elles s'inscrivent plutôt en écho à cette injonction de l'amnésie qui parcourt le récit. *Un temps de saison* met en scène Herman, un professeur de mathématiques parisien en vacances dans un village français, qui voit sa vie chamboulée par la disparition de sa femme Rose et de leur fils. C'est qu'une transgression a eu lieu : en décidant de rentrer exceptionnellement à Paris une journée plus tard que d'habitude, après le 31 août, Herman et sa famille se voient exposés à l'effacement et l'amnésie que provoque cet étrange village sur les touristes qui s'y attardent une fois la belle saison terminée. Pour retrouver ses proches transformés en sortes d'ectoplasmes errants, Herman n'a d'autre choix que de se fondre (littéralement) aux habitants du village. Dans ce roman, les spectres n'interagissent pas avec les personnages, ils vivent dans une sorte d'arrière-monde qui s'imprime, en négatif, sur l'espace où évoluent les autres personnages.

Si plusieurs aspects séparent ces deux romans – dont les plus évidents résident dans la narration (Mavrikakis présente une narration homodiégétique alors que le roman de NDiaye présente un narrateur hétérodiégétique) et dans le rapport à l'Histoire (omniprésent chez Mavrikakis, et pratiquement inexistant dans le roman de NDiaye) –, une lecture attentive de ces œuvres nous permet de voir qu'elles participent toutes les deux d'un rapport ambigu au réel, à la mémoire et à l'oubli, et relèvent de ce que nous appellerons une poétique de la spectralité. De cette poétique que nous tâcherons de circonscrire, nous pouvons avancer que la caractéristique la plus palpable réside dans la représentation d'un espace et d'une temporalité troubles. Inspirée de la définition de la spectralité que propose Ruffel dans son essai *Le dénouement*, nous concevons cette notion comme désignant la manifestation d'«un désajustement, [d']une intempestivité, [d']une superposition, l'imposition d'un calque déformé, l'impression tenace qu'on lit un livre à la temporalité complexe ; une actualité qui se

double d'un passé et se donne la possibilité d'un avenir» (Ruffel, 2005 : 102). Dans le cadre de cette analyse, nous verrons ainsi comment l'espace dans ces romans est entièrement modulé par la spectralité, les principes de chronologie et de succession laissant plutôt place à une surimpression – à même l'espace – de temporalités en même temps qu'à une cohabitation des vivants et des revenants. S'y ajoutent les motifs de l'amenuisement des corps – qui tendent eux-mêmes à se spectraliser – et du brouillage de la perception, qui confère à l'espace un caractère vaporeux. Ce chapitre nous permettra ainsi de saisir comment la poétique de l'espace incertain se déploie selon un large spectre (!) de figures qui, sans se distinguer radicalement les unes des autres, opèrent d'intéressantes variantes et nuances dans la représentation du rapport malaisé qu'entretient le sujet à l'espace. Après la ruine, figure spatiale par excellence de l'héritage et de la mélancolie, nous nous intéresserons donc au spectre, figure de la mémoire et de la porosité (temporelle, spatiale et identitaire).

On l'aura compris, le rapport trouble à la mémoire et à l'oubli apparaît comme l'élément central de la poétique de la spectralité. Cette étude nous permettra de saisir comment, de manières polarisées mais complémentaires, les romans de NDiaye et de Mavrikakis témoignent de la porosité de l'espace, du temps et des corps ainsi que de l'impureté de la mémoire. Alors que NDiaye articule la spectralité et le thème de l'amnésie avec la représentation d'un espace en dissolution, Mavrikakis noue les thèmes de la hantise et de la mémoire avec la représentation d'un espace en proie à la saturation. Dans un premier temps, nous analyserons ainsi les configurations spatiales qui témoignent respectivement, tant sur le plan de la toponymie que de la description, d'espaces dissous (NDiaye) ou saturés (Mavrikakis).

IMAGINAIRE DE LA DISSOLUTION

Tout comme dans *Splendid Hôtel* et *Les cintres*, l'indétermination et l'effacement sont au cœur de la représentation spatiale dans *Un temps de saison*, où l'action est campée dans un village

de campagne anonyme. Privés de tout toponyme, les lieux dans ce roman ne sont désignés que par des termes généraux et fonctionnels. Le village de vacances sur lequel s'ouvre le récit est ainsi appelé, de manière synecdotique, « le pays » (*TS*: 9, 10) ou la « campagne » (*TS*: 13) et apparaît situé dans une « région reculée » (*TS*: 14). D'imprécisions en circonlocutions, on apprend que ce village, appelé le « chef-lieu d[u] canton » (*TS*: 30), est entouré de bourgades tout aussi anonymes, désignées par de simples monogrammes: le village de « L. » ou encore les villages de « C. » et de « M. » (*TS*: 36). L'accumulation de ces procédés qui, pris isolément, pourraient contribuer au réalisme de la représentation, ne fait qu'accentuer l'impression d'anonymat, d'isolement et d'étrangeté qui se dégage de ce village situé dans une région à la géographie obscure. Seule la référence explicite à Paris, qui la plupart du temps est appelée « la capitale », permet de déduire que le village où se trouve Herman se situe en territoire français. Dans le village, les lieux, quand ils ne sont pas désignés par leur fonction commerciale (charcuterie, boucherie, boulangerie), réfèrent à des réalités spatio-temporelles abstraites (l'hôtel du Relais) ou à des domaines d'activité généraux (l'hôtel du Commerce). L'hôtel du Relais, où est contraint d'habiter Herman pour se fondre aux habitants du village, évoque toutefois le motif du passage, de la frontière entre deux points du temps et de l'espace. Cela, on le verra, est loin d'être anodin dans le contexte du roman.

Les personnages dans *Un temps de saison* sont pour la plupart désignés par leur fonction: garde champêtre, fermière, charcutière, coiffeuse, boulangère (*TS*: 18), maire, « président du syndicat d'initiative » (*TS*: 31), poissonnier, crémier (*TS*: 33), antiquaires (*TS*: 110), marchands de chaussures (*TS*: 111), etc. Bien que certains d'entre eux soient nommés, comme les jeunes Métilde, Charlotte et Gilbert, tous apparaissent identiques, interchangeables avec leur teint pâle et leurs cheveux d'un blond blanchâtre (*TS*: 48). Si l'on connaît le prénom de Rose, l'épouse d'Herman, le prénom de leur fils reste totalement occulté par des désignateurs vagues tels « le petit » ou le « petit bonhomme » (*TS*: 15), ou encore « le petit garçon » (*TS*: 16). Même les objets

que possèdent les habitants s'avèrent marqués d'indistinction, ramenés à leur plus simple fonctionnalité comme l'atteste la description des livres de Métilde, « des livres aux titres secs, aux couvertures ornées de photographies d'ordinateurs et de personnages volontaires » (TS: 78).

À l'indétermination toponymique et onomastique s'ajoute le lexique de l'opacité, de l'effacement et du brouillage perceptif qui imprègne tout le roman. Ainsi, *Un temps de saison* s'ouvre « à la tombée de la nuit » (TS: 9), alors qu'Herman décide de partir en quête de renseignements à la ferme voisine afin de retrouver sa femme et son fils, disparus quelques heures plus tôt en allant y chercher des œufs (TS: 11). Dès l'incipit, les lieux apparaissent obscurs, indiscernables: « [l]es lumières de la ferme toute proche se distingu[ent] à peine dans le brouillard » (TS: 9) et la faible clarté de la lune oblige Herman à avancer à tâtons sous la bruine et le crachin. S'installe ainsi graduellement la représentation d'un monde liquéfié où la noirceur, la brume, le « ciel bas » (TS: 27) et la pluie contribuent à donner l'impression que les personnages évoluent dans des espaces en dissolution. Les abords du village sont baignés de noirceur (TS: 26), barricadés de « hautes haies de mûriers » (TS: 25). Les quelques couleurs qui émergent du paysage sont qualifiées d'« aveuglant[es] et comme factice[s] » (TS: 26); la colline, lointaine, apparaît « noyée dans la brouillasse » (TS: 53), masquée par « le ciel uni et sombre » (TS: 91), « dissout[e] dans le brouillard et la pluie » (TS: 120), « la crête à peine visible [...] [sous] la masse immuable de nuages noirs » (TS: 121). Cet espace opaque et ces paysages liquéfiés apparaissent caractéristiques du début de l'automne et perdurent jusqu'au retour de la belle saison.

Dans *Un temps de saison*, la transgression d'une double frontière – à la fois temporelle et spatiale – semble être à l'origine de ces dérèglements de l'atmosphère, de cette dissolution du paysage. Une frontière temporelle, d'abord, a été franchie puisque la saison estivale au village se caractérise par la lumière, le soleil, les « vaches, prés, douces collines boisées, ciels sans le moindre effilochement de nuages » (TS: 37), alors qu'à l'automne, tout bascule dans l'indistinction et l'opacité. En effet, au village, « [d]ès le huit

ou neuf septembre, l'horizon disparaît, tout est gris, [comme] au fond, tout au fond du trou!» (*TS*: 100). En transgressant l'ordre habituel des choses, en attendant une « journée de trop pour partir[,] modifi[ant] ainsi une habitude de dix ans, [...] [Herman comprend que sa femme et lui se sont] exposés à des perturbations inconnues, d'une nature à laquelle, peut-être, [ils ne sont] pas de taille à résister » (*TS*: 15). Sorte de saison hors du temps, l'automne est d'ailleurs qualifié d'*arrière-saison* – expression qui redouble l'impression de calque, de surimpression propre à l'espace dans ce roman –, une *saison seconde* qui s'imprime sur les êtres et les choses comme un filtre, un calque flou à l'origine de toutes les paranoïas : « Peut-être n'aimait-on pas ici que les étrangers fissent connaissance de l'automne, qui en quelque sorte ne les regardait pas, et considérait-on comme indiscreète cette immixtion dans la mystérieuse existence de l'arrière-saison ? » (*TS*: 17). En osant « franchi[r] la frontière de l'été » (*TS*: 23), Herman s'expose, avec sa famille, à toutes sortes de dérèglements, « [c]ar que savaient-ils de l'automne dans cette région et des mœurs de ses habitants dès lors que les étrangers étaient censés avoir quitté les lieux ? En vérité, l'été fini, ils en ignoraient tout » (*TS*: 16).

Dans un même mouvement, la transgression d'une frontière spatiale se dessine alors qu'Herman, habitué d'habiter une résidence secondaire située à la périphérie du village, décide d'aller s'établir au cœur de ce dernier afin de retrouver sa femme et son fils. Le village, pourtant accueillant en été, apparaît alors baigné de froid et de pluie, mâtiné d'une blancheur surréelle et baigné de la clarté aveuglante (*TS*: 19) des éclairages violents (*TS*: 67) émanant des commerces. Sorte de panoptique, le village est décrit comme un espace évidé, organisé autour d'une succession de places désertes et de bâtiments mornes d'où percent, à travers vitres, vitrines et fenêtres, les regards inquisiteurs des commerçants. À plusieurs reprises, les regards d'Herman et des habitants du village se surprennent et s'échangent, séparés par la frontière ténue que forment les fenêtres, dans une sorte de jeu de reflets angoissant : « il lui sembla que les commerçants [...] le suivaient eux-mêmes du regard à travers la vitrine avec une expression

inexplicablement sévère» (*TS*: 17); «[d]ans la lumière crue et blanche des boutiques [d'où elles l'observent,] Herman [voit] le[s] yeux autoritaires et froids [des commerçantes]» (*TS*: 18). Alors qu'il est installé dans une chambre de l'hôtel du Relais, où il se voit contraint de séjourner afin de mieux se mêler aux habitants du village, Herman note à maintes reprises qu'une femme étrange l'observe d'une fenêtre située sur la façade arrière de la charcuterie. Exaspéré de se sentir ainsi épié, il fait part au président du syndicat d'initiative de son malaise. Ce dernier lui explique qu'il vaut mieux s'accommoder de la situation :

Bon, ici, c'est comme ça, on n'y peut rien, dehors, chez vous, tout le temps quelqu'un vous regarde, et après? Vous ne devez pas vous cacher, vous ai-je dit, bien au contraire, mais vous exposer dans l'attitude... d'absorption, de fusionnement avec l'existence d'ici [...]. [M]ontrez-vous et ne conservez rien de vous-même, hein! (*TS*: 56)

Le village se présente ainsi comme un espace de surveillance et de guet où il faut se fondre et se dissoudre. Avec ses « maisons si bien collées les unes aux autres qu'on ne devait rien ignorer dans chacune de ce qui se passait à côté, de droite et de gauche » (*TS*: 25), le village s'avère un espace difficile à circonscrire, où l'on perd « toute représentation claire des proportions » (*TS*: 33), un lieu codifié à l'extrême où les habitants apparaissent dotés d'intentions et de comportements indéchiffrables. L'hôtel du Relais redouble cet effet panoptique, avec tous ces « bruits [qui] s'entendent clairement d'une chambre à l'autre, et même [...] s'identifi[ent] tout de suite » (*TS*: 52), et avec l'injonction de garder les portes des chambres ouvertes (*TS*: 57). Dans cet hôtel, Herman a curieusement « l'impression qu'on l'épi[e] de tous les coins possibles, mais, [...] il commen[ce] [graduellement] à se faire à l'idée de n'être jamais seul malgré les apparences, et à trouver même [...] une sorte de plaisir timide à cet état de choses » (*TS*: 68). Dans ce village opaque et aveuglant, on le verra, la transparence et l'oubli de soi agissent comme les seules manières possibles d'exister.

ESPACES DE SATURATION

Si l'espace, dans le roman de NDiaye, apparaît indistinct et anonyme, chez Mavrikakis, il apparaît a priori comme étant quadrillé par une toponymie foisonnante qui contribue à ancrer la fiction dans un univers référentiel stable. On y suit donc Amy, la narratrice, entre sa jeunesse passée à Bay City, au Michigan, et l'âge adulte, où elle habite Albuquerque au Nouveau-Mexique. Un examen plus attentif de ce roman nous mène toutefois à remarquer que cet espace de l'évidence, marqué par une toponymie abondante doublée de références fréquentes aux noms de rues, aux numéros d'autoroutes ou aux itinéraires parcourus, appartient au temps présent de l'énonciation et s'ancre à Albuquerque, d'où Amy raconte son histoire ; un temps où l'Amérique apparaît éminemment spatialisée en même temps qu'elle se donne comme déshistoricisée, enracinée dans le présent :

J'habite maintenant au Nouveau-Mexique dans une banlieue tout à fait comme il faut : Rio Rancho, pas très loin du Pueblo Santa Ana (sortie 44, *highway* I-25). De l'aéroport international d'Albuquerque, il faut prendre la I-25 *north* jusqu'à la sortie Alameda 233, puis se diriger vers l'ouest, faire huit milles sur la *highway* Alameda 528, jusqu'à Rio Sancho. Là, il y a un motel Days Inn et un grand Target. Il faut tourner à droite, et puis finalement à gauche sur El Rancho, et encore à droite sur Carmel. Ralentir la voiture devant le 5770 et entrer dans le *driveway* qui jouxte la maison. On y est (BC : 43).

Le temps présent de l'énonciation apparaît propice à la représentation d'un espace qui se donne comme réaliste, évident, quadrillé, maîtrisé. Le Nouveau-Mexique se présente ainsi comme un espace sans demi-teinte, où le ciel est « intensément bleu » et où le soleil brille constamment, un lieu où « le temps est toujours jaune, rutilant » (BC : 43). Cette « virulence » de l'espace du Nouveau-Mexique, affirme la narratrice, « ne laisse place à aucun secret de l'âme » (BC : 43). Dans ce présent criard, la narratrice s'imagine pouvoir tout oublier de son passé traumatique, et disparaître : « Il me semble que je pourrais arrêter ma jeep turquoise

sur le bas-côté de l'autoroute et m'enfoncer dans le désert sans jamais me retourner» (*BC*: 43).

Dans *Le ciel de Bay City*, tout comme dans *Un temps de saison*, une frontière temporelle nette, un événement précis semble scinder les représentations de l'espace. En cela, ces deux romans appartiennent bien à une esthétique de la Fin, indissociable d'une crise, d'un événement qui agit comme une frontière. Ruffel note en effet que dans toutes ces œuvres hantées, d'une manière ou d'une autre, par la Fin, «l'idée de frontière (du corps, de la langue, de l'anamnèse, ou du verbe) est [présente] [...]. Chacun[e] expose le narrateur ou le [personnage] dans une position frontalière entre un avant et un après, un avant qu'il faut porter dans l'après» (Ruffel, 2005: 50). On a vu comment, dans *Un temps de saison*, le village passe de la netteté (l'été) à l'opacité et à la dissolution (l'automne) une fois passé le 31 août. Dans *Le ciel de Bay City*, l'incendie qu'affirme avoir provoqué Amy, dans la nuit du 4 au 5 juillet 1979, qui correspond également à son passage à l'âge adulte (l'anniversaire de ses 18 ans), agit comme l'événement pivot, la frontière qui marque un changement dans la description et la représentation de l'espace. En effet, dans le roman, les représentations incertaines de l'espace sont associées au passé et aux souvenirs de la narratrice. Ainsi, le regard rétrospectif que porte Amy sur sa jeunesse à Bay City la mène à décrire des paysages urbains brouillés, enfumés et informes qui s'opposent en tout au caractère exagérément (trompeusement?) net et clair de son présent, au Nouveau-Mexique. Les descriptions de Bay City sont dominées par une surenchère du lexique de la saturation chromatique et de la pollution atmosphérique. À ce passé est donc associée la couleur mauve, qui teinte l'espace de la couleur de la suffocation et devient signe de cette asphyxie généralisée dans laquelle baignent la ville et la fillette: «De Bay City, je me rappelle la couleur mauve saumâtre. La couleur des soleils tristes qui se couchent sur les toits des maisons préfabriquées, des maisons de tôle clonées les unes sur les autres et décorées de petits arbres riquiqui, plantés la veille» (*BC*: 9). Martelées, les références à la couleur mauve agissent comme autant de liants

spatiaux, qui absorbent et nivellent les moindres aspérités de l'espace : « [J]e me souviens d'un mauve sale qui s'étire des heures. Un mauve qui agonise bienveillamment sur le destin ronronnant des petites familles » (*BC*: 9). Dans cette ville où « [l]es cheminées des usines crach[ent] une fumée bise, un peu écœurante qui donn[e] au ciel du Michigan cette couleur mauve » (*BC*: 11), même la narratrice apparaît perméable, teintée par cette couleur de la suffocation : « On dit de moi que je suis bleue, que parfois je vire au mauve, au violet. Je suis de la couleur du ciel du Michigan. Je suis une pervenche, une fleur des fumées d'usine » (*BC*: 14). La saturation (suffocation) chromatique agit ici comme la trace d'une mémoire étouffée. En effet, tout se passe comme si la saturation de l'air s'imposait à cette ville d'Amérique comme autant de relents insistants d'une Histoire qu'elle voudrait nier : « Dans le ciel mauve de Bay City, il arrive que retombent les fumées grises d'Auschwitz, des camps désaffectés bien loin là-bas, de l'autre côté de l'océan » (*BC*: 36). Dans le ciel de Bay City, « les cadavres planent, les esprits voltigent et mêlent leurs corps éthérés, souffrants, hargneux aux gaz toxiques et chauds des usines essouffées du Michigan » (*BC*: 36). Ainsi, dans ce roman, la dimension chromatique de l'espace réactive des souvenirs niés, étouffés et enterrés. À la propreté aseptisée de l'Amérique répondent les fumées et poussières de l'Europe qui n'en finissent plus de s'imposer à la mémoire fragile de ce vaste continent.

À cette saturation de l'atmosphère et à l'asphyxie généralisée de l'espace s'ajoutent les perceptions enclavées et les connaissances limitées de la narratrice (enfant) qui, par une sorte de négation, ou à tout le moins de limitation cognitive et interprétative face au paysage, contribue à l'opacifier, à l'embrumer davantage :

Je ne sais même pas s'il y a une baie dans cette petite ville du Michigan [...] Je ne sais même pas s'il y a une promenade au bord de l'eau, un chemin sur lequel les foyers américains vont faire des balades le dimanche après-midi ou encore tiennent à faire courir Sparky, le gros Labrador blond, après avoir laissé l'Oldsmobile à quatre portes sur le parking attenant aux berges. Je ne sais pas si l'hiver sur le lac Huron rappelle quelque période glaciaire, primitive et oubliée [...] Je ne sais

si l'esprit des Indiens d'Amérique hante encore quelque rive sauvage et si le mot Pontiac veut dire autre chose qu'une marque d'automobiles. De Bay City, je ne connais rien (BC: 10).

Dans ce roman, la ville, la banlieue, les espaces du quotidien sont constamment repoussés par la narratrice, qui nie l'espace qui se donne à voir, réduisant au minimum toute vision, se refusant à toute perspective globale du paysage urbain. À ce propos, Daniel Laforest a très bien montré comment le trop connu dans *Le ciel de Bay City* est «énuméré à travers une série de négations qui, si elles ne le mettent pas nécessairement à l'écart, ont pour effet de le déréaliser [...]» (Laforest, 2010b: 217). Laforest souligne, à juste titre, que cette négation ne s'exerce pas sur l'espace directement, mais plutôt sur un savoir qui,

s'il s'exerçait de façon positive, donnerait *consistance* à [l'espace] dans le récit. C'est une négation qui agit de la sorte en circuit fermé dans l'esprit de la protagoniste. La chose suburbaine (maison, voiture, baie, promenade) s'y voit *détachée* du paysage dont elle devrait participer; [...] [apparaît ainsi,] dès l'ouverture du roman, une image en négatif de ce réalisme aussi consensuel que superficiel [que convoque habituellement l'espace] de la banlieue nord-américaine (Laforest, 2010b: 217; nous soulignons).

Cette représentation d'un «paysage en négatif» généré par le regard entravé que porte Amy sur les lieux qu'elle habite, enfant, est révélatrice d'un rapport trouble à l'espace et au temps, qui n'est pas sans rappeler ces effets de «calques déformants» et de «désajustements» propres à la spectralité dont parle Ruffel (2005: 102). Laforest explique bien, d'ailleurs, comment ce rapport problématique qu'entretient Amy avec l'espace, sa manière d'opposer à l'espace une résistance, un «*ne pas savoir en acte*», ce fait d'«habiter une ignorance prédicative» contribue à déréaliser l'espace et à «fai[re] voir chaque chose comme *affranchie de l'histoire du monde*; avec elle chaque chose devient type, spécimen, cliché» (Laforest, 2010b: 217).

Ainsi, le passé de la narratrice surgit par flashes perceptifs, autant d'images déréalisées des lieux de son enfance. Le souvenir

des maisons préfabriquées, du *mall*, du K-Mart, de son *high school* ressurgit de façon éthérée, comme autant de remugles, « d'effluves [...] [d']émanations d[e] voitures, [d']exhalaisons [d']usines et [de] fumées d[e] cigarettes » (BC: 17). Si l'espace de son enfance apparaît comme brouillé et poreux, l'espace de l'âge adulte apparaît avec plus de netteté. En témoignent les nombreuses références à l'horizon et au ciel dégagé. À la confusion et l'indistinction des lieux de l'enfance passée à Bay City s'opposent les contrastes nets et les fortes contradictions du Nouveau-Mexique :

Le Nouveau-Mexique est un lieu de contradictions. Sur l'interstate 40, on rencontre beaucoup de panneaux publicitaires qui se déclarent pacifistes, contre les essais nucléaires, mais l'on voit aussi des affiches immenses pour le recrutement dans l'Armée américaine [...] (BC: 107).

Toutefois, si une opposition évidente entre les représentations spatiales du présent (netteté) et du passé (brouillage) apparaît dans ce roman, le rapport au temps s'y avère quant à lui plus complexe et poreux ; le passé s'imisce dans le présent avec plus d'insistance qu'il n'y paraît. On verra maintenant comment, dans *Le ciel de Bay City* comme dans *Un temps de saison*, les brouillages de l'espace s'inscrivent comme autant de symptômes d'une injonction de l'oubli que subissent les personnages.

LIEUX AMNÉSQUES

Chez Mavrikakis, le caractère amnésique de l'Amérique apparaît tant par les descriptions d'une architecture fonctionnelle et sérielle, que par une urbanité saturée de non-lieux et par une toponymie désancrée de l'Histoire : « 4122 Veronica Lane. C'est là que j'ai habité. Veronica Lane, une rue au nom sans histoire, une rue de l'avenir » (BC: 10). Dans *Le ciel de Bay City*, l'urbanité est avant tout un espace d'effacement et d'oubli. La ville s'y présente comme une entité amnésique, sans histoire, sans généalogie ni origine. Déshistoricisée, l'Amérique apparaît davantage comme un magasin à grande surface se spatialisant à l'infini plutôt que

comme un condensé d'Histoire: «L'Amérique est ouverte vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Sept jours sur sept. Ce pays est un vaste magasin à rayons, bien rangé et le K-Mart est à lui tout seul les États-Unis» (*BC*: 125). Mais sous cette amnésie de façade dorment des souvenirs enfouis; le ciel d'Amérique «abrite les désespoirs et les génocides de tous les exilés venus trouver refuge dans le grand cimetière qu'est cette terre» (*BC*: 54). Dans *Le ciel de Bay City*, la mémoire sature les lieux, qui ne font que feindre l'amnésie. La mémoire est rampante, souterraine, cachée dans les caves et les *basements*, dissimulée sous le silence propre et aseptisé des banlieues et des «ville[s] si astiquée[s], si nette[s]. L'Amérique se veut si rutilante en sa surface», elle qui est pourtant sise sur «[l]es poussières et [l]es débris accumulés de l'histoire» (*BC*: 81).

Le caractère amnésique de la ville fait écho, dans ce roman, à la mémoire vécue par procuration et, surtout, à la mémoire refusée à la narratrice qui cherche en vain à connaître ses origines: «fleur nourrie au fumier de tôle du Michigan, née dans le Nouveau Monde», la narratrice affirme appartenir à «la fumée toxique de la modernité américaine [et] ne vi[vre] les choses que par procuration» (*BC*: 53). Elle raconte ainsi comment elle a passé «[l]es années de [s]a petite enfance [...] dans un deuil permanent ponctué [...] des visites familiales et hebdomadaires au cimetière de Bay City pour pleurer sur le tombeau de [s]a grande sœur» (*BC*: 14). Condamnée à aller chaque semaine «au cimetière, porter des fleurs à cette putain de sœur morte» (*BC*: 26) qu'elle n'a pas connue, Amy se voit contrainte de porter une tristesse qui lui est étrangère. La tombe de sa sœur n'évoque rien de plus que ce «cliché de la tombe fleurie du Général, à Colombey-les-Deux-Églises» (*BC*: 25), qui trône sur la table de chevet de sa mère. Ignorant tout de ses origines, Amy habite dans une maison où les photos et les objets ne lui évoquent rien, à l'image de cette «statue de Napoléon [qui trône sur le piano du salon] dont [elle] ignore la provenance et la signification» (*BC*: 133). La mémoire, dans ce roman, apparaît factice, fabriquée de toutes pièces à l'image de ces scénarios catastrophes dont se nourrit Amy, «dans les remakes imaginaires de la Seconde Guerre mondiale» (*BC*: 102).

À cette mémoire vécue par la bande s'ajoute la mémoire refusée à Amy; aux prises avec une mère et une tante « expertes dans l'art du silence » (BC: 72), elle peine à connaître les secrets de ses origines. Si elle a droit, lors du « nettoyage trimestriel », à quelques confidences de sa tante sur le passé plus immédiat de sa famille (leur passé américain), il n'en reste pas moins que « [j]usqu'en 1979, il n'y eut pas moyen d'apprendre qui furent ses [grands-] parents, les circonstances de leur mort et les détails de la vie quand [sa mère et sa tante] étaient enfants » (BC: 71). Seuls ses cauchemars et les « chuchotements [entendus] autour de [s]on lit [lui laissent deviner] des histoires terribles de la Seconde Guerre mondiale » (BC: 14). Depuis sa plus tendre enfance s'imposent à elle des rêves violents, des rêves où « elle [s]e fait cribler de balles par des bataillons de soldats fous allemands, après avoir respiré trop bruyamment dans une cave sans lumière où [elle était cachée] [...] [avec des] réfugiés en cavale, en exode infini » (BC: 112). Persuadée d'être juive malgré le fait que sa tante se présente comme une « catholique fervente » (BC: 118), Amy tient un journal de ses rêves où elle raconte comment, la nuit, elle se voit comme « une petite Juive, une enfant résistante, une violée de la vie, une condamnée à mort » (BC: 113). Ses professeurs, alertés par l'incongruité de ses visions, la réfèrent à des spécialistes. Elle rencontre ainsi le docteur John Shapiro, « spécialiste de renommée mondiale en PTSD (*Post Traumatic Stress Disorder*) » (BC: 119). Après avoir été auscultée, écoutée, analysée, après avoir fréquenté « des groupes de thérapies, en compagnie d'hommes de trente à cinquante ans, de vétérans de guerre de Corée ou du Vietnam » (BC: 119), Amy réalise qu'elle partage avec eux des « nuits semblables, peuplées de morts et d'horreurs », bien qu'elle ne soit en apparence qu'une « jeune fille de dix-sept ans, sans aucun souvenir personnel, vierge de tout événement traumatisant » (BC: 119). Amy se présente donc comme le reflet de cette Amérique, en apparence vierge et ignorante du passé, quoique du fond de ses nuits s'agitent les souvenirs d'un passé persistant :

Elle sait tout, lançait [tante Babette] à ma mère. Elle sait ce que des membres de la famille ont vécu. Des épisodes entiers de la vie des Rozenweig et des Rosenberg et de milliers d'autres aussi [...]. Tu te rends compte, Denise? Ta fille, ta petite élue, porte tout cela en elle. On ne lui a rien dit, mais elle sait (BC: 115).

Ainsi, dans l'amnésie chromée d'une Amérique de tôle, Amy revit les violences et les souffrances sans limites d'une mémoire qui lui a été refusée, mais qui s'est malgré tout réactivée :

Je suis hantée par une histoire que je n'ai pas tout à fait vécue. Et les âmes des juifs morts se mêlent dans mon esprit à celles des Indiens d'Amérique exterminés ici et là, sur cette terre. Ils sont tous là présents en moi, parce que l'Amérique, du Michigan au Nouveau-Mexique, c'est cela. Un territoire hanté par les morts d'ici ou d'ailleurs, venus de partout, un territoire encore troué comme une passoire, même après le 11 septembre, les barricades et les fortifications frontalières (BC: 53).

Entre mémoire et oubli, entre saturation et altération, *Le ciel de Bay City* raconte une colère, comme le remarque avec justesse Laforest: «[...] celle de se savoir investi d'une impérieuse faculté d'observation ou de souvenir, mais au mauvais endroit, dans une forme américaine d'habitat dont la tradition dominante serait de n'avoir aucune histoire [...]» (Laforest, 2010a: 163). Dans ce roman, les lieux, même s'ils semblent interdire toute mémoire, n'arrivent toutefois pas à en gommer les revenances ni les souvenirs qui agissent comme «[c]es oiseaux [qui] chantent à Auschwitz [...] même s'il est écrit en grandes lettres à l'entrée "*Zachowaj Cisze! Keep silence!*" [...] [o]n ne peut les empêcher. On ne saurait les forcer à se taire» (BC: 97). Pour Amy, même les lieux de mémoire européens apparaissent sous le mode de la feintise, de la reconstitution à vocation touristique, comme le camp d'Auschwitz. Ce camp, qu'elle visite à l'âge adulte, accompagnée de sa fille Heaven, «on [l']appelle aujourd'hui, par euphémisme ou politesse, le *Mémorial-Musée d'Auschwitz*» (BC: 98). En le visitant, Amy remarque la dimension touristique et aseptisée du mémorial :

PRÉSENCE DES FANTÔMES

Les deux milles qui séparent les sites d'Auschwitz et de Birkenau peuvent être parcourus en navette. [...] Si les visiteurs du Mémorial-Musée le souhaitent, ils peuvent dormir dans un hôtel de la ville. Certains gîtes organisent des tours de calèche à travers la ville d'Auschwitz et conduisent les visiteurs vers des lieux pittoresques. C'est du moins ce que j'ai pu lire sur les publicités hôtelières qui vantaient les mérites de chambres situées à moins de trois milles des camps (BC: 99-100).

Pour Amy, ces lieux de mémoire s'érigent sur de risibles paradoxes: « J'ai pensé en 1995 à Auschwitz, que la haine continuait, mais autrement », par le biais, notamment, des « interdits, [d]es règlements [et] [d]es inspections » (BC: 98) que subissent les visiteurs. « De cette façon, on gère les visiteurs. Autrefois, on gérait les convois et les morts. À Auschwitz en 1995, comme en 1945, il faut faire les choses dans le respect du site. C'est indiqué partout dans le camp et le visiteur doit se soumettre aux ordres » (BC: 98-99).

On l'a vu, Amy est aux prises avec une mémoire qu'elle ne peut qu'aborder par la bande, quand elle ne lui est pas tout simplement refusée. Les lieux de mémoire européens qu'elle visite, à l'âge adulte, ne contribuent qu'à lui donner l'impression d'une mémoire fabriquée de toutes pièces, artificielle. Espace paradoxal par excellence, l'Amérique, dans *Le ciel de Bay City*, malgré son caractère a priori amnésique et déshistoricisé, agit comme ce territoire où la mémoire et l'Histoire s'inscrivent avec le plus de force. Dans l'espace américain résonnent en sourdine les échos des horreurs que l'on a cherché à enterrer. L'espace y est poreux; les temps et les lieux s'y superposent. Ainsi, la maison familiale où habite Amy se présente comme un lieu dysphorique et vaguement concentrationnaire qui rappelle les baraquements où étaient logés les prisonniers des camps. Sorte d'habitation de tôle construite dans une usine de Flint, la maison où habite Amy est assimilée à un « fibrome bleu », à une « prison bleu pervenche » (BC: 11). Cette demeure métallique aux airs de bunker évoque davantage, pour la narratrice, « les vestiges d'une quelconque apocalypse qu'une promesse gonflée d'avenir » (BC: 12). Même le salon « a

quelque chose de funéraire et le piano qui domine la scène a pour [Amy] l'aspect d'un cercueil» (BC: 136). Tout, dans *Le ciel de Bay City*, dit l'état de désolation et de violence larvée dans lequel baigne le décor suburbain américain. Cette violence et cette horreur ordinaires semblent vouloir s'imposer à la conscience d'Amy comme autant de réminiscences des massacres d'un passé qu'on lui a dissimulé: qu'il s'agisse du cadavre d'un chien «qui pourrait un temps sous les fenêtres de [l]a chambre [d'Amy]» (BC: 21), de cette balle qui «[e]n 1977, [...] traverse [les] murs [de la maison familiale] parce que des gosses jouent avec des armes à feu dans le champ jouxtant la maison» (BC: 32), de la voisine qui noie sa fillette dans la salle de bain (BC: 33) ou qu'il soit question des «camions remplis de porcs qui se dirige[nt] vers l'abattoir de Lake County Farm en enfilant des milles et des milles d'auto-routes grises» (BC: 39), tout dans ce roman rappelle les horreurs subies par le peuple juif lors de la Seconde Guerre mondiale. La ville, dans *Le ciel de Bay City*, correspond bien à ce qu'affirme Jean-François Chassay au sujet de l'espace urbain dans *Dérives de la fin: sciences, corps & villes*: elle agit comme «un fantôme qui rappelle le passé et ses fissures, ses failles et ses fêlures» (Chassay, 2008: 30). En somme, *Le ciel de Bay City* présente une Amérique qui feint l'amnésie, une Amérique hantée par un passé qui s'y impose et s'y matérialise en autant de surimpressions, de calques et d'images fugitives et tressautantes.

HABITER L'OUBLI, ÉVITER L'EXCLUSION

Contrairement au *Ciel de Bay City*, dans *Un temps de saison*, les références à l'Histoire sont presque inexistantes. Tout au plus, elles apparaissent par le récit d'un chauffeur de taxi ivre qui raconte à Herman comment il a perdu son nez pendant la guerre et de quelle manière il le cherche, aux quatre coins du village de L., depuis ce jour (TS: 141). De manière générale, l'espace s'y présente comme un lieu de pure amnésie qui intime aux habitants de s'y soumettre. C'est que l'oubli, dans ce roman, se présente comme une règle, voire une nécessité. Le narrateur doit

oublier son identité et ses origines s'il veut gagner la confiance des habitants du village et avoir une chance, aussi mince soit-elle, de revoir sa femme et son fils. En effet, le président du syndicat d'initiative du village lui explique qu'il lui « faudra une grande patience, beaucoup de doigté et tâcher de [se] glisser discrètement dans la vie du village, de devenir un villageois [lui]-même, invisible, insignifiant, et faire oublier surtout qu'[il] est Parisien » (TS: 39). Le président lui donne ces conseils en toute connaissance de cause puisque lui-même a été un touriste qui, quinze ans plus tôt, a transgressé la frontière qui sépare l'été de l'automne et n'est plus jamais reparti du village (TS: 39). Il s'est si bien intégré au village que « plus personne ne se souvient qu'[il] apparten[t] à cette race détestée [que constituent les Parisiens] » (TS: 39-40). Ainsi, Herman comprend qu'il n'a pas d'autre choix que « [d']oublier tout à fait [sa résidence d'été], d'oublier tout ce qui [le] rattache à cette vie de Parisien en villégiature qu'[il] [a] menée [au village] » (TS: 40).

Plus qu'un espace d'oubli et d'amnésie, cet étrange village français se présente comme un lieu d'exclusion, un lieu où des frontières invisibles mais étanches empêchent les étrangers d'y vivre normalement, sous leur vraie identité, dans une cohabitation sereine avec les gens du village. En cela, bien qu'aucune référence explicite à l'Histoire n'apparaisse dans la fiction, *Un temps de saison* rappelle bien sûr la ghettoïsation et l'exclusion subies par plusieurs peuples au cours de l'Histoire. Ainsi, le fait d'être étranger se vit, dans ce roman, sur le mode de la honte et du secret: « Nous ne sommes pas du village, murmura Herman. Nous habitons Paris du mois de septembre au mois de juin. Par ailleurs notre maison est en pleine campagne, à quelque huit cents mètres du village proprement dit » (TS: 21). L'oubli de soi devient alors pour Herman une nécessité dans ce village où l'« on exècre les Parisiens » (TS: 39). Cette injonction de l'oubli fait donc son chemin dans l'esprit d'Herman, le contamine peu à peu. Il devient, au fil des jours passés au village, confus, incapable d'avoir une « vision [...] claire de sa situation » (TS: 52); ses sentiments se dissolvent à l'image de ces lieux brouillés qu'il

traverse, son rapport au monde devient approximatif, éprouvant ainsi parfois des « plaisir[s] diffus » (*TS*: 53) ou encore de la « compassion trouble » (*TS*: 70) pour les habitants. La plupart du temps, l'« esprit vagu[e], désorienté » (*TS*: 54), il se voit incapable de fixer sa pensée de manière attentive et prolongée sur quoi que ce soit (*TS*: 90). Graduellement, il oublie ses objectifs à mesure qu'il s'imprègne du village et de ses habitants, l'objet de sa quête se virtualise, perd de la densité; il écarte ainsi de sa pensée Rose et son fils: « [L]a pensée de Rose devenait fort abstraite, supplantée par le plaisir intense d'attirer à lui la sympathie de ses voisines, et de capter leur esprit encore inconnu et obscur » (*TS*: 59). Habité par la volonté entêtée d'être intégré au village, il demande aux habitants qu'il rencontre d'oublier qu'il est Parisien (*TS*: 64) et de ne plus parler de Paris (*TS*: 65). Ainsi, il s'oublie lui-même de la même manière qu'il perd « le souvenir précis des traits de Rose et de leur garçonnet [...] [ne se souvenant] guère que [du] prénom de chacun » (*TS*: 89). Herman, qui à l'origine était pressé de rentrer chez lui avec sa famille, éprouve de moins en moins l'envie de quitter le village; la seule perspective d'en sortir lui « apparaît ennuyeuse et, sans qu'il s[ache] pourquoi, inquiétante » (*TS*: 69). Au fil des jours, Herman est gagné par la lassitude et l'amnésie, dépouillé de toute volonté: « Il n'[es]t pas loin d'estimer que la fruste existence immobile dans l'hivernation du village [es]t la seule qui va[ille] » (*TS*: 87), et commence à se complaire dans « l'ennui sans conscience et sans spleen [...] dans l'inertie un peu stupide et larvaire » (*TS*: 88). Son rapport au temps se disloque tout à fait, « les jours s'écoul[ent] sans qu'Herman ne [prenne] plus la peine de s'enquérir de la date » (*TS*: 107).

Herman n'est plus le même, à ses premiers mouvements de recul et d'aversion à l'égard des habitants du village, à ses critiques virulentes à l'endroit de leurs coutumes extrêmement codifiées, qu'il considère comme « archaïques » et « grossières » (*TS*: 35) et qu'il qualifie de « rites antédiluviens » (*TS*: 45), se substituent une molle acceptation de son sort, de même qu'une lente adhésion à l'esprit des lieux: « Quel repos que le village! » (*TS*: 86). Si, à l'origine, Herman souhaitait retrouver ses proches et quitter rapi-

dement ce village inhospitalier, il en vient à accueillir nonchalamment la perspective de ne plus pouvoir en sortir :

Oui, la vie du village est bonne à vivre, pensait Herman, à la mauvaise saison, quand véritablement il n'est plus possible de s'affairer, et l'ennui sans conscience et sans spleen alentit les esprits, L., sous-préfecture, semble inaccessible dans la tempête : il faut bien en prendre son parti et, au cœur même d'une vilaine petite chambre aux murs fleuris, entrer dans le repos, dans l'inertie un peu stupide et larvaire. Quelle bonne vie que celle-ci (*TS*: 88).

On le voit, les lieux dans *Un temps de saison* tout comme dans *Le ciel de Bay City* sont la cause ou le vecteur d'un rapport problématique au temps, à la mémoire et à l'identité. L'injonction de l'oubli chez NDiaye ou la dissimulation du passé chez Mavrikakis trouvent leur écho dans la représentation d'espaces poreux, respectivement dissous (*Un temps de saison*) ou saturés (*Le ciel de Bay City*), et dans la représentation, on le verra maintenant, de corps en proie à l'effacement, et de spectres errants.

SE FONDRE, SE DISSOUDRE DANS L'ESPACE : CORPS SPECTRAUX

Mais comme vous avez mauvaise mine!
[...] Vous êtes fondu, littéralement fondu!
Un temps de saison. Nous sommes, nous
Occidentaux, enfants d'Auschwitz, des fils
et des filles de l'air, des âmes volatiles, qui
ne peuvent trouver la paix dans le sol. [...]
Le ciel est [...] notre contrée impossible et
nous y errerons.

Le ciel de Bay City.

Dans *Un temps de saison*, l'injonction de l'oubli se répercute sur les corps, qui tendent à disparaître et à se spectraliser eux-mêmes. Dès l'incipit du roman, l'attitude des villageois à l'égard d'Herman préfigure d'ailleurs sa lente dissolution et son effacement. Alors que, transi sous la pluie, il frappe à la porte de sa voisine, Herman suppose, puisqu'elle tarde à lui répondre, qu'elle

doit avoir « du mal à voir distinctement son visage et que, peut-être, [elle] atten[d] avant de descendre de le reconnaître avec certitude » (*TS*: 10). Cette scène inaugurale s'inscrit comme le présage de l'effacement identitaire qui guette Herman. Après avoir passé une première nuit sans sa femme et son fils, il décide de se rendre à la mairie sous une pluie battante. Il constate d'abord « que l'humidité [...] pén[être] ses vêtements, [...] [et que] [s]es cheveux lui par[aissent] légèrement mouillés » (*TS*: 27). Bientôt, « [s]es os, lui semblait-il, ses entrailles, tout en lui était imbibé de la même façon, raidi et froid » (*TS*: 28). Au fil des jours, c'est « [t]out l'intérieur de son être [qui] lui sembl[e] humide et mortifié, contracté, en voie de pourrissement » (*TS*: 50). Il se sent « tout confit d'humidité » (*TS*: 111), sa « propre chair amollie » (*TS*: 113) par toute cette pluie « devien[t] spongieus[e] » (*TS*: 119). Le climat l'« attaque, comme la pluie et le froid [...] débilite[n]t [son] corps » (*TS*: 133). Son corps en dissolution semble obéir à l'injonction du président du syndicat d'initiative qui, rappelons-le, signifiait à Herman la nécessité de devenir « invisible, insignifiant » (*TS*: 39), et d'entretenir une attitude « d'absorption, de fusionnement avec l'existence [du village] » (*TS*: 56). Vers la fin du roman, Herman se sent alors littéralement « devenir [...] une sorte d'âme en peine lui aussi, et ces âmes-là jamais ne quitt[ent] leur lieu d'élection ou de chute » (*TS*: 124-125).

La dissolution des êtres apparaît être une chose courante, banale, dans le village. Ainsi, au fil du récit, on devine que les spectres cohabitent avec les habitants du village dans une sorte d'indifférence réciproque. Par exemple, la jeune Métilde, avec qui Herman s'est lié d'amitié, évoque ces étranges présences par une curieuse expression « qu'Herman tourna et retourna dans son esprit sans parvenir à l[a] lier clairement à son affaire mais qu'elle avait bien prononcé[e] au sujet de celle-ci. Elle parla de la fréquence des avatars dans cette région humide » (*TS*: 89). Pour les habitants, « [i]l était clair [...] qu'Herman ne reverrait jamais son épouse et son fils tels qu'il les avait connus, sous leur forme habituelle et inchangée, parlant le langage qu'ils avaient parlé au temps de l'existence ordinaire » (*TS*: 95). Sa femme et son

filis apparaissent voués à devenir des sortes de spectres, à l'image de cette femme anonyme qui épie chaque jour Herman de sa fenêtre, « regardant aimablement tout au long du jour, de la nuit, la façade arrière du Relais, d'une minuscule fenêtre effectivement située au-dessus de la charcuterie et donnant apparemment dans une pièce inhabitée, une sorte de débarras, du logement des charcutiers » (*TS*: 96-97). Ces êtres spectraux qui habitent le village constituent en fait des « émanations et non de[s] personnes[,] [des] âmes visibles et gracieuses, [...] [sans] corps [...] [ni] intellect » (*TS*: 97). Formes évanescences, ces spectres se présentent davantage comme des matérialisations de l'oubli que comme les revenances d'un passé insistant: « Les caractères de ces êtres étaient divers. Ils ne gênaient personne [...]. Et pourquoi gloser sur eux, si discrets? Le maire assura qu'on les oubliait comme on oubliait la pluie, les pierres et les herbes des chemins » (*TS*: 99).

Dans *Un temps de saison*, les fantômes apparaissent comme des figures de l'oubli et de l'exclusion plutôt que comme des formes relevant d'un imaginaire mémoriel. Cette spectralisation des êtres serait en effet provoquée, selon les habitants du village, par la forte répulsion ressentie par certains touristes à l'idée de repartir à Paris une fois l'été terminé; le fort désir de rester au village suffisant à lui seul à « transformer en pures évanescences les personnes atteintes de ce qu'[on] appelait [...] le mal du village » (*TS*: 99). C'est donc sous l'aspect de « formes glissantes et insensibles » (*TS*: 100) qu'Herman revoit finalement Rose et son fils « sortant de la droguerie obscure du coin de la grand-rue et de la place [...]. Ils avançaient vers lui, tête nue, dans les vêtements d'été qu'ils avaient portés trois semaines plus tôt. [...] Ils avaient leur expression habituelle, sereine, un peu vaporeuse » (*TS*: 103). Roman de (la mise à) l'écart, sorte de fable sur l'exclusion, *Un temps de saison* médiatise, par la figure du spectre, l'oubli de soi tout autant que la dissolution du tissu social en contexte totalitaire. Le village anonyme qui s'y dessine ressemble à une sorte de panoptique où priment des idéaux d'uniformité et de transparence. Soumis à la surveillance constante de leurs pairs et à l'injonction de transparence qui règne en tous lieux, les êtres se

dépersonnalisent, se voient réduits à l'état de spectres impassibles qui se meuvent d'un « pas ailé éminemment gracieux » (*TS*: 104) dans un présent amnésique et désajusté.

SE TERRER, S'ENTERRER: FORMES DU RETRANCHEMENT

Dans *Le ciel de Bay City*, les spectres du passé s'agitent à la fois dans le ciel et sous la terre, séparés par la surface ténue d'un continent en apparence sans mémoire où habitent les vivants, selon la formule déjà citée: « [a]u-dessus de [leurs] têtes, les cadavres planent, les esprits voltigent et mêlent leurs corps éthérés, souffrants, hargneux aux gaz toxiques et chauds des usines essoufflées du Michigan » (*BC*: 36), alors que les fantômes de leurs ancêtres se terrent sous leurs pas, dans les caves et les *basements*. Dans ce roman, tout se passe comme si Amy cherchait à s'enfuir, à disparaître du monde des vivants. À l'âge adulte, c'est d'ailleurs dans le ciel qu'elle fuit le monde alors qu'elle pilote des Boeing; au contraire, enfant, c'est sous terre qu'elle cherchait à s'enfouir. C'est sous le signe du retranchement qu'elle naît « l'été, dans la chaleur violette, au [même] moment où [s]a mère, [s]a tante et [s]on oncle font creuser un sous-sol sous la maison, qu'[ils] appelle[nt] *basement* » (*BC*: 12). Le sous-sol se présente comme une sorte de bunker où toute la famille se retrouve les soirs d'orage. Ainsi, toute son enfance, Amy cherche à se dissimuler au monde des vivants, que ce soit « sous la maison[,] [dans] cette caverne bien noire où [elle] [s']amus[e] [avec son cousin] à [se] faire peur et à devenir grands » (*BC*: 12), ou encore dans ses nombreuses « cachettes pour les enfants, [c]es ravins, [c]es fossés derrière la maison dans lesquels [elle] [s]e cache l'été » (*BC*: 14). Au-delà des jeux de l'enfance se manifeste une volonté de disparaître qui évoque non seulement la culpabilité sourde et confuse d'exister, mais rejoue également, sur le mode de la réminiscence, cette nécessité de se terrer pour survivre aux rafles et aux exécutions commises par le régime nazi. Ainsi, Amy se cache partout, que ce soit « dans une cabane construite en haut du sapin derrière chez [elle] » (*BC*: 15), « dans l'odeur maternelle, canine »

(*BC*: 15) d'une niche, ou encore dans les odeurs rassurantes de la salle de bain de la maison (*BC*: 16). Cette volonté de disparition, Amy la réitère sous forme de rêves troublants et de conjurations: «À Bay City, je n'ai que la mort dans l'âme. Je me rêve pendue, découpée en morceaux, ou encore je me prends pour une Ophélie verte, chancie, retrouvée noyée au fond de la piscine bleue de ma tante» (*BC*: 34). De même, elle «demande au cadavre de [s]a sœur Angie [...] de [la] prendre avec lui, sous terre, dans le cimetière de Bay City» (*BC*: 35).

À l'âge adulte, Amy reste habitée par l'obsession de sa propre disparition. Ainsi, elle cherche l'exclusion, à l'instar des «femmes ascètes [qu'elle a] côtoyées à Varanasi» (*BC*: 214), et souhaite «quitter tout attachement au monde du plaisir e[n] [s]e désincarn[ant] le plus parfaitement possible» (*BC*: 214). Cette quête de la disparition, elle la poursuit en se rasant les cheveux et en affamant son corps qui, «maigre [et] sec», lui donne des airs de «rescapée des camps de concentration ou encore [de] cancéreuse en chimiothérapie» (*BC*: 157). Anorexique, elle affirme vouloir ressembler aux victimes des camps de concentration, car «seuls le[urs] corps [...] [lui] semblent réels» (*BC*: 252). En tentant de s'effacer, Amy se dit consciente de répéter un passé qui «s'inscrit dans [s]on corps, à même [s]a chair[,] [de] rejoue[r] lamentablement l'holocauste» (*BC*: 252). Contrairement à *Un temps de saison*, où l'effacement des corps se conjugue avec l'oubli, dans *Le ciel de Bay City*, l'effacement du corps se double d'une persistance de la mémoire qui s'agrippe aux chairs et investit Amy: son corps se spectralise afin de communier avec les fantômes qui la hantent.

La manifestation la plus évidente de la spectralité reste, dans *Le ciel de Bay City* tout comme dans *Un temps de saison*, la cohabitation non allégorique entre les vivants et les fantômes. Dans le roman de Mavrikakis, la rencontre entre Amy et les fantômes de ses grands-parents Rosenberg, terrés dans le cagibi du *basement* de la maison familiale, agit comme la représentation la plus aboutie de cette porosité des temps (passé/présent) et des mondes (vivants/morts) que médiatise la figure du spectre dans la fiction. Ainsi, un jour qu'elle fait le ménage de la maison avec sa tante

Babette, elles entendent « un vacarme terrible venant du *basement*, un bruit de sècheuse détraquée, qui se soulève et retombe lourdement sur le plancher en ciment du sous-sol » ; la machine « pique une colère noire[,] [e]lle devient enragée et s'enflamme » (BC: 79). Cet appareil domestique banal se transforme en effet en machine enragée qui, avec le « feu [qui s'agite] dans [son] antre » (BC: 80), rappelle les fours crématoires des camps d'extermination. On a vu comment, tout au long du roman, l'isotopie du feu et de la combustion apparaît par les différentes allusions à la fumée et à la suffocation. Dans l'extrait cité, c'est cette fois par la combustion (spontanée) de cet appareil domestique qu'Amy rencontre son passé. Il n'est pas anodin que ce soit par le détraquement d'un appareil domestique, associé dans ce roman aux tâches féminines et à l'obsession de propreté des femmes de la famille Rosenberg, qu'Amy soit mise en contact avec son passé. Si sa mère et sa tante ont tué son passé, cherchant à nettoyer les mauvais souvenirs et à effacer les drames oubliés, c'est malgré tout par cette icône de la propreté domestique que constitue le sèche-linge que la vérité éclatera au grand jour. À la recherche d'un extincteur pour éteindre le feu, Amy défonce la porte du *cagibi*, lieu sombre et interdit. Là, elle « aperçoit sur une paillasse sale une femme très, très âgée, assise à côté d'un vieillard grabataire. Ils sont là, terrés dans le noir et ont l'air absolument terrifiés. Ces deux êtres ont en eux quelque chose d'extrêmement désuet. Ils semblent venir d'un autre temps » (BC: 80). Amy apparaît moins étonnée par la présence de ces fantômes qu'« éberluée par l'état de saleté dans lequel se trouve le *cagibi* et la fragilité physique de ces deux vieilles personnes » :

Dans la maison de tôle tout est toujours si propre. Bay City est une ville si astiquée, si nette. L'Amérique se veut si rutilante en sa surface. Je ne connais pas une telle saleté et cela me rappelle instinctivement quelque chose de l'Europe, des poussières et des débris accumulés de l'histoire (BC: 81).

Cette exhumation des fantômes a quelque chose de salvateur pour Amy, en ce sens qu'elle « détterr[e] quelque chose d'enfoui en [elle]

et [qu']il [lui] semble qu'[elle est] à tout moment sur le point de nommer ce passé qu'[elle] réveille» (*BC*: 82). C'est seulement après qu'Amy a «braqu[é] le faisceau de [s]a lampe» (*BC*: 83) sur le visage de ses grands-parents que sa tante Babette lui dévoile enfin, dans une sorte de transe, les secrets de leur famille:

Oui, ce sont tes grands-parents. Et j'ai été aussi surprise que toi quand je les ai vus. Je les croyais morts à Auschwitz, oui à Auschwitz. C'est là qu'ils disparurent après avoir laissé leurs deux filles dans cette famille catholique de Normandie. C'est là qu'ils s'envolèrent en fumée. Oui, j'ai les lettres, les témoignages, j'ai tout, caché dans le placard de ma chambre. [...] J'ai fait des recherches, j'ai récupéré une boîte entière de documents. Elsa et Georges Rosenberg que tu vois ici sont morts à Auschwitz. Elle, maman, le 18 décembre 1943, dans une chambre à gaz. Lui, papa, au mois de mai 1944, quelque temps avant la libération. Il était préposé à la disparition des corps. Il aidait à brûler les cadavres (*BC*: 83-84).

Ensevelis sous le *basement*, figés dans un passé indépassable, leurs corps voués à une sorte de permanence immobile, à une impossible disparition, les grands-parents Rosenberg agissent comme les traces, les preuves dissimulées d'un passé horrible. Dans l'existence d'Amy, campée sur une mémoire factice où même «le Christ, qui est posé sur la commode près [de son lit], est un imposteur, un vide» (*BC*: 91), ces corps sales et frêles constituent une révélation. Dans leur propre persistance, ils agissent comme un écho à la disparition massive d'un peuple fauché par la Shoah.

Alors qu'*Un temps de saison* médiatise la figure du spectre comme une métaphore de l'oubli, *Le ciel de Bay City* présente le fantôme comme la manifestation persistante d'une mémoire qui refuse d'être ensevelie. Pour reprendre l'expression de Georges Didi-Huberman, ces survivances du passé se présentent comme «une expression spécifique de la *trace*. [...] Elles désignent une *réalité d'effraction*, fût-elle ténue, voire insensible, et pour cette raison elles désignent aussi une *réalité spectrale*» (Didi-Huberman, 2002: 59). Dans *Le ciel de Bay City*, l'incertitude de l'espace apparaît entièrement liée à la porosité des temps occasionnée par cette effraction du passé qui n'en finit plus de s'imposer au présent. Ce

roman met en scène des lieux troubles marqués par un « temps des spectres », que Demanze définit comme « [r]edoublant le fil de l'histoire, faisant trembler les lignes de la causalité, [...] [et] inscri[van]t à même le présent les rémanences et les survivances du passé » (Demanze, 2008 : 367). Dans ce roman, la réconciliation des temporalités passe par la nécessaire cohabitation avec les fantômes. Ainsi, Amy décide d'exhumer (littéralement) ses ancêtres en même temps que son passé, de les hisser à la surface visible du monde :

J'ouvrirai la porte du cagibi [...] Je verrai alors les morts, Elsa et Georges Rosenberg. Je leur ferai signe de me suivre sans bruit. [...] Je les forcerai à dormir dans mon lit. [...] Je les tirerai contre moi. Ils n'auront pas la force de résister. Ils dormiront avec moi, dans mes draps propres. Leur corps me fera peur, mais je m'habituerai à ce délabrement (BC: 90-92).

Mais cette cohabitation n'a rien de serein : en exhumant ses ancêtres de force, Amy rejoue leur propre asservissement. Malgré leurs geignements faiblards et leurs protestations, elle insiste tout en sachant « vaguement [qu'elle] devient une tortionnaire et qu'entre [elle] et les Allemands, il n'y a guère de différence » (BC: 183). Dans une mise en scène grotesque, elle et son ami David bringuebalent ainsi les grands-parents Rosenberg dans une Mustang sur la *highway* en écoutant les Beatles (BC: 187). Alors qu'ils s'arrêtent dans le stationnement du Rest Area 704, figure par excellence du non-lieu, emblème de l'oubli, Georges Rosenberg demande à Amy d'« incendier le ciel[,] [de mettre] le feu à tout cela » (BC: 191). Sur le chemin du retour, Amy fait escale au K-Mart. Dans cet autre lieu « pour ceux qui n'ont aucune mémoire, où le passé n'est inscrit nulle part » (BC: 196), elle perd momentanément ses grands-parents, qu'elle retrouve cachés dans le rayon des vêtements pour enfants. La cohabitation avec les spectres apparaît intenable : l'Amérique est faite d'espaces amnésiques et de lieux d'oubli où le passé s'inscrit avec peine. Amy comprend qu'il faut tout incendier pour apaiser la mémoire violente des spectres de son passé, pour enfin pouvoir cohabiter

avec eux, dans l'espace indistinct du néant : « [J]e mets au point les derniers détails de mon plan. J'ai tout prévu. J'incendierai le ciel. L'apocalypse adviendra. Il fera vraiment noir. Ma bouche avalera les ténèbres et se confondra avec elles » (*BC*: 196). On connaît la suite : Amy sera retrouvée dans sa cabane, près de la maison incendiée, persuadée d'avoir décimé sa famille :

Personne n'a voulu me croire. J'ai eu beau crier que j'avais connu une joie horrifiée, une immense joie en voyant la maison partir en fumée, dans le monde des hommes, dans l'espace des vivants, je suis innocente. Je n'ai rien fait. J'ai subi simplement un intense stress post-traumatique qui m'a donné un sentiment de culpabilité pathologique, mais on n'a cessé de me le répéter, je n'ai rien d'une meurtrière (*BC*: 45).

On le voit, *Le ciel de Bay City* fait le récit d'une mémoire persistante et d'un impossible oubli. La figure du spectre y témoigne de la réalité de l'effraction d'un passé qui refuse d'être enterré. Bien qu'« [a]près le Michigan, [Amy ait] pris les deux noms de ses grands-parents [qu'elle] porte fièrement, douloureusement » (*BC*: 258), elle reste malgré tout hantée par le passé et habitée d'un inextinguible sentiment de culpabilité qui la mène à vouloir disparaître. La cohabitation sereine avec les spectres du passé apparaît toutefois pouvoir s'opérer chez sa fille Heaven, à qui Amy a toujours pris soin de révéler son passé. À la fin du roman, alors qu'elle descend au sous-sol, Amy « voi[t] distinctement des formes allongées dans le lit de [s]a fille, et puis aussi sur le plancher » (*BC*: 292) :

Je reconnais immédiatement mon grand-père [...] [et] ma grand-mère [...]. Heaven est couchée entre mes deux grands-parents [...]. Sur le sol sont étendus pêle-mêle ma tante Babette, mon oncle Gustavo, ma mère Denise, mon cousin Victor, mon petit-frère Angelo, ma sœur Angie tout bébé et les trois chiennes de mon enfance, Josée, Cindy et Bonecca, que mes chiennes lèchent doucement. Les miens sont là autour du lit de ma fille, de mon Heaven. Je voudrais crier. Hurler de douleur. Ma fille chérie habite elle aussi l'histoire. [...] J'enjambe les corps sans les réveiller. Je me couche à même le sol parmi les chiennes et les humains. [...] Nous cessons ici d'errer, inhumés dans la terre

rouge d'un sous-sol du Nouveau-Mexique. L'Amérique est notre sépulture. Le ciel, une belle ordure (*BC*: 291-292).

Si Amy est habitée (ou plutôt hantée) par l'Histoire, sa fille semble au contraire réussir à habiter l'Histoire. Malgré la violence qui ronge encore Amy, elle paraît arrivée au bout d'une errance, atteignant une sorte de repos dans cette terre d'Amérique qui agit comme une sépulture familiale où peuvent enfin reposer ses morts.

Le ciel de Bay City dit un rapport complexe à un temps spectral, envahissant. La porosité de l'espace, représentée sous le mode de la saturation, apparaît symptomatique de cette réalité d'effraction du passé dans le présent. Aux brouillages des temporalités et des espaces répond l'effacement des corps, qui oscillent entre la volonté de se perdre dans le ciel, flottant parmi les spectres, et celle de s'enfouir sous terre, parmi les silences et les secrets. Errer ou se terrer, voilà l'indicible malaise qui habite Amy cette héri-tière d'un passé et d'une identité faussés, tronqués, volés.

CONCLUSION: LA SPECTRALITÉ COMME RÉALITÉ D'EFFRACTION

Chez Mavrikakis et chez NDiaye la spectralité témoigne d'un rapport trouble à la temporalité: elle « ouvre un rapport au temps complexe, particulièrement au temps historique [...] [et] déploie ainsi une indécision ou plutôt une superposition temporelle » (Ruffel, 2005: 51). On a vu comment *Un temps de saison* met en scène un espace de dissolution marqué par l'indétermination toponymique et onomastique, un espace dont la description est marquée par le lexique de l'opacité, de la distorsion et du brouillage perceptif. À l'opposé, *Le ciel de Bay City* présente un espace de saturation, tant chromatique qu'atmosphérique, qui agit comme la matérialisation d'une mémoire insistante, trop longtemps niée. Par sa manière de décrire l'espace en procédant par négations, la narratrice contribue à en déréaliser la représentation. Les deux romans donnent à voir, au sein même de leur récit, des représentations spatiales distinctes, séparées par une frontière événemen-

tielle qui en transforme la description. Dans *Un temps de saison*, la saison estivale est associée à la clarté et à la lumière alors que l'arrière-saison relève du brouillage et de l'opacité. Dans *Le ciel de Bay City*, les descriptions de paysages urbains du Michigan, associés à l'enfance d'Amy, sont marquées par le lexique de la saturation chromatique. Aux paysages monochromes de son enfance s'opposent les descriptions du Nouveau-Mexique, où habite Amy à l'âge adulte, et qui donnent à voir un espace de luminosité, de contrastes et de couleurs criardes. Les deux romans présentent des espaces guettés par l'amnésie : *Un temps de saison* met en scène un village qui agit comme une sorte de panoptique où les êtres sont tenus d'oublier leur passé et leur identité, alors que *Le ciel de Bay City* présente une Amérique qui semble sans genèse, désancrée de l'Histoire. Dans les deux romans étudiés, le rapport trouble à la mémoire et à l'identité apparaît par la figure du spectre : le spectre que l'on voit, derrière le filtre ténu d'une perception distordue, et le spectre que l'on s'oblige à devenir à force d'oubli de soi. En cela, il agit comme une métaphore du rapport problématique qu'entretient le sujet avec le monde qu'il habite, obligé de composer avec diverses réalités d'intrusion et d'exclusion. Ainsi, dans ces romans s'érige une poétique de la spectralité où l'espace habité, qu'il s'agisse d'une ville du Michigan ou d'un village français anonyme, se présente d'abord comme un espace hanté, comme le lieu d'une médiation complexe entre une mémoire vacillante et une identité problématique. Entre la volonté d'effacement des corps et la persistance des spectres, l'espace poreux s'y dessine comme le symptôme des exclusions, des violences et des malaises dissimulés de l'Histoire.

Il y aurait sans doute matière à réfléchir davantage sur cette présence des fantômes dans ces espaces carcéraux ou vaguement concentrationnaires que dessinent les romans étudiés. Ces entités évanescentes, en marge du monde, ne sont pas sans évoquer l'exclusion subie par différentes populations ou collectivités : tous ces êtres délocalisés, déplacés de force, ces « parias », ces « clandestins », ces « réfugiés » mis dans des camps plus ou moins « provisoires » par les pouvoirs militaires, politiques ou encore par les

institutions humanitaires. Comme le résume Michel Agier, bien qu'ils soient

[d]ifférents dans leurs finalités et leur degré de clôture matérielle, [...] [ces camps] ont [pourtant] pour caractéristique commune d'écarter, de retarder ou de suspendre toute reconnaissance d'une égalité politique entre les occupants de ces *espaces autres* et des citoyens ordinaires. Il y a donc bien un régime d'exception associé à ces espaces [...] (Agier, 2008 : 113 ; nous soulignons).

La figure du spectre, combinée à celle des camps, thématise avec force la question de l'incertitude spatiale et de l'arrachement territorial. De même, l'évocation de ces espaces d'exclusion rappelle la figure de l'hétérotopie foucauldienne. En effet, dans *Un temps de saison*, le hameau isolé entretient certaines ressemblances avec l'hétérotopie, qui se manifeste dans ces « sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (Foucault, 1984 : 47). Ce village, qui semble se déployer à la fois dans une spatialité et une temporalité autres, évoque également la dimension temporelle de l'hétérotopie puisqu'elle se manifeste « lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel » (Foucault, 1984 : 48). Dans *Le ciel de Bay City*, les spectres qui saturent le ciel de l'Amérique ou qui hantent le sous-sol de la maison familiale de la narratrice semblent se déplacer dans ce qu'Agier nomme des « hors-lieux ». Bien que ce dernier utilise cette expression pour décrire les camps de réfugiés, nous croyons que cette notion peut, tout comme l'hétérotopie, être appliquée à l'espace mis en scène dans ce roman :

Les hors-lieux se constituent d'abord comme des *dehors*, placés sur les bords ou les limites de l'ordre normal des choses [...]. Ils sont caractérisés *a priori* par le confinement et par une certaine « extra-territorialité ». Celle-ci se construit pour les réfugiés et déplacés dans l'expérience d'une double exclusion de la localité : une exclusion de leurs lieux d'origine, qui ont été perdus par le déplacement violent ; et une exclusion de l'espace des « populations locales » près desquelles se trouvent implantés les camps et les autres zones de transit (Agier, 2008 : 111).

PRÉSENCE DES FANTÔMES

Dans le roman de Mavrikakis, les spectres semblent arrachés à leur terre natale. Originaires d'Europe, ils planent dans le ciel de l'Amérique ou sont confinés dans ses espaces souterrains, condamnés à errer en marge du monde. Dans leur attente silencieuse, les spectres incarnent et condensent à la fois des temporalités et des spatialités multiples. Leur seule présence au sein du village (*Un temps de saison*) ou de la maison familiale (*Le ciel de Bay City*) contribue à rendre ces lieux hétérotopiques, synthétisant à la fois les temps, les espaces, les morts et les vivants dans une sorte de porosité généralisée qui contribue au gommage des cadres consensuels de l'espace-temps.

À l'issue de ce chapitre, il nous est possible de mieux saisir comment les résurgences du passé affectent, voire configurent l'espace et ses habitants dans les romans étudiés. Si la ruine et le spectre inscrivent le passé au cœur de l'espace et contribuent à le rendre poreux, par quelle figure le futur se manifesterait-il ? Les figures de la fin et de la catastrophe sont-elles susceptibles de conditionner la représentation spatiale ? À l'angoisse de l'exclusion sociale et territoriale thématifiée par la figure du spectre s'ajouterait peut-être l'angoisse de la catastrophe et de la destruction que provoque la perspective de la fin. Est-il possible que l'à-venir conditionne la représentation spatiale avec la même intensité que l'advenu ? Voilà autant de questions qui nous intéresseront dans ce prochain chapitre qui viendra clore la deuxième partie de cet ouvrage.

CHAPITRE 6

IMAGINAIRE DE LA FIN : INDÉTERMINATION DES SAVOIRS, DES TEMPS ET DE L'ESPACE

Par quoi aurait dû commencer une histoire naturelle de la destruction ? Par un panorama des conditions techniques et politiques ayant permis l'exécution des grands raids aériens ? Par une description scientifique jusqu'ici inconnue des tempêtes de feu ? Par un registre pathographique des différents morts ou encore par une étude comportementale des instincts de fuite et de retour sur les lieux ?

Winfried Georg SEBALD,
De la destruction
comme élément de l'histoire naturelle.

DESTRUCTION IMMINENTE : LE FANTASME DE LA FIN

Dans son essai intitulé *Le dénouement*, Lionel Ruffel s'est intéressé à toutes ces œuvres qui sont « traversées par l'histoire et marquée[s] par le fantasme de la fin » (Ruffel, 2005 : 43), autant de fictions qui problématisent « de manière fort différente, mais toujours perceptible, leur rapport à la fin, à l'histoire et aux enjeux de la modernité [...] [et où] la parole [...] procède d'une position terminale » (Ruffel, 2005 : 45). Pour Ruffel,

[c]es œuvres, exemplaires des conditions qui viennent d'être posées, sont les suivantes : *Phénomène futur* (1983) et *L'invention du monde* (1993) d'Olivier Rolin ; *Le drame de la vie* (1984), *Le discours aux animaux* (1987) et *La chair de l'homme* (1995) [...] de Valère Novarina ; *Progénitures* accompagné d'*Explications* de Pierre Guyotat (2000) ; l'œuvre d'Antoine Volodine, qui a suscité [l'essai de Ruffel], de *Biographie comparée de Jorian Murgrave* (1985) à *Bardo or not Bardo* (2004) (Ruffel, 2005 : 44-45).

La notion de « dénouement », telle que proposée par Ruffel, apparaît plus restrictive que celle de « fin » en ce sens qu'elle s'applique aux fictions où la fin, aussi infime et intime soit-elle, est mise en scène au *début* du roman. Le dénouement, parce qu'il s'inscrit comme la mise en scène d'une « posture initiale terminale » (Ruffel, 2005 : 81), est susceptible de prendre plusieurs formes. Selon Ruffel, le dénouement apparaît ainsi tout aussi bien dans les romans qui s'ouvrent sur une rupture amoureuse : *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint, *Mon grand appartement* de Christian Oster, *Un an* et *Je m'en vais* de Jean Echenoz, que par la représentation de personnages morts. Ruffel donne l'exemple de *Mourir m'enrhume* et *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Éric Chevillard. De la même façon, la représentation d'héritages (comme dans *Le démarcheur* d'Éric Chevillard), ou encore de *no man's land* (la trilogie de Marie Redonnet), de communautés isolées, de décisions irrémédiables ou de formes de la spectralité constitue autant de cas de figure qui, selon Ruffel, parce qu'ils mettent en scène des « fins initiales » qui agissent comme des « points de départ » (Ruffel, 2005 : 82), relèvent de l'esthétique du dénouement. Dans le cadre de cette analyse, c'est moins la figure du dénouement que l'imaginaire de la fin qui nous intéressera. Cet imaginaire, Bertrand Gervais en a bien défini les principes structurants dans son essai intitulé *L'imaginaire de la fin*, deuxième tome de son triptyque sur les *Logiques de l'imaginaire* :

C'est un imaginaire fondé sur le temps, plutôt que sur un lieu ou une forme d'altérité. C'est un imaginaire reposant aussi sur une crise promue au rang de loi, de principe de cohérence. Et c'est, enfin, un imaginaire tourné vers l'interprétation et la recherche de sens,

vers la lecture des signes d'un monde sur le point de s'effondrer (Gervais, 2009 : 14-15).

Bien que l'imaginaire de la fin repose essentiellement sur le temps, nous croyons qu'il témoigne également d'un rapport singulier, inquiet, à l'espace. La fin dit l'imminence d'un effondrement, d'une catastrophe, d'une destruction dont on tente de déceler les signes. La fin est ainsi à l'origine d'une attention particulière portée à l'espace, d'une volonté de décodage et de détection dont Gervais a d'ailleurs bien montré la prégnance en insistant sur l'importance de « la recherche de sens ou, plus précisément, [...] l'intensification de l'activité sémiotique » (Gervais, 2009 : 15) face à l'imminence de la fin.

La littérature française contemporaine propose un riche inventaire des figures de la fin. Dans son ouvrage *Le roman contemporain : Janus postmoderne*, Michel Lantelme détaille comment cet imaginaire y apparaît

aussi bien dans le roman dit minimaliste (*Le démarcheur* d'Éric Chevillard) que le roman néo-naturaliste (*Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq), le récit satirique (*Truismes* de Marie Darrieussecq) ou la science-fiction (*Globalia* de Jean-Christophe Rufin, *Babylone babies* de Maurice G. Dantec)¹ (Lantelme, 2008 : 14).

L'œuvre d'Antoine Volodine est aussi marquée par les spectres de la mort et de la catastrophe. Pensons seulement aux voix postapocalyptiques qui s'élèvent dans *Des anges mineurs* (1999) ou à ces êtres habitant un espace transitoire de l'après-vie dans *Bardo*

1. Dans son ouvrage, Lantelme explique notamment comment les fictions de la Fin cohabitent, dans la littérature française contemporaine, avec des œuvres ancrées dans la préhistoire : « Dans la dernière décennie du vingtième siècle on assiste en effet en l'espace de quelques années, à une multiplication des fictions sur la préhistoire. *Préhistoire* d'Éric Chevillard (1994), *Le paléo circus* de Jean Rouaud, *La grande beune* de Pierre Michon (1996) et *L'origine rouge* de Valère Novarina (1999). [...] La préhistoire continuera d'être à l'ordre du jour avec d'autres ouvrages : *Dormance* de Jean-Loup Trassard (2000), *Préhistoire* de Claude Ollier (2001) et *L'origine de l'homme* de Christine Montalbetti (2002) tandis que Jean Rouaud persiste et signe en publiant *Préhistoires* (2007) » (Lantelme, 2008 : 22).

or not *Bardo* (2004). *Splendid Hôtel* (1986) de Marie Redonnet s'inscrit tout à fait dans un imaginaire de la fin (à dimension plus intime) : dans ce roman, nous l'avons vu, la menace de disparition de l'hôtel Splendid apparaît notamment dans l'énumération foisonnante des différentes infestations qui l'affectent, évoquant les 10 plaies d'Égypte du livre de l'Exode où se succèdent les grenouilles, les moustiques, les mouches et les sauterelles, sans compter les ulcères et autres maux.

De la même façon, l'imaginaire de la fin occupe une place notable dans la littérature québécoise : que l'on pense au roman *Le désert mauve* (1987) de Nicole Brossard qui, comme l'explique Carolina Ferrer, reprend certaines figures et « événements scientifiques et politiques qui ont eu lieu à la naissance de l'âge nucléaire » (Ferrer, 2005 : 123). Que l'on pense, encore, au roman *1999* (1995) de Pierre Yergeau qui procède, selon Gervais,

d'une déconstruction savante de[s] scénarios [apocalyptiques] habituels. Pas de cataclysmes dans *1999*, pas de bataille d'Armageddon ou de bête à sept têtes, de collision avec un astéroïde ou de démon aux pouvoirs maléfiques. Mais un ange déchu, réduit à faire de la réclame pour un bar de rencontres, le Saint-Michel, un bateau pris dans les glaces du Saint-Laurent et un hôtel souterrain, le Palazzio, où les clients s'isolent en attendant leur propre fin (Gervais, 2006 : 69).

Le roman *Le ciel de Bay City* (Mavrikakis, 2008) porte également les traces d'un imaginaire de la fin, qui apparaît notamment avec le souvenir des exterminations de masse perpétrées à Auschwitz et par l'inquiétude qui habite constamment Amy et sa famille, plus particulièrement sa tante Babette qui conçoit le *basement* de leur maison comme un véritable bunker. En effet, elle

vit à tout moment sous la menace d'une catastrophe de grande envergure, d'une guerre, d'un tremblement de terre, d'une bombe atomique, d'une tornade ou d'un ouragan, possède toute une panoplie d'objets de survie, d'extincteurs, de couvertures, de lampes, de lanternes, d'insecticides, de trousse de premiers soins et même de boîtes de conserve qu'elle empile dans le *bagi* pourri (*BC* : 80).

On retrouve également ce motif du sous-sol/bunker dans *Hollandia* (2011) de Carole David, alors que l'on y voit une famille québécoise s'échiner, au début du printemps 1961, à creuser sa cave, «à rendre les entrailles de la terre habitables» (HO: 19). Avant l'installation de l'abri antiatomique reçu en provenance de New York, la grand-mère «remplit les tablettes du garde-manger de boîtes de conserve, de nourriture d'astronaute. La trousse de premiers soins et l'eau potable sont, en plus des denrées alimentaires, essentielles en cas d'attaque nucléaire» (HO: 20-21). Le roman *Tarmac* de Nicolas Dickner s'avère emblématique d'un imaginaire de la fin qui se déploie sur le mode ludique: on a vu précédemment tous les membres de la famille Randall recevoir, au fil des générations, une révélation (différente) de la date de la fin du monde. Gervais a d'ailleurs souligné à quel point «[l]a dimension satirique du roman de Dickner se situe dans cette répétition d'une révélation constamment déjouée à même ses assises» (Gervais, 2009: 24).

Dans ce chapitre, l'analyse des romans *Ruines-de-Rome* (2002) de Pierre Senges et *Les Baldwin* (2002) de Serge Lamothe nous permettra d'aborder les figures de la fin selon deux perspectives bien distinctes: l'une préapocalyptique et l'autre posthistorique. Dans le roman *Ruines-de-Rome*, un employé des cadastres à l'existence morne décide de s'improviser jardinier adventice en provoquant une apocalypse végétale. Sa quête de sédition prend des airs d'inventaire botanique délirant alors qu'il énumère tous les types de graines, feuilles, plantes, fruits et légumes qui serviront à l'atteinte de ses objectifs séditieux. *Les Baldwin*, de Lamothe, s'inscrit quant à lui dans une posthistoire trouble: l'apocalypse a eu lieu, sans que l'on puisse déterminer ses causes (sécheresse? mégatsunami? glaciation?). Plusieurs siècles plus tard, dans un monde à la géographie entièrement bouleversée, l'Institut des baldwinologues publie un premier rapport où sont recensés une quarantaine de Baldwin, des créatures (humaines?) qui à force d'entêtement auraient survécu, par diverses stratégies, à l'apocalypse. Dans *Les enfants lumière*, la suite des *Baldwin*, un deuxième rapport est publié et permet de recenser une vingtaine d'autres

Baldwin dans autant de courts récits qui, un peu à la manière des *Anges mineurs* de Volodine, reconstruisent le portrait d'une posthumanité fragile et persistante.

Dans ces œuvres, la représentation d'un espace incertain dominé par les figures de la ruine et de la fin du monde s'accompagne d'un rapport trouble au savoir. En effet, nous étudierons d'abord comment l'imaginaire de la fin s'inscrit, chez ces deux auteurs, comme un plaidoyer pour l'incertitude en ce sens que les œuvres étudiées se construisent sur la remise en question, voire la mise en dérision des discours religieux (Senges) et scientifique (Lamothe). En cela, notre étude rejoint certains des postulats de Jean-François Chassay qui a bien montré, dans son essai *Dérives de la fin: sciences, corps & villes*, comment l'imaginaire de la fin se déploie notamment sur « une crise de confiance à l'égard des scientifiques » et de la science en général (Chassay, 2008: 11). Nous verrons également comment, sur le mode de l'inventaire, les œuvres de Senges et de Lamothe disent la nécessité de nommer, de classer et de regrouper la somme des connaissances nécessaires à l'élaboration de l'apocalypse (Senges) ou, au contraire, à la compréhension de ce qui l'a provoquée (Lamothe). Gervais a montré comment, dans l'imaginaire de la fin, « [l]a contrepartie de [la] recherche [de sens] souvent effrénée est une opacification graduelle du monde et du langage [...] qui se dégrade et finit par devenir aussi lourd et inutile qu'une pierre » (Gervais, 2009: 15). Si *Les Baldwin* correspond tout à fait à cette représentation d'un langage qui s'affaisse, d'une parole qui s'effrite et de textes qui s'effacent, à l'opposé, chez Senges, le rapport au langage se fait à la fois foisonnant et encyclopédique: le plaisir de l'étymologie, des typologies et de l'énumération y opère dans un joyeux coq-à-l'âne où la volonté de nommer le monde (sa dimension botanique, surtout) agit comme un pied de nez à l'apocalypse et donne plutôt au récit du narrateur des accents de Genèse.

En deuxième partie d'analyse, nous examinerons de quelle manière les romans étudiés inscrivent la poétique de l'espace incertain sous diverses représentations d'un rapport au temps per-

turbé. Nous verrons d'abord comment le principe de répétition et de suspension s'inscrit au cœur de l'intrigue chez Senges alors que, chez Lamothe, c'est plutôt la représentation de temps pétrifiés et d'échos incertains qui conditionne la fiction. Ainsi, nous tâcherons de saisir comment le jardinier de Senges entretient avec le temps un rapport suspensif et anticipatif, alors que les récits de Lamothe mettent plutôt en scène un rapport rétrospectif et « détectif » à l'apocalypse. À la quête de signes préapocalyptiques (Senges) répondrait ainsi la recherche d'indices postapocalyptiques (Lamothe).

En dernière partie d'analyse, nous verrons comment ces œuvres mettent en scène un rapport subversif à l'espace. Dans *Ruines-de-Rome*, Senges présente un narrateur qui se joue des plans et cadastres et cherche, par diverses stratégies fantasmées, à provoquer la fin du monde plutôt qu'à l'attendre passivement. Chez Lamothe, cette subversion passe par la mise en scène d'une géographie chamboulée et par la représentation de manières singulières d'habiter le monde. Nous verrons en effet comment les Baldwin, ces survivants entêtés, défient les conceptions ordinaires de l'habitat et de l'habité. L'analyse de *Ruines-de-Rome* et des *Baldwin* permettra de saisir comment, bien qu'elle agisse comme une figure éminemment temporelle, la fin s'inscrit malgré tout comme une figure privilégiée de la poétique de l'espace incertain. Cet imaginaire, on le verra, s'érige sur le triple vacillement de l'autorité des savoirs, du temps et des géographies attestées.

PLAIDOYERS POUR L'INCERTITUDE

Je n'ai pas tant besoin d'avenir que de prophéties, et je préfère encore les mensonges aux véritables oracles.

Ruines-de-Rome.

Dans *Ruines-de-Rome* se dessine un rapport ludique et séducteur au savoir. La quête de signes de la fin du monde se construit d'abord sur le mode d'une attention curieuse et rieuse aux superstitions, aux prophéties de bas étage et à tous les représentants

d'un charlatanisme bon enfant. C'est loin de toute méthode ou de tout modèle scientifique que le narrateur, un employé du bureau des cadastres, véritable spécialiste de l'espace urbain, cherche à connaître l'avenir. « Refusant par principe de [s]'adresser à des visionnaires modernisés (ils tirent leurs oracles d'une radiographie) » (*RDR*: 10), cet homme discret et solitaire à l'imagination féconde aime fréquenter les foires où se tiennent les diseuses de bonne aventure et les voyantes de tout acabit. L'incipit du roman est d'ailleurs entièrement orienté sur l'exposition, par le narrateur, de son rapport subversif aux croyances, aux prédictions et aux augures. Il affirme ainsi que « [c]roire aux oracles trompe l'ennui – aide à trouver le sommeil » (*RDR*: 7). Loin d'être naïf, il entretient un rapport lucide, joyeusement cynique, avec les prophéties de tous ordres. Le narrateur explique qu'il « n'irai[t] jamais frayer avec les sibylles de foires s'[il] pensai[t] tirer de leurs bouches des prédictions pertinentes ou s'[il] savai[t] trouver dans leurs tarots le programme exact de [s]a vie » (*RDR*: 8). Au contraire, le narrateur « fréquente les voyantes au nom précisément de leur charlatanerie » (*RDR*: 8); il explique être « devenu l'habitué des roulettes et des boutiques obscures pour y éprouver régulièrement le sentiment d'être trompé » (*RDR*: 8). C'est donc sur le mode ludique que s'inscrit dans ce roman le rapport aux croyances. Le doute relativement à l'avenir et la quête de signes qui l'accompagne agissent comme les forces qui animent cet homme joyeux et étrange, adepte de « prophéties de pacotille » (*RDR*: 9). Comprendre le monde et prédire l'avenir passe, dans *Ruines-de-Rome*, par des voies personnelles, loin des sciences exactes et des savoirs avérés.

Dans *Les Baldwin*, le récit s'inscrit dans un univers post-apocalyptique marqué par l'indétermination des savoirs. D'où et de quelle époque provient le récit? Où et dans quelle époque s'inscrivent les personnages? Comment la fin du monde a-t-elle eu lieu? Qui sont ces voix qui nous parlent, dans cette lointaine posthistoire? Le paratexte, constitué de courts prologue et épilogue agissant comme l'introduction et la conclusion d'un rapport scientifique, ne fait que cristalliser ces indéterminations en

thématisant le rapport complexe (perplexe) au savoir qui caractérise le contexte posthistorique où s'inscrit le récit. Ainsi, dans le prologue, on comprend que le rapport scientifique de l'Institut Baldwin que l'on s'apprête à lire est né dans un contexte de « réforme radicale des idées reçues » et de « profonde remise en question de[s] structures d'arbitrage culturel [où] les frontières de [la] crédulité collective sont sans cesse repoussées » (*LB*: 9). On y explique comment, à travers les âges, différents chercheurs se sont intéressés à l'existence des Baldwin afin de tâcher de « minimiser [leurs] défaillances historiques » (*LB*: 10). Sorte de chaînon manquant posthistorique, les Baldwin se présentent comme des créatures qui fascinent les chercheurs et théoriciens de la posthistoire,

[c]ar si l'existence des Baldwin n'a jamais été scientifiquement démontrée, il ne manque pas de chercheurs sérieux pour endosser la théorie de Ganidor: laquelle stipule que les Baldwin ont bel et bien existé, non pas sous forme de *projections* ou de *présences* (comme Drigø l'a suggéré dans une étude récente condamnée aussi bien par notre Institut que par l'ensemble des collègues contaminés), mais plutôt en tant qu'*entités* socialement désorganisées réparables soit à leur isolement, soit à leur détresse physique, soit à des séquelles psychologiques indélébiles¹ (*LB*: 10; nous soulignons).

Dans un langage creux, les théoriciens formulent diverses hypothèses quant aux manifestations du phénomène Baldwin. Les querelles de chapelles qui animent le milieu scientifique trouvent leur source dans des confrontations dérisoires où chacun formule ses objections et contre-théories en utilisant des notions fumeuses. Par exemple, Drigø, un éminent confrère des baldwinologues, réfute les théories de Ganidor en affirmant que « les Baldwin représenteraient plutôt un bel exemple de projections permanentes ou (selon une expression chère à Drigø) de

1. Outre sa structure qui évoque les 49 narrats de Volodine, chacun ayant pour titre le nom d'un individu, *Les Baldwin* présente ses personnages homonymes de la même manière que sont décrits les humains dans les *Anges mineurs*: sortes de « particules raréfiées qui ne se heurt[ent] guère », qui « tâtonn[ent] sans conviction dans leur crépuscule, incapables de faire le tri entre leur propre malheur individuel et le naufrage de la collectivité » (*AM*: 115).

projections à durée mixte» (*LB*: 117-118). On le voit, dans *Les Baldwin*, les théories scientifiques se répondent dans leur respective inanité. Échafaudées sur des imprécisions et des notions qui ne réfèrent à aucune réalité concrète (projections, présences, entités, projections à durée permanente ou mixte), elles agissent comme autant d'hypothèses invérifiables à l'origine d'une « vague de rumeurs toutes plus farfelues les unes que les autres » (*LB*: 10). Cette absence de rigueur manifeste dans le discours scientifique des baldwinologues semble pouvoir être expliquée par les difficultés générales connues par la discipline depuis plusieurs années : « Il faut bien admettre [...] que depuis l'élection du dernier gouvernement, la recherche fondamentale accuse un net recul par rapport à ses dérivés bureaucratiques » (*LB*: 10). Ainsi, pendant que la baldwinologie stagnait, une foule de sciences aux noms loufoques voyaient le jour :

[L]es renaissances allaient bon train dans maints secteurs scientifiques (en médecine notamment, de même qu'en astrophysique et en communication), tandis que Batimur nous donnait le perceptivisme, que Murène formulait sa théorie du périphérisme et que Feödrik réalisait les premières séries de manipulations différenciées [...] [En contrepartie,] on a peu entendu parler de la recherche relative aux Baldwin (*LB*: 10-11).

L'ambiguïté qui entoure l'existence des Baldwin est totale, marquée par l'indétermination : d'après Ganidor, « les Baldwin auraient, à une époque *indéterminée*, domestiqué l'ensemble du système périphérique et ses prolongements *virtuels* » (*LB*: 117 ; nous soulignons). Pour certains scientifiques, tel Drigø, les Baldwin constituent une espèce créée par un certain « Bureau Permanent » « à des fins qui [...] demeurent hermétiquement désuètes » (*LB*: 118). Répertoriés à époque indéterminée dans un espace sans limites précises, un espace « périphérique » aux pourtours immatériels, les Baldwin se présentent comme des êtres de légende à l'origine indécidable et à l'existence invérifiable. À l'image de son objet d'étude, la baldwinologie s'offre, dès le prologue, comme une discipline scientifique reposant sur des théories

embryonnaires et incohérentes. Cette mise en scène inaugurale d'une polémique scientifique caricaturale ne contribue qu'à opacifier cet univers posthistorique que l'on s'apprête à découvrir, un univers où l'épistémè tombe en lambeaux et où le savoir, fragile, se propage sur le mode de la rumeur et de la récitation. En effet, le rapport au savoir est d'autant plus complexe dans *Les Baldwin* que les récitations qui nous sont transmises au fil des divers récits se présentent au second degré : elles se dessinent sous la forme de retranscriptions de récits formulés par des récitantes qui auraient été en contact avec les Baldwin. Le savoir véhiculé dans ce rapport « scientifique » que le lecteur s'apprête à investir est donc sujet à de lourdes cautions.

Les récitations, reconnaissent les baldwinologues, « traduisent et inspirent un désarroi légitime » (*LB*: 117), d'autant plus que la quarantaine de messages retransmis par les récitantes sont « presque inaudibles » (*LB*: 117). Les récitantes s'avèrent, quant à elles, des sources d'information peu fiables : leurs retransmissions sont teintées de leurs propres incertitudes, déductions et extrapolations. Ainsi, les récits qui nous sont donnés à lire sont parsemés d'expressions qui modalisent tantôt l'incertitude : « [l]'histoire ne dit pas si » (*LB*: 20); tantôt la contradiction : « certaines en déduisent », « d'autres estiment que » (*LB*: 20); tantôt encore l'indécision : « [p]ersonne ne saurait affirmer que » (*LB*: 20). Dans certains de leurs rapports, elles omettent littéralement ou prétendent ignorer les noms des Baldwin dont il est question (*LB*: 25). Leurs rapports, dont bon nombre sont incomplets (*LB*: 46), sont marqués par la rétention de l'information : « [L]es récitantes refusent d'en dire davantage » (*LB*: 70). Les récits qui nous sont rapportés par les récitantes portent donc en eux cette surdétermination du thème de la transmission non fiable. L'ensemble des récits désigne un espace qui échappe à la représentation, à la fois indistinct et surplombant, celui des récitantes et des baldwinologues. D'où énoncent-ils ? Quel est leur monde ? Les récitantes semblent s'inscrire dans l'étendue, dans un espace indicible et sans limites : elles parlent dans un hors-temps et dans un hors-lieu éthérés, infigurables. On le verra plus

tard, ces indéterminations du récit et de l'espace de l'énonciation trouvent leur écho dans la mise en scène d'un temps complexe et d'espaces sans repères.

Entre la quête d'incertitude joyeuse et assumée d'un jardinier, et la mise en scène d'un univers scientifique qui peine à établir, en contexte posthistorique, la moindre certitude, les romans de Senges et de Lamothe interrogent non seulement le rapport au savoir en contexte (pré ou post)apocalyptique, mais ils mettent également en scène autant de manières d'investir et d'invertir les sources de connaissances qui nous entourent, autant de manières de comprendre un monde qui menace de s'effriter à tout instant.

SAVOIRS À INVESTIR, SAVOIRS À INVERTIR

Dans *Ruines-de-Rome*, le jardinier apocalyptique entretient un rapport singulier et pour le moins subversif au savoir. Si ses visées apocalyptiques sont patiemment réfléchies et documentées, elles se fondent sur une lecture volontairement biaisée des divers textes religieux qui nourrissent son imaginaire de la fin personnel :

En lisant, par l'autre bout, l'Apocalypse de Jean, je n'ai pas eu de peine, ni beaucoup de mérite, à constater que l'Apocalypse définitive, considérée comme fin dernière, brusque échéance, se fait précéder de signes, eux-mêmes précédés d'avertissements, au point qu'une série de présages retarde sans cesse l'heure de l'ainsi soit-il – mais les signes sont les préliminaires de ce qui n'advient jamais, ou se contentent d'être l'aboyeur d'un bal d'aboyeurs : l'Apocalypse lui-même [*sic*] est un effet d'annonce, et jusqu'à son terme, la vision de Jean n'est que préludes aux préludes, sceaux s'ouvrant sur d'autres sceaux, et trompettes annonçant les trompettes (*RDR*: 38).

Bon élève, le jardinier comprend, en lisant l'Apocalypse à rebours, comment il doit élaborer sa propre apocalypse sur ce même principe d'anticipation constamment repoussée, d'irrésolution savamment orchestrée. Homme de son temps, le jardinier cherche dans les textes sacrés des conseils aux amateurs, veut y voir un mode d'emploi, une *Apocalypse pour les nuls* où il pourrait s'inspirer de « trucs » concrets afin d'élaborer son apocalypse personnelle :

[P]our avoir cherché dans les pages ultimes de l'Apocalypse un mot, un trait, la phrase à moi seul destinée, un verset qui ne serait pas seulement une allégorie de bête à sept fronts ou de cieux entrouverts, mais un conseil à un amateur, un truc à l'usage des autodidactes, de quoi anticiper la Fin des Temps, pour avoir feuilleté à rebours les Évangiles sans y trouver l'inspiration, je me vois contraint de lire presque exclusivement le Livre [...] depuis le découverte de Jean de Patmos jusqu'aux commencements hébreux (*RDR*: 74).

Même à rebours, la lecture de l'œuvre de Jean de Patmos se révèle déceptive « [p]our qui espère des recettes, pour un jardinier qui voit dans l'herbe ou l'arbre, l'outil, l'acteur, le messie et l'Antéchrist d'un millénaire définitif – si possible laïc – [...] : on n'y trouve ni bouture, ni paillis, ni terreau, ni taillage, ni bouillie bordelaise » (*RDR*: 74-75). L'Apocalypse et ses signes avant-coureurs s'avèrent inutilement grandiloquents aux yeux du jardinier, qui n'a que faire de toute cette eschatologie clinquante :

Des chandeliers, des étoiles, une porte ouverte dans le ciel, puis un trône, un arc-en-ciel, un livre à sept cachets, puis un cheval blanc, un cheval roux, un cheval moreau suivi d'un cheval bai, un soleil noir, des constellations abattues sur les continents comme les cerises d'un arbre abîmées par la grêle, puis des anges et des tribus, puis des cors ou des hélicons, puis l'absinthe, encore des chevaux, mais à tête de lion, un livre qu'il s'agit de manger, des dragons, une bête, puis un ange flanqué d'une faux, puis d'autres encore, porteurs de fléaux ou de coupes, puis une pierre jetée dans l'océan, des trônes et des âmes damnées (*RDR*: 39).

Loin de se laisser dépiter par la lecture infructueuse des textes sacrés, le jardinier n'hésite pas à chercher, à même les œuvres plus contemporaines, des pistes, idées et indices susceptibles de l'aider dans l'élaboration de son apocalypse :

Dans les mémoires de Vidocq : chercher et retrouver l'herbe-à-couper-le-fer, que les prisonniers, sous prétexte de s'échanger des épinards, se confiaient l'un l'autre [...]; dans ses mémoires, chercher une description précise de cette plante, pour en déduire le nom scientifique [...] puis, une fois l'herbe localisée, identifiée, aller la cueillir (*RDR*: 45).

Les manuels d'histoire constituent également des références de choix pour le jardinier, qui

[s]ai[t] de source sûre ([il a] lu les historiens) qu'en 1897, aux États-Unis d'Amérique, [la jacinthe d'eau,] cette plante pas plus grosse qu'une salade causait tant de dégâts – invasions, débordements, chaussées rompues, accrocs divers, cultures étouffées sous le poids de la mauvaise herbe – que le secrétariat d'État à la Guerre en personne avait fini par envoyer sur le terrain des hommes formés pour les manœuvres, des anciens soldats de chez Grant et tous les militaires sans affectation (*RDR*: 48-49).

Loin d'être passif dans son rapport au savoir, on voit comment le jardinier s'inspire de sources qu'il n'hésite pourtant pas à contester ou à réinterpréter pour les mouler à ses ambitions. C'est que le jardinier adventice est un esprit libre; il propose une lecture personnelle des textes,

une leçon volontairement maladroite selon laquelle l'an mil ne se réfère pas au comput, ni aux dix siècles d'un imminent règne de l'Esprit – mais tout simplement à la céréale: comme si les peurs de l'an mil étaient en vérité celles d'un autre ergot du seigle, ou charbon du blé [...] – ou au contraire la crainte d'une prolifération de mil adventice détruisant le bon grain à l'image des sauterelles ravageant des cultures: un florilège médiéval, alternant licornes et fougères, coquecigrues et chène parlant, pourrait évoquer la marche sur la ville de plusieurs boisseaux de mil sauvage, comme s'ils étaient des rats des champs, animés par des cornemuses (*RDR*: 204).

Lecteur aguerri, le jardinier se dit habité d'une véritable passion pour les nomenclatures; il « [s]'émerveille, avant de [s]'inquiéter, des noms multiples donnés à une seule plante, ce doublet latin et vulgaire qui amuse et déconcerte: savoir que *Datura stramonium* et *Herbe à taupe* désignent la même herbe [lui] procure un plaisir mitigé dont [il n'a] pas réussi encore à définir la nature exacte » (*RDR*: 32-33). Il explique comment le jeu des nomenclatures l'enivre et de quelle manière il puise dans le matériau langagier qu'elles lui procurent pour élaborer un bestiaire monstrueux (métaphorique) sur le mode végétal:

[J]e choisis les fougères pour leurs noms de succubes, de suppôts de Satan, de diables bretons trouvés sur les calvaires ou dans la lande, sous la pleine lune (*Barometz, Ceterach*) ; pour leurs noms de monstres et de chimères mal abouchées, accouplées de travers ou tête-bêche (*Lycopode, Miadesmia*) ; pour leurs noms de satyres ou de Harpyes revenues de Crète via l'Égypte (*Nephrolepis, Ophioglosse* – aussi nommée langue de serpent, herbe sans couture – *Pecopteris*) ; pour leurs noms de Junon du Latium, de matrones à la javelle, d'Agrippine sauvée des eaux (*Salvinia*) (*RDR*: 33).

Chez Senges, la construction de l'apocalypse se double donc du plaisir des mots et des *images* qu'ils suggèrent. L'apocalypse y apparaît paradoxalement comme le prétexte à une énumération du monde qui donne au récit des airs de Genèse, où toutes les nuances du règne végétal doivent être nommées :

Je collectionne les feuilles : des feuilles aériennes, comme menace de raid [...] ; des feuilles ailées pour suggérer des légions d'anges, la colère d'un dieu d'Apocalypse envoyant sur les pécheurs ses légations de séraphins munis d'ailes mais pas forcément d'auréoles ; des feuilles alternes, [...] des feuilles articulées imitant en le trahissant le *fiat lux* des Écritures, [...] les feuilles involutées [...] les feuilles lancéolées [...] [l]es feuilles panachées [...] la feuille radicale [...] la feuille sinuée [...] la feuille submergée, la feuille vaginante, la feuille éparse, la feuille incisée [...] (*RDR*: 153-155).

Cette construction d'un imaginaire de la fin qui emprunte une posture tout à la fois terminale (inventaire avant l'apocalypse) et initiale (inventaire aux airs de Genèse) est présente dans plusieurs romans contemporains. Ruffel, dans son essai *Le dénouement*, a d'ailleurs relevé plusieurs exemples de ces inventaires que l'on retrouve,

[p]ar exemple, [...] chez Valère Novarina, [avec] la liste de 2587 personnages qui clôt *Le drame de la vie*, celle de 1111 noms d'oiseaux qui achève *Le discours aux animaux*, celle de 1708 noms de rivières qui couvre les dix-sept dernières pages de *La chair de l'homme*. On peut y voir des genèses, des créations de mondes, opposées, pour cette raison même, à l'idée de la fin. Elles évoquent plutôt un dénouement car, résolvant les tensions du livre, elles les ouvrent sur un ailleurs, peut-être un futur (Ruffel, 2005 : 48).

Ruffel montre également comment ces inventaires se retrouvent chez Volodine, notamment dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*,

[qui] se termine par la liste des trois cent quarante-trois livres qui forment la bibliothèque post-exotique [...]. [De même,] *L'invention du monde* d'Olivier Rolin cite, presque en clausule, et sous forme d'hallucinations, tous les personnages et les lieux qui le composent. La récurrence de ce procédé ne doit pas être sous-estimée tant elle suggère l'idée de « genèse finale », de « posture terminale initiale », symptomatique du dénouement (Ruffel, 2005 : 48-49).

Ruines-de-Rome se construit sur le mode de l'inventaire, mime la structure d'un manuel de botanique¹. La répartition des paragraphes est assurée par l'indication de différents noms de fleurs et de plantes qui en inspirent le contenu : patience, sésame, langue-du-diable, langue-de-vieille-femme, fausse camomille, trèfle tronqué, etc. ; près de 270 noms assurent la scansion des différentes parties du récit, lui-même émaillé d'une somme incalculable de phytonymes. Plusieurs noms de végétaux qui jalonnent le récit sont porteurs d'un imaginaire judéo-chrétien : poire bon-chrétien, bourse-de-Judas, herbe-de-St-Innocent, pater-noster, arbre à chapelets, tapis monseigneur, buisson ardent ; ou encore d'une imagerie apocalyptique : trompettes des anges, trompette-du-Jugement-dernier, passage des décombres, qui-vivra-verra. De même, plusieurs noms de plantes rappellent le champ lexical du doute et de l'incertitude : ainsi, le haricot candide cohabite avec les pavots douteux, saxifrage trompeuse, saxifrage embrouillée et autres centaurees trompeuses. Cette nomenclature botanique sacrée côtoie des noms relevant de la superstition : herbe-aux-

1. Chassay a également bien montré comment le titre *Ruines-de-Rome* opère un « déplacement par rapport au recueil de Jacques Réda, *Les ruines de Paris* ; on peut aussi penser au texte de Du Bellay, *Les antiquités romaines* [...]. Ce rappel intertextuel de deux recueils connus indique la place occupée par le genre poétique dans ce roman aussi bien qu'il y indique le rôle qu'y joue le livre. On pourrait dire également qu'en y lisant un télescopage d'un recueil publié en 1558 et d'un autre en 1977, on assiste à une abolition du temps, autre rappel de l'Apocalypse » (Chassay, 2008 : 142-143).

sorcières, bâton-de-sorcier, mousse des lutins ; de l'écriture ou de la littérature : abécédaire, anagramme à frondes minces, narcisse des poètes ; ou encore des noms ancrés dans un certain prosaïsme : tabouret raide, bois puant, rince-bouteille, pantoufle, pied-de-lit, vieux-garçon. Cet inventaire hétéroclite agit comme la manifestation d'un encyclopédisme décomplexé et d'une cohabitation sereine des domaines de savoirs.

Si, par ses diverses énumérations, le roman de Senges confirme bien cette récurrence de l'idée de « genèse finale » dans les fictions élaborées autour de l'imaginaire de la fin, le roman de Lamothe se présente d'une tout autre manière. Dans *Les Baldwin*, la possibilité d'une genèse s'inscrit en négatif ; s'il y a genèse dans la posthistoire, il ne peut s'agir que d'une genèse du vide.

SE RECONSTRUIRE SUR DES RESTES

Au fil de la quarantaine de récits présentés dans *Les Baldwin* se dessine le portrait d'une posthumanité qui doit composer avec des savoirs approximatifs et des restes de connaissances. Ainsi, le récit intitulé « Ben » nous montre ce Baldwin qui possède un cabinet de consultation improvisé. Ce dernier prétend que ses ancêtres lui murmurent en rêve les « procédures à suivre pour soigner telle ou telle maladie » (LB: 24). Toutefois, on apprend « que c'est vraisemblablement en parcourant sans relâche un vieux magazine illustré qui montrait des jeunes femmes harnachées d'étranges costumes de bataille, qui ne couvraient pas beaucoup, que Ben avait appris l'anatomie » (LB: 24). Dans ce monde où les revues pornographiques font office de manuels d'anatomie ne semble subsister aucun véritable texte¹. Ce motif de l'effacement

1. Dans *Les Baldwin* tout comme dans *Les enfants lumière* (2012), les seuls textes officiels et scientifiques clairement représentés apparaissent inaccessibles aux Baldwin ; ils figurent en notes de bas de page et ne sont connus que des baldwinologues : DRIGΘ, *Le plus grand canular depuis la Fin de l'Histoire*, Éditions d'Adrénaline, Paris, 1863 (LB: 118) ; Anne-Gabriel Meusnier de Querlon-Baldwin, *Histoire générale des voyages, Histoire naturelle de l'Amérique septentrionale*, 1759 (LEL: 36).

de l'écriture apparaît dans plusieurs récits. Ainsi, «Olivier» nous présente ce Baldwin dont le travail consiste à compter les oies sauvages du lac aux Outardes, se contentant «de tracer un trait dans son carnet chaque fois qu'une nouvelle outarde se posait bruyamment sur le lac. C'était des traits élégants qu'il traçait, qui évoquaient justement de grands oiseaux en vol» (*LB*: 14). Ces signes minimalistes se voient rapidement substitués par l'expliquable blanc des pages du carnet :

Le dernier carnet ne comportait que des pages blanches. Certains chercheurs ont estimé qu'il n'y avait que deux interprétations possibles de cet événement peu banal. Soit, et c'est l'hypothèse la plus vraisemblable, aucune outarde n'a réussi à faire le voyage jusqu'au lac aux Outardes cette année-là et Baldwin, estimant peut-être qu'il n'était pas nécessaire de commenter la situation a expédié le carnet vierge. Soit Baldwin ne savait ni lire ni écrire et personne ne saura jamais ce qui s'est réellement passé au lac aux Outardes cette année-là, ni ce qu'est devenu Olivier par la suite (*LB*: 15).

Ce motif de l'effacement de l'écriture (qui, rappelons-le, se retrouve également dans *Splendid Hôtel*) apparaît aussi dans *Les enfants lumière*, où les rares documents que l'on y trouve se présentent comme «des messages codés» (*LEL*: 22), des «hiéroglyphes [...] dessinés à la craie ou tressés dans l'herbe des steppes» (*LEL*: 22) ou encore des documents «illisible[s] et à moitié déchiré[s], couvert[s] de pattes de mouches et de tampons officiels» (*LEL*: 67). Dans *Les Baldwin*, même les objets les plus dérisoires voient leur dimension scripturale s'effacer, comme cet «éclat de verre recourbé [où l']on p[eut] encore lire VE VE CLI» (*LB*: 25) ou encore cette affiche accrochée en face de l'hôtel de la Licorne, un hôtel pourtant désert où travaille Gwendolyn Baldwin et dont «l'inscription peinte sur la devanture comm[en]ce à s'effacer. Un œil averti [peut] encore [y] distinguer les lettres NO VA» (*LB*: 107). À l'indécidabilité des traces écrites laissées par certains Baldwin s'ajoute la représentation de l'écrivain, du «scripteur» considéré comme un «hors la loi» (*LB*: 75) par la civilisation posthistorique. On y voit comment, repêché des eaux par un autre Baldwin, Christophe-Benjamin, un scripteur,

mettait en place son dispositif de survie: il étendait les feuillets sur le sol, les disposant en cercles. Cela formait des ensembles, des arabesques, des volcans mal éteints. À y regarder de plus près, [on pouvait] discerner les signes minuscules dont les feuillets étaient couverts: ils semblaient, eux aussi, recréer des labyrinthes indéchiffrables gorgés d'encre. [...] Il plaçait les feuillets un à un à différents endroits, comme s'il s'était agi pour lui de retrouver l'ordre dans lequel ils devaient être. Cependant, soit qu'il avait oublié l'ordre en question, qu'il avait peut-être vainement tenté de réinventer pendant toutes ces années, soit qu'il n'y avait jamais eu d'ordre précis à donner à ces feuillets (*LB*: 73).

Auteur d'une œuvre indécodable, ce scripteur est aux prises avec l'impossible mise en ordre de ses feuillets. Dans *Les Baldwin*, les savoirs sont incertains ou illisibles, en proie à un effacement ou à une désorganisation qui empêche quiconque d'en saisir la cohérence. Tout comme dans les *Anges mineurs* de Volodine, on «p[eut] aussi parler d'une désémotisation progressive, dans la mesure où les signes de cette société [...] disparaissent peu à peu, une opacité venant graduellement recouvrir ce monde» (Chassay, 2005: 231). Dans *Les Baldwin*, le savoir et les textes apparaissent toujours comme des données fragiles, mobiles et manipulables. Alors qu'elle tente de décoder une lettre, Francine Baldwin décide de prendre «les signes un à un et [de] les agen[cer] dans un ordre différent. Cette manœuvre modifiait dramatiquement la perspective» (*LB*: 90). Ainsi, même «après la fin du monde», il semble y avoir place à une certaine inventivité, à des manières nouvelles de nouer des récits et de comprendre le monde. Dans le récit intitulé «Migwash», une fourmi dresse sept petits monticules de sable près du pied du personnage du même nom:

La disposition géométrique de ces sept merveilles [...] suggérait un idéogramme fabuleux. Ce n'était pas encore un message intelligible, avec un contenu – un exposé, un développement, une conclusion –, simplement, ça disait qu'un message pourrait être formulé et qu'il serait compris à condition, bien sûr, qu'un code commun soit échafaudé (*LB*: 99).

Détenteurs de savoirs en miettes, de textes sans mode d'emploi, de codes informulés, les Baldwin opèrent tant bien que mal des tentatives de mise en ordre du chaos. Dans ce monde où les fondements de toute connaissance sont à reconstruire, les Baldwin jouent d'entêtement et d'inventivité pour recréer la cohérence du monde. Par exemple, Max, un Baldwin en captivité, esclave dans un cirque tenu par un cyclope dénommé Korch, donne des «spectacles de mathématiques» d'un genre nouveau, fondés sur de nouvelles méthodes de calculs :

[...] devant les cyclopes émerveillés [qui] venaient de partout pour le voir résoudre, sur demande, toutes les additions, les soustractions et les multiplications que Korch lui avait apprises: $24+24 = 2424$; $56-6 = 5$; $3 \times 3 = 333$. [...] L'arithmétique n'avait plus de secret pour lui (*LB*: 49).

Pour survivre, Max récite inlassablement des équations mathématiques aux règles improbables, sorte de bête de foire qui jongle avec des savoirs artificiels, bricolés de toutes pièces. Dans un univers marqué par l'effondrement des savoirs, l'effacement de l'écriture et la fragilité de la parole, *Les Baldwin* présente une épistémè dévastée par une catastrophe dont on ignore l'origine. Sorte d'inventaire ou de genèse du vide, les récits agissent comme la reconstruction lente et fragile des repères qui balisent le monde posthistorique.

L'ANTICIPATION DE LA DESTRUCTION : RITUEL, RÉPÉTITION ET REPORT

[L]'expectative fait partie de ma stratégie.
Ruines-de-Rome.

Dans *Ruines-de-Rome*, le jardinier apocalyptique mène une vie somme toute banale, marquée par d'immuables rituels quotidiens. Son voisin «à heure fixe sort de son habitat pour [lui] rendre visite» (*RDR*: 11). Le narrateur se fait un devoir de bien accueillir son voisin, avec qui il joue aux cartes en mangeant des

petits sablés. Il lui offre à boire « toujours dans la même tasse » (*RDR*: 12) pendant que le voisin « entame invariablement une partie de tarot ou de belote dont [le narrateur] n'[a] jamais su les règles » (*RDR*: 13). Malgré ses habitudes routinières, il n'en reste pas moins que le narrateur aime s'adonner aux plaisirs de l'incertitude. On a vu comment, lui qui se considère comme « [l]aïcard même le dimanche, et toute la Semaine sainte, [se surprend] à consulter Jean de Patmos [...] son Apocalypse [lui sert de] manuel pratique à l'usage de ceux qui désirent *anticiper, même de façon artisanale*, la Fin des Temps » (*RDR*: 25). *Ruines-de-Rome* se présente donc comme le récit d'une anticipation joyeuse de la fin des temps et de la destruction du monde. Pour le narrateur, la fabrique de l'apocalypse doit être exécutée avec lenteur et délectation : « [Q]uelles que soient mes ambitions, mes rêves de sédition ou d'apocalypse sans cesse reportés au lendemain, je ne fais rien » (*RDR*: 20). « [S]a campagne [est] paresseuse, silencieuse, lente (et, surtout, tentée par la procrastination [...]) » (*RDR*: 47) et « l'avènement [est constamment] reporté à plus tard, masqué ou retardé par d'infinis préliminaires » (*RDR*: 47).

Dans le roman, tout se passe comme si la source même de l'inquiétude du sujet face à l'apocalypse était renversée : on ne s'inquiète plus de la fin, mais bien des manières de la provoquer. Cette inquiétude passe par la mise en scène des hésitations du jardinier et des soucis esthétiques que lui pose sa mission apocalyptique :

Tailler, ne pas tailler les ifs : l'alternative oblige l'horticulteur à choisir entre, d'une part, une apocalypse hirsute (ébouriffée) [...] et d'autre part une Fin des Temps minutieusement réglée, mesurée [...], plus proche des parterres du Trianon que des sous-bois de Brocéliande ; une fin qui terrorise par sa précision, son tranchant et sa rectitude (*RDR*: 97).

Fin renard, le jardinier justifie ses hésitations et sa procrastination par certaines références aux Proverbes qui confirment le bien-fondé de sa paresse :

Je me suis longtemps voué à l'oisiveté sans savoir quelle hautaine justification apporter à mes grasses matinées – jusqu'à ce que les Proverbes (24. 31) me rappellent que dans le jardin du paresseux, les épines croissent en tous sens, les ronces couvrent la face et les murs de pierres s'écroulent (*RDR*: 224).

Comme l'a bien noté Chassay, « [f]omenter l'*Armageddon* est un travail de sape minutieux et il ne faut pas s'étonner que les deux fragments qui ouvrent et ferment [*Ruines-de-Rome*] s'intitulent "Patience" » (Chassay, 2008 : 144). Chez Senges, la patience fraie avec l'entêtement ; le rituel prend la forme d'une

obsessive volonté de répétition, de réitération, comme s'il s'agissait toujours d'enfoncer les mêmes graines dans le même sol, de bêcher aux mêmes endroits, jusqu'à ce que, de la ville, il ne reste rien. Le temps en devient, pourrait-on dire, violemment répétitif. Il ne faut pas s'étonner que dans ce livre l'anaphore soit un procédé récurrent. Des fragments qui commencent par « Le jardinier apocalyptique », « Le jardinier adventice » [...] sont monnaie courante ; ou la reprise, dans des contextes variés, des mots « apocalypse », « ville », « ruine », autour desquels les fragments semblent parfois se construire (Chassay, 2008 : 145).

On le verra maintenant, la structure des *Baldwin* témoigne d'une même volonté de réitération, chaque récit relançant une parole singulière qui s'efface pour laisser la place à une autre. La post-histoire trouble mise en scène par Lamothe pose un rapport singulier au temps. Ses *Baldwin* s'agitent dans une temporalité sans chronologie et apparaissent eux-mêmes pétrifiés dans le temps et dans l'espace.

CORPS ET TEMPS PÉTRIFIÉS :
UNE OCCUPATION IMMOBILE DE L'ESPACE

C'est quand même bizarre une histoire qui
commence par la fin.
Mais c'est comme ça.

Les Baldwin.

Les Baldwin se situe dans une époque postapocalyptique incertaine. On y présente un univers où le temps est suspendu, où l'attente est sans fin. Les marqueurs de temps y sont entièrement chamboulés. Les mois y semblent fusionnés alors que leur durée s'étire sur près de quarante jours : « le trente-neuf novembre de cette année-là » (*LB*: 64). Les années, quant à elles, durent plus de dix-sept mois (*LB*: 76). L'une des seules balises temporelles expressément formulées apparaît en note de bas de page, à la toute dernière page des *Baldwin*. Il s'agit d'une référence à un ouvrage publié par Drigø, intitulé *Le plus grand canular depuis la Fin de l'Histoire*, Éditions d'Adrénaline, Paris, 1863. Cette référence nous permet ainsi de fixer la publication du rapport de l'Institut Baldwin dans une année située quelque temps après l'an 1863, « postapocalypse ». Toutefois, les nombreux récits s'inscrivent dans plusieurs époques différentes. Certains font référence à des réalités antérieures à l'apocalypse, comme la récitation qui porte sur « Olivier », un Baldwin qui habite une maison de banlieue au « 47 de la rue Monk » et qui appartient à un temps qui précède les dérèglements ayant mené à la fin du monde, alors que « toutes les saisons se prolongeaient de manière inquiétante et désordonnée » (*LB*: 14). La lecture du récit intitulé « Bruno » permet de comprendre que certaines récitations mettent en scène des Baldwin ayant plutôt vécu vers l'an 1877, après l'apocalypse : « Vers 1877, la lune de Bornéo a défrayé la chronique lorsqu'un Baldwin de Kalimantan a tenté d'ériger une passerelle permettant de franchir la vingtaine de mètres qui séparent la Dayak des flancs rocheux du Bukit Baturok » (*LB*: 31). Plus encore que l'imprécision temporelle dans laquelle baigne l'univers des Baldwin, les nombreuses représentations, au sein des divers récits, de

Baldwin pétrifiés dans une attente immobile nous intéresseront maintenant.

Dans son essai sur *L'imaginaire de la fin*, Gervais démontre comment « la contrepartie du présentisme, à l'œuvre dans l'imaginaire de la fin contemporain, c'est l'atemporalité. L'absence de temps, ou alors un temps totalement dénaturé, défait, ramené au statut de figure sans aucune efficacité » (Gervais, 2009 : 215). C'est précisément ce qui se passe dans *Les Baldwin*, où le temps n'apparaît plus scander ni réguler aucune existence. Les actions les plus ordinaires s'étirent dans des durées invraisemblables. Par exemple, Takashi, un Baldwin qui habite la carcasse d'un véhicule en ruine, reçoit Falstaff et Gudrun, des visiteurs qui souhaitent louer une partie de son habitation. Or, Takashi « ne se sou[vient] pas tout de suite de l'annonce qu'il avait fait paraître des *décennies* auparavant » (*LB*: 18 ; nous soulignons). S'ensuivent des négociations portant sur le prix du loyer qui durent pendant *des mois* (*LB*: 19). De la même manière, le récit de « Basmara » met en scène Richard et Magali, des Baldwin qui, chacun de leur côté, « [d]epuis des *mois*, des *années* [marchent] sans rencontrer âme qui vive » (*LB*: 22 ; nous soulignons). Lorsqu'ils se rencontrent enfin, un 17 décembre, ils restent immobiles, face à face, séparés de quelques centaines de mètres, la main levée. Leurs corps insensibles au passage du temps, ils gardent cette position pendant près de trois mois alors que, dans leur conscience, défilent des décennies de vie commune fantasmée ; observant Richard, Magali peut « presque entrevoir la somme de bonheurs, d'expériences, d'acrobaties et d'audaces que cinquante ou soixante ans de vie commune avec cet homme pouvaient signifier » (*LB*: 22). Quant à Richard, « il savour[e] [à sa seule vision] les siècles de vie commune » qu'il pourrait passer avec cette femme (*LB*: 22). Le récit « Kito » met en scène un Indien qui, depuis plus d'un demi-siècle, « braque son doigt vers le bouton rouge sur lequel est écrit $\text{ЖП}\Theta\text{}$. Il n'osait ni respirer ni battre des cils. [...] Il demeurait dans une pénible expectative au milieu de la station silencieuse enfouie sous deux cents mètres de granit préislamique » (*LB*: 38). De la même manière, Otto, un autre Baldwin, attend des jours et des

jours, enseveli sous le sable, « [d]ans la plaine, là-bas, [...] immobile. Son corps inerte demeurait enfoui. Seul son nez émergeait de la glaise rougeâtre qui le recouvrait. Et Otto attendait. Pour ça, il était doué » (*LB*: 53). La patience et l'entêtement caractérisent tous ces Baldwin pétrifiés dans une inexplicable attente, comme Sergueï qui, « jour et nuit, en toute saison, assis au bord de son trou, [...] attend le soleil. La nuit, il grelotte et se blottit au fond d'un trou. Mais pendant la journée, il estime la position réelle du soleil derrière les épais nuages cendrés qui défilent au-dessus de sa tête » (*LB*: 69). Sortes de statues vivantes, les Baldwin s'inscrivent dans un temps hors du temps, à l'image de Maître Baldwin, immobile, le bras levé et dont « [p]lus personne ne savait depuis combien de temps il tendait les bras vers un ciel tordu resté muet » (*LB*: 114). Comme l'explique Chassay, de nombreux textes ancrés dans l'imaginaire de la fin

impliquent une relation difficile au corps [...]. Corps obsédant, mort ou vivant (et malade), métamorphosé ou hybride, il impose sa présence en dérégulant le temps [...]. Il donne la sensation [...] d'abolir la temporalité. [...] [D]ans un univers statique, de glace ou de mort, le temps reste ce renouvellement du présent sans choses qui changent. Or, le corps joue d[un] effet de statisme, métaphore d'une mort qui viserait, contre toute logique, à annihiler le temps (Chassay, 2008: 12).

Les Baldwin s'inscrit dans une temporalité incommensurable: « [P]aradoxalement, alors que la fin s'impose, les durées paraissent s'allonger comme si elles étaient justement sans fin » (Chassay, 2005: 235). Le rapport au temps à l'œuvre dans *Les Baldwin* s'oppose à celui mis en scène dans *Ruines-de-Rome*; l'attente sans motivation remplace l'anticipation joyeuse; la pétrification prend le relais de la suspension. Dans *Ruines-de-Rome*, on se joue du temps, alors que dans *Les Baldwin*, on s'y englué: preuve que dans l'imaginaire de la fin contemporain, « [o]n ne manipule plus le temps, on subit ses perturbations, on se laisse porter par ses vagues successives » (Gervais, 2009: 216).

TROMPER LES PLANS, RUINER LES RUINES

On a vu comment l'apocalypse dans *Ruines-de-Rome* est teintée par des rapports subversifs aux savoirs et au temps. Le rapport à l'espace y est également présenté de manière singulière, sur le mode du renversement. Dans *Dérives de la fin: sciences, corps & villes*, Chassay propose une analyse fort convaincante de l'espace urbain dans *Ruines-de-Rome*. Il y montre notamment comment la ville s'y présente de manière évanescence: « Le mot "ville" est répété à satiété par le narrateur, mais on la distingue mal. Elle se ramène à peu de choses, confinée de manière cacochyme à ce qui fait l'habiter » (Chassay, 2008 : 141). Ainsi, dans *Ruines-de-Rome*, « [l]es repères, les strates du monde urbain, ne se trouvent jamais là où on les croit. C'est bien une des originalités de ce roman d'être profondément urbain alors même que la ville n'est presque pas nommée et que l'objectif premier consiste à la faire disparaître. Sous les fleurs » (Chassay, 2008 : 142). Chassay explique comment « [c]e roman met en scène une pratique de l'imprévu, au cœur du monde urbain » (Chassay, 2008 : 149) et

rend compte également d'un rapport ontologique du sujet à la ville. À travers son regard métamorphosé, sa perception de la ville change. Le roman produit ainsi un objet singulier, modèle urbain qui refuse le mimétisme et présente la ville hors du temps linéaire et même, dans une certaine mesure, hors-territoire (Chassay, 2008 : 150).

Le caractère séditieux du narrateur se manifeste non seulement par sa volonté d'annihiler la ville mais, on le verra, par sa manière d'en subvertir les représentations, d'en travestir les cadastres et les cartes officielles.

Si le narrateur use de cartes pour planifier son apocalypse, c'est d'abord sur le terrain que germent ses idées destructrices: « Tout commence par une pêche de vigne » (*RDR*: 26) dont le narrateur, en promenade, enfonce le noyau « dans la terre meuble et noire [...]. C'était une façon comme une autre de [s']en débarrasser, faute de poubelles » (*RDR*: 27). Ce geste, à la fois banal et insouciant, agit sur lui comme un eureka, une véritable conversion alors qu'il assiste, au fil des jours, à la lente mais certaine

croissance de l'arbrisseau discret: son pêcher qui, en poussant, provoque une lente détérioration de l'espace qui l'entoure, soulevant le goudron et menant certaines pierres à se déliter. « Depuis ce jour », affirme le narrateur, « j'envisage ma Fin des Temps [...] sous l'aspect de broussailles, de ronces et de jardins » (*RDR*: 28). En cela, Senges opère un renversement (ou plutôt un changement d'échelle) du récit de la Création: au Créateur qui, le troisième jour, fit advenir la terre et le règne végétal s'oppose un homme discret qui, par les mêmes moyens, souhaite élaborer une apocalypse à sa mesure, et mener sa ville à la ruine.

Pourtant, rien ne prédestinait le narrateur à une passion botaniste, encore moins à une carrière de jardinier apocalyptique, lui dont « [l]'essentiel [du] deux-pièces est réservé aux minéraux, à la céramique, au métal ou à des miscellanées de plastique, formica, tergal, carbone, bakélite, offrant des angles nets, des bords précis, une forme sur laquelle le temps, à s'y tromper, paraît ne pas avoir de prise » (*RDR*: 32). Cette dernière énumération contribue également à la représentation d'un espace (en l'occurrence l'appartement du narrateur) que l'on ne *voit* pas. Tout comme la ville qui se dessine comme une entité vague, l'appartement du narrateur reste un assemblage abstrait de divers matériaux.

Cet employé discret du bureau des cadastres, qui travaille sur des « plans caducs [...] trop vieux pour faire référence, trop jeunes pour servir d'archives et contenter les historiens, ou les amateurs de curiosités » (*RDR*: 30), se montre bien décidé à « donner à la fin du monde une forme jardinière, botanique » (*RDR*: 32). Il élabore patiemment ses stratégies, cherche d'abord des mécènes (*RDR*: 50-51) pour financer son œuvre de destruction, se met à chaparder des tiges et graines en tout lieu (*RDR*: 52), il imagine toutes sortes de stratagèmes qui lui permettront d'améliorer son catalogue et de garnir sa réserve d'armes végétales. Ainsi, il pense « s'introduire au couchant dans des muséums ou les jardins botaniques [et] [...] débaucher ensuite, d'un coup de sécateur, des essences à cet endroit précis uniques au monde » (*RDR*: 53). Puis, il s'imagine kidnapper un livreur de fleurs (*RDR*: 61) et réfléchit à la meilleure manière d'ensemencer la terre de ses voisins de

balcon, «à l'aide d'une catapulte, d'un élastique – ou à la main en comptant sur le hasard et le bon vent» (*RDR*: 64). Architecte patient, il fantasme l'élaboration d'un

dédale sans limites, dédale proliférant, élargi, étalé, couvrant de jour en jour et de détours en détours tout l'espace disponible [...]: un labyrinthe total, comprenant la ville même, sans concession ni retrait [...]; labyrinthe adventice et monstrueux, quoique tracé avec la rigueur des géomètres, dont le cœur d'origine, jardinier bien taillé, ne serait plus qu'un reliquat, le germe bientôt sacrifié (*RDR*: 86-87).

L'espace, pour le narrateur, se présente comme un territoire vierge, un champ de possibles. Quant au temps, il lui sert d'arme: c'est au fil de celui-ci que les plants arriveront à pousser, à envahir et occuper l'espace, à le transformer. Les anciens cadastres inspirent sa campagne militaire, lui servent de brouillons ou de cartes muettes (*RDR*: 118). Sur ces dernières,

[il] reporte point à point, mètre à mètre, l'avancée de [s]es frondaisons, de [s]es campagnes: le vert, par hachures obliques mais calmes [...] couvre peu à peu le blanc de la page, contourne le trait des bâtis, semble suivre la ligne d'une rue, d'un passage, s'accommoder de son tracé pour mieux s'en échapper ensuite [...] (*RDR*: 118).

De son bureau «sans ouvertures, éclairé d'un néon intermittent» (*RDR*: 169), il imagine l'étendue potentielle de ses dégâts. Il prend plaisir à subvertir,

[à] [d]étourner les jardins déjà en place: dessiner le plan de [s]es campagnes (de leurs annexions successives) d'abord, au dos des cadastres caducs dont [il est] le gardien: sur le blanc de la feuille, [...] esquisser des jardins d'agrément, de labyrinthes, de sérénades ou de débauche; [...] trait à trait amorcer plusieurs lignes de fuite, [...] un système improvisé de symboles allant du pointillé aux hachures suffit pour ordonner, sur quelques centimètres carrés, des rangs de tulipes, des parterres monochromes – au dos des cadastres, [il] ébauche des jardins qui [lui] sont des utopies [...] (*RDR*: 164).

On le voit, l'imaginaire de la fin, chez Senges, constitue un formidable terrain de jeu pour repenser l'urbanité et en tromper les représentations figées:

Tromper les plans : à force de les corriger, de repasser les traits affadis par le temps et nos lampes pourtant faibles, de reprendre centimètre par centimètre chaque parcelle, de redéfinir des trapèzes de guingois, de rétablir un angle droit, le correcteur de cadastre apprend à maquiller les traits (à rendre ses corrections invisibles) (*RDR*: 169).

Bien sûr, toute cette destruction est de l'ordre de l'imagination et du fantôme. Ainsi, « puisque le paysage n'obtempère pas, puisque les ébauches à l'encre n'ont pas d'effets immédiats sur les alentours [le narrateur se] contente [...] de remplir les cadastres d'une couleur pistache, à la mesure de [s]es cultures » (*RDR*: 170). La fin des temps, dans *Ruines-de-Rome*, présente deux versants clairement établis et assumés par le narrateur. À l'image d'un spéculaire miroir, la fin du monde

admet deux fronts, ou deux armées: l'une réelle, faite d'armures lourdes [...]; l'autre irréaliste, prévue uniquement pour l'illusion, une sorte d'armada de papier et de carton, de couleurs et de panaches fixés au faite des balais-brosses, une armée d'épouvante alignée sur le fond d'une toile peinte, le tout défilant sur un horizon lui aussi sujet à caution, ou sur un océan agité depuis les cintres (*RDR*: 173).

On a vu comment la réappropriation de cadastres vétustes inspire le jardinier dans l'élaboration de son apocalypse botanique. Son armada de pacotille, il la déploie également à même les terrains vagues, ces lieux oubliés, ces espaces négligés de la ville qui agissent comme le pendant spatial de ses cadastres désuets.

Fasciné par les lieux abandonnés, le jardinier apocalyptique affirme ne pas connaître « de meilleurs jardins [...] que les friches sacrifiées en bordure d'autoroutes, des bandes d'herbe jaunâtres en lisière de péage, triangles pelés serrés au cœur des échangeurs (des trèfles, vus d'avion, ou des entrelacs celtes) » (*RDR*: 35). Les lieux inhospitaliers, les espaces que l'on ne visite qu'en de rares occasions constituent pour lui « de parfaits cabinets de botanique, de parfaits jardins des plantes » (*RDR*: 35). Ainsi, il préfère jardiner auprès « [d]es tombes négligées, là où pousse la jacobée, faute de visite [...] auprès des concessions perpétuelles tombées en déshérence » (*RDR*: 36). Sorte d'esthète, adepte de mise en abyme, le

narrateur cherche également à *ruiner* les ruines existantes. Ainsi, il sème ses graines dans des chantiers abandonnés, ou encore sur des sites de fouilles archéologiques. Philosophe passé maître dans l'ironie, le jardinier érige ses plantations sur jeux d'apories et de mises en abyme. Se riant des cartes et des représentations figées,

[l]e jardinier n'est pas peu fier d'un paradoxe : après coup [...] il sera impossible de distinguer une ruine d'une ruine, impossible de savoir si le lierre prenant racine au cœur d'un pavillon tombé en morceaux, si la renoncule fleurissant au flanc d'un temple qui s'effondre sur lui-même, profitent des ruines ou les provoquent (*RDR*: 219).

Le rapport subversif à l'espace, la volonté joueuse de provoquer l'apocalypse apparaissent s'inscrire chez le narrateur comme une conception littérale de la catastrophe, entendue comme un bouleversement, une révolution, bien davantage que comme la fin de toute chose. Ainsi, le jardinier déconstruit, réfute tout autant le rapport passif à l'apocalypse que sa lecture même, qu'il préfère effectuer à rebours ; il réécrit les cartes et se moque des cadastres, il cherche à mettre en ruines ce qui est déjà en ruines. Pour lui, l'apocalypse est prétexte à invention, à réécriture, à subversion. Dans *Ruines-de-Rome*, outre la fin du monde végétale qu'il tâche d'orchestrer, on ne compte plus les apocalypses fantasmées par le narrateur.

« MON APOCALYPSE MOBILISE TOUT » :
VERTIGES DE LA DESTRUCTION

Dans *Dérives de la fin : sciences, corps & villes*, Chassay a montré avec beaucoup de justesse comment l'apocalypse chez Senegés

est indissociable de la destruction de la ville, de sa mise en ruines. La Crise, terrible, définitive, ne peut être qu'urbaine, par définition. Car on voit mal comment l'irruption de fleurs et de plantes serait une catastrophe pour campagnes et forêts. La prolifération de la nature dans la nature ne peut avoir de sens, d'un point de vue apocalyptique. Il faut que la culture soit atteinte, et c'est dans la ville que l'impact doit se produire (Chassay, 2008 : 147).

La culture comme cible de destruction. Voilà une hypothèse qui mérite d'être considérée. Chez Senges, la fomentation de l'apocalypse ne vise pas, en effet, la destruction à l'échelle planétaire : elle est dotée d'ambitions spatiales modestes, bien circonscrites. C'est à sa ville que le narrateur souhaite s'en prendre. L'apocalypse se fait ainsi plus intime, à hauteur d'homme. Il n'en reste pas moins que

[s]on apocalypse mobilise tout : oiseaux pour disséminer [s]es graines [...] ; insectes pour accompagner [s]es broussailles [...] ; serpents pour que [s]on apocalypse parodie la genèse ; pluies du week-end et même gaz carbonique, monoxyde de carbone, tous les échappements rassemblés aux heures de pointe (*RDR*: 103).

On le voit, l'apocalypse est prétexte à une véritable inventivité, agit comme une fabrique de l'imaginaire chez le jardinier. Ainsi, il fantasme d'improbables apocalypses, en multiplie les formes possibles : il s' imagine aisément lever « une armée d'endormis [...] et profiter de cet air hébété qu'ils auraient au saut du lit pour effrayer le bourgeois » (*RDR*: 18) ou encore « réveiller les morts » (*RDR*: 20) ; « fomenter une révolte de cailloux et d'injures » (*RDR*: 21) et « provoquer un soulèvement de lance-pierres » (*RDR*: 21) ; il s' imagine aussi « mener une fronde de chiffonniers » (*RDR*: 22) ou encore demander

aux convoyeurs, à tous les clubs colombophiles, de faire voler leurs pigeons sur la ville, d'obscurcir le ciel, remplacer les invasions de sauterelles ou les tempêtes de sable par un vol serré d'oiseaux bien nourris [...] le guano tombera [...] comme les larmes du *lacrimosa* ou l'averse de cendre lors du *dies irae* (*RDR*: 23).

Si « la forme de [s]es révoltes [...] s'inspire des Fins du Monde et de l'Apocalypse, du Jugement dernier », s'il reste « [s]ensible aux prophéties de Patmos et au bestiaire du Jardin des supplices » (*RDR*: 23-24), le narrateur préfère toutefois se tourner vers d'autres terrains qui ont « le charme de la nouveauté » (*RDR*: 25). Bien sûr, il n'échappe pas à la tentation de reproduire certaines formes de la fin plus canoniques, tel le Déluge : par

le jeu innocent des fuites et des robinets ouverts: noyer la ville sous un déluge, mais un déluge [...] prenant sa source chez le particulier, espérant convaincre chacun d'ouvrir les robinets des cuisines, des lavabos, des douches, de puiser où que possible, tirer toutes les chasses et bloquer d'un sabot le système du flotteur aussi ingénieux que simple (*RDR*: 147).

Inventif, il préfère toutefois emprunter des chemins inexplorés. Ainsi, il explique comment sa fin des temps « aurait pu être entomologique » (*RDR*: 118) et évoque l'armada d'araignées, de mouches, de blattes, de fourmis, de scorpions et scarabées, de moucheron, de guêpes et charançons, de larves et termites qu'il aurait convoqué :

[S]i j'ai finalement choisi de ne pas faire de mon apocalypse anticipée une Fin entomologique – des nuages de sauterelles, une Babel-termitière [...] je me permets tout de même un mélange des genres: je tolère deux ou trois insectes, traîtres à leur règne et complice du mien [...] je débauche des phasmes, des chenilles, des papillons, puisque je sais que les premiers seront pris pour des rameaux, les secondes pour des tiges, les derniers pour des feuilles mortes (*RDR*: 119-120).

Fin illusionniste, le jardinier se fait donc allié des « phasmes en forme de branches (ou le bâton-du-diable: *carausus morosus*), des papillons confondus avec le feuillage et *l'umbonia oriombo* avec un aiguillon, des coléoptères prenant le relief de l'écorce sur laquelle ils pondent ou survivent » (*RDR*: 120). Cette récupération par Senges de la figure du phasme n'a rien d'anodin. Citant Georges Didi-Huberman, Bertrand Gervais a bien montré avec quelle force et cohérence cette figure s'inscrit dans l'imaginaire de la fin :

Apercevoir un phasme, c'est toujours discerner, apercevoir ce qui se donne initialement comme caché. Didi-Huberman se demande [...] : « Qu'est-ce donc qu'un phasme? Un insecte, sans doute. D'où lui vient son nom? De *phasma*, sans doute, qui signifie tout à la fois l'apparition, le signe des dieux, le phénomène prodigieux, voire monstrueux; le simulacre, aussi, le présage, enfin. » Le phasme est une apparition, un présage, nous dit-il, de ces signes d'après lesquels on croit pouvoir deviner l'avenir. Il est une promesse, celle d'un futur

dont il annonce d'emblée la forme. [...] [Il] est une présence qui cause une rupture, une réévaluation des perceptions, où tous les temps sont impliqués [...]. Il est une apparition : un événement sémiotique qui vient bouleverser le temps, en le forçant à se contracter sous le choc de la révélation et l'irruption d'une présence¹ (Gervais, 2009 : 134).

Dans *Ruines-de-Rome*, les mots agissent, pour le jardinier, comme ces phasmes qui se jouent des apparences, comme de prodigieuses feintises prétextes à une inventivité débordante. Ainsi, sa « campagne eschatologique » s'exprime dans des « légions » de termes délirants, de mots incongrus, de doubles sens ludiques :

L'arsenal du jardinier (si je me résous à nommer ainsi mon herbier, ma botanique, si j'accepte de confondre une fois de plus apocalypse et mutinerie) sera ainsi constitué d'espèces étrangères l'une à l'autre [...] sa campagne eschatologique saura recruter une légion particulière qui s'énumère ainsi : Reine de Mai, Gloire de Nantes, Suzan, Hilde, Santa Anna, Armanda, Blonde de Paris, Ondine, Laura, Fluvia et la Blonde Paresseuse. Troupe d'Amazones ? de femmes viragos ? Prostituées repenties se servant du fouet autrement que pour la bagatelle ? légion de onze mille vierges défilant pour le quatorze juillet ? obscurs agents ? artificières infiltrant le monde forain ? ou caravelles d'une invincible armada ? Non : tous ces noms désignent des laitues, simples laitues (simples mais miennes), malicieuses laitues qui n'attendent que la première pluie pour monter (*RDR* : 77).

On l'aura compris, l'apocalypse, chez Senges, est affaire de langage, de stratégies délirantes échafaudées sur des armadas de mots, sur des énumérations foisonnantes qui donnent à son récit, bien plus qu'un ton apocalyptique, toutes les apparences de la Genèse. Les mots agissent comme ces cartes désuètes, ces terrains vagues, ces ruines que le jardinier s'amuse à investir : des coquilles vierges, des feuilles blanches qui ne demandent qu'à être resémiotisées, réinvesties en autant de possibles, de scénarios loufoques.

1. Dans ce passage, Bertrand Gervais cite Georges Didi-Huberman (1998 : 17).

GÉOGRAPHIES POSTAPOCALYPTIQUES
ET POÉTIQUE DE LA DÉRIVE

Dans *Les Baldwin*, nulle tentation de la ruine ou nul vertige de la destruction ne semblent habiter les personnages : la fin a eu lieu ; la ruine est leur habitat. Contrairement au jardinier de Senges, tout occupé à provoquer l'apocalypse, les Baldwin apparaissent plutôt s'entêter à survivre dans un monde hostile, sans repères. Leur monde est marqué par une géographie chamboulée, caractérisée par des paysages silencieux qui n'affichent « aucune carte, n'indiqu[en]t aucune direction, n'offr[en]t aucune grille qui [...] perm[ettent] de le[s] déchiffrer » (*LB*: 46). Dans ce monde, « [l]a réalité paraît ne plus faire le poids. Ni les montagnes ni le ciel [ne semblent avoir] assez de consistance. Cette légère défaillance disqualif[ie] tout d'emblée » (*LB*: 69). Ainsi, les Baldwin ne « sav[ent] plus du tout quelle direction prendre. [...] Il[s] ignor[en]t où aller, mais il[s] ne cess[en]t d'y aller malgré tout » (*LB*: 69). Plusieurs toponymes ne réfèrent à aucune réalité connue : Dharmaville (*LB*: 48), les ports de « l'Ibavir » et de « l'Andoska » (*LB*: 48), le désert de Ziph (*LB*: 53), les « volcans du Xérox et les fonderies éoliennes de la Gueuse » (*LB*: 97), etc. Le territoire est balisé en « Zones » sans noms, aux sigles interchangeables : C 24 (*LB*: 28) ; K 61 (*LB*: 53) ; D 27 (*LB*: 55-56) J 24, N 30 (*LB*: 110). L'espace, dans *Les Baldwin*, dessine une véritable « poétique de la dérive », pour reprendre l'expression qu'emploie Ruffel (2007 : 48) pour qualifier les représentations spatiales marquées par la « déformation des signes de la référentialité » (Ruffel, 2007 : 49). Chez Lamothe, même les villes géographiquement identifiables portent en elles une sorte de décalage, une inquiétante étrangeté. Par exemple, on apprend que Basmara Baldwin « a grandi à Amsterdam à une époque où cette ville pouvait encore s'enorgueillir d'une population de quinze habitants, tous valides » (*LB*: 21). Natasha Baldwin, quant à elle, est « garde-frontière à la périphérie nord-est du désert de Ziph, à quelques centaines de kilomètres au nord de l'antique cité de Boston » (*LB*: 41). Bangkok et Berlin semblent avoir disparu (*LB*: 55) alors que

«le Dakota du Nord[,] [qui ne] compt[e] [que] six habitants» (*LB*: 100), semble «sur le point de s'effacer des cartes géographiques et des bases de données» (*LB*: 101). On le voit, les lieux géographiquement identifiables se présentent comme des formes fragiles, dérivées, décalées par rapport à l'univers de référence du lecteur.

Partout, le paysage n'est que désolation et pétrification, parsemé de déserts de pierres, de lacs réduits aux dimensions d'étang (*LB*: 13), de mers de glace (*LB*: 53) et de vases rouges (*LB*: 54). Dans ce monde de ruines, les routes ne débouchent nulle part (*LB*: 56) et le ciel est noir, «criblé par endroits de lueurs malsaines et inquiétantes» (*LB*: 16). Partout ne se trouvent que des «usines poussiéreuses et sales, [d]es entrepôts abandonnés» et des «mendians dégoûtants qui dorm[ent] dans les marais et se nourriss[ent] de dieu sait quoi» (*LB*: 16). Les Baldwin errent

[entre les] maisons barricadées, les murs effondrés, à peine reconnaissables, des lambeaux de tissus qui virevoltent dans le vent, de la fumée ici et là, des carcasses de véhicules, une balançoire qui grince de manière sinistre [...] plusieurs tas de débris difficiles à identifier, des fenêtres fracassées, des odeurs âcres de caoutchouc brûlé, des fils électriques qui se tordent dans la rue sous l'effet conjugué de la surprise et de la peur (*LB*: 80).

Du «lac Noir» qui dégage «toutes sortes de gaz» (*LB*: 110) aux «vallée[s] de béton et d'acier», «fonderies silencieuses» et cargos pourrissant dans les ports (*LB*: 114), tout, dans *Les Baldwin*, autant «[l]e ciel, le vent, les rochers noirs et toutes les ordures amassées [...] depuis des siècles[,] sembl[e] acquiescer» au silence et à l'attente (*LB*: 115).

Au fil des récits se présentent divers indices, diverses traces de ce qui a pu provoquer la fin du monde : ces images d'un «monde où la peste, la lèpre et le choléra» font rage (*LB*: 27) donnent à penser que plusieurs épidémies ont provoqué la fin de l'espèce humaine. Le fait d'apprendre qu'il pleut «depuis quarante ans [...] [et que] certains sommets parmi les plus élevés du monde émerg[e]nt encore à la surface» (*LB*: 94) indique plutôt qu'un

déluge a eu lieu. D'ailleurs, une « Grand Mer » « couvr[e] le globe. Elle l'embrass[e] » (*LB*: 94). Les récits ne concordent pas ; chacun mène le lecteur sur des pistes de compréhension contradictoires des causes de la fin. Débalancements climatiques : « [L]es saisons allongeaient. Personne n'avait prévu ce phénomène. [...] Toutes les saisons se prolongeaient de manière inquiétante et désordonnée » (*LB*: 14). Accident chimique ou nucléaire : « un matin toxique d'avril ou de juin » (*LB*: 25). Disparition du soleil : les jours ne permettent qu'« un quart d'heure de semi-clarté [...] vers midi » (*LB*: 26) et certains Baldwin, telle Magali, ont « de la difficulté à imaginer le soleil » (*LB*: 62). Possible glaciation (*LB*: 64), « mégatsunami et [...] pluies diluviennes » (*LB*: 71), ou encore grande sécheresse (*LB*: 104). Chaque récit présente des faits concurrents, discordants qui nous mènent à douter de leur véracité ou à émettre l'hypothèse qu'une succession de crises et catastrophes naturelles ont causé la fin du monde. Par sa structure, *Les Baldwin* évoque les *Anges mineurs* de Volodine, où, comme l'a bien noté Chassay, il apparaît « oiseux de chercher un point de départ » (Chassay, 2005 : 230) et où les narrats témoignent de « l'inachèvement d'une catastrophe qui ne parvient jamais à dire son dernier mot et dont on ne peut retracer les tenants et les aboutissants pour en faire un ensemble argumentable » (Chassay, 2005 : 230-231).

À l'image du lecteur en quête d'indices, les personnages sont fascinés par les objets, par les débris, tel Lothar Baldwin qui

creusait ici ou là pour se donner bonne conscience. Il déterrait souvent quelque chose. Des objets sans valeur, la plupart du temps. Mais de temps à autre, par hasard, il tombait sur un morceau de tôle. Plus rarement, sur un bout de verre poli ou des boîtes de conserve vides, percées par la rouille (*LB*: 46).

Les objets, aussi imparfaits, aussi ordinaires soient-ils – « une flûte de bambou, une paire de ciseaux, une pelote de ficelle, un petit paquet de plumes et un gros carton ficelé serrant une liasse de paquets jaunis » (*LB*: 73) –, agissent comme autant d'artefacts permettant de témoigner du passé dans ce monde au tissu évé-

nementiel défait. Dans *Les Baldwin*, à la manière de plusieurs fictions ancrées dans l'imaginaire de la fin,

[u]ne poétique des restes se met en place. Le mouvement fictionnel n'est plus contemporain ou dirigé vers le futur mais plonge dans les restes du passé et propose un nouveau régime de fiction [...] conçu [...] comme « lecture des signes écrits sur la configuration d'un lieu, d'un groupe, d'un vêtement, d'un visage » [...] (Ruffel, 2005 : 98).

PERSISTER, S'ACCROCHER : HABITER L'APRÈS-DESTRUCTION

C'est vrai. Personne n'aurait dû survivre à ça. Mais qu'est-ce qu'on pouvait y faire ? Les gens s'accrochent.

Les Baldwin.

Avec entêtement, les Baldwin persistent à survivre dans ce monde postapocalyptique. Ils se préparent des décoctions de « thé de roches » (*LB*: 19), « se nourrissent de racines » (*LB*: 43) et se servent d'écureuils, de pigeons et de bouts de verre cassé comme monnaie d'échange (*LB*: 25). Ils habitent des lieux exigus, inhospitaliers. Ainsi, Takashi vit depuis sa naissance sur l'Altiplano, en plein cœur de la cordillère des Andes, dans une carcasse de véhicule (*LB*: 17) ; il lui est « impossible de dire s'il s'agi[t] d'une benne à ordures, d'une camionnette ou d'une carlingue d'avion [...]. Les cloisons percées d'innombrables trous, l'armature de métal rouillé, cette masse informe en décomposition, c'était sa demeure » (*LB*: 17). L'espace à louer dans sa carlingue est dérisoire :

L'appartement n'était pas aussi spacieux que l'annonce le laissait croire. Il consistait en cet espace d'un peu moins d'un mètre carré de surface, haut d'environ un mètre et demi, situé entre ce qui avait peut-être été le siège du conducteur et l'espace réservé aux passagers (*LB*: 18).

Quant à Gregor Baldwin, il habite dans une grotte avec les membres d'une secte. Devant l'entrée « s'accumul[ent] les immondes et les détritrus, des objets hétéroclites dont les membres de la

secte ne connaiss[ent] plus l'usage» (*LB*: 35). Le retranchement sous toutes ses formes caractérise la manière d'habiter l'espace chez les Baldwin. D'ailleurs, ayant flairé la bonne affaire, «Victor Baldwin, cet ingénieur d'un naturel désarmant, cet être si discret, aurait creusé des trous [...] [d]es tas de trous. [...] Tout au fond de ces gouffres préfabriqués, la vie serait aisée» (*LB*: 112). Terrés au fond de trous, regroupés dans des grottes infectes, ils attendent patiemment, leurs corps niant à la fois le temps et l'espace. Les Baldwin sont des êtres entêtés à survivre, à exister. Par exemple, ils persistent à occuper un métier, une fonction, telle Sheida, la «seule prostituée répertoriée dans tout l'hémisphère nord» (*LB*: 55), ou encore Ogata, le gardien d'une prison déserte avalée par «la lente progression des lianes et des pierres» (*LB*: 60). On peut également évoquer Landrio, qui occupe la fonction de garde forestier, bien que «les forêts [aient] depuis longtemps disparu, bien sûr» (*LB*: 78).

À force d'entêtement et d'acharnement, les Baldwin réussissent à habiter l'espace et à se repérer dans cette géographie éclatée. Parce qu'ils apparaissent insensibles au passage du temps et indifférents aux conditions de vie précaires que leur offre le monde, les Baldwin se présentent comme des créatures d'exception, des êtres de légende à l'origine de récits presque mythiques formulés par les récitantes. On n'a qu'à penser au récit intitulé «Ben», où l'on voit cette femme obstinée qui réussit à ramener à la vie un faucon empaillé en l'enduisant chaque jour d'une curieuse pommade faite de sang, d'urine et de terre à jardin, en «l'installa[nt] sur son perchoir et [en] l'encourag[eant] de son mieux, avec force cris et gesticulations, à battre des ailes et à prendre son envol» (*LB*: 26). On pense également à l'histoire de Landrio, ce garde forestier qui, bien qu'il habite une terre désertique, assiste, le temps d'une nuit, à la poussée spontanée d'une vaste forêt: «Landrio ne la vit même pas venir. Elle déboucha de l'ouest dans une formidable charge de cavalerie et vint se planter exactement à son emplacement d'origine. Là. Le lendemain, dès l'aube, tout avait de nouveau disparu» (*LB*: 79). Terrés, immergés, ensevelis, les Baldwin semblent vouloir se fondre dans cet espace inhospita-

lier, à la manière d'Hermina qui acquiert « peu à peu cette affinité avec le règne minéral [...] sa cristallisation imminente ne fai[t] plus aucun doute » (*LB*: 92). Poreuse à l'espace, mais aussi aux paroles qu'elle capte et qui la traversent, elle

s'accroche aux parois humides de la falaise, lierre têtue aux ramifications innombrables, antenne dressée à l'encontre de la prudence la plus élémentaire, elle étend son silence peu à peu autour d'elle, captant les bribes de discours qui circulent en tout sens et les restituant sous une forme avariée ou vulgaire (*LB*: 92).

À force d'acharnement, les Baldwin défont toutes les lois du temps et de la physique. Le temps n'existe qu'à travers leur geste ; l'espace, aussi exigü et inhospitalier soit-il, leur appartient.

CONCLUSION : UN TRIPLE VACILLEMENT

On voit bien comment, entre anticipation (*Ruines-de-Rome*), persistance et acharnement (*Les Baldwin*), la fin n'a jamais lieu. Que l'on se situe avant ou après la catastrophe, elle reste toujours l'horizon d'une attente ou d'une interrogation jamais satisfaite, toujours reportée. De la même manière, l'espace, tel qu'il se présente dans ces romans, apparaît difficile à décrire et à représenter. Il se résorbe, échappe à la description, ne semble être qu'une abstraction (*Ruines-de-Rome*), ou encore s'atomise et se dissémine dans une foule de micro-récits contradictoires (*Les Baldwin*).

Dans le cadre de cette étude, on a pu analyser comment l'imaginaire de la fin s'érige à même un triple vacillement du rapport au savoir, du rapport au temps, et par là la remise en question de l'espace et de ses représentations. Dans *Ruines-de-Rome* se dessine un rapport subversif au savoir alors que le jardinier propose une relecture en acte, volontairement biaisée, de l'Apocalypse. Dans *Les Baldwin*, les savoirs sont précaires, incertains, illisibles : les théories scientifiques se répondent dans leur respective inanité, alors que les récits qui nous sont rapportés par les récitantes sont sujets à caution. Pour ce qui est du rapport au temps, le jardinier sengien adopte, à l'égard de la fin, une posture anticipatrice : il

joue de suspensions, de reports, d'effets d'annonces et de répétitions. À l'opposé, dans *Les Baldwin*, le temps se présente comme totalement dénaturé, « ramené au statut de figure sans aucune efficacité » (Gervais, 2009 : 215) ; il n'apparaît plus scander ni réguler aucune existence. Les actions les plus ordinaires s'étirent dans des durées invraisemblables : les êtres habitent un temps pétrifié. L'analyse des représentations spatiales nous a menée à aborder le rapport singulier à l'urbanité que propose Senges dans son roman, de même que les nombreux renversements, subversions et changements d'échelle qu'il fait subir à l'espace et ses cadastres. On a pu saisir comment la volonté joueuse de provoquer l'apocalypse apparaît s'inscrire chez le narrateur de *Ruines-de-Rome* comme une conception littérale de la catastrophe, entendue comme un bouleversement, une révolution spatiale, bien davantage que comme la fin de toute chose. Les représentations spatiales sont également subverties dans *Les Baldwin*, où la déformation des signes de la référentialité inscrit au sein de la fiction une véritable poésie de la dérive, alors que la mise en scène d'un paysage de ruines et de vestiges contribue à conditionner le mouvement fragmentaire de la fiction. En somme, entre le vacillement des savoirs et les plaisirs de l'incertitude, entre le temps de l'expectative ou les temps déréglés, entre la remise en question des cadastres et les dérives de la représentation, l'imaginaire de la fin s'avère un terrain d'exploration fertile pour mieux définir et circonscrire une configuration des espaces incertains.

Cette deuxième partie avait pour visée de décrire tout un pan de notre corpus où l'espace est configuré par la matérialisation sensible du temps. Trois figures principales ont jalonné nos analyses des œuvres *Splendid Hôtel* de Marie Redonnet, *Les cintres* d'Emmanuel Adely, *Un temps de saison* de Marie NDiaye, *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis, ainsi que *Ruines-de-Rome* de Pierre Senges et *Les Baldwin* de Serge Lamothe : la ruine (associée au passé), le spectre (s'immisçant dans le présent) et la catastrophe (relevant d'un avenir incertain). Or, ces figures à forte dimension chronotopique, loin d'être stables, revêtent différentes formes au sein des romans, se décomposent et se combinent, se

télescopent et se répondent tant et si bien qu'il devient difficile de saisir en quoi elles se distinguent les unes des autres. Chacune à leur manière, elles agissent comme des vecteurs d'incertitude, de porosité et de spectralité. Elles font subir divers désajustements, diverses dérives à l'espace qui, le plus souvent, est marqué d'indétermination et menacé d'effacement. La ruine, le spectre et la fin s'avèrent des figures paradoxales et insaisissables qui témoignent tout autant de l'attachement sensible aux lieux habités que de la volonté confuse de s'y fondre... quitte à disparaître avec eux.

Dans la première partie de cet ouvrage, on a pu voir comment la remise en question de la notion de frontière et la « réévaluation des découpes spatiales arbitraires » étaient à l'origine d'une sorte de « fracture spatiale » opposant, d'une part, l'uniformisation de l'espace et, d'autre part, la fétichisation de certains lieux d'élection. La deuxième partie de notre étude, qui avait pour visée d'interroger la manière dont le temps configure l'espace, tendrait plutôt à mettre en lumière une sorte de « réévaluation du monde visible ou tangible » qui parcourt l'ensemble des romans de cette section. Nous avons en effet pu analyser comment les figures de la ruine, du spectre et celles de la fin participent d'un « imaginaire de la fragilité et de la dévastation », qui se caractérise notamment par la représentation du monde dans sa dimension *informe*. Par la mise en scène de lieux engloutis, de maisons en ruine, de villes saturées de fantômes et autres ectoplasmes, ou encore par la description de paysages postapocalyptiques parsemés de débris, les romans analysés n'ont de cesse de rappeler le caractère foncièrement transitionnel de l'espace et la dimension éphémère de tout lieu : ces deux cadres spatiaux sont, en effet, constamment refaçonnés par divers processus d'altération naturels et culturels. Nous pourrions donc poser l'hypothèse que la mise en scène de l'effritement des lieux et des choses, ainsi que l'importance accordée aux motifs du débris, du déchet et des restes contribuent à cette « réévaluation du monde visible » qui oblige le sujet à poser son regard sur l'infime, sur la matière brute constitutive de cet espace qui se donne à voir dans ses éclats, fragments, morceaux et matériaux épars. En cela, notre hypothèse rejoindrait celle de Didier Alexandre,

qui affirme que « [l]e paysage de déchet donne à voir et à lire la matière dans son usure, sa perte et son absence de forme, et attire l'attention *sur ce que le regard ne voit plus*. Elle arrête, en effet, l'œil sur la texture du matériau déchu et sur les formes des objets » (Alexandre, 2007 : 274 ; nous soulignons). Cette réévaluation du tangible se manifesterait également par l'imaginaire de la fin, qui met en scène un sujet contraint d'en examiner les « signes » bien davantage que les « marques concrètes » et localisables. De la même façon, nous avons pu analyser comment cette réévaluation des cadres consensuels qui configurent notre représentation du monde se manifeste par une « remise en question de l'opposition espace-temps » : une opposition dont les deux modalités apparaissent se confondre dans une porosité rendue visible par la médiation de différentes figures telles que la ruine et le spectre. Dans les romans étudiés, les temporalités, par leur « réalité d'effraction », se spatialisent, deviennent perceptibles à mesure qu'elles font subir à l'espace divers désajustements, surimpressions et autres effets de calque. En imprimant à même l'espace du présent les réminiscences du passé (ruine, spectre) ou encore les projections de l'avenir (imaginaire de la fin, anticipation de la catastrophe), cette porosité obligerait le sujet à concevoir l'espace comme un cadre dont certaines dimensions se déploient au-delà du tangible, dans une « visibilité hors du regard », pour reprendre l'expression qu'utilise Michel Foucault dans son étude sur l'œuvre de *Raymond Roussel*, preuve que « ce qui est tout entier visible n'est jamais vu tout entier, il offre toujours quelque chose d'autre qui demande encore à être regardé ; on n'est jamais au bout ; peut-être l'essentiel n'a-t-il pas encore été vu ou peut-être, plutôt, ne sait-on pas si on l'a vu, s'il n'est pas encore à venir dans cette prolifération qui ne cesse pas » (Foucault, [1963] 1992 : 136).

Aux réévaluations des découpes spatiales arbitraires (partie 1), aux remises en question du tangible et de l'intangible ainsi que des oppositions espace-temps (partie 2) s'ajouterait peut-être un troisième type de réévaluation qui semble apparaître au fil de nos analyses et qui, croyons-nous, se consolidera et se confirmera dans la troisième partie de cet ouvrage. Si, comme l'exprime

Alexandre, « [l]e retour à la matière est aussi retour sur l'homme » (Alexandre, 2007 : 274), il apparaît désormais nécessaire d'examiner plus particulièrement la manière dont le sujet configure l'espace. Au fil de nos analyses, tant dans la première que dans la deuxième parties, nous avons déjà pu examiner de quelles façons les corps tendent à se (con)fondre dans l'espace. Cela nous mène à formuler l'hypothèse selon laquelle une véritable réévaluation du clivage entre extériorité et intériorité semble se dessiner dans les romans de notre corpus. Par l'étude des interactions entre le sujet percevant et l'espace, nous croyons pouvoir valider plus nettement ce postulat.

Dans la troisième partie, nous analyserons donc un dernier regroupement de romans, où le rapport entre corps et espace s'avère brouillé par les défauts de cognition et de perception du sujet qui l'habite. Dans ces œuvres, l'espace se révèle incertain parce que le sujet percevant lui fait subir toutes sortes de distorsions. Nous nous intéresserons donc au rapport trouble qu'entretient le sujet avec l'espace qu'il investit. Nous tâcherons, au fil des analyses, de valider l'hypothèse selon laquelle les défaillances et les ratés du procès perceptif sont à l'origine d'une représentation ambiguë de l'espace. Nous chercherons à comprendre comment la mise en scène d'un sujet imparfait, voire non fiable affecte les configurations de l'espace qu'il décrit. Nous tenterons de montrer par quels comportements ou encore par quelles stratégies descriptives ces narrateurs dotés de perceptions incertaines et affligés d'états cognitifs douteux arrivent à stabiliser ce réel qui leur échappe. De même, nous examinerons par quelles tactiques les personnages tendent à gommer les limites qui distinguent leur corps de l'espace, à dépasser le clivage entre intériorité et extériorité. Entre limitation (chapitre 7) et illimitation (chapitre 8) perceptives, c'est donc à la manière dont la configuration et la représentation spatiales sont affectées par ces torsions que nous nous intéresserons dans cette dernière partie.

PARTIE 3

IMAGINAIRES DE LA PERCEPTION ET PERCEPTIONS IMAGINAIRES

Dans l'espace [...], le sujet reçoit des déterminations, se modalise, se manifeste; il traverse des couches de signification en y imprimant sa marque, en provoquant sélections, orientations et distorsions de bon nombre de catégories.

Jacques FONTANILLE,
Les espaces subjectifs.

LE CORPS : UN FOYER DE DÉPLACEMENT ET DE DÉRÈGLEMENT

Dans les romans de notre corpus, la représentation d'espaces poreux et interchangeable, vidés de leur dimension structurante, semble traduire une « crise de la territorialité » où même « le contenu apotropaïque du lieu s'évanouit, [où] l'habiter ne comporte plus l'expérience intime de la sécurité » (Turco, 2000 : 289). Comme le souligne Angelo Turco, « [c]ette crise génère des représentations opaques, de l'angoisse existentielle » (Turco, 2000 : 289). Il convient donc, dans cette dernière partie, d'examiner plus particulièrement comment s'articule cette représentation du personnage « désarmé face aux processus de dégradation de la territorialité » (Turco, 2000 : 289). Depuis le début des années 1980, tout un pan de la littérature française et québécoise s'est employé à mettre en scène un type de héros à

l'identité faible, aux repères fragiles, incapable de se définir par rapport au monde extérieur. Ainsi, en France, regroupés par la critique sous l'étiquette du « minimalisme¹ », les « écrivains impassibles », réunis autour de Jérôme Lindon et des Éditions de Minuit tels Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Christian Oster ou Marie NDiaye, présenteraient des personnages aux contours évanescents et aux quêtes incertaines. Au Québec, si aucune étiquette aussi nette ne vient les fédérer, on peut regrouper des auteurs tels que Gilles Archambault, chez qui l'individu, souvent mélancolique, « se caractérise toujours par sa lucidité et sa médiocrité assumée » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 505), ou encore Jacques Poulin, dont les héros des premiers romans « ne cherche[nt] pas à affirmer [leur] présence, à exprimer quelque résolution forte » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 545). Évoquons encore les récits de voyage de Louis Gauthier, où est présenté une sorte de « hobo indolent qui a perdu ses rêves et sa légèreté » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 549). Tous ces auteurs, qu'ils soient français ou québécois, mettraient ainsi en scène des sujets incertains, vacillants, en perte de repères. Dans cette dernière partie, nous nous intéresserons au rapport affaibli, au lien précaire qu'entretient le sujet avec le réel et, plus précisément, avec l'espace qu'il habite. Cette incertitude spatiale, c'est là notre hypothèse, se manifeste notamment par la mise en scène du défaut de perception et de cognition dont sont affligés les personnages, un phénomène qui s'inscrit sinon comme le

1. Christine Jérusalem pointe les limites et les paradoxes de cette appellation qui tente d'englober des auteurs aux pratiques tout compte fait bien diverses : « Dans *Les jeunes auteurs de Minuit* [Ammouche-Kremers et Hillenaar, 1994], on trouve les noms de Marie Redonnet, Jean Rouaud, Hervé Guibert, François Bon, Christian Gailly. En 1997, Pierre Lepape, [dans son article « L'école de "Minuit" » paru dans *Le Monde* le 17 janvier 1997,] tout en récusant l'idée d'une "école de Minuit", souligne le "compagnonnage spirituel", "l'air de famille", entre Jean Echenoz, Marie NDiaye, Jean-Philippe Toussaint, Jean Rouaud, Éric Laurant, Éric Chevillard, Christian Gailly. D'une liste à l'autre, les noms cités varient légèrement. Reste l'impression d'une nébuleuse d'écrivains de générations et de sensibilités différentes, rassemblés de manière fragile » (Jérusalem, 2004 : 54).

moteur de l'intrigue, du moins comme l'un des motifs centraux de plusieurs romans contemporains. Cette représentation d'une discordance perceptive entre le sujet et l'espace qu'il perçoit infléchit de manière singulière les fictions auxquelles ils appartiennent, teintant le décor de l'action d'une inquiétante étrangeté.

La représentation du défaut de perception, il faut le préciser, s'inscrit avec force dans les romans de veine minimaliste (bien qu'elle soit également bien présente dans des œuvres de facture plus baroque). Ainsi, dans son ouvrage *Jean Echenoz: géographies du vide*, Christine Jérusalem a montré comment les romans echenoziens se caractérisent par la représentation d'un « "pouvoir-voir", selon l'expression de Philippe Hamon, [...] sans cesse empêché, affaibli, mutilé. La récurrence des troubles de la vue prend une allure presque obsessionnelle dans la caractérisation des personnages [de ses romans] » (Jérusalem, 2005: 182). On pourrait multiplier les exemples de dérèglements perceptifs dans les romans français et québécois des dernières décennies. Pensons à *La moustache* (1986) d'Emmanuel Carrère où, après s'être rasé la moustache, un homme apprend, par ses proches, qu'il n'en a jamais eue; dans *Le ventre* (1995) d'André Benchetrit, Edmond, le narrateur, voit son appartement envahi par d'étranges flaques anesthésiantes; dans *Compression* (2009) de Nicolas Bouyssi, le narrateur est aveugle; quant au roman *Babel nuit* (2012) de Philippe Garnier, on y rencontre un narrateur atteint d'une curieuse distorsion auditive qui le rend incapable de comprendre le langage de ses parents, qu'il perçoit comme de longues voyelles désorganisées. Au Québec, on peut évoquer *La canicule des pauvres* (2009) de Jean-Simon DesRochers. Dans ce roman où « l'épaisseur de l'air déforme ce qui est visible » (CP: 445), de nombreux titres de chapitres sont porteurs de l'isotopie du regard distordu, du thème de la vision affaiblie: « L'image de l'œil » (CP: 303), « Les enfants aux yeux sales » (CP: 378), « La mort se respire les yeux clos » (CP: 422), « Caméra à l'épaule » (CP: 314), « Presque la lumière » (CP: 370), etc. Au nombre des personnages, on compte Fanny, cette jeune femme aveugle qui « ne voit rien [...], [u]n rien sans définition, sans existence[,], [u]ne idée

qui déplaît aux voyants» (CP: 43); puis, il y a Christian, dont l'œil de vitre «affiche son unique émotion, une détermination froide, l'idée d'un regard vif, made in USA» (CP: 15). On pourrait aussi évoquer Edward, cet Américain mélancolique dont les «paupières aux cils blancs tombent sur ses yeux comme un rideau devant la réalité» (CP: 346). Dans *Vu d'ici tout est petit* (2009) de Nicolas Chalifour, le narrateur se présente comme une étrange et minuscule créature qui épie les allées et venues des habitants d'un hôtel de luxe, offrant ainsi une perspective inédite et singulière sur l'espace qu'il décrit. Dans *J'ai eu peur d'un quartier autrefois* (2009) de Patrick Drolet sont présentées les étranges hallucinations d'un narrateur reclus dans sa maison qui voit son quartier et ses voisins à travers le filtre distordu de sa paranoïa.

Pour Jacques Fontanille, cette mise en scène d'actants singuliers dotés de corps imparfaits et de perceptions faillibles s'écarte des configurations narratives canoniques :

La schématisation narrative traditionnelle présuppose soit un actant sans corps, soit un actant parfaitement maître de son corps, un corps qui dans ce cas ne fait que ce qui est programmé, qui n'est en somme rien d'autre qu'un lieu d'effectuation pragmatique des actes calculables à partir d'un programme narratif. [...] [O]n sait bien qu'aucun acteur humain ne peut être ainsi programmé, et que, tout au contraire, la dramatisation de l'action humaine implique un corps imparfait, qui menace à tout moment d'échapper au contrôle et au programme, et d'imposer ses propres contraintes et exigences (Fontanille, 2011 : 19).

Dans les fictions étudiées, le corps agit comme le *lieu* premier à partir duquel le sujet parcourt, perçoit et interprète l'espace. Il apparaît à la fois comme un foyer de déplacement et de dérèglement et s'inscrit, en cela, au cœur de la poétique de l'espace incertain. C'est donc à la manière dont ces torsions perceptives et cognitives influencent et configurent la représentation spatiale que nous nous intéresserons dans cette dernière partie. Pierre Ouellet le démontre : dans plusieurs représentations fictionnelles du procès perceptif,

il y a [...] une véritable torsion perceptuelle, qui élève bien le percept au-dessus des circonstances matérielles de perception, [...] mais ne le détache toutefois pas des conditions spatio-temporelles de l'activité perceptive, l'y ancrant plutôt, l'enracinant dans le riche terrain de la mémoire et de l'imagination, dont la structure intentionnelle complexe permet au sujet non seulement de se dédoubler, mais de se multiplier à l'infini, faisant éclater le point de vue qu'il incarne sur le monde et sur lui-même, d'où naissent et disparaissent les traces plus ou moins éparses de sa subjectivité (Ouellet, 2000 : 13).

Ainsi, dans plusieurs romans de notre corpus, l'espace est incertain parce que le sujet qui le perçoit et l'énonce est doté de perceptions vacillantes ou d'un esprit qui, pour plusieurs raisons, s'effrite. À la manière de Pierre Ouellet, ou encore de Denis Bertrand, dans son ouvrage *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola* (1985), nous souhaitons, dans les deux chapitres qui constituent cette troisième partie de cet ouvrage, accorder une grande attention à l'énonciation de la perception, « une importance extrême à la mise en discours de l'espace-temps et des actes perceptifs dont toute donnée chronotopique est le corrélat » (Ouellet, 2000 : 91). Dans bon nombre de romans, la poétique de l'espace incertain se construit, c'est là l'hypothèse que nous tenterons de valider dans cette partie, sur les défaillances et les ratés du processus perceptif, source de tous les brouillages, les distorsions et les confusions que le sujet projette sur l'espace qu'il perçoit et décrit. Nous analyserons donc par quelles stratégies descriptives, stylistiques et narratives ces narrateurs troublés mettent en récit l'espace qu'ils habitent. Face à un espace qui l'intrigue tout autant qu'il lui échappe, deux postures peuvent être adoptées par le sujet : celle du descripteur et celle du museur, deux manières d'aborder et d'interpréter cet espace trouble et obsédant.

Le chapitre 7 nous permettra d'analyser deux romans « carcéraux », où la perception des personnages, bien qu'elle soit entravée par diverses contraintes spatiales, cognitives et perceptives, est rendue par des descriptions et des visions excessives, à visée totalisante. Par l'étude des romans *Villa Bunker* (2009) de Sébastien Brebel et *Sous béton* (2011) de Karoline Georges, nous tracerons

les jalons d'une poétique de l'espace incertain qui fonctionne sur des principes d'enfermement, d'indécidabilité et d'illisibilité. L'étude de la représentation spatiale et l'analyse de l'action nous permettront, dans un premier temps, de voir comment l'espace se présente dans ces romans comme un lieu marqué par les brouillages de la perception et de l'oubli. Puis, seront examinées les modalités stylistiques (formes de l'excès et du ressassement) et narratives (instabilité de l'origine énonciative, autorité narrative ambiguë) de cette poétique de l'espace qui traduit à la fois les vertiges de l'interprétation et la problématique de tout procès perceptif.

Dans le chapitre 8, nous nous intéresserons aux romans d'enquête *Infiniment petit* (2002) de Patrick Chatelier et *Compression* (2009) de Nicolas Bouyssi, où la surdétermination des défauts de cognition et de perception devient le moteur de l'intrigue et s'inscrit au cœur de la poétique narrative et descriptive. Dans ces romans, les distorsions cognitives ainsi que le comportement marginal des narrateurs contribuent à opacifier et complexifier leur rapport au monde et à l'espace, et concourent à les détourner de leur quête. À l'opposé des romans «carcéraux» étudiés au chapitre précédent, nous pourrions qualifier les romans de Chatelier et de Bouyssi d'œuvres «agoraphobes», tant les personnages représentés s'avèrent en quête de limites, de balises. (Sur)conscients de la place qu'occupe leur corps dans l'espace, les narrateurs de *Compression* et d'*Infiniment petit* entretiennent respectivement des rapports de négation et de fascination face au monde qu'ils perçoivent. En quête d'une enveloppe susceptible de les contenir, ils tentent, dans un double mouvement, de s'appropriier, voire d'absorber l'espace qui les entoure (par l'intrusion, le saccage et l'effacement de diverses empreintes), tout en souhaitant être littéralement absorbés par les lieux. Leur comportement ambigu témoigne de l'absence de limites, de contours nets entre leur corps et l'espace. Nous étudierons également comment, dans une volonté de stabilisation du réel, ils usent de comportements excessifs (méticulosité aberrante) et de stratégies descriptives compensatoires (mathématisation et mécanisation de la description,

recours à l'inventaire) et s'adonnent à divers dérapages descriptifs qui les mènent à exhiber des informations excessives sur le monde qui les entoure.

L'étude de ces quatre romans qui inquiètent le voir nous permettra de saisir de quelle manière se dessine une tension entre deux régimes perceptifs principaux : la limitation (chapitre 7) et l'illimitation (chapitre 8) perceptives. Ces catégories sont loin d'être étanches et les personnages de tous les romans étudiés oscillent entre ces deux pôles. Nous posons l'hypothèse qu'au fil de nos analyses, deux motifs spatiaux, qui apparaissent de façon prégnante dans ces fictions, pourront être dégagés. Ces motifs agissent comme autant de métaphores des distorsions perceptives mises en scène dans ces romans. Ainsi, la *fissure* témoigne d'une acuité excessive, d'une attention démesurée à l'espace, et qui fait écho à la posture adoptée par les narrateurs de *Villa Bunker* et de *Sous béton*. Quant à l'*empreinte*, elle évoque la porosité et l'interchangeabilité entre le sujet et l'espace tout en s'inscrivant comme l'objet de contemplation des narrateurs de *Compression* et d'*Infiniment petit*.

CHAPITRE 7

« INQUIÉTER LE VOIR » : AUTO-AVEUGLEMENT ET AUTRES LIMITATIONS DE LA PERCEPTION

Un processus d'auto-aveuglement, voilà le
but caché de toute entreprise.

Villa Bunker.

UN TERRORISME DE LA PERCEPTION ?

Dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman montre bien comment « [d]onner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet. Voir, c'est toujours une opération de sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte » (Didi-Huberman, 1992 : 51). Inquiéter le regard, voilà ce que propose tout un pan de la littérature contemporaine, tels ces « romans de l'écart » que décrivent Dominique Viart et Bruno Vercier dans *La littérature française au présent*, autant de fictions qui introduisent « un grain de sable dans la mécanique bien huilée de la représentation, [et] porte[nt] la réalité à son plus extrême dérèglement, [...] jusqu'à une sorte d'hyperréalisme miné d'inquiétante étrangeté » (Viart et Vercier, 2008 : 424). On peut penser au roman *Un homme louche* (2009) de François Beaune, où nous sont donnés à lire les étranges carnets de Jean-Daniel Dugommier, un homme à l'origine d'une

véritable théorie sur « le biais que l'on prend pour évaluer la réalité qui nous entoure » (UHL : 237). Loucher, affirme-t-il, « permet un angle d'approche différent. L'inclinaison divergente ou convergente fait apparaître l'entourage hors du cadre habituel » (UHL : 237). Véritable théoricien du regard de biais, il explique : « Si le louche était un mouvement politique, il serait un mouvement terroriste, mais de nature molle. Un terrorisme de la perception. Ayant pour fin de faire implorer les esprits, et non pas de les faire exploser en chair et en os » (UHL : 339). Un terrorisme de la perception, voilà ce à quoi semblent en proie plusieurs personnages contemporains, prisonniers de leur esprit tortueux et des jeux qu'il fait subir au réel et à l'espace. Les romans *Villa Bunker* (2009) de Sébastien Brebel et *Sous béton* (2011) de Karoline Georges apparaissent à cet égard emblématiques de ces œuvres où la représentation et le réel se défigurent, où se déploie, dans une sorte de huis clos familial angoissant, une « poétique du malaise » à mesure que se multiplient les hypothèses, que se confondent les signes et se décomposent les possibles. *Villa Bunker* présente ainsi le récit du difficile emménagement des parents du narrateur dans une villa de bord de mer. Au fil des 133 courts paragraphes numérotés, qui agissent comme autant de notes, le narrateur relate le contenu des lettres frénétiques que lui envoie sa mère. Cette dernière lui décrit en détail le lent processus de métamorphoses, de réaménagements et de réarrangements angoissants des pièces de cette villa labyrinthique où elle vient de s'installer avec son époux. Mais comment dire le lieu lorsqu'il se détraque et se disloque ? Comment saisir l'espace quand il se résorbe et s'abolit ? À force de suppositions, de recoupements et de ressassements, le narrateur dresse un portrait vertigineux de cette aberration architecturale que constitue la Villa Bunker. Le récit, qui médiatise tout à la fois la frénésie épistolaire de la mère et les dérives interprétatives du fils, pointe non seulement les limites de toute entreprise « hyper

descriptive », mais surtout l'impossibilité, pour le sujet percevant, d'épuiser le réel¹.

De manière symétrique, le roman *Sous béton* présente plutôt le récit d'un enfant qui vit cloîtré avec des parents infanticides, aliénés par l'ingestion quotidienne d'abrutissants, dans une étrange chambre-cellule logée au sein d'un incirconscribable édifice en Béton Total. « Enfermé au 804, étage 5969 », il sait que « [l']Édifice compt[e] beaucoup d'autres étages. Mais [il] ne sa[it] pas combien » (*SB*: 11). Confiné à un univers sans extérieur et sans horizon, craignant le Dehors, le « seuil de l'Édifice, [où] s'entass[ent] les expulsés » (*SB*: 11), il vit dans la peur perpétuelle de la contamination ou de l'expulsion. Son quotidien est rythmé par une mécanique bien huilée :

Chaque matin, mise en marche du système d'aseptisation, va-et-vient de la mère; arrêt au panneau de ventilation, manœuvres silencieuses, changement d'octave du fluide oxygénique, ronron aigu de l'ap-prêteur de nutriments. Le père et la mère répétaient mêmes gestes sanitaires, rythme automatisé. Le père s'affairait à mettre en marche le démagnétiseur d'ondes négatives; la mère activait le broyeur à déchets, puis le condensateur de vitamines (*SB*: 31).

Mû par une sourde volonté d'exploration, il tentera de quitter son logement-laboratoire afin de mieux cerner cet immeuble carcéral où tout n'est que répétition du même. Il découvrira alors que tous les êtres habitant l'Édifice servent à faire fonctionner cette vaste machine autophage où les morts sont recyclés en nutriments pour les vivants.

1. Dans *Villa Bunker*, cette tension vers l'exhaustivité, vers la description méthodique d'un lieu indicible est problématique à plusieurs égards. D'une part, parce que le narrateur n'a jamais mis les pieds dans cette villa qu'il nous décrit; il ne fait que se la figurer, extrapolant à partir du contenu des lettres étranges que lui envoie sa mère. D'autre part, les excès interprétatifs du narrateur posent problème parce que, on le devine graduellement, les lettres que lui écrit sa mère sont marquées par le sceau d'une triple illisibilité. D'abord une illisibilité *scripturale* (les caractères, affirme le narrateur, sont illisibles), une illisibilité *provoquée* ou *volontaire* (le narrateur soutient ne pas lire les lettres qu'il reçoit), puis une illisibilité *relayée* (le lecteur n'accède au contenu des lettres que par la médiation du narrateur).

Entre claustration, aveuglement et illisibilité, *Villa Bunker* et *Sous béton* problématisent avec acuité la question de la limitation perceptive et construisent une poétique de l'espace incertain que nous tâcherons de circonscrire. Dans un premier temps, l'analyse de la représentation de l'espace dans la diégèse nous permettra de voir en quoi le lieu s'y présente comme un espace de dissolution des perceptions et d'oubli. L'étude de l'action nous mènera ensuite à cerner *l'agir* des personnages, qui apparaissent animés de volontés contradictoires, oscillant entre le désir d'altération et de conservation de l'espace. Puis seront sondés les procédés d'écriture et les modalités narratives propres à cette poétique singulière qui se déploie dans ces romans. On tentera ainsi de saisir en quoi l'usage du « nous » accentue l'ambiguïté de l'origine énonciative de ces récits alors que le ressassement, la surenchère descriptive et les assertions contradictoires contribuent à l'effritement de l'autorité narrative. Romans du doute, *Villa Bunker* et *Sous béton* présentent des espaces inhabitables qui se détraquent sous l'effet conjugué de narrations ambiguës, de perceptions qui s'affolent et de descriptions qui s'épuisent en logorrhées à l'origine incertaine.

LIEUX DE DISTORSION ET D'OUBLI

Toute pensée, à la seule vision de cette façade, semblait aspirer à sa disparition et à son effacement.

Villa Bunker.

De manière symétrique, les romans étudiés mettent en scène des espaces difficiles à circonscrire et à décrire, soit par leur extrême rigidité et leur vertigineuse uniformité (*Sous béton*), soit par leur grande labilité (*Villa Bunker*). Dans *Villa Bunker*, la poétique de l'espace se construit à la fois sur les distorsions de la perception et sur les failles de la mémoire. La villa se dessine ainsi comme un trompe-l'œil hyperréaliste, un théâtre de simulacres, de torsions et de brouillages perceptifs où toutes les « sensations s'effondrent » (*VB*: 10). Les descriptions donnent à voir un espace où la vision est constamment entravée par divers filtres.

Par exemple, les allusions à la peinture craquelée, à « la buée sur les vitres [qui] empêch[e] de voir dehors » (*VB*: 10), à la « lumière fatiguée de se frayer un chemin à travers les carreaux sales » (*VB*: 24) ou encore à l'obscurité générale des couloirs confèrent au lieu un caractère hautement improbable. Marquée par l'incohérence et l'absence de continuité, la villa apparaît tout aussi inconstante qu'inconsistante: « le goût, le style des objets et l'arrangement général vari[ent] d'une pièce à l'autre, comme s'il n'existait pas de rapport entre les diverses parties de la villa » (*VB*: 51); « le volume et la hauteur même du plafond sembl[e]nt varier sensiblement d'une pièce à l'autre » (*VB*: 52); « d'une chambre à l'autre [on constate] des différences de luminosité et de température si importantes qu'[on] [a] l'impression de changer de saison » (*VB*: 52); on note « [d]es variations stupéfiantes de la lumière d'une pièce à l'autre » (*VB*: 58), etc. Lieu de contradictions et de brouillages, la villa apparaît également porteuse d'une amnésie générale: tant son histoire que sa genèse lui font défaut; même les plans de la maison s'avèrent désuets et ne permettent pas de mieux circonscrire l'architecture de cette villa labyrinthique qui semble les avoir oubliés:

Les plans laissés par le notaire à la signature de l'acte de vente étaient fautifs, erronés et même absurdes. Après les avoir examinés attentivement pendant des heures, cherché à établir un lien entre ces indications obscures et la villa, [le père du narrateur] avait détruit ces plans illisibles qu'il avait qualifiés d'aberration architecturale (*VB*: 55).

Quand les plans s'avèrent caducs, quand leur inadéquation avec l'espace fait sombrer le lieu dans l'informe, il ne reste qu'à tâcher de le saisir par ses lignes de fuite, ses béances, ses creux et ses absences. Ainsi, la mère du narrateur devine, sur les murs, « les formes des meubles et les emplacements de tableaux absents » (*VB*: 24), autant de « grands rectangles pâlis » (*VB*: 27) qui font naître en elle des visions d'horreur où s'animent des « ancêtres grotesques [...] des êtres démesurés qui [ont] perdu toute apparence humaine »:

Là où d'autres n'auraient vu que des surfaces blanches, ma mère *devina* les gueules d'épouvante sur les pans de mur entre chaque fenêtre, des têtes bâclées à larges coups de pinceau sur des fonds de couleurs vives et criardes, des portraits *invisibles à ses yeux* mais qu'elle pouvait néanmoins *imaginer* et qui produisaient un effet d'autant plus puissant sur elle *qu'elle ne pouvait pas les voir* (VB: 28; nous soulignons).

C'est donc par leur propre absence, par leur invisibilité que les choses se spatialisent, gagnent en densité et s'imposent, parfois avec violence, à l'esprit des personnages. À ces tableaux fantômes s'ajoute l'absence troublante de « photos [ou de] traces écrites » (VB: 50) des anciens habitants de la villa, et ce, malgré la quantité astronomique d'objets laissés sur place par ces derniers. À cette absence d'archives et à ce passé trouble qui s'amoncelle en masses d'objets disparates répondent les béances de la mémoire. Ainsi, les parents du narrateur « accusent leur mémoire défaillante » (VB: 57) alors qu'ils réalisent que la villa leur échappe constamment. Ils s'y agitent – incapables de s'en faire une représentation claire –, perdus « comme [d]es pensées [qui] vont et viennent dans un cerveau surmené » (VB: 58). Dans ce roman, tout se passe comme si l'absence et l'oubli agissaient comme un *aveuglement*, pour reprendre l'expression de Bertrand Gervais: « [U]n aveuglement qui force le regard à sans cesse se réinventer. Puisque rien n'est permanent, tout peut survenir. L'ordre comme le chaos » (Gervais, 2008: 61). Par là, *Villa Bunker* illustre avec force les propos de Viart et Vercier, qui ont souligné à quel point les lieux « de la littérature sont [d'abord] des lieux dont la mémoire s'est défaite ou menace de se perdre » (Viart et Vercier, 2008: 227).

À l'inconstance de la villa dans le roman de Brebel s'oppose la rigide cohérence de l'Édifrice dans le roman de Georges. Ainsi, contrairement à la luminosité inégale de la villa, « la lumière de l'Édifrice [y est] égale partout, même clarté uniforme qui rév[èle] chaque angle droit du corridor, qui surlign[e] chaque adresse. Même blancheur clinique sur le visage impavide des résidents de l'Édifrice » (SB: 51). Partout autour, « [d]es murs lisses, sans ouverture aucune. Du béton enraciné profond dans la lithosphère qui s'él[ève] jusqu'à la stratosphère » (SB: 15). Doté d'improbables

et surtout d'infigurables proportions qui ne contribuent qu'à le rendre plus abstrait, l'immeuble présente une angoissante uniformité (lisse, droit, sans aspérités) où se rejoue, dans une saisissante géométrie, la répétition du même : « [T]ous les étages se révélaient exactement pareils. Avec pour seul point de repère les adresses dissimulant semblables pères, mères et enfants observant silence, immobiles devant le paysage gris à l'écran » (*SB*: 53-54). D'une architecture implacable semblant tout droit sortie d'un logiciel de modélisation sophistiqué, l'Édifrice apparaît au narrateur comme un espace oppressant répondant à une vertigineuse logique mathématique :

Lorsque le mal de l'air me tournait la tête, il me suffisait de fixer mon attention à construire une image mentale du logis, d'y accoler 9999 autres logis identiques alignés dans un quadrilatère traversé d'un corridor et de multiplier cette construction par 5969 étages pour bien déterminer l'altitude de ma position et l'exacte proportion de ma présence dans l'ensemble de l'Édifrice. Il suffisait de compléter le calcul par une suite de probabilités, de multiplier le premier résultat par deux, trois ou quatre pour estimer l'élévation totale de l'Édifrice à 10 000 ou 20 000 étages, et ainsi pressentir l'incalculable poids du béton qui pouvait s'effondrer et me réduire à néant. L'image était suffisamment terrifiante pour interrompre le tournoi (*SB*: 45-46).

Dans les deux romans étudiés, le caractère oppressant de l'espace naît de sa dimension *infigurable*, découlant de sa labilité (*Villa Bunker*) ou de sa répétitivité (*Sous béton*) excessives. Dans les deux cas, qu'il soit relégué à l'extérieur de la villa ou coincé à l'intérieur de l'Édifrice, le narrateur ne peut que se construire une image mentale du logis, forgée à coups de suppositions, de patients calculs et d'extrapolations.

Vaste fractale, l'Édifrice de *Sous béton* se dessine comme un immeuble gigogne, un labyrinthe à la fois rigide, implacable et suffocant. Immobilisé entre son père et sa mère, le narrateur n'a pour toute perspective extérieure que la vision monochrome d'un écran donnant à voir un horizon virtuel et sans relief : « Un écran petit, à peine un mètre carré, encadrant la grisaille de l'horizon et du ciel, grisaille avec quelques nuages parfois, plus pâles ou plus

foncés» (*SB*: 15). Vecteur de visions d'horreur, l'écran s'impose à l'enfant comme l'unique lorgnette vers un monde extérieur sans relief, un monde chaotique et menaçant :

Chaque jour de mon processus éducatif, j'ai été contraint d'observer en images les millions d'itinérants autour de l'Édifice. Les expulsés émergeaient des conduits d'évacuation, l'un derrière l'autre, la plupart déjà putréfiés ; après des jours entiers à glisser lentement à travers les milliers d'étages de l'Édifice, ils glissaient dans la mêlée ; la foule les avalait instantanément (*SB*: 37).

Constamment médiatisé par le biais d'un écran, l'extérieur se présente à l'enfant comme un simulacre, image d'un monde hostile, lieu de toutes les souffrances :

La précision des images permettait d'étudier les différents stades d'infection et de décomposition. Quelques minutes d'observation suffisaient pour atteindre le seuil d'effroi maximal. Pour me rappeler exactement où j'étais, et surtout ce qui me menaçait en cas de négligence (*SB*: 38).

Tout comme l'intérieur de la villa dans *Villa Bunker*, que le narrateur n'a aucun moyen d'observer directement, l'extérieur de l'Édifice se définit, dans *Sous béton*, comme un espace auquel on n'accède que de manière indirecte, par la médiation d'un tiers ; les lettres de la mère dans le premier cas, et l'écran gris dans le second cas. Ainsi, dans ces romans, le lieu ménage toujours un point aveugle, une sorte d'angle mort, il dissimule l'un de ses revers (qu'il s'agisse de son intérieur ou de son extérieur). Il apparaît ainsi tout autant infigurable qu'infranchissable, espace totalisant et carcéral dépourvu de seuil.

Tout comme dans *Villa Bunker*, l'Édifice dans *Sous béton* se présente comme un espace d'amnésie. Mais cette amnésie n'est ici que feintise face à une figure d'autorité qui interdit toute forme de réminiscence :

[L]a mère hurlait en plein sommeil qu'elle se souvenait du moment effroyable où l'accès à l'Édifice avait été scellé pour de bon, qu'elle se souvenait du début de la suffocation, des hurlements des premiers résidents hystériques qui tentaient de percer le mur de Béton Total

« INQUIÉTER LE VOIR »

pour retrouver le jour; [...] le père répondait [alors] que c'était impossible puisque l'enfermement avait eu lieu bien avant la naissance de son huitième arrière-père, que la mère de toute façon inventait toujours tout de travers (*SB*: 17).

Dans ce roman, la mémoire tout comme les perceptions, nous le verrons plus tard, sont systématiquement mises en doute par le père, sorte de dictateur qui impose à sa femme et à son enfant une vision unique, univoque sur l'espace et le temps. Ce caractère insaisissable et amnésique de l'espace, qu'il lui soit intrinsèque ou extrinsèque, conditionne les divers modes d'agir des personnages de *Sous béton* et *Villa Bunker*, qui apparaissent animés par des volontés contradictoires de destruction et de conservation du lieu.

FIXER/FIGER/CONSERVER LE LIEU

À la constance et à la consistance précaire de la villa, dans *Villa Bunker*, répondent les attitudes contradictoires des parents du narrateur, respectivement partagés entre le désir de détruire cet espace saturé et la volonté de le laisser intact, intouché. Prisonnière du « mobilier en désordre et [d]es dizaines, [d]es centaines de cartons [...] accumulés » dans la villa, la mère du narrateur affirme craindre « que la vue de ces cartons et des meubles dispersés devienne un spectacle définitif et immuable [...] exposé au regard comme dans un musée » (*VB*: 34). Se sentant « cernée de toutes parts, environnée par la multitude d'objets qui résum[ent] leur vie passée » (*VB*: 35), la mère perçoit les objets qui l'entourent comme autant de traces et de *preuves* angoissantes de son existence pétrifiée. Résolue à se départir de tous ces « objets préhistoriques encombrants » (*VB*: 55) qui saturent la villa, la mère souhaite « tout jeter, tout détruire [...] vendre tous les meubles, [...] les jeter par les fenêtres, allumer un feu devant la villa et voir tout disparaître dans les flammes » (*VB*: 56). Elle se bute toutefois à l'entêtement de son époux, qui refuse quant à lui « que la disposition des meubles soit modifiée et [...] interdit [à sa femme] de

toucher aux bibelots, il ne v[eut] pas non plus qu'elle décolle le papier des murs» (VB: 56):

Chaque objet devrait rester à sa place exacte. Pendant des mois, des années peut-être, pensait ma mère, la villa demeurerait en l'état et ils ne feraient rien pour modifier cet état, tout au contraire ils s'emploieraient à conserver la villa en l'état dans lequel ils l'avaient trouvée, se gardant de modifier quoi que ce soit, atténuant par tous les moyens possibles les effets de leur présence, effaçant leurs traces comme si le temps s'était arrêté (VB: 56-57).

Ainsi, contrairement à son épouse qui refuse de vivre dans un espace où le temps se fige en amoncellements désordonnés d'objets inertes, le père souhaite conserver, *muséifier* la villa. En refusant toute modification de l'espace, il semble chercher à l'inscrire (et à s'inscrire) dans un temps immobile, à protéger le lieu de tout changement, de toute reconfiguration. Si ses méthodes divergent de celles de son épouse, les préoccupations du père ne sont, il faut le souligner, pas si éloignées de celles de sa femme. En effet, cette dernière apparaît fascinée par l'unique pièce de la maison entièrement vouée à l'immobilité; une curieuse chambre laboratoire qui, par sa fixité, s'inscrit en rupture avec le reste de la villa :

Ce qui l'avait frappée d'abord fut l'odeur d'hôpital. Le tube d'un néon diffusait une lumière uniforme [...]. Il n'y avait rien à y découvrir: aucun indice, aucune fissure. Les parois lisses donnaient l'impression que la chambre venait d'être repeinte. En raison de la propreté impeccable d'une part, de l'odeur caractéristique d'autre part, il lui avait semblé qu'elle se trouvait loin de tout, enfermée dans un monde étanche, aux cloisons épaisses, ayant perdu la mémoire du code secret qui lui avait permis de déverrouiller la porte blindée (VB: 99).

Cette pièce constitue pour la mère l'unique enclave de stabilité dans cette villa aux contours incertains. Entre ces murs, aucun chaos ne subsiste. D'ailleurs, des centaines et des centaines de bocalux transparents s'y alignent et dessinent la forme d'une vague, figée à jamais dans une improbable et étonnante immobilité:

[E]lle découvre les rangées de bocalux, des dizaines, peut-être des centaines de bocalux transparents de taille et de diamètre identiques

contenant un liquide rougeâtre, couleur de brique. Dans chaque bocal, le niveau du liquide varie insensiblement, de sorte que l'ensemble forme une onde décroissante : une sorte de jardin océanique d'intérieur, pensa-t-elle, une vague aseptisée, prélevée, capturée (comme pour être observée en laboratoire), répartie dans les récipients savamment disposés sur le plancher ciré. Une mise en scène un peu inquiétante, aussi : la vague en conserve, immobile, figée dans son mouvement, semblait suspendue entre deux moments du temps séparés par un gouffre (*VB*: 99-100).

Ces bocaux contenant « un liquide rougeâtre » aux accents organiques et formant une sorte de « vague aseptisée » évoquent un vaste corps, parfaitement immobile et maîtrisé, qui transcende le temps. Fascinée par l'ordre qui règne dans cette pièce, la mère du narrateur semble animée d'une volonté de comprendre la partition cachée du lieu. Elle « trouve un apaisement en pensant à la chambre laboratoire », et se plaît à

[i]magin[er] la discipline parfaite, la maîtrise douce-amère des gestes prudents, méticuleux, de celui qui avait disposé les bocaux, versé le liquide rouge brique en prenant soin d'éviter les projections de gouttelettes, observant d'un bocal à l'autre une différence infinitésimale calculée, vidant l'excédent de liquide lorsque nécessaire, versant une nouvelle mesure, reprenant peut-être son opération plusieurs fois de suite jusqu'à obtenir la contenance parfaite. [...] Essuyant d'abord chaque bocal avec un chiffon non pelucheux pour chasser toute trace de poussière, de doigts [...], puis versant la préparation aseptisée avec force précautions, utilisant des verres doseurs de différentes tailles, vérifiant le niveau en se penchant vers le sol, dans une posture presque de prière, et posant le bocal à sa place précise, fixée au millimètre près, répétant l'opération à l'identique sans jamais se départir de son calme (*VB*: 100-101).

À la manière de cet étrange architecte¹, occupé à figer artificiellement le mouvement d'une vague, la prise minutieuse de notes ou la capture compulsive de clichés de l'intérieur de la villa semblent

1. On ne peut manquer de voir dans cet extrait une mise en abyme du travail même du romancier, méticuleusement occupé à arranger et disposer les 133 fragments de son roman, comme autant de bocaux dont on cherche à mesurer et doser la « contenance parfaite ».

être, pour le père du narrateur, la manière la plus sûre d'en figer les contours et d'en fixer une représentation durable, de faire contrepoids à ce mouvement de sape et d'altération que provoque le temps sur la villa. Mais l'appareil photo, appareil de vision supposé « neutre », s'avère tout aussi instable que son propriétaire :

[II] [r]essembl[e] à un jouet rafistolé, passablement ridicule [...] le ruban de sparadrap enroulé à la base de l'objectif renforçant l'impression qu'il n'en sortirait jamais aucune photo nette. L'appareil, avait-elle dit, ne ressemblait pas à un vrai appareil photo, mais à une grossière contrefaçon totalement dépourvue des qualités instrumentales requises pour photographe (VB: 67).

Cet appareil photo n'est pas sans évoquer l'écran gris de *Sous béton*, autre objet de vision imparfait qui ne fait que restituer une vision grise et sans relief, affaiblie, appauvrie de la réalité. Ainsi, doté de ce risible appareil qui ne peut que restituer une image distordue d'un réel qui l'est tout autant, le père du narrateur tente d'obtenir une image fixe de ces lieux qui se délitent devant ses yeux, « libre de braquer son objectif sur le motif de son choix. Il semblait alors que chaque détail valait la peine d'être pris en photo et que chaque situation méritait d'être immortalisée aux yeux de mon père » (VB: 68). L'absence de hiérarchie ou de principe de sélection dans la prise compulsive de clichés gomme toute possibilité de documenter de manière objective les intérieurs de la villa, qui apparaissent décomposés en autant de fragments, en autant de traces éparses laissées par la frénésie « hyperscopique » du père, par cette forme *exaltée* d'auto-aveuglement dont il souffre : « Le monde visible était une réserve d'images pour mon père, des images des choses que mon père capturait comme pour vérifier que ces choses existaient vraiment » (VB: 69).

Cette vision seconde, le père du narrateur la construit à même ce lieu qu'il détaille, cadre et cisèle sans discernement : « Pareil à un touriste hagard perdu dans sa propre maison, [...] il tournait l'appareil photo dans diverses positions à la façon d'un instrument d'optique, organe de seconde vue capable de lui faire voir ce que ses propres yeux ne pouvaient lui révéler » (VB: 70).

Ainsi, il multiplie les clichés identiques, les prises de vue inlassablement répétées des mêmes objets, des mêmes angles de la villa : « [...] des photos dont il était seul à percevoir la différence lorsqu'elles étaient développées et qu'il [...] disposait sur une table pour les examiner attentivement » (VB : 70). Si, à l'origine, le père du narrateur s'était donné pour objectif de restituer une vision d'ensemble de la villa, il semble graduellement oublier son projet, « pointant l'objectif au hasard, photographiant bientôt sans discrimination, sans méthode, zoomant sur un détail, traquant le moindre indice susceptible de le mettre sur la voie d'une découverte » (VB : 71). Ce regard second posé sur la maison, à force de répétitions, envahit les moindres recoins de la villa, qui se transforme en une vertigineuse mosaïque d'elle-même : « Les photos se propagèrent rapidement, multipliées comme sous une poussée de fièvre. [...] La pièce devait être remplie de clichés, des photos sous-exposées, rayées, souillées, qui jonchaient le plancher [...] » (VB : 75). Mais, rapidement, « les photos, loin de refléter cette image stable définitive qu'il croyait pouvoir saisir et stocker, produisaient l'effet contraire. Prise sous tous les angles, la villa semblait se morceler, se disperser aux quatre vents, perdue sous le nombre infini de ses profils » (VB : 76). D'une volonté de fixation et de condensation de l'espace par la photographie, on passe à un effet général d'atomisation et de dissémination du lieu dans une sorte d'autoreprésentation abyssale. La force d'évidence de la photographie se résorbe dans sa multiplication frénétique, rien ne fait plus sens dans cette *immobilité vive* – pour reprendre l'expression de Roland Barthes (1980 : 81) – accumulée à l'excès. Face à des lieux qui se refusent à toute saisie globale et définitive, qui se morcellent sous le regard insistant de ses habitants, ne reste qu'à embrasser la logique du dérèglement qui les sous-tend.

TERRAINS VAGUES

GUETTER LA FISSURE: UNE LÉGÈRE OBSESSION POUR LE DÉRÈGLEMENT

Une fissure détectée au plafond d'une chambre dont ils avaient déjà pris les mesures et ausculté les cloisons pouvait les plonger dans des abîmes de perplexité.

Villa Bunker.

Moi, j'imaginai la forme d'une fissure au mur. Le nombre d'arabesques, l'irrégularité de la ligne dans ses moindres arêtes.

Sous béton.

Tout comme les personnages de *Villa Bunker*, le narrateur de *Sous béton* est tiraillé par des volontés contradictoires de conservation et de destruction de cet édifice oppressant qu'il habite. Bien conditionné, il s'emploie d'abord à vaquer aux tâches quotidiennes que lui impose le programme mis en place dans l'Édifice, un programme répondant à deux objectifs clairs :

1. détection des premiers signes de dégradation d'un étage virtuel de l'Édifice, puis réparation-désinfection des zones problématiques ;
2. détection et identification des bactéries, maladies et virus d'un organisme vivant et vidange subséquente du corps infecté (*SB*: 41).

Ainsi, le narrateur explique comment, longtemps, il s'est employé à

éradiqu[er] microbes, bactéries, virus, [à] bouch[er] des fuites, rempli[r] des fissures. Sans penser à rien. [Il explique avoir] tiré des jets d'acide, planté des clous, [s'être] retrouvé 21 074 fois prisonnier de l'effondrement du même mur, [avoir] jeté aux ordures 63 427 [habitants] infectés et l'objectif a été relancé, chaque fois. Boucle parfaite (*SB*: 41).

Mais derrière ce rituel bien rodé de réparation-désinfection, le narrateur sent poindre en lui le désir secret de voir l'espace autour de lui se dérober, s'effriter. Au sein de cette vertigineuse uniformité qui caractérise l'Édifice et son appartement, trois taches

sombres sur un mur lui donnent à espérer une faille, une possible échappée de cet univers carcéral :

Partout autour, du béton. Plafond, plancher, sièges, que du béton. Une masse grise uniforme, sauf au salon, où s’alignaient trois taches sombres sur les murs, près du plancher. [...] J’aimais bien observer les taches. Mais je guettais surtout l’apparition d’une fissure. L’événement était improbable, selon le père. La tuyauterie sanitaire pouvait fendre à tout moment [...] [I]a transmission de l’information pouvait s’interrompre et provoquer une crise qui requerrait l’expulsion de milliers de résidents subitement hystériques [...] la distribution d’oxygène et d’eau n’était jamais assurée. Mais le béton, lui, était immuable (SB: 15-16).

Tous les sens en éveil, le narrateur guette et espère pourtant. Chaque matin, il « press[e] davantage l’oreille contre le sol [...] [où il] enten[d] les murmures du béton. [II] perç[oit] par les pores de [s]a chair une compression continue de la matière. Une densité croissante » (SB: 16). L’immobilité et l’état de compression dans lesquels est contraint de vivre le narrateur le mènent à développer une acuité perceptive compensatoire. Inlassablement, il scrute et guette dans l’attente obsessionnelle d’une faille, d’un dérèglement¹. Si les personnages de *Villa Bunker* tendent à stabiliser l’espace par la prise de notes et par la collection de clichés, s’ils sont fascinés par l’immobilité de la chambre laboratoire, où est exposée une

1. On retrouve ce motif, cette « obsession pour la fissure » dans d’autres romans contemporains. Par exemple, Lidia Cotea note que le protagoniste du roman *La salle de bain* de Jean-Philippe Toussaint, en guettant les craquelures sur le mur de cette pièce, laisse poindre ses inquiétudes par rapport « au corps et au temps qui y inscrit sa marque [...] : “Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères çà et là trouaient la peinture terne. Une fissure gagnait du terrain. Pendant des heures, je guettais ses extrémités, essayant vainement de surprendre un progrès. Parfois, je tentais d’autres expériences. Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l’aiguille de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais.” » (Cotea, 2013 : 74). Pour Cotea, ce genre de scène témoigne clairement d’une « hantise du temps, de la vieillesse et du vieillissement, implicitement de la dégradation du corps, dont témoigne l’opacité d’un visage qui ne trouve pas de correspondant dans l’image corporelle construite par projection imaginaire » (Cotea, 2013 : 75).

vague figée dans des boccas, il en va tout autrement du narrateur de *Sous béton*. En effet, aux premiers, qui face à un espace foncièrement instable sont en quête d'immobilité, s'oppose ce dernier, qui répond à l'oppressante stabilité de l'Édifice par une attitude séditeuse. Le narrateur de *Sous béton* est en effet entièrement voué à trouver une faille, une issue, aussi infime soit-elle, à souhaiter l'éclatement de cet édifice suffocant :

L'obsession d'une fissure était apparue tandis que je simulais le sommeil, les yeux mi-clos fixés au plafond. Une ombre y était apparue. Bien nette. Une ligne sinueuse qui avait lentement glissé jusqu'à l'angle du mur. Et j'avais alors entendu pour la première fois un craquement profond du béton, aussitôt transformé en grondement. Le père avait sursauté sur son siège au même moment. Preuve que ce n'était pas une illusion neuronale (*SB*: 32).

Pour le narrateur, la perspective d'une fissure agit comme une manière de sublimer sa condition physique ; la perspective d'une « faille spatiale » se dessine ainsi comme la métaphore d'une échappée hors du corps de l'immeuble en même temps qu'en dehors de son propre corps contraint, violenté, séquestré : « J'imaginai [...] mon corps compressé, microscopique, expulsé par une ouverture dans le mur » (*SB*: 93). Un jour, le regard happé par « [u]ne fissure [...] [o]u plutôt un réseau de fissures, bien nettes » (*SB*: 155), le narrateur croit comprendre qu'il se trouve devant « un symbole gravé à même le béton » (*SB*: 155). Mais en observant plus attentivement, il constate avec stupeur que « [l]e réseau de fissures form[e] un visage. [...] [S]on visage » (*SB*: 156). Pris d'un violent mouvement de « répulsion du regard » (*SB*: 156), le narrateur se sent alors happé vers l'arrière, « projeté plus loin, de l'autre côté du mur. De l'autre côté de l'Édifice » (*SB*: 156). Ainsi, c'est véritablement à une échappée hors de soi que le narrateur accède en quittant cet espace claustal qui se présente comme le miroir (littéralement) de son identité contrainte et séquestrée.

Tirailé entre la volonté de quitter cet espace suffocant et l'angoisse du dehors, le narrateur prend graduellement conscience que son « désir de fissure » est l'écho de sa volonté de « [p]enser autrement [...] ». Pas les réponses déjà attendues, pas les calculs

obligés. Autrement, insistais-je d'une intention. Une fissure au réseau programmé du cerveau. Un doigt appuyant sur la froideur constante du Béton Total» (SB: 94). Au fil de ses questionnements et de ses réflexions, en vient à apparaître « [u]ne véritable fissure [...] à la surface de [s]on regard » (SB: 157). Nous verrons comment cette *faille optique* permet un nouveau mode de déplacement, et instaure chez le narrateur un rapport à l'espace dynamique, inédit, sans limitations.

DÉPLACEMENTS, RETRANCHEMENTS

Dans *Villa Bunker*, quand la prise de clichés ne permet pas de circonscrire l'espace habité, quand la saisie cognitive du lieu est entravée par des torsions, des brouillages – et parfois même des excès perceptifs –, reste à en *mimer* le caractère mobile, à imiter l'aspect mouvant de la villa en l'arpentant inlassablement jusque dans ses moindres recoins. D'abord avec lenteur: « [i]ls visitèrent le premier étage, parcourant lentement les longueurs des couloirs qui distribuaient les différentes chambres » (VB: 23); « [i]l avait fallu répéter les incursions dans la villa, apprendre à se repérer, se familiariser avec les lieux. Ces visites successives et d'une lenteur exagérée avaient pris un caractère exploratoire inquiétant » (VB: 57). Puis, de plus en plus rapidement, le père du narrateur évolue entre les murs incertains de la villa. Tel un topographe frénétique, il s'adonne à une exploration des surfaces et des volumes de la maison,

traversant les corridors à toute allure, ouvrant et refermant les portes, *inspectant* d'un regard bref les pièces, *évaluant* d'un coup d'œil volumes, largeur, longueur des chambres et couloirs, hauteur sous plafond, degré de pente de l'escalier, répartition générale des espaces, incidence du jour à cette heure et conséquences lumineuses (VB: 63; nous soulignons).

Et quand la vitesse ne suffit plus à combler la poursuite erratique du sens dans ce lieu à la temporalité trouble et à la « durée accidentée, cardiaque » (VB: 101), reste encore le retranchement

dans « l'exploration du sous-sol » (*VB*: 90) ou encore l'immobilité: « Il avait cessé de visiter la villa [...] et réduit ses parcours au minimum, devenu avare de ses propres mouvements, mesurant ses paroles et sa respiration comme si sa vie nouvelle obéissait à une comptabilité stricte » (*VB*: 82). Perméable à l'espace qu'il apprivoise, le père du narrateur fait littéralement corps avec les lieux, il voit sa peau agir « [c]omme une surface sensible aux influences du lieu » (*VB*: 61), et jusqu'aux tréfonds de son esprit, il habite et investit cet espace qui l'habite également :

Et la nuit venue, lorsqu'il était sur le point de s'endormir, de nouvelles portes s'ouvraient dans son cerveau, il arpentait les étages mentalement, visitait les chambres l'une après l'autre, dans une succession morne et prévisible, passant en revue ses souvenirs comme s'il battait un jeu de cartes de façon mécanique, inconsciente, récapitulant l'ordre et la grandeur de chaque pièce, et il continuait à parcourir la villa dans ses rêves, comme perdu dans un décor de théâtre (*VB*: 63)

On le voit, à force de l'investir et de l'étudier, le lieu se déréalise et exhibe sa facticité: à la fois simulacre, écran de fantasmes et toile tendue entre ses habitants et le réel. Perdus dans une villa comme dans un « décor de théâtre », dans un lieu où chaque pièce semble « aménagée ou décorée pour que s'y accomplisse un drame précis » (*VB*: 53), où « les images semble[nt] tressauter » (*VB*: 101), errants, le pas mal assuré, les parents du narrateur se déréalisent eux-mêmes. Comme « deux personnages dans un film muet » (*VB*: 59), ils s'échinent et échouent dans leur volonté d'appropriation de l'espace, poussés par leur désir de déchiffrement de la cohérence cachée, de la partition secrète du lieu. Dans les romans étudiés, le lieu à explorer se présente comme le reflet d'un espace psychique à parcourir, à investir, et à s'approprier.

ARPENTAGES MENTAUX

Les continents à perte de vue, les grands mouvements dans l'espace, les distances incalculables à l'œil, le corps précipité droit devant, à courir sans plafond, sans mur pour baliser l'avancée, tout semblait impossible.

Sous béton.

Dans *Sous béton*, la configuration de l'espace et les usages en vigueur dans l'Édifice appellent des trajectoires restreintes. Surveillés, contrôlés, les mouvements sont limités au maximum, tant par les agents sanitaires qui veillent au bon ordre dans l'immeuble que par les parents, sortes de bourreaux garants du respect des protocoles établis. Ainsi, le narrateur passe ses journées la « tête enserrée dans le cubicule d'apprentissage, immobilisé entre les murs de béton sans fenêtre aucune et le sifflement du filtre à oxygène. Le reste du temps, [il] cumul[e] exactement deux autres occupations: dormir, ou feindre le sommeil » (SB: 25). Le moindre geste est ainsi calculé, mesuré, de même que « les paroles, les portions et les proportions » (SB: 26). Même la logique de croissance des corps est redoutée, niée :

Le dortoir était de grandeur égale au drap, et le drap s'étendait d'un coude à l'autre, du sommet du crâne à quatre centimètres par-delà mes pieds. Tôt ou tard, tu auras trop grandi, tu réclamera trop de place, me reprochaient le père et la mère. Et tu devras alors te faire plus petit (SB: 27-28).

Assujetti à des conditions générales de retranchement et de compression physique, le narrateur craint par-dessus tout « cette grandeur problématique [de son corps] à réduire aussitôt » (SB: 28). Refusant de se soumettre davantage à cette vie aliénante, entre les ruées du père et le mutisme de la mère, entre le matraquage et le gavage, le narrateur se dresse contre son père : « Je ne peux pas faire comme vous. Ça n'a aucun sens. Vous êtes déjà le pire. Vous êtes déjà la mort » (SB: 119). Dans un accès de rage sans précédent, le

père écrase le narrateur de tout son poids, le presse contre le mur de béton. Ce dernier voit alors son corps prendre une « étrange consistance [...] s'enfon[cer] dans le béton » (*SB*: 121). Mimant cette émancipation psychique de l'enfant, le récit se détraque alors légèrement, glisse vers un rythme différent, vers une scansion poétique qui avance par ellipses, syncopes et courts-circuits, un rythme qui témoigne bien de cette *rupture* entre limitation et illimitation physique que subit le narrateur, et du nouveau régime perceptif auquel est désormais soumis ce dernier, devenu une sorte de présence omnisciente :

Instant premier, je reçois coup.

Je ne vois plus.

N'entends plus du tout.

[...]

Instant suivant, tout s'interrompt, aucune sensation.

Plus aucune perception.

Je m'enfoncé.

Emmuré dans le Béton Total.

Instant suivant, ouïe, vue se réactivent. En même temps.

En mieux.

Je ne regarde plus à travers mes yeux.

Je n'entends plus par mes oreilles.

*La vision et l'audition se déplacent, par-delà mon corps emmuré. J'entends de nouveau le souffle court du père et le serrement de mâchoires de la mère. Je perçois le fou qui s'agite à l'écran. Je réussis à saisir le logis en entier d'un seul regard. Le béton m'aspire (*SB*: 126-127; nous soulignons).*

Ce nouveau régime perceptif, affranchi de toute contrainte spatiale et physique permet au narrateur d'avoir enfin une saisie englobante, totalisante de ce monde carcéral dans lequel il évolue. C'est d'ailleurs par la vision que s'instaure, pour le narrateur, un mode de déplacement inédit: « J'ai alors compris que je pouvais maintenant circuler. Autrement. [...] J'avais besoin d'un point de repère où me fixer. À partir duquel j'en découvrais un autre, pour m'y projeter. Il suffisait ensuite de penser à un endroit mémorisé pour aussitôt l'atteindre » (*SB*: 139). Bien davantage qu'une simple distorsion du regard, c'est à l'expérience de l'il-

limitation perceptive et motrice, à une véritable transcendance du corps que le narrateur de *Sous béton* est soumis. L'arpentage mental de l'espace devient le véhicule tout désigné pour explorer ce lieu carcéral :

Je traversais les logis pour retrouver similitudes entre semblables, répétitions identiques derrière chaque porte. Mêmes cellules de travail, mêmes dortoirs étroits, mêmes taches aux murs de tous les salons. *Je pensais* à comparer et soudain deux logis surgissaient juxtaposés dans l'espace toujours plus vaste du regard. Deux logis puis cinq. Puis l'étage entier. *Je captais* toutes les données à la fois, milliers de sièges en grappe, mêmes structures osseuses, même couleur du sang pour pères, mères et enfants. *Je pouvais tout observer*, mouvements des corps, des fluides au-dedans, étincelles aux neurones, mêmes regards qui évitaient regards qui observaient regards absorbés par pareilles pensées dans innombrables cerveaux à la fois (*SB*: 139-140; nous soulignons).

Désormais apte à transcender, par le regard, les cloisons de toutes sortes (murs, parois, chairs), le narrateur arrive à embrasser l'ensemble de l'espace qu'il investit, ouvert ainsi à de nouvelles et vertigineuses perspectives. Cet arpentage mental de l'espace, que l'on retrouve tant chez le narrateur de *Villa Bunker* (qui, rappelons-le, n'a jamais vu la villa) que chez celui de *Sous béton*, peut être associé à la posture du muséiste, bien définie par Gervais :

L'être du muséisme est [...] perdu dans ses pensées, en plein suspens, dans cette logique associative qui caractérise la rêverie et l'errance. Ses pensées sont un labyrinthe, et il s'y perd, insouciant au milieu des lignes brisées. Il se promène dans un monde de possibles, *sans égards à la logique et à ses contraintes*. Son attention flotte et elle l'amène là où les courants le portent. Il est en fait l'imagination au travail, et c'est par lui que tout se pense (Gervais, 2007 : 48; nous soulignons).

Entre les béances et les saillances d'un espace impossible à circonscrire, entre l'arpentage frénétique, le retranchement obligé et l'expérience de l'illimitation physique se dresse, dans les deux romans étudiés, une parole insistante qui tente malgré tout de décrire et comprendre le lieu, dans une surenchère vertigineuse. Cette surenchère singulière est particulièrement prégnante dans

Villa Bunker, que nous proposons maintenant d'analyser plus précisément.

ÉCRIRE, DÉCRIRE, ÉNONCER LE LIEU

Dans le roman *Villa Bunker*, la cadence même de l'écriture fait écho aux dislocations et à l'oubli qui imprègne les lieux. Face à cette villa qui échappe à tout entendement reste donc cette voix répétitive et martelante qui tente, à force de rumination, d'en fixer une image juste et durable. À l'architecture problématique de la villa répond une parole qui avance par à-coups et par reprises successives. L'écriture, dans *Villa Bunker*, imite la structure d'une pensée perdue dans un labyrinthe, ce *lieu de l'oubli* pour reprendre l'expression de Gervais :

[N]on pas d'un oubli pur et simple, comme une amnésie complète, mais d'un oubli partiel, d'une pensée désarticulée, toujours capable de comprendre qu'elle est dans un dédale, bien qu'impuissante à rétablir les liens qui unissent les tracés entre eux. C'est une pensée qui capte, sans pour autant retenir l'ordre des choses, une pensée désordonnée qui se réinvente sans cesse, car elle ne repose pas sur ce qui est déjà établi (Gervais, 2008 : 35).

Cette pensée qui se déploie sur le mode de la rumination évoque le ressassement qui s'installe, comme l'a bien démontré Viart, « dans le déficit de la construction : cherchant [...] à faire advenir par tentatives successives d'incertaines liaisons logiques ou analogiques, il morcelle et diffracte plus qu'il ne construit » (Viart, 2001a : 70). Ainsi, dans *Villa Bunker*, cette prose bègue et répétitive qui s'impose avec force dans le récit tente de cristalliser une image stable de ces lieux qui oscillent entre réalité et projection :

Nous voyons une maison et nous savons immédiatement quel type d'existence est possible dans cette maison. [...] Dans les plus brefs délais, nous savons si nous pourrions habiter cette maison ou si nous devons au contraire renoncer à vivre dans cette maison. Le caractère habitable ou non de la maison est immédiatement connu de tous. Tout ce que nous allons expérimenter, tout ce que nous allons penser et tout ce que nous allons ressentir, nous pouvons le regarder comme

« INQUIÉTER LE VOIR »

si nous l'avions déjà vécu. En moins d'une minute, nous pouvons imaginer notre existence future dans cette maison, nous pouvons percevoir cette existence comme si elle était déjà accomplie et révolue. [...] Nous imaginons nos vies possibles dans des maisons inconnues, et à la fin ces existences s'entassent les unes sur les autres quelque part au fond de nous (VB: 7-8).

Au fil du récit, la répétition traduit bien cette impossibilité à fixer la réalité, pointe avec insistance le caractère étrange et fuyant de lieux a priori ordinaires ou encore la radicale étrangeté des gens que l'on croit connaître depuis toujours :

Le moment exact où nos parents deviennent pour nous des étrangers et où nous devenons aux yeux de nos parents de parfaits inconnus, nous ne pouvons pas le préciser et nous nous efforçons de ne pas repérer ce moment exact. Un jour, nous ne reconnaissons plus nos parents, nous savons qu'ils sont nos parents, mais nous avons toutes les difficultés pour nous convaincre que ces deux êtres devenus imprévisibles et inquiétants, à force d'étrangeté sont effectivement nos parents, et nous avons beau faire et nous répéter que nos parents sont parfaitement libres de faire ce qu'ils veulent, nous nous mettons à craindre qu'ils se soient lancés dans une entreprise radicale et suicidaire et nous redoutons de voir nos craintes confirmées à chaque instant. Nous nous disons alors que nous ne comprenons plus rien à nos parents, nous nous disons que nous ne comprenons plus rien à leurs agissements et que nous ne sommes pas en mesure de deviner les mobiles de leurs actes, nous regardons nos parents agir et nous déplorons le caractère arbitraire et absurde de leurs faits et gestes (VB: 19-20).

Dans *Villa Bunker*, le ressassement, qui traverse et lie entre elles les 133 notes qui structurent le roman, génère par un effet d'accumulation une sorte d'inventaire des manières d'appréhender le lieu. Mais, dans un double mouvement, ce ressassement provoque un brouillage constant de la référence, qui vacille et se décompose dans une sorte d'énumération, de liste délirante de ses formes réelles, de ses formes possibles et de ses formes fantasmées. Dans ce roman, le ressassement permet également de souligner le rapport complexe qui se noue entre le sujet et l'espace qu'il perçoit. Dans l'extrait suivant, le ressassement évoque l'enlissement

et la fascination du regard pour son objet (la maison) en même temps que son absorption :

Nous achetons une maison, nous savons que dans son état actuel, cette maison ne nous convient pas, mais nous avons bon espoir de remettre cette maison en état et d'aménager cette maison à notre goût. Nous allons tout refaire, pensons-nous de bonne foi, tout transformer, et nous faisons aussitôt toute sorte de projets dans le but d'aménager cette maison et de la rendre habitable. Nous avons cette maison devant nous, mais ce n'est pas cette maison que nous voyons, nous voyons déjà une autre maison, une maison idéale qui est à l'image de ce que nous pensons pouvoir faire. [...] Un processus d'auto-aveuglement, voilà le but caché de toute entreprise (VB: 41-42).

Un vaste processus d'auto-aveuglement, voilà bien, en effet, l'une des modalités les plus prégnantes de cette poétique de l'espace incertain qui apparaît dans *Villa Bunker*.

Le style répétitif adopté par le narrateur dans de larges pans du récit fait écho au comportement de ce dernier. Littéralement happé par la figure de la villa, tout comme ses parents, il se perd dans sa contemplation. En cela, son attitude relève tout à fait du musément, qui apparaît, selon Gervais, « quand une figure séduit un sujet et se met à l'obséder. Muser, très précisément, c'est *se perdre dans la contemplation de figures* » (Gervais, 2007 : 19). Dans ce roman, tout se passe comme si les personnages tâchaient de dire l'espace tel qu'ils le fantasment plutôt que tel qu'ils le perçoivent. Détaillant à l'extrême l'espace qui l'entoure, la mère du narrateur n'échappe pas à la sourde angoisse que suscite chez elle la façade de la villa qu'elle vient d'acquérir avec son mari. Cette villa balnéaire, qu'elle préfère qualifier de « prison désaffectée », résiste à toute tentative d'appropriation psychique. Ainsi, elle tente d'« habill[er] la façade de multiples façons afin de dissoudre ou d'enterrer l'image » carcérale qui s'impose à elle :

Elle avait substitué par l'imagination à la façade existante les lignes et la géométrie du chalet, du pavillon indien, du manoir normand, sans jamais parvenir à obtenir un changement durable de sa vision. Le masque s'effritait, tombait bientôt et la façade de prison refai-

sait surface. La première impression reprenait ses droits. [S]ous les décombres du chalet, du pavillon ou du manoir, la villa se reformait, plus effrayante, plus sombre que jamais (VB: 15).

Ces substitutions lexicales se voient graduellement remplacées par une véritable négation du mot « villa » : « Le mot villa se trouve quelque part dans notre cerveau, dans une région de plus en plus reculée, chaque jour qui passe enfonce ce mot plus loin encore, bientôt nous n'avons même plus besoin de nous rappeler qu'il ne faut pas prononcer ce mot [...] » (VB: 45). À cet « aveuglement lexical » de la mère s'ajoute la lente dissolution de la parole qui affecte les parents du narrateur au quotidien : « ils ne pouvaient plus désigner ce monde que par allusion, communiquant par sous-entendus, un monde chaque jour plus confus, plus instable, dont les limites et les contours semblaient s'estomper dans la distance » (VB: 46). Cet effondrement de la parole, qui rend graduellement l'espace *innommable*, se double, chez la mère du narrateur, d'une volonté de description monomaniaque qui semble ne pouvoir s'épancher que par le geste épistolaire. Prise d'une « véritable frénésie d'écriture », et poussée par une volonté de description logorrhéique, elle fournit donc à son fils « toute sorte de détails superflus » sur l'architecture de la maison : « [E]lle avait accumulé dans chaque lettre un maximum de détails techniques relatifs à l'art architectural dans le but de me décrire la villa le plus précisément possible, mais elle n'avait contribué par ce moyen qu'à faire naître le désordre dans mon esprit » (VB: 39). On le voit, à force de descriptions qui ne sont qu'*évoquées* par le narrateur, l'espace devient toujours davantage abstrait, l'adéquation entre l'espace et sa description restant constamment de l'ordre de la médiation :

Chaque lettre était censée décrire l'état d'avancement des travaux, et en effet, les pages fourmillaient de détails architecturaux concernant la villa et décrivant le processus de réfection de la villa. Elle s'exprimait en termes spécialisés d'architecture et de construction et elle recourait souvent à des expressions typiquement architecturales, elle éprouvait visiblement une satisfaction très grande à s'exprimer dans un langage technique (VB: 39).

Du reste, l'accumulation de détails techniques dont use la mère du narrateur, ses nombreux brouillages, dérives et excès descriptifs miment en quelque sorte l'instabilité foncière du lieu qu'elle tente de décrire. Cette adéquation (indirecte, mais effective) entre l'espace et la description trouve son équivalent dans *Sous béton*. En effet, dans ce roman, l'aridité descriptive fait écho à la froideur clinique de l'Édifrice. Avare de détails, le narrateur nous livre l'espace par le biais d'une parole toujours concise, directe, immédiate. Le rythme du récit est saccadé, les phrases sont hachurées. L'espace se donne à voir par de courts traits descriptifs qui apparaissent de manière syncopée, au détour de phrases escarpées : « Des murs lisses, sans ouverture aucune. [...] Partout autour, du béton. Plafond, plancher, sièges, que du béton » (*SB*: 15). Dans ce roman, l'espace se passe de longues descriptions puisqu'il n'est, de toute façon, qu'une aride répétition du même : « Mêmes cellules de travail, mêmes dortoirs étroits, mêmes taches aux murs dans tous les salons » (*SB*: 139). Entre le trop et le peu, entre surenchère et aridité descriptives, les deux romans présentent ainsi des modalités excessives de la description. Dans *Villa Bunker*, les excès descriptifs de la mère contribuent à jeter le doute sur son équilibre mental et sur la vraisemblance de ses propos ; elle témoigne d'un rapport excessif au réel. Nous verrons maintenant comment ce vacillement de l'autorité mène le lecteur à douter du narrateur qui, à force de médiatiser la voix de sa mère, apparaît contaminé par sa frénésie, reconduisant dans son propre récit ses excès descriptifs.

AMBIGUÏTÉS DE LA VOIX ÉNONCIATIVE ET EFFONDREMENT DE L'AUTORITÉ NARRATIVE

Dans *Villa Bunker*, la surenchère d'information a pour conséquence la multiplication d'assertions contradictoires, qui contribue à rendre encore plus opaque et instable cette villa dont la description est marquée du sceau de l'incertitude :

Le fait est qu'elle ne savait plus après quelques jours si elle entendait des vagues ou si elle était victime d'une illusion, au fond il lui était impossible de dire s'il régnait un silence complet dans la villa ou si au contraire ils étaient constamment soumis et exposés au fracas ininterrompu des vagues (VB: 30).

À cette inconstance de la perception spatiale se superpose une double modalisation de l'incertitude des voix énonciatives; d'une part, le narrateur ne sait plus si sa mère est bien à l'origine de ces lettres qu'elle lui envoie: « [J]e ne savais plus à la fin qui était l'auteur de ces lettres, [...] j'éprouvais toute sorte de doutes concernant l'origine des phrases qu'elle avait tracées » (VB: 49-50). D'autre part, cette incertitude est redoublée tout au long du récit par l'utilisation du « nous », qui contribue à gommer l'origine énonciative des paroles et des pensées du narrateur et de sa mère. Dans ce récit où s'entremêlent des voix à l'origine indécidable sont fréquemment évoqués la dissimulation et le mensonge qui régissent le rapport au monde du narrateur et de sa mère: « Notre vie entière, nous la consacrons [...] à nous dissimuler le caractère absurde et mensonger de nos projets » (VB: 42).

Dès les premières pages du roman, le narrateur sème le doute quant à la crédibilité des propos tenus par sa mère dans les lettres qu'elle lui envoie. Cette dernière apparaît alors comme une femme aliénée, incapable de s'inscrire comme un foyer stable de perception. Elle affirme d'ailleurs elle-même remettre en question ses perceptions, soutenant qu'elle et son mari « se mett[e]nt à douter de leurs sens ou [...] accus[e]nt leur mémoire défaillante » (VB: 57). Les lettres qu'elle envoie à son fils semblent écrites par une femme à l'esprit trouble et torturé. Ces lettres sont portées par une écriture que le narrateur qualifie de « chaotique et grossière, aux caractères si peu soignés, désordonnés » (VB: 7). Ainsi, le narrateur imagine sa mère écrire frénétiquement, ne pouvant « empêcher sa main de tracer des mots de plus en plus gros, de plus en plus difformes, des mots qui ressembleraient à des paquets de nerfs et des métastases, puis des phrases entières écrites dans la fièvre qui s'ajouteraient au corps illisible des autres phrases » (VB: 32). Pour le narrateur, les lettres que lui envoie sa mère

s'avèrent donc indéchiffrables, gorgées de « petits corps informes et gluants », de « signes obscurs, de lettres ou de biffures qui [sont] tantôt des taches, tantôt des insectes, des êtres hybrides emmêlés et frénétiques, des alliages monstrueux qui fourmill[e]nt sur la page et se refus[e]nt à son intelligence » (VB: 47).

À la folie présumée de sa mère, et au caractère illisible des lettres qu'elle envoie, s'ajoute l'étrangeté du comportement du narrateur qui, dès le début du roman, affirme ne *pas* lire les lettres qu'il reçoit, sous prétexte qu'il connaît d'avance leur contenu :

Je tenais la lettre dans ma main, c'est la première fois que je recevais une lettre de ma mère [...] je n'avais pas besoin de la lire pour connaître son contenu et je savais à ce moment que je recevrais d'autres lettres pareilles, des lettres contenant toute sorte de renseignements sur ma mère et sur la vie qu'elle menait dans la villa, qui m'apprendraient comment vivaient mes parents depuis qu'ils avaient emménagé dans leur villa de front de mer (VB: 31).

Comble de l'étrangeté, le narrateur affirme ne pas savoir si les lettres lui sont destinées :

[L]e fait est que je n'étais même pas certain que cette lettre me fût adressée et que je n'avais pas le moyen de le vérifier, et pour cause, les nom et prénom écrits sur l'enveloppe étaient illisibles et déformés [...]. Elle avait donc tracé ce nom d'une écriture tourmentée et hostile, une écriture qui agissait tout de suite sur les nerfs, et moi j'avais fini par me convaincre que c'était le mien (VB: 36-37).

Le vaste processus d'auto-aveuglement qui parcourt le roman en filigrane n'épargne donc pas le narrateur, qui manifeste explicitement son refus de lire ces lettres qu'il reçoit: « Le cœur battant, j'avais tourné les pages de la lettre sans oser en déchiffrer le contenu, c'est pourquoi j'avais pris soin de retirer tout d'abord mes lunettes, ma *myopie pour une fois me protégeant du monde*, de ses aspérités, de ses contours trop nets [...] » (VB: 38; nous soulignons). Dans un jeu de miroirs où tout bascule, le comportement du narrateur s'inscrit comme l'exact reflet des attitudes qu'il attribue à sa mère. De la même façon qu'il la décrit comme une femme étrange en proie à des visions d'horreur face à des tableaux

invisibles, il se présente lui-même comme un homme troublant qui « regard[e] aussi chaque lettre comme une sorte d'œuvre d'art, avec ses éclaircies soudaines et ses bleus vifs, ses zones de désert criblées de capitales » (VB: 44). Ainsi se réverbèrent et se superposent la folie (présumée) de la mère et l'étrangeté (avérée) du narrateur. La vraisemblance pragmatique du récit – selon laquelle on doit « justifier la performance narrative au nom du principe que l'on ne peut rapporter que les choses que l'on a apprises » (Cavillac, 1995: 24) – vacille également, puisque le narrateur, qui affirme ne pas avoir lu les lettres de sa mère, décrit malgré tout les intérieurs d'une villa qu'il n'a aucun moyen de s'imaginer. Dans un double mouvement d'aveuglement, le narrateur n'a jamais vu la villa et affirme n'avoir jamais lu les lettres que lui envoie sa mère. À cette vraisemblance pragmatique fragilisée s'ajoute le graduel effondrement de l'autorité du narrateur. En effet, comme le souligne Cécile Cavillac,

il ne suffit pas, pour satisfaire à l'autorité fictionnelle, que le narrateur d'un récit soit dûment informé selon un protocole explicite ou non: il faut encore que, comme tout auteur d'un acte d'assertion, il puisse être tenu pour véridique (adhérent à son propre discours et digne de foi) et compétent (cohérent dans sa relation des faits) (Cavillac, 1995: 25).

Or, au fil du récit, le narrateur voit sa fiabilité affaiblie par le portrait peu reluisant qu'il fait de lui-même, de son enfance, et de la vie qu'il mène. Il se qualifie ainsi, en feignant emprunter les propos de sa mère, d'enfant doté d'une « volonté de destruction incompréhensible » (VB: 107), entretenant une profonde « détestation de toute musique » (VB: 107). Enfant reclus, retranché dans sa chambre, il passe sa jeunesse à noircir inlassablement des cahiers réclamés « à corps et à cris » (VB: 109), à recopier méticuleusement des passages d'ouvrages savants tels que « la Seconde Préface de la *Critique de la raison pure* » ou encore « les quarante premières pages de *Psychopathia Sexualis* » (VB: 110). Ainsi, on en apprend davantage sur la « genèse » de cette propension à l'enfermement du narrateur et sur son goût pour la prise de notes

compulsive. D'abord « fils inaccessible et renfermé », « enfant solitaire et brusque » (VB: 111), le narrateur, on le comprend au fil du roman, est désormais un doctorant qui vit isolé, reclus dans une chambre minuscule. Fasciné par Michel Foucault, il s'y consacre depuis des années, refusant tout contact avec le monde extérieur, déchirant toutes les lettres qu'il reçoit et refusant de répondre au téléphone :

[Ma mère] n'avait jamais su ce que contenait au juste l'œuvre de ce philosophe des prisons, des hôpitaux et des casernes, elle ne savait pas dans quelle mesure l'œuvre de Foucault était devenue vitale à mes yeux, mais elle savait que c'était la folie Foucault qui déchirait ses lettres entre mes mains et m'empêchait de répondre au téléphone, cette même maladie de la pensée qui m'avait rendu froid et hermétique à la matière dont sont faits les sentiments, les désirs (VB: 117-118).

Le récit du narrateur, on l'aura compris, s'inscrit tout à fait dans la lignée des *narrations ambiguës*, qui renvoient selon Frances Fortier et Andrée Mercier « à la crédibilité du narrateur et à la fiabilité de son récit¹ » (Fortier et Mercier, 2011a: 335). Le renversement des perspectives est vertigineux, car c'est désormais le narrateur qui met en scène sa mère en train d'*imaginer* le lieu où il habite, en train de se le figurer enfermé dans sa chambre d'étudiant, « jouant son propre enfermement et jouant la folie Foucault à la perfection » (VB: 119) :

[E]lle imaginait des piles impressionnantes de notes sur son bureau, elle voyait aussi les volumes de Foucault dans la petite chambre, les œuvres complètes du philosophe des prisons et les commentaires de ces œuvres aussi, de gros livres annotés grignotant l'espace resserré de sa petite chambre, une chambre qui devait ressembler à un chantier de papier, une resserre, devrait-elle dire [...], un espace réduit consacré à Foucault, un espace clos où la folie Foucault pouvait s'épanouir librement depuis des années (VB: 120).

1. Fortier et Mercier distinguent également la narration *impossible*, associée à la compétence du narrateur, et la narration *indécidable*, liée à l'identité de ce dernier.

La poétique de l'espace, dans *Villa Bunker*, est d'abord un acte de fabulation et de projection, où le sujet se met en scène dans un lieu qu'il s'*imagine* percevoir. Un lieu de tous les simulacres où s'animent, tels des fantoches, autant de représentations décalées de soi qui se mirent et se réverbèrent à l'infini : le narrateur, incapable d'écrire sa thèse, imaginant sa mère mue par une pulsion épistolaire frénétique ; le narrateur, reclus, se figurant son père comme un double de lui-même, enfermé au dernier étage de la tour d'une villa fantasmée, « dans une pièce minuscule remplie de livres et de brochures de tous les matériaux nécessaires au travail de réflexion » (*VB*: 80).

Dans *Sous béton*, la poétique de l'espace est plutôt structurée par la mise en doute systématique de la perception du narrateur. En effet, la perception de ce dernier est sujette à caution, constamment mise en doute par le père et la mère :

Tu n'as rien vu rien entendu puisque tu dormais, et tu dors encore, même s'il semble être midi, tu dors sommeil total. Il n'y a que nous ici, le père, l'enfant et la mère, le reste, c'est du rejet de cerveau, aucun frère ni sœur, que des infections d'idées, peut-être même des troubles de vision. C'est usuel pendant la croissance (*SB*: 23).

Inlassablement, le père martèle que « tout n'est qu'illusions, hallucinations » (*SB*: 22) ; de même, le narrateur cherche longuement à se « convaincre de [s]on inaptitude à percevoir, du dysfonctionnement de [s]on cerveau » (*SB*: 22) : « Peut-être est-ce illusoire ? ai-je douté. Faille localisée entre synapses. Rien de concret, qu'un courant électrique inégal, ou bien une liaison chimique erratique. Parfois le bio disjoncte, le corps est d'abord faillible et putrescible. Donc la perception aussi » (*SB*: 69). Dans ce huis clos familial angoissant, chaque membre de la famille alimente cette mise en doute généralisée des perceptions : « Je pensais parfois aux taches sur les murs puisque j'étais installé droit devant. Les taches semblaient changer de forme, mais la mère m'assurait qu'à force de fixer les cernes, c'était plutôt ma vision qui se déformait » (*SB*: 32). Contrairement à ce que l'on observe dans *Villa Bunker*, l'autorité du narrateur n'est pas fragilisée par ces assertions répétées : à n'en

point douter, il habite un monde totalitaire, une sorte de machination où le mensonge agit comme une chape de béton sur les êtres, où la mise en doute des perceptions est érigée en système, est distillée dans la conscience du narrateur par les diverses figures d'autorité qu'il côtoie :

La seule information fondamentale à planter dans ton abcès de cerveau, [lui dit son père,] c'est que tout est partout pareil en tout temps : pères, mères, enfants [...]. Murs, sièges. Oxygène, nutriments. Écrans avec même paysage. Ailleurs dans l'Édifice, on trouve des chaînes de production automatisées qui fabriquent portes et sièges, nutriments, oxygène, écrans. La seule chose qui change d'une porte à l'autre, c'est l'attitude. Contrairement à toi, certains enfants ne posent pas de questions insignifiantes qui pourraient les condamner à l'expulsion immédiate (SB: 18-19).

Or, c'est précisément par cette violence aberrante et par les interrogations qu'elle suscite dans sa conscience que naît l'émancipation perceptive du narrateur : « Tandis que le père immobilisait d'un pied sur ma gorge ma tête contre le sol, j'ai été foudroyé. Le point d'interrogation a été d'une telle gravité que mon regard s'est déformé sous sa pression, l'œil subitement ouvert trop grand [...] » (SB: 59; nous soulignons). C'est donc un véritable éclatement des cadres habituels du procès perceptif que met en scène *Sous béton*; la localisation du sujet percevant, les ancrages du foyer perceptif, la perspective, toutes ces notions déplacées, distordues par la faculté de remise en cause du monde, par le doute que le narrateur projette sur le monde, « [c]omme si l'Univers entier venait de se désaxer » (SB: 60). Agissant comme autant de mises en scène de dérèglements et de distorsions perceptives, c'est, en quelque sorte, à « l'abolition de l'échelle du regard » (SB: 172) que nous convient des romans tels *Villa Bunker* et *Sous béton*.

CONCLUSION : « INQUIÉTER LE VOIR »

Toutes ces nouvelles connexions qui se forment dans notre cerveau en présence de l'inconnu. [...] Tout notre être entraîné dans cette nouvelle manière de voir et de percevoir.

Villa Bunker.

Mon nouvel œil se posait partout avec une attention d'une profondeur affolante. S'enfonçant sous chair, sous béton, pour s'ouvrir sur quelque chose d'imperceptible.

Sous béton.

Nous avons vu comment la poétique de l'espace chez Sébastien Brebel et Karoline Georges fait une large part à l'indécidable et à l'illisible. Dans *Villa Bunker*, le fantasme et l'anticipation, ainsi que les torsions et brouillages perceptifs modulent la représentation spatiale, de la même manière que la mémoire et l'oubli en articulent les tensions. Quant à *Sous béton*, c'est à un véritable affranchissement perceptif et à l'expérience de l'illimitation sensorielle que s'articule sa poétique de l'espace. Décrire et comprendre le lieu par ses saillances et ses béances, le marteler et le ressasser d'une voix répétitive, tenter de le capter, de le figer, de l'archiver par la prise de notes et de photos et l'investir de tout son corps, voilà autant de manières d'en saisir l'impermanence. Se fondre dans l'espace, dissoudre son regard dans une perception inédite, radicale, totalisante, voilà autant de stratégies pour en sublimer la matérialité contraignante. Dans ces romans, la poétique de l'espace incertain se fonde sur une parole excessive ; dans *Villa Bunker*, par l'accumulation de détails techniques et la multiplication d'assertions contradictoires, cet excès est à l'origine d'une surenchère de la description qui opacifie le lieu plutôt que de le rendre lisible. À l'opposé, dans *Sous béton*, l'aridité descriptive laisse deviner un espace qui se refuse au regard et à l'interprétation. Dans les deux cas, l'écriture de l'espace se double d'une mise en doute de l'autorité du sujet percevant et des cadres habituels de la perception. Dans *Villa Bunker*, l'édifice

singulier que forme la configuration spatiale est redoublé d'un récit à l'origine énonciative incertaine, où la vraisemblance pragmatique est fragilisée et mise en tension par un narrateur à l'autorité ambiguë. Quant à *Sous béton*, on y présente un monde où les figures d'autorité conspirent à brider la perception et à conditionner le regard. Dans ces romans, la poétique de l'espace passe ainsi par une « réévaluation » du visible et de l'invisible, par une troublante « mise en scène et [...] interrogation de l'acte de voir », selon les mots de Ouellet (2000 : 152). Deux pôles « qui semblent être la matière romanesque et poétique la plus tangible, si tant est qu'on puisse "toucher" quelque chose comme le regard. Beaucoup plus subtile et volatile que ne peut l'être le monde visible » (Ouellet : 2000 : 152). L'espace tiendrait ainsi tout à la fois du réel et du leurre puisqu'il apparaît constamment médiatisé, distordu par les filtres du fantasme, de la mémoire et de l'oubli, ces écrans tendus entre le monde et ce que l'on y projette d'angoisses et d'incertitudes.

L'analyse de ces romans nous permet de saisir que l'incertitude spatiale naît en grande partie du fait que l'espace n'est jamais *neutre*. Il est plus qu'un simple cadre, il agit comme le miroir *des* sens qui le perçoivent, *du* sens dont on l'investit, des souvenirs et significations dont on le charge. Comme l'exprime bien Raffaele Milani, « toute perception est en même temps une projection sur la chose perçue. Percevoir est une manière de se projeter sur une certaine réalité, de la synthétiser et de la représenter dans l'espace et dans le temps » (Milani, 2007 : 32).

Si l'enfermement physique et psychique est au cœur de *Villa Bunker* et *Sous béton*, il convient désormais d'examiner comment se manifeste le thème de la torsion perceptive dans des romans où l'incertitude de la perception est représentée dans un cadre spatial moins contraignant. En plus d'être ancrés dans des décors urbains, les romans sélectionnés ont la particularité de mettre en scène des narrateurs affligés de divers handicaps : un homme aveugle dans *Compression* de Nicolas Bouyssi, et un jeune policier doté d'une perception excessive du réel dans *Infiniment petit* de Patrick Chatelier. Par cette dernière analyse, nous chercherons à

« INQUIÉTER LE VOIR »

saisir de quelle(s) manière(s) la surdétermination des défauts de cognition et de perception fragilise l'autorité des narrateurs. De même, nous étudierons par quels mécanismes descriptifs le rapport excessif au monde est représenté. Ultimement, nous tâcherons d'évaluer en quoi les diverses manifestations de la porosité thématisent la volonté d'effacement des personnages et mènent à une « réévaluation » du clivage entre intériorité et extériorité.

CHAPITRE 8

« C'EST FOU LES MONDES QUE MES SENS ENREGISTRENT » : POROSITÉ SENSORIELLE ET ILLIMITATION PERCEPTIVE

Il interroge, il compare, il reconstruit. Mais les énigmes sont si nombreuses: laquelle choisir? Chaque être qu'il croise est une insondable question. Chaque plante, chaque animal a son secret. Chaque instant, chaque vibration... Notre enquêteur ne s'y retrouve plus.

Infiniment petit.

DES ENQUÊTEURS DÉSORIENTÉS

Dans *L'espace critique*, Paul Virilio montre comment la ville contemporaine se présente comme un espace aux bornes malléables :

La localisation et l'axialité du dispositif urbain ont perdu depuis longtemps déjà leur évidence. Non seulement la banlieue a opéré la dissolution que l'on sait, mais l'opposition « intra-muros », « extra-muros », s'est elle-même dissipée avec la révolution des transports et le développement des moyens de communication et de télécommunication, d'où cette nébuleuse conurbation des franges urbaines (Virilio, 1984 : 12-13).

Il apparaît dès lors pertinent d'analyser comment les personnages agissent dans cet espace marqué par l'indistinction, comment ils perçoivent cette porosité, et de quelle manière ils en endossent les caractéristiques. Dans *La littérature française au présent*, Dominique Viart et Bruno Vercier montrent bien comment le néo-polar français contemporain est traversé par des personnages complexes et tourmentés, par des « marginaux, de[s] délinquants juvéniles et de[s] losers ». Dans ces romans, expliquent les auteurs, sont mis en scène « [u]ne réalité et des personnages brouillés » (Viart et Vercier, 2008 : 369). Ainsi,

loin de renvoyer à une vision manichéenne d'un monde partagé entre « bons » et « méchants », la littérature policière contemporaine restitue une réalité aux repères instables et brouille de plus en plus l'opposition entre l'Enquêteur et l'Agresseur, qui possèdent le même langage ou présentent la même marginalité (Viart et Vercier, 2008 : 369-370).

Évoquant tout à la fois les « romans hyperréalistes ou fantastiques de René Belleto (*L'enfer*, 1986 ; *La machine*, 1990) », les « fables ethnologiques de Tobie Nathan (*Sarako Bô*, 1993) », les « récits en forme de rhizome kafkaïen de Serge Quadruppani (*Rue de la Cloche*, 1992) », les « paraboles oulipiennes post-voltairiennes de Jean-Bernard Pouy (*La belle de Fontenay*, 1992) » ou encore les « “cyberpolar” de Maurice G. Dantec (*Les racines du mal*, 1995) », Viart et Vercier montrent comment ces avatars contemporains du roman policier

perturbent [...] la perception du réel, révèlent des vérités ambiguës et réversibles. [Dans ces romans,] la « grande ville » moderne, babélique, semble elle-même définitivement marquée par la discontinuité spatiale et sociologique avec ses souterrains, cul-de-sac, son atmosphère brumeuse ou crépusculaire (Viart et Vercier, 2008 : 371 ; nous soulignons).

Dans ces romans, des détectives singuliers imposent et impriment leur perception distordue du réel sur l'espace qui correspond à leur terrain d'enquête. Quelques traits récurrents semblent les caractériser : des signes forts d'individuation tels des tics nerveux et langagiers ou encore des lacunes cognitives et perceptives,

une propension au mensonge, à l'excès, au conflit, voire au sac-
cage, ainsi qu'une volonté entêtée de comprendre le monde et
de s'appropriier l'espace qui les entoure. Ce rapport excessif au
réel mène les personnages à adopter un rapport distordu à l'es-
pace, et à décrire les lieux qu'ils parcourent d'une manière singu-
lière, inédite, déformant ce qu'ils perçoivent par le biais de leurs
faillies perceptives, de leurs dérives cognitives et de leurs déviances
interprétatives.

Cherchant à passer de la limitation à l'illimitation perceptive
(tout comme dans *Villa Bunker* et *Sous béton*), de tels person-
nages portent une attention aiguë à l'espace, jusque dans ses plus
infimes détails. Notons que cette posture d'enquêteur excessif
(ou d'observateur aux aguets), qui se manifeste par un surinves-
tissement perceptif et cognitif du réel, caractérise d'ailleurs bon
nombre de personnages des romans contemporains : « C'est de
cette façon que j'ai fait connaissance avec l'endroit, par mon
obsession des petites choses », affirme le narrateur d'*En plein vent*
(2008) de Nicolas Bouyssi, un homme qui tente, en vain, de se
perdre en forêt dans l'espoir d'acquérir un regard nouveau sur le
monde. C'est donc à un changement d'échelle, à un déplacement
de perspective que nous convient ces fictions où la plus infime
feuille d'arbre devient prétexte à l'élaboration d'un regard inédit
sur le monde :

J'attrape une feuille entre mon pouce et mon index. Puis je me dis :
que m'inspire-t-elle ? De peur d'aller dans tous les sens, je m'approche
d'elle un peu plus près. Ça part du pétiole. Le limbe d'accroche à la
tige par les nervures, il donne l'illusion d'avoir développé sa surface
pour que l'air chaud la caresse. Je vois soudain le pétiole comme un
fil à linge, et la feuille est un drap du type de ceux qu'on pend à
coups de pinces pour qu'ils sèchent. Je place la feuille au creux de ma
paume. Je deviens plus attentif. Grâce à ma concentration, j'imagine
les baguettes de mes os s'irriguer en nervures. Je sens la peau de mes
mains chatouillée par le vent (*EPV*: 42).

De la saillance perceptive à l'errance cognitive, il n'y a qu'un
pas. Ainsi, la singulière acuité du narrateur du roman *Le ventre*
(1995) d'André Benchetrit, combinée à son activité imaginative

débridée, le mène à percevoir le monde d'une manière hallucinée, dans un jeu de moins en moins maîtrisé de libre association d'idées :

Je pouvais marcher très longtemps dans l'appartement à surveiller les images installées dans ma tête. À les guetter. Elles profitaient des poignées de porte, des ampoules électriques, des interrupteurs pour apparaître. Elles profitaient des moindres failles. [...] Je pouvais passer des nuits entières et des jours à surveiller, séparer, trier, et [ma compagne] m'observait à la dérobée comme si elle avait mal. Je ressemblais à une bête curieuse (*LV*: 102).

Examiner, détailler, guetter, épier, surveiller, enquêter; à force d'être décortiqué, le monde bascule dans une inquiétante étrangeté. Ainsi, dans *J'ai eu peur d'un quartier autrefois* (2009) de Patrick Drolet, un narrateur paranoïaque est en proie à des visions délirantes qui le mènent à concevoir ses voisins et les maisons de son quartier comme autant de menaces potentielles. Sous son regard, le monde s'anime, la matière se liquéfie ou se densifie et subit d'improbables bougés. Dans ces romans où l'imaginaire de la perception est à l'avant-plan, l'espace mime les tressautements d'une conscience et d'une esthésie troubles. Pour reprendre les propos de Pierre Ouellet,

l'objet perçu bouge, désignant du même coup les « bougements » du sujet percevant, dont la conscience n'est plus arrêtée dans l'instant, sur l'inamovible trépied de l'*Ego*, *Hic* et *Nunc*, mais parcourt en tous sens les va-et-vient du monde, portée qu'elle est par les creux et les crêtes du temps dont la vague emporte tout, y compris l'œil du *je* (Ouellet, 2000: 15).

Dans le cadre de ce chapitre, nous nous intéresserons à deux romans français contemporains que nous considérons comme emblématiques de cette figure du « personnage discordant » qui imprime ses propres troubles sur l'espace qu'il traverse et décrit. Des romans où les narrateurs-enquêteurs font montre d'un rapport au monde disloqué et d'une perception spatiale démesurée, vécue sur le mode de la porosité. Dans *Infiniment petit* (2002) de Patrick Chatelier, un policier novice voit sa première enquête

compromise par sa perception excessive du réel : il discerne en effet chaque bruit, chaque odeur, ou chaque mouvement de façon si exacerbée qu'il bascule dans le délire et la violence. Dans *Compression* (2009) de Nicolas Bouyssi, le narrateur, un homme aveugle, se retrouve face à un quotidien qui se délite après que sa sœur lui a fait faux bond en ne se présentant pas à un rendez-vous. Par cette analyse, nous montrerons comment la surdétermination des défauts de cognition et de perception agit comme le moteur de l'intrigue et s'inscrit au cœur de la poétique narrative et descriptive des romans étudiés. L'examen du caractère ambigu des narrateurs nous permettra d'abord de saisir comment, bien qu'ils soient dotés d'une intentionnalité forte et animés par une quête clairement définie, ces narrateurs construisent un récit fragile auquel il est difficile d'adhérer. Puis, nous verrons comment le surinvestissement de la description agit, pour les narrateurs, comme une manière de pallier leurs lacunes perceptives et témoigne de leur méticulosité aberrante. Enfin, nous nous intéresserons à l'agir problématique de ces personnages perturbés, marqués par une volonté d'auto-effacement et de saccage qui témoigne de leur statut problématique. Qu'ils inscrivent leur présence au monde sur le mode minimal ou maximal, nous verrons que c'est de toute façon vers leur propre disparition que semblent s'acheminer les personnages peuplant le roman contemporain, tout autant confrontés à la dissolution de leurs contours qu'au délitement de la certitude sensible du monde.

Les deux romans étudiés présentent des motifs et des structures narratives similaires : les narrateurs (autodiégétiques) s'y présentent comme des hommes troublés à la recherche d'une femme évanescence (respectivement Hélène, la sœur du narrateur dans *Compression*, et Sophie O., victime qui fait l'objet de l'enquête du narrateur dans *Infiniment petit*). Ces derniers sont constamment dévoyés de leur enquête par les brouillages qu'installent leurs perceptions entre eux et le réel. Ainsi, Suzenot, le narrateur aveugle et autiste de *Compression*, est un homme asocial à la routine implacable. Toutefois, lorsque sa sœur Hélène, d'un naturel fiable et ponctuel, ne se présente pas à leur rendez-vous

à la station Strasbourg-Saint-Denis, il disjoncte littéralement. Passant de la simple inquiétude à l'irritation puis à l'angoisse irrépressible, Suzenot multiplie, tout au long de son récit, les hypothèses quant aux causes de ce rendez-vous manqué. Menant une enquête approximative empreinte de tergiversations, le narrateur se heurte à des espaces fuyants où les indices permettant de témoigner de l'existence de sa sœur se dérobent constamment. Au fil de son enquête, il tente par trois fois de se rendre au nouvel appartement de sa sœur, au 11, rue de Cléry, afin de s'enquérir des causes de son désistement. Or, chacune de ses tentatives se solde par un échec. D'abord, un bête accident l'oblige à rebrousser chemin : il se fait frapper par un homme en patins à roulettes. Plus tard, après avoir bu de l'alcool à 90°, il se retrouve dans un état d'ébriété tel qu'il se croit dans l'appartement de sa sœur alors qu'il n'est pas sorti de chez lui. Ultimement, amené par un taxi, persuadé d'être enfin arrivé chez Hélène (quoique l'on puisse en douter), il entreprend de tout y détruire. Si le handicap visuel de Suzenot se présente a priori comme la principale entrave à son enquête, une analyse plus poussée nous mènera cependant à constater que c'est bien davantage ses distorsions cognitives ainsi que son comportement marginal qui opacifient et complexifient son rapport au monde et le détournent de son enquête.

Le narrateur d'*Infiniment petit*, un policier novice, se voit quant à lui investi d'une mission lors de son premier jour de travail : il doit se rendre à l'hôpital L. afin de récupérer les effets personnels de Sophie O., une jeune femme ayant reçu une balle dans la tête. La victime, on l'apprend rapidement, a été déposée aux urgences au cours de la nuit par un inconnu qui a aussitôt pris la fuite en voiture. Cette première tâche s'avère hautement problématique pour le narrateur alors qu'il réalise avoir perdu, sur le chemin du retour entre l'hôpital et le poste de police, l'une des bagues de la victime. Paniqué, il entre alors dans une brocante afin de trouver de quoi remplacer la bague perdue. Ainsi, une bague en forme d'ouroboros, choisie au hasard par le narrateur, deviendra l'indice-clé de l'enquête qui occupera dès lors tout le commissariat. Objet de toutes les interprétations, cette bague rappelle au

commissaire, le supérieur hiérarchique du narrateur, l'emblème d'une secte mafieuse. Peu impressionné par les analyses de son chef, qu'il considère comme une sorte de « démiurge [...] [qui, à] partir de rien, [...] est capable de composer un univers emmêlé d'intrigues, où chaque labyrinthe a une issue » (*IP*: 80), le narrateur préfère mener sa propre enquête en subtilisant la clé de l'appartement de la victime. Obsédé par Sophie O., il retournera à quatre reprises dans l'appartement de cette dernière, inspectant d'abord discrètement les lieux, puis les « investissant » de plus en plus, y laissant des dizaines d'empreintes avant d'ultimement tout y saccager. Parce qu'ils présentent tous deux le récit d'une détection constamment empêchée, et parce qu'ils mettent en scène des détectives empêtrés dans leurs propres limitations, *Compression* et *Infiniment petit* relèvent de ce que Nicolas Xanthos (2008) appelle les *romans d'enquête*. La possibilité de raconter, tout comme celle d'enquêter, s'avère compromise, dans ces deux romans, par l'ambiguïté des narrateurs. On verra en effet comment leur fiabilité vacille sous la somme de leurs comportements inquiétants, de leur rapport trouble au temps, aux lieux, et à leur propre identité. À tel point que l'on se demande si, dans *Compression*, la sœur de Suzenot existe bel et bien, et si le narrateur d'*Infiniment petit* ne serait pas à la fois l'enquêteur *et* le criminel de cette histoire.

EN QUÊTE DE BALISES : DES NARRATEURS AMBIGUS

Je ne m'adaptais qu'à un monde proche, dont les zones d'ombre proliféraient, étaient dangereuses, inatteignables parce que lointaines.

Compression.

Je ne suis pas simple et cela me met : hors de moi.

Infiniment petit.

Xanthos l'a bien montré, dans les romans d'enquête,

[e]n plus de n'être pas des professionnels, donc de ne pas disposer de ressources ou du savoir-faire propres aux « vrais » enquêteurs, [l]es

personnages sont souvent peu ou prou évanescents, expérimentant le monde sur un mode très impressionniste, menant l'enquête comme une sorte d'errance parfois hallucinée (Xanthos, 2008 : 115).

Dans *Compression*, bien avant le « savoir-faire », c'est le « savoir-être » du narrateur qui fait de toute évidence défaut. Tout se passe comme si le rendez-vous manqué entre Suzenot et sa sœur Hélène révélait une faille dans l'engrenage bien huilé de son existence et contribuait à mettre au jour les travers du narrateur. Ainsi, tout au long du récit, en même temps qu'il tente de découvrir où peut bien se trouver Hélène, Suzenot ressasse ses souvenirs d'enfance et fait, en quelque sorte, l'archéologie de sa relation avec elle. Le récit de ses souvenirs nous laisse découvrir la genèse de sa personnalité problématique. Il se décrit comme un enfant replié sur lui-même, qui passe des heures enfermé à explorer l'appartement familial et ses alentours. La curiosité de Suzenot évolue rapidement vers l'indiscrétion perverse et traduit sa volonté de posséder l'espace qui l'entoure (à défaut de pouvoir le voir), de se l'appropriier et de le dominer dans ses moindres détails afin d'en connaître les plus infimes nuances :

Durant l'absence de mes parents, je [...] [fouillais] dans leur chambre. Au début, ce n'était qu'un jeu de plus, puisque je partais à la conquête d'espaces inconnus. Le jeu est devenu pervers. J'ai pressenti qu'ils me cachaient des choses, car quelques-unes n'étaient jamais à la bonne place (C: 35).

En outrepassant les limites de l'intimité parentale et en investissant les moindres recoins de la chambre de ses parents, Suzenot cherche à donner prise à ses lubies paranoïaques : le moindre objet devient alors pour lui prétexte à toutes les suspicions, la place qu'occupe chaque chose devient le signe de sourdes trahisures, de non-dits suspects. Cherchant à étendre son territoire en phagocytant en quelque sorte celui de ses proches, le jeune Suzenot n'hésite pas à chaparder le moindre objet, à s'appropriier tout ce qu'il trouve pour aussitôt l'altérer : « Fouiller dans leurs affaires est devenu une manière de moins en moins ludique d'exprimer l'hostilité que je leur portais. De temps à autre, je faisais même

disparaître un de leurs trésors, en le jetant dans le vide-ordures» (C: 35). Franchir le seuil de la chambre parentale devient pour Suzenot la source d'un plaisir malsain, d'un désir d'altération et de profanation : « Je tremblais à l'idée que j'allais bientôt pénétrer dans leur chambre, détruire leur intimité, souiller leur vie privée » (C: 100). Tout se passe comme si la cécité de Suzenot l'avait mené à avoir une surconscience de lui-même et de la place de son corps dans l'espace. Il affirme d'ailleurs : « Tout était organisé, dans mon éducation, en sorte que je me crois au *centre* d'un monde dont le *pourtour* n'existe qu'à condition que je le sente, que je l'entende ou bien le touche » (C: 32; nous soulignons). Considérant en quelque sorte sa cécité comme un pouvoir surnaturel, Suzenot réalise dès son plus jeune âge qu'il peut *nier* le monde qui l'entoure à volonté : « On m'a doté d'un petit pouvoir, avec lequel je pouvais mettre à mort un phénomène en me bouchant le nez ou les oreilles. Ma confiance en moi, avec une telle méthode, s'est renforcée de manière considérable » (C: 32). Nier le monde extérieur par tous les moyens possibles, voilà ce qui semble le mieux caractériser Suzenot. Sa propension à la négation du réel se manifeste également par ses penchants mythomanes, développés dès son plus jeune âge. D'abord enfant troublé, Suzenot se présente désormais comme un adulte troublant. Il manifeste plusieurs comportements hors-normes qui l'isolent du reste du monde. Si Suzenot peut palper à loisir le monde qui l'entoure pour mieux en détailler les contours, il en va autrement des individus qu'il côtoie. S'étant vu refuser tout contact physique avec Jeanne, sa colocataire, il doit, pour mieux arriver à se l'imaginer, ausculter littéralement les objets qu'elle possède pour mieux se la figurer :

Un soir qu'elle était absente, j'ai pris le temps d'examiner ses deux chaussons. Les « ausculter » serait plus juste. Ils sont pelucheux, leur semelle est en plastique. Ils ne dégagent pas d'odeur particulière. Je les ai essayés et l'impossibilité d'y faire entrer mes pieds m'a renseigné sur la peinture de Jeanne. À partir de cet indice, j'ai tâché de reconstruire le reste de son corps [...]. Comme le tissu de ses chaussons est bouillonné à la hauteur de ses petits doigts de pied, j'en ai conclu qu'elle est taillée comme une Japonaise et a les jambes arquées (C: 30).

De même, on peut également évoquer le rituel douteux qu'il pratique, chaque soir avant d'aller dormir, et qui consiste à « allumer une bougie, et à écarquiller [s]es yeux en direction de la flamme » (C: 41). Rituel vain puisque ce geste répété ne lui permet pas d'arriver à percevoir le monde, dont la dimension visuelle résiste à son désir de possession : « La flamme de la bougie ne produit sur moi aucun effet. Mes mouvements oculaires n'enveloppent rien. L'espace à deux dimensions qui m'accompagne demeure insupportablement terne [...] » (C: 41). Finalement, on peut évoquer les nombreux tics nerveux dont il est affligé, qui témoignent tous de sa difficulté, avant même d'habiter l'espace, à habiter son propre corps : « J'ai un aphte dans la bouche que je mordille sans cesse. Je me caresse souvent le bas du ventre. Je touche mes lobes. Je touche aussi beaucoup mes cheveux si je ne les rase pas tous les deux mois » (C: 48) ; « [j]e suce mon index et je me gratte les cheveux. Je mets mon doigt dans mon nez. Je frotte mes lèvres impunément » (C: 143). Son irrépressible frénésie tactile, Suzenot la doit à son « besoin de palper les choses, dans l'objectif de les amener à exister » (C: 137). En se touchant, en se palpant, Suzenot confirme sa présence au monde, arrive en quelque sorte à se convaincre qu'il existe. Ses perceptions saturées par le monde qui l'entoure, ses sens éperonnés de toutes parts, Suzenot est un homme en quête de vide, conscient de « [t]outes ces choses qui [l]e remplissent, et qu'il serait grand temps de laisser filer. Pour être [lui]-même [s]on propre vide, pour n'être qu'une boule de tics, en définitive. Pour réussir, de temps en temps, à respirer avec vigueur dans les confins de [s]on crâne (C: 109).

Malgré la quête du vide qui l'habite, Suzenot est contraint de composer avec la saturation sensorielle que lui impose le monde. En effet, pour donner consistance à l'espace urbain qui l'entoure, il écoute, hume, palpe et tâte : « Les hommes comme moi s'informent beaucoup avec leurs deux oreilles, leurs deux narines et leurs dix doigts » (C: 74). Comme l'a bien noté Jean Renaud dans son article « La compression, la souplesse selon Nicolas Bouyssi », ce rapport singulier au corps s'inscrit avec force dans plusieurs

romans de l'auteur. Ainsi, tant dans *Le gris*, *En plein vent* que dans *Compression* :

[L]es aventures mentales et verbales [représentées] sont aussi des aventures du corps. Du corps inscrit dans le réel, et aux prises avec lui. Chaque personnage, et non pas seulement l'aveugle, touche, palpe le monde. Il s'agit sans cesse, dans [ses romans], de marcher, tomber, dormir, manger, se laver, désirer (bander), d'éprouver le froid, la pluie, ou la douleur des sphincters et la diarrhée. [...] Puisque c'est le corps qui pense, il est normal que vienne à la pensée [...] ce que le corps, précisément, perçoit. C'est-à-dire le réel lui-même, dans sa présence brute et sa profusion (Renaud, 2009 : en ligne).

Ce rapport excessif au corps et à la perception configure entièrement la manière qu'a le narrateur de *Compression* d'investir et de décrire l'espace qu'il habite. Il conçoit ainsi l'espace (corporel et matériel) comme une chose à posséder, à dominer : « Mon corps déchire les conventions [...]. Mon corps est un espace, et j'en prends membre à membre, avec rigueur, la possession » (C : 143). Si Suzenot se présente comme un homme en quête de limites, à la recherche d'une enveloppe susceptible de le contenir, c'est que la ville lui apparaît comme un lieu d'agressions perceptives : odeur de frites nauséabonde et de gaz d'échappement (C : 12), mauvaise haleine des passagers du métro (C : 20), ou encore odeur d'œufs, de caoutchouc brûlé et de Javel (C : 69-70) ne sont que quelques exemples de l'éventail olfactif agressant de cette ville à l'atmosphère saturée : « Il fait très chaud et l'air est toujours aussi compact. On pourrait presque en arracher des bouts avec les doigts et les brouter » (C : 20). Les sons envahissent Suzenot avec encore davantage de violence :

[T]rop d'excitations auditives m'éperonnent, quotidiennement, n'importe où, sur les places, les boulevards, sur les avenues, dans les impasses et les ruelles. J'entends autour de moi voler plein de pigeons, aller et venir des tas de passants. Des portes s'ouvrent, des sirènes m'assaillent. Des enfants courent et le nombre de coups de klaxon se multiplie. [...] [L]es bruits grouillent autour de moi sans harmonie. Les phrases s'enchaînent. Les bruits et les regards. C'est incessant (C : 53).

Ultrasensible à la bande sonore de la ville, il évoque tout à la fois la répétition stridente des sonneries (C: 7) et les notes de blues rudimentaire qui résonnent dans le métro, « assourdi[es] par plusieurs corps, où vont se perdre les notes aiguës » (C: 8). Autour de lui, tout n'est que cadences et ondes sonores: « Le rythme des pas autour de moi oscille entre une lenteur marécageuse et touristique, et une espèce de staccato qui noie le reste des piétons » (C: 12). Les bruits de la ville s'opposent en tout au silence lourd qui règne dans son appartement où Jeanne, sa colocataire mutique (C: 25), ne laisse deviner sa présence que par quelques « bruits de fourchette et de mastication » (C: 26), ou encore par des « bruits de succion le temps qu'elle fume sa cigarette » (C: 84). En fait, « [l]a tessiture vocale de Jeanne se résume à peu de notes [...]. Si l'on veut bien admettre que l'intonation est le squelette de la parole, celui de Jeanne est petit » (C: 26). Lorsqu'il est seul dans sa chambre, Suzenot s'emploie à reproduire, à décortiquer, à transposer sur son synthétiseur les voix qu'il entend à la télévision: « Mon objectif est de découvrir, au gré des chaînes, les notes qui transcriraient l'intonation de gens » (C: 43). Pour fuir l'ennui de son appartement, dont il « connaît par cœur les pièces » (C: 52), pour échapper au brouhaha de la ville et de ses « formes perverses et insidieuses d'agressivité » (C: 53), Suzenot squatte d'abord les salles d'attente des cabinets de médecins: « J'ai aimé penser qu'il existait des lieux construits en sorte qu'un homme comme moi puisse se détendre » (C: 49); « [j']étais là pour découvrir, afin de m'aérer, d'attendre sans cause, et de pouvoir prendre mon temps » (C: 51). Puis, rapidement, les médecins découvrent son subterfuge et il se voit contraint de trouver d'autres endroits où flâner: « J'en avais maintenant fini avec les lieux d'attente les plus communs. J'étais déçu. Je n'avais plus rien à découvrir. L'urgence était de changer de logique, puisque je souhaitais *prendre possession* d'un autre espace » (C: 52; nous soulignons). Il entre d'abord dans diverses gares, mais ces lieux d'attente ont vite fait de le décevoir:

« C'EST FOU LES MONDES QUE MES SENS ENREGISTRENT »

Une gare n'est pas un lieu pour accueillir des types dans mon genre. Ça reste un lieu de passage. Les voyageurs ont tous une cause à leur attente. Ils sont impatients, ou ils ont peur de rater leur train, de ne pas repérer la personne qu'ils sont venus chercher. Les gares ne sont donc pas une solution. Elles ne seront jamais pour moi un lieu de déviance douce (C: 52-53).

Un lieu de déviance douce, un lieu de musement, voilà ce que cherche le narrateur de *Compression*, avide d'errance et d'attente sans cause, un lieu où son corps pourrait enfin suivre librement le flot de sa pensée. Il se retranche alors dans un stationnement souterrain, « celui qu'on a creusé non loin de [s]on immeuble, à l'intersection des rues Custine et Bachelet » (C: 53). Dans ce non-lieu, l'espace englobant agit sur lui comme une véritable matrice sonore :

L'endroit représente l'extrême limite de mon domaine. Le son y est d'une qualité exceptionnelle. Tout bruit décuple d'abord son écho, atteint ensuite un point insituable. Il gronde comme une cascade entre le sol et le plafond, il se diffracte sans transition. En réalité, il semble imposer avant d'entrer dans mes oreilles. [...] Tout se dilate et se module dans les parkings. La forme sonore y est globale. [...] L'espace agit sur moi comme une *enveloppe*. Il est chargé de sons qui me *contiennent* (C: 54; nous soulignons).

Par la quête de lieux calmes et enveloppants, c'est à une *saisie impressive* du monde que souhaite pouvoir s'adonner librement Suzenot. Citant Jacques Fontanille (*Sémiotique du discours*, 1998), Frances Fortier et Andrée Mercier décrivent ainsi ce mode singulier d'appréhension de la réalité dans leur étude sur « La narration du sensible dans le récit contemporain » :

La saisie impressive [...] suspend la vision conventionnelle, et prépare la vision esthétique: elle consiste, tout simplement, à se livrer à l'impression immédiate, c'est-à-dire à voir (sans savoir) [...]. La saisie impressive est celle qui permet la manifestation directe de la relation du sensible avec le monde; elle donne accès aux formes et aux valeurs par l'intermédiaire de *pures qualités et quantités perceptives, perçues globalement, sans analyse* (Fortier et Mercier, 2004: 186; nous soulignons).

C'est bien une immédiateté de la perception, un rapport immédiat et entier au monde que cherche à expérimenter Suzenot dans ces lieux totalisants où se démultiplient les formes et les stimuli sensoriels. À ses tentatives vaines de s'appropriier, voire d'absorber l'espace qui l'entoure répond son désir d'être littéralement *absorbé* par les lieux. Ce double mouvement, qui témoigne de l'absence de limites, de contours nets entre le corps du narrateur et l'espace, a son équivalent dans son incapacité à *trouver*, puis à franchir le seuil de l'appartement de sa sœur. On le verra plus loin, la manifestation la plus évidente de cette difficile négociation avec le *territoire* de l'Autre réside dans l'incapacité de Suzenot à se dissocier d'Hélène.

À la manière de Suzenot, le narrateur d'*Infiniment petit* est également doté de forts signes d'individuation qui tendent à le marginaliser. Dès l'incipit du roman, on découvre sa manie de tout ressasser, qui traduit son rapport problématique au temps et à la mémoire :

J'ai roulé toute la nuit. J'ai repensé. J'ai pensé à la journée d'hier, remémorée. J'ai tout revécu en essayant de comprendre. J'ai vécu en essayant de comprendre. Je n'ai pas compris. Comme je n'ai pas compris, j'oublie. Ce que je ne comprends pas : je l'oublie. Ce que je comprends aussi. J'ai traversé la ville, roulé toute la nuit. La fatigue me donnait une sensation de fantôme, derrière le volant dans le vide, et plus la fatigue revenait par vague, plus l'oubli refermait mes pensées (IP: 5).

Sorte d'ectoplasme errant dans la ville, le jeune policier fait, dans une logorrhée hallucinée, le récit de sa jeunesse, de ses angoisses et l'inventaire de ses blessures d'enfance. Il explique notamment comment, enfant, lors d'«une nuit de terreur et de solitude» (IP: 7-8), il a dû inventer «le Noir et la Noire», des êtres imaginaires tout puissants qui habitent encore sa conscience. Il évoque également les raisons qui l'ont mené à vouloir devenir policier : «J'ai fixé cette idée alors que je grandissais, je la rappelais sans cesse : entre dans la police, entre dans la police, entre dans la police. Trois fois rappelée pour donner consistance à mon sou-

hait » (*IP*: 6). Visiblement, le narrateur est affligé d'une monomanie qui le pousse à croire qu'il suffit de répéter les choses afin de les faire advenir. Corrélativement, il tend constamment à revenir sur ses propres pas. Par exemple, le matin de son premier jour de travail, il explique comment il a passé la nuit à circuler en voiture à proximité du commissariat de police :

Je suis en retard c'est idiot : pendant la nuit je suis passé dix fois devant mon commissariat, je voulais m'imprégner des lieux, m'imprégner du quartier [...]. Les collègues en faction me regardaient passer, fantôme que j'étais, et je percevais leur méfiance SYSTÉMATIQUE (3^e passage de fantôme), leur inquiétude SYSTÉMATIQUE (5^e passage de fantôme), leur systématique AGACEMENT (9^e passage de fantôme). J'étais prêt mais ça n'était pas l'heure (*IP*: 9).

Tout comme Suzenot, le narrateur d'*Infiniment petit* se présente comme un homme en quête de limites, de rituels et de balises, un homme à la conscience trouble qui projette sa propre paranoïa sur le monde qui l'entoure. Par exemple, lors de sa première journée de travail, alors qu'il circule en voiture dans la ville, il se persuade que les conducteurs qu'il croise font tous partie d'un vaste complot : « Chacun paraît rouler pour soi-même, pourtant il doit y avoir des coalitions secrètes, des stratégies, des pièges en trompe-l'œil » (*IP*: 21). De même, il affirme qu'une sorte de dieu, qu'il nomme « le Noir », régleme la circulation :

Il distribue les petites missions, sélectionne en permanence ses conducteurs [...]. Lorsque ses ouailles deviennent médiocres, le Noir les jette de côté, ou les transfère dans une artère adjacente. Le Noir a la manie du cosmos : il met tout en ordre. Chaque pion participe à sa mégalogique. [...] Il y a aussi les superpions, les structures à sirènes, perles circulatoires – camions de pompiers, ambulances, convois diplomatiques... [...] Le tout est régulé par des feux systématiques. Pures flammes d'ordre que le Noir a dépêchées en ce bas monde [...]. Rouge, vert, les feux ont apporté aux hommes la vitesse et son langage. Les hommes en ont tiré l'enseignement de la vitesse : ses déclinaisons, ses usages, ses limites, sa magie. Ainsi, les feux, sanglés à la terre, répandent la sagesse d'un ordre toujours à conquérir (*IP*: 22-23).

Refusant le caractère aléatoire qui préside aux mouvements de la ville, le narrateur préfère croire en une savante machination, en une orchestration du monde issue de l'esprit démoniaque d'un démiurge obscur. Bientôt, pris d'un accès de panique, il acquiert la certitude qu'il est traqué par ce Noir :

Le Noir a renvoyé sa patrouille pour me traquer. Il me repère sur un plan de la ville: je suis la tache qui clignote. Sans cachette ni refuge, je glisse sur le trottoir de recoin en recoin [...]. Même si je sais que la tache me suit, que mon ombre clignote sur les écrans de contrôle, je gratte mon visage pour le fondre aux anonymes. J'arbore la couleur du béton (*IP*: 37).

À la manière de Suzenot, qui nie le monde en se bouchant les oreilles, le narrateur d'*Infiniment petit* croit pouvoir échapper aux regards extérieurs, « arborer la couleur du béton », se fondre dans la ville, comme absorbé par elle.

En plus de ses nombreux accès de paranoïa, qui le mènent à se concevoir comme un pion en proie à son maître, il est également affligé de nombreuses « absences » qui l'empêchent de se situer convenablement dans la ville. Ainsi, il confond le nom des rues : « J'ai posé la voiture à sa place sur le boulevard. Hagard n'était pas son nom, plutôt hasard ou un dérivé: boulevard Probable, ou Casino » (*IP*: 48). Ses défaillances cognitives et perceptives l'empêchent également d'interagir convenablement avec ses collègues. Quand la secrétaire du commissariat lui adresse la parole pour la première fois, il affirme n'avoir rien compris : « J'étais dans la boue d'avant le langage, dans la zone où les sons se dissocient des choses. J'ai vu ses lèvres remuer (je crois), j'ai perçu des bruits, la vrille de sa glotte. Cela donnait quelque chose comme Akrasst... griskorto... ffe... ffe... » (*IP*: 16). À ses amnésies et absences répondent les sens détraqués du narrateur. Ses oreilles, affirme-t-il, « tourn[ent] au chinois » les paroles qu'il entend (*IP*: 105). Ses collègues remarquent rapidement son étrangeté, ils lui trouvent un « air idiot », un « regard de débile » (*IP*: 48, 49), sans compter qu'il souffre d'une coprolalie qu'il peine à réprimer : ses mots « bringuebalent » et « dérapent » (*IP*: 72). Conscient de

ses problèmes de langage et des emballements désordonnés de sa pensée, il cadence ses trajectoires à même sa parole qu'il tente de contrôler en l'arrimant à ses mouvements. Ainsi, alors qu'il monte un escalier derrière son chef, il découpe les étapes de son ascension comme il décortiquerait une phrase :

L'escalier est raide comme une phrase ponctuée de « qui » à chaque palier, qui déroule ses relatives mot à mot, marche après marche. Exemple: le commissaire grimpe devant moi agrippant la rampe et je peux voir son gros cul QUI (1^{er} étage) est enveloppé d'un tissu pendant tout à fait ergonomique avec de belles rayures vertes QUI (2^e étage) l'avantagent dans le sens de la hauteur et dissipent mollement l'impression de gros QUI (3^e étage) colle à sa personne, surtout dans les parties ventrues, joufflues, fessues et autres appendices charnus QUI (4^e étage) souffrent d'un ordinaire trop sédentaire, ordinaire expliquant l'actionnement pathétique et croissant des poumons QUI (5^e étage) peinent à recycler leur air, que c'est haut chez la O. marche après marche MOT À MOT (6^e étage) (IP: 72).

Fier de son ascension sans jurons, le narrateur consigne et mesure son exploit en termes spatiaux : « Je recompte les mots : $15 \times 6 = 90$ marches, sans une seule coprolalie [...]. J'ai fait honneur à ma famille, qui m'a instruit à modeler les bruits qui sortent de ma gorge de Neandertal » (IP: 72). La montée de l'escalier cristallise ici le malaise qui habite continuellement le narrateur. En effet, l'escalier, comme l'explique Stéphanie Orace dans son article « Du côté de chez soi »,

[p]arce qu'il peut être à la fois monté et descendu, [...] est un lieu de renversement qui engendre un malaise: il y a dans cet espace graduel une forme instable, mouvante et c'est sans doute parce qu'il est impossible à figer qu'il vient désigner ce qui, en nous, reste incontrôlable: les peurs, la panique, les angoisses (Orace, 2012: 207).

Tout comme Suzenot, le policier d'*Infiniment petit* entretient un rapport excessif à son propre corps qui influence sa manière d'habiter et de circuler dans l'espace. « J'ai tendance à n'être que corps » (IP: 25), affirme-t-il d'ailleurs. Affligé de tics qui lui « pince[nt] la paupière » (IP: 25), « ultrasensible aux courants d'air [...] [il lui semble qu'un] rien pourrait [l]e dissiper » (IP: 28).

Excessivement concentré sur le monde qui l'entoure, il constate que tous ses sens sont aux aguets : « C'est fou les mondes que mes sens enregistrent » (*IP*: 120). Ses excès interprétatifs le mènent, du reste, à confondre certaines de ses perceptions, ou encore certains phénomènes optiques normaux avec des signes que lui envoie le futur : « [E]n pressant très fort des couleurs jaillissaient sous les paupières : c'était le signe du futur, le futur répondait. Le futur a toujours répondu quand très fort mes mains pressaient : jamais il n'a failli. Aujourd'hui encore il est là, il se révèle dans les couleurs » (*IP*: 6).

Tout comme Suzenot, qui croit maîtriser l'espace qui l'entoure et agit comme s'il était le centre du monde, le narrateur d'*Infiniment petit* entretient une confiance excessive en ses compétences et se croit doté de super pouvoirs d'enquêteur. Ainsi, il affirme avoir « plein d'idées pour orienter les enquêtes, améliorer les techniques en place, travailler l'intuition, en faire une méthode absolue, une science nouvelle, transformer son regard et distinguer le vrai du faux » (*IP*: 9). Ses « méthodes », on le constate rapidement, relèvent davantage du délire que de la logique : il affirme posséder « dans un certain bocal toutes les solutions pour la police, les noms des coupables noir sur blanc, leurs mobiles, la date des prochains crimes sur vingt ans, [...] tout cela inscrit sur des bouts de papier » (*IP*: 146).

La mise en lumière des déviances des narrateurs de ces deux romans mène le lecteur à douter de leur crédibilité et de l'autorité de leur récit. Comment prêter foi au récit de Suzenot, cet homme étrange pétri de tics nerveux ? Comment faire confiance au policier d'*Infiniment petit*, en proie à toutes les paranoïas et à des visions délirantes ? Comment ne pas voir dans les distorsions qui affectent l'espace qui les entoure *le reflet* de leurs propres déviances ? À la manière de *Villa Bunker*, leurs récits s'inscrivent tout à fait dans la lignée des *narrations ambiguës*, qui renvoient selon Fortier et Mercier « à la crédibilité du narrateur et [à] la fiabilité de son récit » (Fortier et Mercier, 2011a : 335). De la même manière, leur rapport distordu au réel affecte non seulement leur récit, mais également leur manière de décrire le monde. En effet,

dans une volonté de stabilisation du réel, ils usent de stratégies descriptives compensatoires qui, bien qu'elles témoignent de leur volonté de fixer ce monde qui leur échappe, ne font qu'accentuer le caractère ambigu de leur récit et la dimension incertaine de l'espace qu'ils décrivent.

« MA DESCRIPTION DURE DIX MINUTES » :
DÉRAPAGES ET EXCÈS DESCRIPTIFS

[C]ertains de mes propos, à force de multiplier les nuances concrètes, ont pris des teintes opaques.

Compression.

Dès l'incipit de *Compression*, on voit Suzenot circuler dans Paris, une ville qu'il semble parfaitement maîtriser. Fortement localisée, la fiction prend ancrage dans un univers topographiquement stable et précisément référentialisé. La toponymie est rendue en détail. On sait ainsi que Suzenot habite dans le 18^e arrondissement, « rue Léon, en face d'un bar » (C: 23), à proximité de la station Château-Rouge (C: 7, 21). Quant à sa sœur Hélène, elle vit dans le 2^e arrondissement, au « 11, rue de Cléry » (C: 14), à « une centaine de mètres » (C: 9) de la station Strasbourg-Saint-Denis. Les divers trajets du narrateur sont fidèlement notés; des étals de la rue Dejean (C: 21) aux supermarchés du boulevard Barbès (C: 23), de la cohue de la gare Saint-Lazare (C: 52) au silence du stationnement souterrain situé « à l'intersection des rues Custine et Bachelet » (C: 53).

Dès les premières pages du roman, Suzenot se présente comme un narrateur doté d'une autonomie et d'une débrouillardise exemplaires malgré sa cécité. Accompagné de son chien Briscart, il agit comme un marcheur urbain aguerri et autonome qui possède une carte mentale très précise de la ville et de ses espaces publics :

TERRAINS VAGUES

Je sais depuis longtemps qu'un quai de métro est divisé en trois parties. La plus grande est goudronnée et c'est sur elle que la majorité des voyageurs vaquent et patientent. [...]. La deuxième partie du quai est celle qui m'importe le plus. Elle est ornée d'une bande caoutchouteuse étroite, parallèle à la première partie, et fragmentée en longs rectangles. Chaque plaque est couverte d'aspérités hémisphériques semblables en densité au papier bulles. Les plaques fonctionnent comme une interdiction de s'approcher du bord du quai. La troisième partie n'est pas large non plus. Elle borde la voie; elle est peinte en blanc, m'a-t-on dit. Elle est fréquentée par des suicidaires qui l'emploient comme un tremplin, un toit d'immeuble ou un plongoir (C: 16-17).

On le voit, Suzenot arrive, à partir de la somme d'informations qu'il a accumulées au fil des années, à s'orienter sans aide dans les transports en commun. Il aborde la ville en arpentant ses surfaces comme un géomètre, conscient des volumes, des angles et des aspérités du paysage, et bien informé des fonctionnalités du mobilier urbain. Sa cécité l'empêchant d'avoir une vue d'ensemble de la ville, de la concevoir de manière panoramique, il considère « Paris comme une ville plate » :

J'aimerais pourtant trouver le moyen [...] [d']appréhender cette ville d'en haut, et me sentir plus grand que la plupart de ses immeubles récents. L'unique moyen serait que je monte à leur sommet, et que je me jette dans le vide, avec au pied un nœud relié à une grosse corde, afin de survivre à cette épreuve. Mais je ne suis pas une araignée (C: 94).

Doté d'une grande acuité perceptive, il arrive à se figurer, par simple contact tactile, les êtres qui le croisent. Ainsi, dans le métro, « [l]a tendresse d'[un] mollet qu'effleure le [s]ien [lui] confirme qu'un de [s]es voisins est une jeune fille. Ses jambes sont nues. Elle porte une jupe, ou bien une robe, à moins qu'il ne s'agisse d'un short » (C: 7). De la même façon, il est capable, « à force d'avoir touché des carrosseries, de reconnaître les modèles [de voiture] les plus courants » (C: 55). Mais l'apparente compétence spatiale du narrateur, assurée par son évidente capacité de mémorisation et par l'ingéniosité de ses systèmes de repérage,

dissimule un rapport excessif au réel, qui se manifeste par une propension à certains dérapages descriptifs où il exhibe un savoir cognitif et perceptif démesuré sur le monde qui l'entoure. Cette propension à l'excès descriptif semble trouver sa source dans sa volonté de maîtriser l'espace dans ses moindres détails (notons que l'on retrouve également cet excès et cette même volonté dans les romans *Villa Bunker* et *Sous béton*). Ainsi, il explique comment, déjà, enfant, il s'isolait dans sa chambre afin de parfaire ses techniques :

[Je passais] des heures dans mon coin, la porte de la chambre une fois fermée, à explorer de grands placards avec les doigts. Je m'exerçais à discerner avec mes plantes de pied de nombreuses matières. J'ai au moins progressé sur un point. Je suis devenu d'une méticulosité aberrante. Cette aberration a eu pour compensation la maîtrise parfaite des pièces de notre appartement. J'en ai connu tous les objets, le nombre de petites cuillers ou de tasses. À l'extérieur, j'ai pu classer des fleurs à la finesse de leurs pétales, des arbres à l'épaisseur de leur écorce (C: 34-35).

Dans le cadre de son enquête, la méticulosité aberrante de Suzenot se traduit par une incapacité à hiérarchiser les détails et par des exagérations descriptives qui le mènent à s'aliéner d'emblée toute aide extérieure lui permettant de retrouver sa sœur Hélène. Par exemple, lorsqu'il se rend au poste de police pour déclarer la disparition de cette dernière, il se lance dans une description ridiculement détaillée qui a pour effet de faire douter l'agente de police de sa crédibilité :

Je lui apprend que ma sœur mesure un mètre soixante-dix-sept. Elle est brune, avec les cheveux fins, mi-longs, maintenus en chignon par une baguette. Elle porte depuis la veille une robe étroite à rayures qui lui arrive à mi-mollet, ainsi qu'un chemisier et un manteau en faux cuir noir depuis deux semaines. Elle est mince. Elle a des yeux gris, un nez aquilin, des pommettes saillantes, et un menton qui équivaut en taille au tiers de son front. Ses lèvres ne sont ni fines ni épaisses, mais plutôt froides. [...] Je détaille avec exactitude ce qu'elle a coutume de faire tous les samedis. Je parle de son travail, de ses fréquentations. J'ai envie que la femme qui m'interroge devienne jalouse. Je reviens sur

des détails insignifiants afin de les développer. Ce que je dis comporte parfois des inventions. Ma description dure dix minutes (C: 73-74).

Outre les détails saugrenus (proportions du visage, température des lèvres) dont use Suzenot dans sa déposition, la description des vêtements que porte sa sœur pose problème. En effet, en affirmant qu'Hélène porte le *même* chemisier et le *même* manteau en faux cuir noir *depuis deux semaines*, Suzenot trahit le fait qu'il entretient une image *figée* de sa sœur. Ainsi formulée, sa déposition s'avère suspecte puisque la description exagérément élaborée qu'il fait d'Hélène tend à la présenter comme une pure construction imaginaire issue de son esprit troublé. De plus, le récit de Suzenot est truffé d'allusions à des situations relevant de la vie privée de sa sœur, des situations qu'il n'a aucun moyen de connaître et qui tendent à faire de sa sœur un calque de lui-même, une femme troublée, incertaine, hésitante. Il détaille ainsi ses pensées et ses angoisses les plus secrètes: «[...] il fallait qu'Hélène choisisse en permanence, car, dès le matin, tous les objets qui l'entouraient entraient en concurrence. Elle hésitait entre [plusieurs vêtements], et à chacun de ses choix, elle espérait qu'elle avait fait le bon» (C: 64); ses angoisses au boulot: «[à] son travail, elle se demandait si elle était à la bonne place. Elle changeait sa chaise d'endroit. Elle tournait le dos aux autres bureaux de son plateau, ou bien elle décidait de leur faire face. Parfois, elle avait envie de se croiser les jambes» (C: 65); voire ses inquiétudes à l'heure du coucher: «[e]lle s'endormait avec l'impression qu'aucun de ses choix n'avait été le bon. Elle se couchait avec le sentiment de n'avoir rien fait. Dès lors, elle ne se sentait pas forte. Elle ne se sentait pas fière» (C: 65). On voit donc comment le narrateur gère difficilement les savoirs dont il dispose: à sa méticulosité aberrante répond une faconde excessive qui contamine ses descriptions, doublée d'une sérieuse mythomanie. En effet, pour pallier un réel qui lui échappe, Suzenot se «men[t] quotidiennement», découpe le monde selon un caractère «partial et fragmentaire» (C: 40), se dissimule la réalité, et compense par un récit qu'il agrémente d'une quantité incalculable d'inventions.

Le narrateur d'*Infiniment petit* est également affligé d'une propension au mensonge : « J'invente ce qui nous arrive. Et si, par erreur, quelqu'un m'écoute en cet instant : il ne faut pas me croire, je suis un affabulateur qui n'existe pas » (IP: 98). Il remet fréquemment en doute ses perceptions, voire son rôle et son implication dans l'enquête sur Sophie O. Ainsi, alors qu'il discute avec une voisine d'immeuble de la victime, il tressaille en pensant : « Et si j'étais le coupable ? Si moi, le p'tit ami [de la victime], j'avais tiré sur elle et dans ma panique, l'avais déposée aux urgences de l'hôpital avant de fuir dans ma panique ? Cela expliquerait ma perpétuelle panique depuis le début du jour » (IP: 92-93).

Dans ce polar métaphysique où le narrateur confronté à l'impermanence du monde doute de tout, la description agit également comme compensation. Le jeune policier évolue en effet dans un monde halluciné, une ville mouvante et sans repères, presque atopique, une ville où les rues et les lieux n'ont pas de noms. En effet, hormis le nom tronqué de l'hôpital L. et le nom incertain du boulevard Hagar, les lieux échappent à toute nomination : « On attendit que, par érosion ou changement de nom, le boulevard nous rejoignît » (IP: 220). Cette ville à la toponymie déficiente, à la localisation problématique correspond tout à fait à la configuration urbaine propre au genre du polar. Dans son ouvrage *Polarville*, Jean-Noël Blanc le montre bien :

Le polar manifeste [...] une véritable obsession du *défaut urbain*. Les coins, les encoignures, les délaissés, les replis, l'imprécis, le vague, le caché, le rejeté, le relégué, les périphéries, les fissures, les déchirures, les ombres, voilà son terrain d'élection. [...] Il privilégie les zones indélicates, dont la délimitation et la définition glissent et fuient. Ce sont des abords, des passages, des failles, des oublis. Le vague est leur terrain, l'absence est leur domaine (Blanc, 1991 : 78).

Dans cette ville quasi onirique que parcourt le narrateur, les couleurs se dessinent « dans un diaphane métallique, une eau sale, brouillée par un regard de myope » (IP: 238), « la matière ne paraît pas tout à fait solidaire d'elle-même » (IP: 109), « l[es] rue[s] s'agite[nt] en convulsions suprêmes » (IP: 224), les trottoirs

effacent les gens (*IP*: 20), les couloirs sont des « parallélépipède[s] qui se transforme[nt] en tube[s] » (*IP*: 127) et les lieux se condensent et se rapprochent selon d'improbables ellipses: « Le rez-de-chaussée de l'immeuble [où se trouve l'appartement de la victime] débouche dans le bureau du chef? » s'étonne le narrateur, qui est « passé d'un lieu à l'autre sans aucune conscience du passage. Voyage à dos d'ellipse: voyage blanc » (*IP*: 102-103).

Les quelques traits descriptifs que nous livre le narrateur contribuent, le plus souvent, à cristalliser cet effet d'irréalité dans lequel baigne la ville. Devant lui, la matière se dissout: il voit « le bitume en pâte qui dégouline » (*IP*: 217) ou encore diverses « traînées lumineuses », il se sent « environn[é] d'ondes », il lui semble devenir « volutes battues par les lampadaires qui s'allument, grains de poussière » (*IP*: 239). Dans son ouvrage *Sémiotique du visible*, Fontanille montre comment ces « déformations du visible » résultent, le plus souvent, d'une série d'appropriations et de reconfigurations perceptives et axiologiques opérées par le sujet percevant:

Le « songe », le « rêve », l'« hallucination » supposent [...] deux instances énonciatives. L'une affectée par le réembrayage, vigoureusement sollicitée par la matière lumineuse sensible, élabore des perceptions et des représentations dont les propriétés modales (véridictoires, épistémiques) et les propriétés figuratives (les combinaisons entre éléments naturels, les effets plastiques) sont en rupture avec les propriétés du monde du sens commun et de l'éclairage ordinaire. L'autre, qui aurait en quelque sorte gardé un pied dans le premier monde, évalue et modalise comme *fiction*, *illusion* et *irréalité* l'ensemble de cette nouvelle configuration (Fontanille, 1995: 183-184).

Hésitant et perplexe, le narrateur entretient un rapport ambigu au réel, se tenant au seuil de l'éveil et du rêve, tiraillé entre perceptions et hallucinations:

Un rêve: la chambre est vivante, nous voyons ses murs onduler dans une matière suintante, liquoreuse, qui se rétracte sous nos paumes tandis que le plancher s'affaisse à chacun de nos pas – impossible de savoir si nous sommes protégés, prisonniers, peut-être les deux, peut-

être sommes-nous cette matière que nous croyons étrangère, sommes-nous la chambre même (*IP*: 29).

Pour contrer les emballements de son imagination et ses mon-tées paranoïaques, le narrateur découpe, une fois de plus, l'espace qu'il traverse. Ainsi, alors qu'il descend les escaliers de l'immeuble de la victime, il mime la structure saccadée, discontinue de sa pensée qui s'enfonçe davantage dans des visions de destruction cauchemardesques :

J'imagine la panique au-dehors, les voitures écrasées, les victimes encastées. Les bulldozers s'apprêtent à évacuer le géant que nous sommes, cernés par une agitation QUI (5^e étage) rappelle Lilliput et les bavards de Babel, ou encore la destruction du temple de Jérusalem QUI (4^e étage) fut détruit à nouveau, Éphèse, Thèbes égyptienne, saccages anciens et modernes, Twins Sisters, les empreintes QUI (3^e étage) s'effacent sous les gravats, pluie, feu, jusqu'au Neandertal dont on entend les cris QUI (2^e étage) clament le premier saccage, le premier meurtre, avec comme sépulture l'empreinte du meurtrier, Neandertal QUI (1^{er} étage) clame ses coprolalies pour décrire la majesté du ciel et la nuance des sentiments (*IP*: 102).

Le plus souvent, c'est par de longues pauses descriptives que le narrateur arrive à stabiliser et décrire cet espace insaisissable, elliptique et angoissant qui l'entoure. Ainsi, il décortique le réel de manière clinique. Inapte à comprendre les codes subtils qui régissent les interactions sociales, il se contente d'en faire le compte rendu détaillé: «Moi et mon collègue, nous échangeons un coup d'œil depuis nos renforcements respectifs, avec quelques signes de circonstance: froncements nasaux, dodeline-ments scapulo-cervicaux, signes de conjoncturo-reconnaissance» (*IP*: 167). Affligé, on l'a vu, d'un rapport trouble au temps qui le mène à tout oublier, le narrateur compense par une volonté de dominer l'espace, de le maîtriser d'une manière ultra cartésienne. Cette volonté de maîtrise se manifeste notamment par diverses stratégies de prise en charge de la description que nous examinerons maintenant.

CISELER LE RÉEL : MATHÉMATISATION
ET MÉCANISATION DE LA DESCRIPTION

La mathématisation de la description apparaît comme la manifestation la plus évidente de cette volonté de maîtrise dont fait montre le narrateur :

Depuis combien de temps suis-je ainsi pétrifié sur le trottoir, au plus fort de l'agitation matinale? [...] Mon regard est braqué sur le sol à 1,20 mètres devant moi, il englobe une portion de bitume d'environ 26,40 mètres carrés, 4,80 mètres en panoramique et 5,50 mètres en profondeur. Dans cette portion, hormis le bitume, s'inscrivent des éléments statiques: deux arbres [...]; trois ou quatre voitures selon les moments (éléments pseudo-statiques, selon les moments) [...]. Viennent ensuite les éléments dynamiques composés essentiellement de ciseaux de jambes en action, surmontés ou non d'un torse, avec parfois quelques chiens intrigués (*IP*: 24).

Dans cet extrait, même les humains sont désignés comme des éléments dynamiques, et décomposés en pièces éparses (jambes, torses). Plus largement dans le roman, la description agit comme un cisèlement du réel, que le narrateur décompose en plans rapprochés, en micro-mouvements, se focalisant sur le dérisoire, sur l'infiniment petit. Ainsi, il s'arrête, fasciné par la danse d'un papier mouchoir dans le vent :

Il y a un kleenex qui flirte dans mon champ de vision. Il glisse de-ci de-là sur les rebords, selon les souffles contraires, happements et piétinements. Il disparaît, puis revient en trotinant sur ses lambeaux. Malgré ses détours, anicroches, atermoiments, peu à peu il se rapproche. Je l'attends. La roue d'une voiture (pseudo-dynamique) manque stopper sa danse en se garant. Un vent l'éloigne des nervures pneumatiques, il fait une vrille doublée d'un roulé-boulé, se rapproche. Je l'attends. Un tic me pince la paupière. Dans mon regard immobile, je distingue mieux à présent les contours du kleenex (*IP*: 24-25).

Le narrateur décrit non seulement le mouvement du mouchoir, mais aussi, avec une précision maniaque, la somme des gestes qu'il lui faut enclencher pour lancer un coup de pied en direction du bout de papier. Ainsi, parce qu'il détaille et décompose

des gestes anodins avec une précision maniaque en utilisant un lexique relevant de la physique (impulsion, orientation, force, vitesse, trajectoire), le narrateur procède à ce que nous appelons une « mécanisation de la description ». Dans l'extrait suivant, le déploiement subtil de ses gestes est détaillé avec une singulière acuité :

Une envie me prend. Irrésistible. L'envie d'y lancer un coup de pied. L'envie de faire un shoot [dans ce mouchoir]. [...] Il suffit d'un tir magistral, la jambe d'appui légèrement fléchie, le buste sinueux accompagnant le mouvement, le pied précis, perpendiculaire au plan visuel. [...] Encore faut-il maintenir l'équilibre entre le corps et l'esprit. J'ai tendance à n'être que corps. Par nature et par commodité, un kleenex est léger, il risque d'à peine se soulever. Il y faut un shoot subtil, sans brutalité mais d'un geste continu, à l'orientale, comme si la jambe allait faire un tour sur elle-même. J'ai tendance à n'être que corps. Un corps inerte en ce moment même. [...] Attention j'y vais attention j'y attention [*sic*]. J'enclenche le shoot, qui part comme une fusée, avec une vitesse que je n'avais pas prévue. Du coup, mes bras s'envolent. Mon dieu. Je n'ai pas pensé quoi faire de mes bras en élaborant ma tactique taoïste : le tao se retourne contre moi. Lorsque je récupère enfin la maîtrise de mes bras, mon bassin, noyau de mon poids, s'effondre vers l'arrière dans une posture grotesque, et le shoot manque sa cible de quelques centimètres. Poussé par l'air que mon pied a secoué, le kleenex esquisse une morne galipette. Raté!
(*IP*: 25-26)

Son activité interprétative démultipliée, les perceptions exacerbées, le narrateur pose un regard, pénétrant, radiographique, sur le monde qui l'entoure. L'atteste cet extrait, où il décrit comment il guide un collègue vers un banc de parc où ils s'assoient :

[J]e lui saisis une côte sous la graisse, je tire la côte et les autres suivent puis le squelette entier, et enfin le reste avec une fraction d'hésitation pour voir si on va rallier la secte de l'épars, mais non : la viande adhère, je serre la côte qui rameute les kilos dans une réaction en chaîne [...]. Il s'assoit sur un banc [...]. Je le lâche, craignant que sa côte me reste dans la main et elle s'assoit, bascule avec ses sœurs contre le dossier du banc où j'envoie mes propres côtes le rejoindre, nos vingt-quatre paires de côtes sur une ligne je ne veux pas en voir une qui dépasse,

vingt-quatre paires comme il y a d'heures dans un premier jour, avec nos points G de gravité au repos, face à l'immensité (*IP*: 170).

En décortiquant à l'excès le réel, en décomposant le corps humain (côtes, graisse, squelette, viande), en détaillant les micro-bougés de l'environnement qui l'entoure et les mouvements infimes de son corps, c'est donc à une exacerbation de l'expérience sensible du monde que s'adonne le narrateur. Dans leur article sur « La narration du sensible dans le récit contemporain », Fortier et Mercier ont bien montré comment l'expérience sensible du monde va de pair avec une parcellisation constante du réel. Citant Denis Bertrand (*Précis de sémiotique littéraire*, 2000), elles expliquent comment

« [l']expérience sensible se présente en effet comme la succession des *hic et nunc* qui actualisent, limitent et spécifient le rapport de totalité ». La parcellisation constante qui déjoue toute visée panoramique, qu'elle soit diégétique, interprétative ou descriptive, engage le récit dans une succession d'états présents configurés au gré des perceptions du sujet narrateur (Fortier et Mercier, 2004 : 188).

Dans un récit alambiqué, chronologiquement déficient, c'est bien à cette parcellisation constante du réel que nous convie le narrateur *d'Infiniment petit*. Son extrême attention au monde, qui se manifeste notamment par de longues dérives descriptives, l'empêche d'adopter un regard englobant sur l'espace qui l'entoure, tout comme Suzenot, qui n'arrive à concevoir la ville que de manière plate et sans hauteur. Leur rapport parcellaire à la ville emprunte, encore une fois, à un certain imaginaire urbain propre au polar¹. Selon Blanc :

La ville du polar n'est qu'une somme de gros plans. Ville de pièces et de morceaux, son sens général se dérobe. [...] Cette ville [...] n'est qu'une somme, pas une totalité. Collection dépareillée de lieux isolés

1. Le caractère parcellaire de la ville ne relève toutefois pas uniquement du polar. Rappelons que plusieurs romans de notre corpus, tels *Au plafond*, *Ruines-de-Rome*, *Bureau universel des copyrights* et *Music-Hall!*, mettent en scène une ville dont le sens général échappe aux personnages.

et hasardeux, monde sans signification claire : une ville de l'instant, sans perspective ni sens (Blanc, 1991 : 57).

Alors qu'il est en voiture avec ses collègues, le flic novice se laisse littéralement happer par les mouvements frénétiques de l'un d'entre eux, occupé à chasser de la main une mouche qui l'ennuie :

Une mouche lui tourne autour du nez. Elle vire sur l'air que brasse la paluche. Elle plonge dans les trous que la main laisse, de trou en trou à mesure que la main les creuse et les rebouche. Ses ailes répondent aux alternances atmosphériques, aidées par les flexions des pattes et de l'abdomen, guidées par l'arsenal sensitif de la tête et du thorax. La main happe le vide que la mouche remplit, avant de laisser un vide que la main happe. Vexée, la main laisse passer une séquence de vide puis happe à nouveau, mais la mouche réagit à la nouvelle séquence et laisse un vide happé par la main, vexée (*IP*: 53).

Cette description singulière, excessive, d'un acte plutôt anodin tend à l'inscrire dans un présent déréglé, qui se dilate et se rejoue en boucle sous l'œil captif du narrateur. Sous son regard, le geste de son collègue prend des proportions démesurées, se spatialise littéralement, creuse des trous à même l'air, provoque des variations atmosphériques à même l'habitacle de la voiture. Lorsque son collègue se débarrasse enfin de la mouche, il la jette par la fenêtre. D'une troublante acuité visuelle, le narrateur suit la trajectoire de cette dernière et assiste à rien de moins que son atomisation :

Je me retourne pour la voir passer sous les roues. Le corps de la bête se fend, pétri dans le trafic et ses manducations qui arrachent les pattes, désailent, dispersent, atomisent, si bien que j'ai du mal à distinguer les morceaux, de plus en plus de mal, de plus en plus de morceaux, la bête se retrouve nulle part et partout c'est fou comme une mouche peut s'étendre, tout en disparaissant (*IP*: 154).

Qu'il décrive l'espace selon une logique mathématique, qu'il décompose les mouvements qui l'entourent dans une délicate mécanique ou encore qu'il détaille les corps avec une précision microscopique, le narrateur tente, par tous les moyens, de stabiliser un réel qui lui échappe. À force d'acuité et de concentration,

c'est toutefois le contraire qui se produit: sous son regard, le monde se disloque et s'atomise davantage. Par exemple, alors qu'il s'assoit sur le banc de parc, et qu'il «laisse dériver [s]on regard le long du banc jusqu'à la pancarte "Peinture fraîche" »,

[s]es yeux se brouillent et [il] li[t]: «Parturie fraîche». Puis [...]: «Parole rêche». Puis [...] «Pêch tur ai» [...] «Po t ch». Plus ce qu'il voi[t] se simplifie dans son expression, plus [il] me[t] de temps à distinguer quelque chose. [S]a vision fusionne avec les lettres fugaces, et [il] reste scotché au banc par l'entremise de la peinture à la fraîcheur patente, fusionné dans le banc comme dans les lettres, prolongé pour ainsi dire par le banc tel un membre raidi lançant son slogan: Elle Est Fraîche Ma Peinture (*IP*: 170-171).

À la volonté de description exacerbée du narrateur s'ajoute sa propension à l'inventaire. Cette manière de décrire le monde en «l'objectivant» tend à imiter le ton neutre propre au rapport de police et permet peut-être à ce dernier d'éviter les dérives interprétatives dont il est souvent la proie. Alors qu'il se rend dans l'appartement de Sophie O. pour la première fois, il énumère ce qu'il voit ainsi:

Bruit de galop. Pestilence d'excréments glacée. Parapluie. Trois portes, une fermée. Lino, sur lequel le galop a glissé avant de plonger par l'une des portes ouvertes. Petit meuble avec désordre vestimentaire. Chaussures. Porte gauche, ouverte: salle de bains, W.-C., pestilence. Origine de la pestilence: un carré pour les besoins de chat, carré trempé, engorgé – étrons répandus sur le carrelage. Chat: origine probable du galop. Porte face, fermée. Ouverte: cuisine, minuscule, empilements délicats, capharnaüm. [...] Porte droite, ouverte: chambre. Lit à même le sol, bibliothèque, placard [...] (*IP*: 63-64).

Au fil de ses visites successives, il utilise le même ton clinique, énumératif, pour décrire les lieux. À chaque fois, il note les infimes variations, les bougés discrets que subit l'appartement. Un jour, il constate que tout a été saccagé:

Parapluie. Trois portes ouvertes. Souliers. Petit meuble dévasté, vêtements épars. Salle de bains dévastée. Fiole de parfum brisée, linge sale, flacons épars. Chambre dévastée. Bibliothèque bureau placard

chaise. Matelas éventré, lambeaux. Silence d'après saccage. Odeur d'après saccage. Saccage: deuil (*IP*: 97).

Considérant la personnalité trouble du narrateur, et malgré la neutralité apparente du ton qu'il emploie pour décrire la scène, tout porte à croire qu'il est à l'origine de ce saccage. En effet, au fil de ses visites, le narrateur s'emploie à déplacer les objets qui se trouvent dans l'appartement de la victime. Il n'hésite pas à briser les scellés, à fouiller, à se vautrer dans le lit de la victime, à s'étendre sur son plancher. Il se permet également de changer la litière du chat « pour dissiper un peu la pestilence » (*IP*: 75). Bien que son supérieur lui ait clairement signifié qu'il ne faut toucher à rien, et surtout, ne pas effacer les empreintes, il s'empresse de lui désobéir. Alors qu'il s'approche du lavabo, il remarque une empreinte, une « perle dactyle » (*IP*: 75) qu'il s'empresse de faire disparaître discrètement. Il continue ainsi « à effacer les empreintes qu'[il] peu[t] repérer à la faveur d'un reflet » (*IP*: 76). Considérant le caractère alambiqué, répétitif, chronologiquement problématique de son récit, il est difficile d'évaluer le moment exact où le narrateur s'est adonné à cette destruction, mais le caractère non fiable de sa personnalité et les nombreuses allusions à son tempérament désobéissant nous permettent de présumer qu'il est bien l'auteur du saccage: « Je suis la désobéissance, dis-je aux livres déchirés, aux vêtements, à la tache d'encre qui macule le plancher, épars » (*IP*: 97).

« NOUS ÉTIIONS FAITS POUR QUE L'ON
NOUS EFFACE » : POROSITÉ
ENTRE LE CORPS ET L'ESPACE

Car j'en suis sûr : si cette blessure est en moi elle est partout, elle a gagné le monde et moi avec.

Infiniment petit.

Mon corps est constitué de soixante-dix pour cent d'eau. Il y a de l'eau dans mon sang. Des litres d'eau circulent à chaque instant dans mes membres. Si je continue, je vais finir, non par me dissoudre, mais par me diluer.

Compression.

Nous verrons maintenant comment, dans les deux romans étudiés, la volonté de saccage et d'effacement agit comme la seule issue possible au rapport trouble qu'entretiennent les narrateurs avec le monde qui les entoure, un rapport marqué par la porosité et par l'indistinction entre leur corps et l'espace. Si, dans *Infiniment petit*, « l'ordre des choses est bousculé, futur et passé redistribuent les cartes » (*IP*: 244), dans *Compression*, c'est l'ordre des lieux qui fait défaut : le narrateur se voit constamment ramené à un *ici* (chez lui) qu'il pense être un *ailleurs* (l'appartement de sa sœur). Vers la fin du roman, alors qu'il croit enfin être entré dans l'appartement d'Hélène, Suzenot « cherche une preuve que ce qui [l']entoure n'est pas comme chez [lui], qu'[il est] bien chez Hélène, qu'elle a une existence qui se distingue absolument de la [s]ienne, et que sa personnalité n'est pas un simple calque » (*C*: 139). Or, il réalise rapidement que tout est rigoureusement comme chez lui : « En fait, l'appartement d'Hélène est exactement conçu comme le mien. Même distance entre les plinthes, et même parquet au sol » (*C*: 138). Sur une étagère, il trouve, tout comme chez lui, « de l'huile d'olive, un poivrier, des clous de girofle. La bouteille d'huile a la même forme que celle que Jeanne achète ordinairement » (*C*: 138-139). Le contenu du réfrigérateur est identique au sien : « Il y a malheureusement des

yaourts au chocolat, non loin d'une brique de lait dans la porte du frigidaire» (C: 139). Dans une pièce, il bute contre son synthétiseur, retrouve « [s]a collection d'animaux en plastique, même [s]a bougie, devant la fenêtre, dont la mèche a disparu sous la paraffine » (C: 139). Suzenot s'exclame alors : « Mais c'est affreux, Hélène n'existe pas » (C: 140). En évoquant la possibilité qu'Hélène ne soit qu'un calque, puis en affirmant qu'elle n'existe pas, Suzenot contribue à faire vaciller la vraisemblance diégétique de son récit. Cet extrait nous laisse supposer qu'Hélène n'est qu'une figure obsessive, inventée de toutes pièces, dans laquelle Suzenot projette ses angoisses : « Je ne sais plus qui, à part moi, existe dans ce qui n'arrête pas de me sortir de la tête. J'en ai assez. Marre d'être là. Qu'est-ce que je connais des autres à part ce que j'y projette ? » (C: 140)¹. Dans un geste qu'il veut libérateur, Suzenot se défenestre (sans grande conséquence puisqu'il est au rez-de-chaussée) en pensant : « Que vive [...] encore une fois ma propre libération. Je suis Hélène. Le monde n'existe plus... » (C: 145). Cette assertion (« Je suis Hélène ») consolide l'hypothèse de l'inexistence d'Hélène. Le narrateur, on l'a vu, est doté d'une personnalité poreuse, son corps est dépourvu de contours nets : « [S]i je continue, je vais finir, non par me dissoudre, mais par me diluer » (C: 152). Il est donc possible qu'Hélène n'existe pas *en dehors de lui*. La fin du roman tend à confirmer cette hypothèse. Dans une ultime tentative pour atteindre l'appartement d'Hélène, Suzenot se rend chez elle en taxi pendant qu'une pluie diluvienne s'abat sur Paris et plombe la ville de salves assourdissantes. Cet espace saturé de bruit s'inscrit en évidente adéquation avec l'état de confusion mentale de Suzenot :

La pluie rebondit sur le toit des voitures. Elle lèche les façades. Elle gratte les volets. Ensuite, le grattement cède la place à un frottement.

1. À quelques reprises, le narrateur entretient des propos qui contribuent d'ailleurs à réifier davantage Hélène : « Au lieu de ma sœur, j'aimerais avoir en face de moi quelqu'un de neutre, d'on ne peut plus lisse, sans aucun signe qui le distingue : une sorte de sphère, un truc irréductible, en quelque sorte géométrique » (C: 170).

Je pense également au bruit d'un métronome, ou à celui que produiraient des aiguilles en train de tomber dans un évier, à celui de quantités de mouches qui se cogneraient contre le plafond, puis à une centaine de métronomes. Enfin, au vacarme qui surgirait si on ouvrait des valises pleines de balles de ping-pong dans un escalier (C: 150).

L'espace urbain est en crise; à la manière de Suzenot, il n'arrive plus à se contenir, il déborde de ses propres limites, se dissout, perd ses contours. À la radio, l'animatrice parle,

heure après heure, de « crue centennale », de « pluviométrie », de « batardeaux ». Elle parle de « nappes phréatiques » et de « stockage des flottants ». [...] La Seine coule à grande vitesse. Il va encore pleuvoir, dit-elle – son ton est passionné – et elle évoque de flash en flash les « cellules de crise », et les « mesures exceptionnelles » qui seraient prévues par la préfecture, la mairie de Paris et le gouvernement si le niveau d'eau de la Seine dépassait les six mètres (C: 158).

Cette fois, il semble avoir atteint son but, et entre dans un appartement que l'on suppose être celui de sa sœur. À mesure qu'il examine les lieux, il découvre des indices qui contredisent cette hypothèse, tel un bout de pain mordillé par son chien Briscard (C: 166), identique à ceux que lui lance habituellement Suzenot dans son appartement. De même, il découvre des objets que lui aurait dérobés Hélène: « Je découvre sans surprise mes deux animaux en plastique, mais également d'autres bibelots qu'Hélène m'a volés il y a dix ans. [...] Parmi les affaires qui m'ont appartenu, il y a une petite sculpture en plâtre, assez lourde, que je garde en main. Je suis content de la retrouver » (C: 171). Dépeinte en présumée voleuse, Hélène tend une fois de plus à s'inscrire comme un *calque*, comme le reflet de Suzenot, lui-même cleptomane. Du reste, puisque l'appartement contient plusieurs objets appartenant à Suzenot, on peut émettre l'hypothèse qu'il est, encore une fois, de retour chez lui, prisonnier d'un dédale sans contours où tous ses pas le ramènent irrémédiablement à lui-même, à chez lui.

Cette réversibilité identitaire du personnage trouve son équivalent dans *Infiniment petit*, où le narrateur distingue mal les limites entre son corps et l'espace. À de nombreuses reprises,

il fait allusion au caractère poreux, ectoplasmique de son corps : « J'éprouve la sensation de n'être plus qu'un esprit, une suite de chiffres, une abstraction, corps subtil dégagé de toute matérialité, arraché au plancher des vaches » (*IP*: 27) ; « [j]'appartiens au domaine de la vibration : une fois vibré, je m'évanouis dans une trace infinitésimale » (*IP*: 77). De même, il se sent constamment fouillé, *pénétré* par le regard des gens : leurs regards « s'immisce[nt] par [s]es ouvertures, et [il] frissonne d'être ainsi fouillé, transpercé [...], contemplé de l'intérieur, vu » (*IP*: 58). Alors qu'il se promène dans la ville, il lui semble ne faire qu'un avec les lieux :

Et alors moi, je marche sur le boulevard. Sous mes pieds-moi : le boulevard-moi. La ville-moi me tend les bras, et je m'enlace – Moi-moi ! Dis-je aux piétons-moi, aux autos-moi qui accourent – Moi-moi ! Répondent-ils-moi. Et je m'enlace. Chez un fleuriste, je cueille une fleur-moi que je sens – Que je sens bon ! Et je m'enlace (*IP*: 60).

Quel que soit l'endroit où il pose son regard, tout lui apparaît comme son propre reflet. Sa propre image semble partout présente dans la ville :

Descendons dans le métro pour voir s'il y aurait trace d'autres moi. Ah oui : sur une affiche de pub, bébé aux yeux dévorants. Moi bébé tends les bras vers moi qui me regarde. J'étais potelé à l'époque. Si mignon, crème des bébés. J'ai bien envie de tester le produit vanté sur la photo. Car si l'on m'a choisi pour le vanter, ce doit être la crème des produits. D'autant que sur la photo, j'apparais aussi en maman du bébé (ce doit être un montage) (*IP*: 60).

À cette perméabilité identitaire dont souffre le narrateur, qui le mène à croire que la ville et ses habitants forment une sorte de magma fusionnel avec lui-même, répondent ses méthodes d'enquête, qui relèvent de cette même porosité. En effet, doté de perceptions exacerbées, il arrive, par un simple contact tactile, à « absorber » l'histoire d'un objet ou d'un lieu. Ainsi, lors de sa première visite dans l'appartement de Sophie O., il s'allonge sur le lit de la victime pour trouver des indices : « Les corps ont laissé des écritures qui se superposent. Je lis en profondeur. J'habite les couches d'empreintes et m'y défais [...]. J'habite le passé du

lit» (*IP*: 64-65). Puis, il s'emploie à explorer le plancher en se couchant dessus: «[J]'interroge le plancher, ses interstices. [...] Tandis que je rampe en désordre, je suis foulé par des milliers de pas. Je suis un plancher sensible qui reconnaît ceux qu'il porte» (*IP*: 65). Rapidement, il lui semble fusionner avec le plancher, devenir le plancher. Habitant en quelque sorte la mémoire tactile du plancher, dans une sorte de flash-back, il ressent les pas de Sophie qui l'ont foulé: «Les pieds de Sophie traînent un peu après avoir monté les six étages, sur leurs semelles antidérapantes. Je les préfère nus, car je peux toucher leur plante, avaler la légère humidité qu'ils laissent à mon contact» (*IP*: 65). Obnubilé par les empreintes digitales et corporelles – celles qu'il efface autant que celles qu'il laisse –, le narrateur voit en elles la trace, le signe irréfutable de sa présence au monde: «Sur le banc à la pancarte indolente, reste l'empreinte blanche de nos deux silhouettes, empreinte plus fortement marquée au niveau des côtes, et bien sûr des fesses, avec les cuisses en ellipses, le baiser léger du sacrum, celui de la quinte lombaire, du septuor cervical» (*IP*: 173). Malgré leur incontestable présence, les empreintes ne suffisent pas à donner sens et consistance au monde pour le narrateur. Si elles agissent comme un témoignage du contact entre lui et l'espace, lui confirmant du coup sa propre densité, elles restent pour lui une source de mystère: «[L]a peinture qui strie nos postérieurs, dont les arabesques restent à déchiffrer – serait-ce des idéogrammes? des équations? les chiures d'une mouche géante? des paroles de paix pour visiteurs extraterrestres?» (*IP*: 175). Ambivalent face à ces indices de sa présence au monde que constituent ses empreintes, le narrateur aime s'imaginer dans un présent pur, vierge de toute trace de son individualité:

Je me retrouve au présent [...]. La moindre empreinte que l'on trouverait de moi avant cette seconde, sur terre ou sur mer, dans les fichiers ou dans les livres, serait une invention, un artifice, un ragot. Je me sens dépourvu de toute espèce de genèse. Je me sens fondateur, pionnier, jour no 1. Et je fais profiter mon corps tout neuf de cet instant sans usure: je le gesticule en chaque sens, ouh là oo, j'actionne chacun des orifices, tchika, tchika. Encore plus fort: je gesticule en actionnant les orifices, o ouh là tchika o (*IP*: 109-110).

Les deux romans étudiés répondent donc à une logique générale de l'effacement et de la réversibilité, où les êtres se confondent dans la plus complète indécidabilité (*Compression*) et où la figure de l'enquêteur se fond littéralement dans l'espace et le temps pour tenter de mieux saisir ce qui s'y est déroulé (*Infiniment petit*). La porosité physique et la réversibilité identitaire dont sont affligés les personnages semblent relever de cette même « tentation de s'effacer », dont Michel Biron a détaillé les ressorts dans son étude du personnage non conflictuel chez Michel Houellebecq. Pour Biron, « un personnage non conflictuel, dépourvu de volonté, ne peut jamais que tendre vers son effacement et devenir, malgré lui, une sorte d'abstraction souffrante » (Biron, 2010 : 106). Si les personnages de Chatelier et Bouyssi sont plus enclins à l'action que les personnages houellebecquiens, c'est pour mieux se perdre et s'épuiser en tâtonnements vains, qui les mènent, faute de mieux, à vouloir tout saccager, et à s'effacer.

DÉTRUIRE, SACCAGER, (S')EFFACER

Dans les deux romans étudiés, les narrateurs semblent habités par une même volonté de destruction de l'espace qui les entoure. Ainsi, Suzenot affirme : « Il m'est arrivé de souhaiter qu'on m'abandonne, d'avoir envie que toute ma famille meure. La maison prenait secrètement feu » (C : 33). De la même manière, dans *Infiniment petit*, le narrateur entretient des projets pyromaniaques :

Au prochain Noël je mettrai le feu, j'enflammerai le cercle familial et rugirai dedans, faute de mots je retrouverai le souffle du premier homme et de la première femme [...] et nous pourrions recommencer à zéro, redéfinir chaque chose avec une intonation vraie dans la gorge (IP : 84).

Dans l'excipit de *Compression*, Suzenot prend le parti de détruire l'appartement qu'il croit être celui de sa sœur, question, peut-être, de s'approprier symboliquement l'existence d'Hélène une fois pour toutes. Face à un monde qu'il ne maîtrise pas, le narrateur

voit dans la destruction l'ultime moyen d'échapper au tâtonnement et à l'incertitude qui l'habitent : « Pour la première fois de ma vie, je n'ai pas le sentiment de tâtonner » (C : 172). Confronté à des indices qui se dérobent, à des signes qui ne font aucun sens, le narrateur se braque :

Tous les objets qui sont sur les étagères, je les attrape là où ils sont, sans me dire qu'ils sont le signe, ou bien l'indice de quelque chose qui serait ailleurs, et qui serait plus important. Je sors lentement les livres de chaque rayon, puis je les laisse tomber à mes pieds, ou derrière moi. Les bibelots, je ne cherche pas plus à me demander ce qu'ils évoquent. Peu importe les circonstances de leur achat, à quelle personne, à quel souvenir, ils sont censés référer. [...] Je les jette derrière moi, mais sans agressivité, comme lorsqu'on classe ses papiers, avec recul [...]. J'abîme beaucoup de choses. J'en déchire d'autres (C : 170-171).

Le saccage, on le comprend, est exempt de toute violence chez Suzenot. Il relève davantage d'un geste dépourvu d'intention ou d'animosité, d'un simple mouvement d'effacement :

Je fais tomber la télé, ainsi que la chaîne et les vieux disques d'Hélène avec la même forme de grâce et de nonchalance, en les tirant vers moi. Il y a des 33 tours et des CD. Mon objectif, évidemment, n'est pas de tout briser, ni de détruire pour me venger. Exempt de toute espèce de ressentiment, je laisse filer certains de mes doigts sur les murs du couloir et du salon, et je déchire en quatre, assez lentement, les posters que je rencontre, et qui peut-être sont beaux et colorés (C : 172).

Avec une calme attention, Suzenot écoute le bruit des objets qui « ne se fracassent pas de manière égale, parce qu'ils n'ont pas le même poids, ni la même forme » (C : 173). C'est par la négative qu'il présente son geste en le définissant comme un mouvement de réappropriation et d'ordonnement du monde qui l'entoure : « Je ne suis pas un sauvage, je ne suis pas pris d'un accès de démence. Je ne succombe pas à la violence ; je n'ai aucun accès. C'est le contraire. Je déménage, je mets de l'ordre. Je donne au vide et à la peur le sens que je cherchais depuis longtemps à leur donner » (C : 173-174). On retrouve cette même mécanique destructrice dans *Infiniment petit*, où le narrateur tente, tout au long

de son récit, d'effacer ses propres empreintes, de faire disparaître les traces qu'il laisse dans l'appartement de la victime au fil de ses visites exploratoires :

Je pose le doigt sur [mon] empreinte, ma seconde empreinte épouse la première, puis je gribouille et le tout se détruit. Ne subsiste qu'une trace de gras, illisible et anonyme... J'ai l'impression de passer ma vie à effacer mes empreintes, poseur d'empreintes puis effaceur, acharné à traverser les choses comme une fumée – même si les choses, elles, se pressent pour me couvrir et je m'efface sous l'empreinte des choses. Ne laisserai-je donc aucune marque de mon passage sur terre? (*IP*: 76)

Par le saccage qu'il orchestre, le narrateur fait disparaître les dernières traces de son individualité. Il décrit d'ailleurs la scène d'un point de vue désincarné, mêlant son regard à celui de sa victime (pourtant toujours dans le coma, à l'hôpital) : « [N]os empreintes disparaissent. Nous les voyons disparaître avec les objets lacérés, les froissements, l'acharnement mauvais. Nous n'étions rien, puisque l'on a voulu nous y réduire. Nous étions faits pour que l'on nous efface » (*IP*: 97). Dans un ultime mouvement d'effacement, le narrateur saccage tout. Il décrit cette scène à la troisième personne, en se dissociant complètement de lui-même :

Voici l'homme désobéissant.

Il se jette sur le saccage, balaie d'une main le reste des livres sur la bibliothèque, en fait de la charpie [...]. Il se rue dans le placard, [...] carnage sur tout [...]. [A]ucune forme ne perdure : [...] rien n'échappera à la transformation en marche, le monde sera changé : le monde ne sera plus ou ne sera pas – Je fais que le monde existe, dit l'homme désobéissant. Car la désobéissance guide mon bras, le fait exister. Je saccage le saccage, et mes empreintes ressurgissent dans le saccage saccagé, dans le nouveau saccage sur les ruines de l'ancien. [...] Du nouveau saccage surgissent nos empreintes (*IP*: 98-99).

Ces derniers extraits nous permettent de voir à quel point l'espace, les lieux et les objets s'avèrent lacunaires dans ces romans, inaptes à fournir des repères stables et à constituer des indices qui puissent témoigner de l'existence de ses habitants.

CONCLUSION: « REGARDER LIBREMENT
LES RUINES DU MONDE »

Quand le personnage peine à s'inscrire dans un univers saturé de signes contradictoires, quand ses tics, ses rituels, sa méticulosité aberrante et ses excès descriptifs ne permettent pas de stabiliser le monde qui l'entoure, quand le réel déclare forfait et que l'espace se dissout dans d'incertaines perceptions, il reste l'altération du monde et, corrélativement, sa propre disparition *avec* ce monde. C'est bien la force de cet effacement du personnage comme caractéristique du roman contemporain que remarquait Biron dans *La conscience du désert*:

[L]e congédiement du personnage au temps du Nouveau Roman n'est peut-être pas seulement une brève parenthèse expérimentale dans l'histoire du roman. La situation actuelle constituerait plutôt une variante radicale du même processus. [...] Le personnage contemporain ne cherche plus à rétablir le lien avec la société: il s'invente un point de vue extérieur d'où regarder librement les ruines du monde (Biron, 2010: 107).

Figure par excellence de l'inachèvement et de la métamorphose, le personnage contemporain se dissout dans des contours poreux et une identité réversible. Son rapport à l'espace se manifeste à la fois dans sa dimension cognitive (interprétations excessives, sursauts paranoïaques, enquêtes approximatives), sensible (visions troubles, sursauts sensitifs, perceptions exacerbées) et physique (brouillages entre l'intériorité et l'extériorité, entre la limitation et l'illimitation). Sous le regard de ces personnages et narrateurs singuliers, l'espace subit des distorsions, mime « les modulations des états d'âme d'un sujet saisi dans un état instable, transitoire » (Fortier et Mercier, 2004: 189).

Devant l'inquiétante étrangeté du monde, les postures du descripteur comme de l'enquêteur semblent converger vers celle, unique, du museur. La typologie résiste, les catégories se brouillent; le personnage et l'attitude qu'il adopte face à un espace qui lui échappe restent difficiles à qualifier. En effet, qu'il agisse comme un patient descripteur, un enquêteur à la méticulosité

aberrante ou un déchiffreur à l'activité interprétative exacerbée, le personnage semble toujours s'inscrire d'abord comme un muséiste qui s'adonne à une saisie impulsive du monde :

Il capte des figures par la perception des traces évanescences que celles-ci laissent aux limites de sa pensée, là où le proche et le lointain se confondent, et il se perd dans leur contemplation. Il vagabonde à travers ses pensées, attiré par des formes et les subtils mouvements de leurs transformations, égaré dans un labyrinthe dont l'architecture incite à la distraction et à la dissolution (Gervais, 2007 : 49).

C'est ainsi que cet individu sans trop de repères arrive à résister au monde tel qu'il est et à se construire une compréhension toute personnelle à partir d'impressions fluides plutôt que de perceptions brutes.

Dans les romans étudiés dans cette dernière partie, les perceptions troublées portent d'abord sur l'espace en général et sur des lieux en particulier, elles les modulent et les conditionnent de manière singulière, déconcertante. C'est en cela qu'elles sont intéressantes dans le cadre de nos analyses de l'espace incertain. Ainsi, dans ces romans, l'espace n'apparaît jamais comme une donnée stable parce que le corps et la conscience à partir desquels il est perçu « n'appara[issent] jamais [eux-mêmes] comme [des] donnée[s] définitive[s], indiscutable[s] » (Cotea, 2013 : 181). Par ses distorsions perceptives et cognitives, le sujet imprime son intériorité sur l'espace qu'il perçoit et décrit. À sa manière, il reconfigure l'espace. Dans ce mouvement d'auto-effacement que met en acte le personnage, semble bien se confirmer cette volonté de « réévaluation du clivage entre intériorité et extériorité » qui se dessinait déjà au fil de nos analyses précédentes. Quand les limites entre le personnage et l'espace se brouillent, ne lui reste qu'à embrasser l'incertitude foncière du monde qu'il investit, et à y laisser son empreinte d'une manière inédite et irrévocable, dans l'écho même de sa propre disparition.

CONCLUSION

À l'origine de la présente recherche, il y a eu ce constat d'une prégnance de la représentation d'un rapport malaisé entre le sujet et l'espace dans un large pan de la production romanesque française et québécoise contemporaine. Si l'importance accordée à l'espace dans les fictions des dernières décennies est indéniable, c'est le plus souvent par le biais de topographies incertaines qu'elle se manifeste. Dans cet ouvrage, nous avons voulu circonscrire la poétique de l'espace à l'œuvre dans ces fictions où les lieux et les personnages apparaissent poreux, où les frontières sont perméables et où la perception spatiale est remise en question. La constitution d'un corpus composé d'une vingtaine d'œuvres principales (et d'autant d'œuvres secondaires) nous a permis de dégager trois variations de cette poétique de l'espace incertain. Nous avons ainsi dégagé les différents espaces du « malaise » (partie 1), les espaces « reconfigurés par le rapport trouble aux temps » (partie 2), puis les espaces « brouillés par les défauts de la perception » (partie 3).

La première partie articulait entre elles des œuvres proposant un regard critique sur le caractère arbitraire des conventions spatiales, la rigidité des découpes territoriales et l'artificialité des frontières qui cadastrent notre monde. Nous avons pu analyser comment la figure de la maison, examinée dans *Tarmac* et *Au plafond*, cristallise la tension entre conformité et marginalité. De même, nous avons étudié la manière dont les stratégies descriptives à l'œuvre dans ces romans tracent une « poétique de la réversibilité », où l'ici se télescope avec l'ailleurs, où le haut se confond avec le bas et où le catastrophique et le banal apparaissent interchangeables. Les figures de la frontière et du seuil ont été

observées dans *Document 1* et *Mon grand appartement*. Elles nous ont permis de comprendre en quoi ces romans témoignent tout à la fois d'un malaise par rapport au voyage et à ses lieux communs (angoisse de l'arrivée et du départ, remise en question de l'exotisme), d'un sentiment de dislocation face aux paysages, ainsi que d'un rapport décalé, voire périphérique aux espaces traversés. De même, nous avons pu saisir comment, chez François Blais comme chez Christian Oster, les voyageurs se méfient de l'exotisme et reportent le moment du départ par toutes sortes de stratégies d'évitement, de négation et de virtualisation du voyage. Enfin, la figure de la ville-labyrinthe nous a permis d'aborder *Music-Hall!* et *Bureau universel des copyrights*, deux romans où les personnages errent dans un espace urbain qui se reconfigure continuellement, un espace marqué par la disjonction et l'oubli. Dans ces villes où les lieux se déconstruisent et où les distances se compriment, les personnages se démembrent et se recomposent, errant dans un état de désorientation chronique. Nous avons pu saisir comment, dans les deux romans, les motifs du reflet, de l'écran et de la façade, associés à la mise en scène de la prothèse et du corps démembré, s'inscrivent dans une logique générale de déconstruction des images et des artifices qui participe tout autant d'un imaginaire de la dépossession que de la désorientation spatiale. Ces trois chapitres d'analyse nous ont, finalement, permis de dégager trois principales modalités de l'agir dans l'espace : habiter, errer et s'égarer ; autant de figures et de postures qui participent à la construction d'imaginaires singuliers : celui de la construction/destruction, du franchissement et de la désorientation.

Dans la deuxième partie, nous avons regroupé des œuvres où l'espace est reconfiguré par la matérialisation du temps. Dans ces romans, le rapport trouble à l'espace est directement lié à un rapport problématique au temps. Trois principales figures apparaissent comme des vecteurs de porosité spatio-temporelle au sein des romans où elles s'inscrivent. D'abord, la figure de la ruine a été examinée dans *Splendid Hôtel* et *Les cintres*. Elle s'y manifeste par l'évocation de lieux en proie à l'effritement, constamment menacés d'invasions qui font écho à la déchéance des corps, de même

CONCLUSION

qu'à l'engloutissement d'une mémoire, d'un héritage et d'une filiation problématiques. Puis, la figure du spectre a été étudiée dans *Un temps de saison* et *Le ciel de Bay City*. Nous avons examiné comment la dissolution, ou encore la saturation de la mémoire infléchissent de manière particulière la représentation de l'espace qui, marqué par la superposition de temps multiples, se spectralise lui-même. Notre sixième chapitre nous a menée à analyser l'imaginaire de la fin dans *Ruines-de-Rome* et *Les Baldwin*. Cette étude nous a permis de montrer comment la fin s'échafaude sur des savoirs fragiles, des temps en crise, des corps pétrifiés et des géographies bouleversées. La poétique de l'espace que présentent toutes ces œuvres regroupées dans la deuxième partie de l'ouvrage est essentiellement configurée par les thèmes de la mélancolie, de la mémoire et de l'oubli, qui affectent tout autant la narration que la description. Dans ces romans, l'espace est constamment tendu entre le passé et le futur, l'origine et le devenir, le ressassement et l'anticipation, et contribue à la construction d'un imaginaire de la fragilité et de la dévastation. L'espace dévasté se manifeste sinon comme la principale figure des imaginaires de la fin, du moins comme la plus suggestive, parce qu'elle présente ce qui reste quand la fin est survenue.

La troisième partie nous a permis de regrouper des œuvres où les brouillages, lacunes ou excès du procès perceptif sont à l'origine de la représentation de l'espace incertain. La limitation perceptive apparaît au cœur de *Villa Bunker* et de *Sous béton*, deux romans « carcéraux » où la perception des personnages, bien qu'elle soit entravée par diverses contraintes spatiales, cognitives et perceptives, nous est rendue par le biais de descriptions et de visions excessives, à visée totalisante. Dans ces romans, la poétique de l'espace incertain tire profit des thèmes de l'enfermement et de l'illisibilité. L'étude de la représentation spatiale et l'analyse des actions qui s'y rapportent nous ont permis de comprendre comment l'espace dans ces romans s'avère marqué par les brouillages de la perception et de l'oubli, ainsi que par des volontés contradictoires de conservation et de destruction du lieu. L'examen des procédés stylistiques (formes de l'excès et du ressassement)

et narratifs (instabilité de l'origine énonciative, autorité narrative ambiguë) nous a amenée à voir en quoi la poétique de l'espace y traduit à la fois les vertiges de l'interprétation et la problématique de tout procès perceptif. Dans le dernier chapitre d'analyse, nous avons pu saisir comment le thème de l'illimitation perceptive domine les romans *Infiniment petit* et *Compression*. Dans ces œuvres, les distorsions cognitives ainsi que le comportement marginal des narrateurs contribuent à opacifier et complexifier leur rapport au monde et à l'espace. Au caractère carcéral de *Villa Bunker* et *Sous béton* s'oppose la dimension « agoraphobe » de ces deux œuvres où les personnages représentés s'avèrent en quête de limites, de balises. Par l'intrusion, le saccage, ils cherchent à inscrire durablement leur présence dans l'espace. Nous avons d'ailleurs pu comprendre comment leur comportement ambigu témoigne de l'absence de limites, de contours nets entre leur corps et l'espace. Nous avons également observé que, dans une volonté de stabilisation du réel, ils usent de comportements excessifs (mythomanie, méticulosité aberrante) et de stratégies descriptives compensatoires (mathématisation et mécanisation de la description, recours à l'inventaire), et s'adonnent à divers dérapages descriptifs qui les mènent à exhiber des savoirs cognitifs et perceptifs démesurés sur le monde qui les entoure. Prisonniers des jeux et des bougés que fait subir leur esprit au réel, les personnages des quatre romans étudiés dans cette dernière partie de l'ouvrage errent dans des espaces rendus infigurables soit par leur labilité (*Villa Bunker*), leur fixité (*Sous béton*), soit par leur caractère parcellaire (*Compression*) ou poreux (*Infiniment petit*). En proie à l'effacement, les personnages et les lieux tendent à se (con)fondre dans une radicale indistinction. Ultimement, nous avons pu analyser comment, face à un espace qui les intrigue tout autant qu'il leur échappe, deux postures peuvent être adoptées par le narrateur : celle du descripteur et celle du museur, deux manières d'aborder et d'interpréter cet espace trouble et obsédant qui inquiète le voir et vacille sous les filtres distordus de la perception.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, nous constatons que les trois principales variantes de cette poétique de l'espace incertain que nous avons dégagées ne sont pas étanches. Le constat d'un caractère infigurable, poreux et illisible de l'espace traverse entièrement le corpus. De la même manière, les différentes constellations d'œuvres sont reliées par les mêmes figures spatiales (ruine, maison, bunker, prison, labyrinthe) qui reviennent avec plus ou moins d'insistance au fil des œuvres étudiées. Ainsi, l'essentiel des différences entre les trois sous-ensembles étudiés semble résider dans leur tonalité (bien que là encore, le corpus résiste à toute compartimentation trop étanche). En effet, les romans de la première partie se manifestent le plus souvent sur un mode ironique ou ludique. Les œuvres de la deuxième partie apparaissent d'une façon générale plus sombres et mélancoliques (à l'exception de *Ruines-de-Rome*), comme hantées de l'intérieur. Finalement, le troisième ensemble d'œuvres s'inscrit sous le signe d'une inquiétante étrangeté (où aurait d'ailleurs très bien pu figurer *Un temps de saison* de Marie NDiaye). On le voit, il est malaisé de chercher ce qui distingue ces œuvres les unes des autres tant leurs différences apparaissent subtiles et résistent mal à la compartimentation. En effet, qu'elles soient de facture minimaliste ou baroque, qu'elles adoptent un ton grave ou ludique, que l'autorité des narrateurs soit ou non remise en question, ces œuvres configurent toutes un espace incertain qui, à l'image de son objet, reste difficile à circonscrire.

À l'issue de nos analyses, nous constatons les avantages, mais également les limites d'une telle découpe de notre corpus. En effet, nous avons à l'origine choisi d'étudier les œuvres en entier, et de les mettre en compagnonnage avec d'autres œuvres susceptibles d'en éclairer le sens. Si cette manière de faire a autorisé une lecture en profondeur de chaque roman, elle ne nous a toutefois pas permis d'en synthétiser clairement tous les mécanismes et procédés diégétiques, narratifs et stylistiques. Or, ultimement, c'est sans doute moins la catégorisation des œuvres qui importe que ce que ces œuvres révèlent, par leurs différents procédés, figures et configurations, du rapport dysphorique à l'espace. Ainsi, dans

le but de formuler le plus clairement possible ce que nous entendons par une poétique de l'espace incertain, il s'avère nécessaire, en conclusion, de retraverser le corpus en tâchant d'inventorier et de synthétiser plus explicitement ses constituants. Puisque l'espace est au cœur de ces fictions, il convient d'abord d'examiner les différents types de localisation qui s'y présentent.

ROMANS DU LIEU, ROMANS DE LA FRONTIÈRE, ROMANS DU PASSAGE : FORMES DE LA LOCALISATION

À l'exception du roman *Un temps de saison*, les titres des romans de notre corpus sont éminemment spatiaux; certains réfèrent à des espaces génériques (*Sur la dune*, *Tarmac*, *Au plafond*); à des lieux singuliers (*Mon grand appartement*, *Villa Bunker*, *Bureau universel des copyrights*, *Splendid Hôtel*, *Music-Hall!*); à des étendues et dimensions intangibles (*Le ciel de Bay City*, *Infinitement petit*); ou à des espaces métaphoriques (*Ruines-de-Rome*). D'autres titres renvoient plutôt, de manière métonymique, à de la matière (*Sous béton*), à des objets réels ou virtuels (*Les cintres*, *Document 1*), ou encore à des phénomènes physiques (*Compression*). Entre macroscopique et microscopique, l'ensemble de ces titres laisse déjà apparaître divers degrés de localisation de l'espace représenté.

LOCALISATION MINIMALE

Au sein même des œuvres, trois types de rapport à la localisation peuvent être dégagés par l'étude de la toponymie et de la topographie. D'abord, ce que nous appelons une *localisation minimale*, où la toponymie est inexistante ou réduite à sa plus simple expression (pensons aux monogrammes qui font office de toponymes dans *Un temps de saison*) et où la topographie se résume à la représentation d'une portion d'espace très circonscrite (souvent un seul lieu). Ainsi, la ruine qu'habite la narratrice de *Splendid Hôtel*, la maison familiale des *Cintres*, le village

CONCLUSION

isolé d'*Un temps de saison*, la résidence des parents du narrateur dans *Villa Bunker* ou encore l'édifice carcéral de *Sous béton* se caractérisent tous par leur absence d'ancrage géographique net, ce qui contribue à conférer un caractère pénitentiaire, suffocant à l'espace romanesque. En effet, dans ces romans, l'absence de marquage toponymique inscrit le lieu comme l'unique repère où tout converge, comme le pôle central de ces fictions. Il semblerait d'ailleurs pertinent d'interroger cette corrélation entre faible localisation et forte « topicisation » de l'espace, qui contribue, nous semble-t-il, à redoubler l'impression carcérale qui se dégage de la configuration spatiale générale de ces œuvres. De manière synecdotique, nous remarquons que le lieu nommé, qu'il s'agisse d'un hôtel, d'une maison, d'un village, d'une villa ou d'un édifice, remplace, voire éclipse totalement l'espace environnant. Nous avons pu analyser, par exemple, comment le village, dans *Un temps de saison*, est tour à tour appelé « le pays » (TS: 9, 10) ou encore la « campagne » (TS: 13) et apparaît situé dans une « région reculée » (TS: 14). Privé de localisation nette ou d'extériorité réelle, le lieu gagne tout l'espace de la fiction, il se déplie et se déploie en « micro-lieux » qui se disséminent à proximité, dans une sorte d'effet concentrique (les commerces dans *Un temps de saison*; le marais, la digue, le cimetière de *Splendid Hôtel*; la tour, la caserne et la cathédrale des *Cintres*), ou encore se répartissent dans le lieu, en mosaïque (les multiples pièces de *Villa Bunker*) ou de manière fractale (les nombreuses chambres dans *Sous béton*). Ces figures condensent la configuration spatiale de ces fictions à un point tel que nous pourrions les appeler « romans du lieu », voire « romans d'un lieu ».

Certains espaces fictionnels, bien qu'ils se caractérisent également par une toponymie absente et une faible localisation, se montrent rétifs à la classification. Par exemple, les romans *Ruines-de-Rome*, *Au plafond* et *Infiniment petit* n'ont rien de carcéral (contrairement aux romans évoqués plus haut) et ne peuvent être qualifiés de « romans du lieu » puisque les narrateurs circulent librement d'un espace à l'autre. Dans chacun de ces romans, rappelons-le toutefois, bien qu'il y soit énormément question de

la ville, elle n'est jamais nommée. Dans *Au plafond* et *Ruines-de-Rome*¹, le silence toponymique de l'espace urbain s'inscrit en adéquation avec la mission des narrateurs, qui veulent littéralement faire disparaître la ville par divers moyens. Dans *Infiniment petit*, hormis le nom tronqué de l'hôpital L. et le nom incertain du boulevard Hagard, les lieux échappent à toute nomination, et les descriptions donnent à voir un espace urbain en proie à la dissolution. Un échantillonnage plus conséquent de ce type de roman permettrait peut-être voir se dessiner une catégorie de romans «anti-urbains» où la ville, menacée (symboliquement ou non) par la destruction, la disparition ou la dissolution, est tout autant représentée qu'éluée.

LOCALISATION PERMUTABLE

La localisation permutable, deuxième catégorie de notre typologie, se caractérise, dans les romans de notre corpus, par un espace localisable et une toponymie bien présente, mais par une topographie ou par des traits descriptifs qui tendent à rendre les lieux interchangeable. Dans *Le ciel de Bay City*, malgré la vraisemblance du système toponymique (Bay City, Albuquerque, etc.) et odonymique (K-Mart, Days Inn, Target, etc.) qui, normalement, devrait contribuer à ancrer la fiction dans un univers référentiel stable, plusieurs traits descriptifs contribuent à mâliner l'espace américain contemporain de caractéristiques propres à l'espace européen du temps de la Shoah (poussières, cendres, feu, atmosphère suffocante). Dans *Music-Hall!*, la toponymie et la topographie apparaissent également comme des données interchangeables dans la conscience trouble de Xavier, le personnage principal. Nous avons d'ailleurs pu examiner comment, à quelques reprises, il confond la Hongrie avec l'Amérique et avec le Québec. De la même façon, dans *Tarmac*, la ville de Rivière-

1. Nous pourrions bien sûr, à la lecture du titre, formuler l'hypothèse que le narrateur habite Rome. Cependant, aucun élément de la diégèse ne nous permet de le prouver.

CONCLUSION

du-Loup revêt plusieurs caractéristiques japonaises. Par une série de concordances événementielles (incendies simultanés, construction de quartiers identiques, etc.), elle semble parfaitement synchronisée avec la ville de Tokyo. De même, dans *Bureau universel des copyrights*, bien que Montréal, Bruxelles et plusieurs de leurs lieux respectifs soient nommés (le parc La Fontaine, la place Saint-Gilles, les galeries Saint-Hubert, le Musée Érasme, le parc Émilie-Gamelin, etc.), le récit opère de curieuses disjonctions qui tendent à rapprocher et à fusionner ces villes en un seul et même espace urbain. Dans *Compression*, le système toponymique agit comme un leurre. En effet, fortement localisée, la fiction prend ancrage dans un univers topographiquement stable et solidement référentielisé (Paris et ses divers arrondissements, ses rues et ses stations de métro). Toutefois, l'espace urbain apparaît conspirer contre Suzenot, incapable de se rendre chez sa sœur dont il connaît pourtant bien l'adresse. L'appartement de cette dernière, dont on ne sait s'il y accède réellement, agit comme une sorte de calque, possède toutes les caractéristiques du sien. Parce qu'ils endossent un système toponymique qui les rend localisables tout en employant des procédés descriptifs et narratifs qui tendent à gommer les limites qui séparent les espaces, et parce qu'ils jouent volontiers des limites ténues qui se dressent entre l'ici et l'ailleurs, nous appellerons ces œuvres « romans de la frontière ».

LOCALISATION MAXIMALE

En plus des localisations minimale et permutable se dessinerait un troisième type de localisation qui contribue à la configuration de l'espace incertain. Une localisation que nous qualifierions de « maximale ». Contrairement à la localisation minimale, dans ces romans « maximalement localisés », l'espace est bien davantage vu (lu) que vécu, traversé qu'habité, nommé plutôt qu'investi. En effet, dans ces romans, le toponyme acquiert plus d'importance que l'espace qu'il désigne : dans *Document 1*, les États-Unis s'imposent à Tess et Jude par leurs noms de lieux alors que, dans *Rouler*, Marseille s'impose au narrateur comme un mot, bien

davantage que comme une destination (*R*: 66). Qu'elle se présente sous la forme d'une enfilade de toponymes interchangeable ou de plates énumérations qui ne font qu'accentuer sa vacuité, la mise en récit du voyage contribue à exhiber la confrontation entre le sujet et la radicale banalité des espaces parcourus. Dans *Document 1*, les énumérations foisonnantes de toponymes laissent voir le territoire américain comme un espace où la singularité des noms de lieux s'oppose à la banalité et au caractère répétitif du paysage qu'ils découpent. Dans *Tarmac*, Hope fait l'expérience de cette « surlocalisation » en même temps que de cette insignifiance du décor américain. Au cours du voyage en autobus qui la mène vers Seattle, elle regarde défiler le paysage ponctué de champs, de parcs industriels, de motels minables et de quartiers crasseux qui semblent tous interchangeables (*T*: 158). Parce que les personnages et narrateurs de ces romans s'emploient bien davantage à nommer ou à énumérer les lieux qui constellent le territoire qu'à s'y arrêter, parce qu'ils traversent avec indifférence (ou légèreté) l'espace plutôt qu'ils ne l'habitent durablement, parce que ces textes ont en commun de s'ancrer dans une localisation théorique et abstraite (la carte, les toponymes, les pictogrammes, les plans), nous appellerons ces œuvres « romans du passage ».

Dans tous les cas évoqués, les localisations minimale, permutable et maximale contribuent à camper l'espace dans une configuration spatiale rendue incertaine par les lacunes, brouillages ou excès de la toponymie et de la topographie. Sur le plan de la représentation de l'espace incertain, ces manières de localiser le lieu attestent d'un mouvement plus général de « réévaluation » des configurations géographiques consensuelles caractéristique de l'époque contemporaine. Ainsi, ces types de localisations singulières agiraient peut-être comme des traces de cette « crise du territoire », de cette « critique de l'espace parataxique » (Turco, 2000) dont nous avons examiné les tenants. Autant de manières de remettre en cause cette « uniformisation croissante d'un espace universel mais vidé de sa substance » (Collot, 2007 : 25). Dans les romans étudiés, plusieurs figures participent également à la représentation d'une fracture entre le sujet contemporain et l'espace

CONCLUSION

qu'il habite, autant d'éléments qui traduisent « la fausse évidence de la localité » (Agier, 2008 : 109).

PRINCIPALES FIGURES DE LA POÉTIQUE DE L'ESPACE INCERTAIN

En parcourant les différentes analyses présentées dans cet ouvrage, il est possible de regrouper les principales figures spatiales propres à la poétique de l'espace incertain selon quatre catégories : les figures du *retranchement* (entendu comme l'action de se retirer pour se protéger d'un monde hostile), les figures du *franchissement* (conçu comme le processus qui mène au passage d'un lieu à un autre), les figures de l'*égarement* (considéré comme un état temporaire de perte de repères spatiaux, temporels, identitaires ou cognitifs) et les figures de l'*effacement* (compris comme manifestation de la disparition, ou encore de la perte de sens).

FIGURES DU RETRANCHEMENT

La ruine agit comme une figure exemplaire (et paradoxale) d'invasion et de retranchement dans *Splendid Hôtel*, où la narratrice s'entête à restaurer son legs familial malgré les constantes invasions et infections qui l'assaillent. De la même façon, dans *Les cintres*, le narrateur préfère subir les pires humiliations plutôt que de livrer à la ruine la maison de ses ancêtres. Les lieux à caractère carcéral présentés dans les romans de notre corpus constituent également des figures du retranchement ; pensons au village qui revêt des airs de panoptique dans *Un temps de saison*, à la maison familiale d'Amy, sorte de baraquement de tôle, dans *Le ciel de Bay City*, ou encore à l'Édifice de *Sous béton*. Les figures du retranchement apparaissent tant par le biais de lieux aériens que souterrains. Ici, comme plusieurs des oppositions spatiales examinées au fil de nos analyses, la distinction entre le haut et le bas perd de son sens et tend à s'estomper : les Boeing que pilote Amy en surplomb du monde dans *Le ciel de Bay City* constituent tout autant des espaces de retranchement que la niche de son chien

(où elle se terre) ou que la cabane dans l'arbre (où elle se cache la nuit de l'incendie). De même, les nombreux promontoires (dune, tour d'observation) dans *Les Baldwin*, la tour où se retranche le père du narrateur dans *Villa Bunker* et celle où habite le narrateur des *Cintres*, « [d]étachée de la maison comme un phare inutile » (*LC*: 12), constituent des figures du retranchement. Les espaces souterrains en sont également des lieux privilégiés dans *Le ciel de Bay City*, où le *basement* de la maison occupe une place primordiale, de même que les différentes cachettes que s'aménage Amy dans « [c]es ravins, [c]es fossés derrière la maison dans lesquels [elle] [s]e cache l'été » (*BC*: 14). Dans *Les Baldwin*, nous avons pu saisir comment le retranchement sous toutes ses formes caractérise la manière d'habiter l'espace. Plusieurs Baldwin habitent en effet des gouffres préfabriqués et des grottes infectes où ils se terrent dans une attente sans fin. Dans *Compression*, le stationnement souterrain permet au narrateur de fuir le monde, il agit comme un lieu de déviance douce, de musement où Suzenot se sent enveloppé par l'espace. Le bunker constitue une figure emblématique du retranchement dans *Le ciel de Bay City* ou encore dans *Villa Bunker*. Dans *Tarmac* se répondent les figures du bunker aérien (la maison traditionnelle japonaise, située sur le toit d'un immeuble) et souterrain (le sous-sol de la maison des parents de Mickey). Loin des formes convenues d'habitation, le squat constitue, dans *Music-Hall!* et *Au plafond*, une intéressante figure du retranchement. Dans le roman de Gaétan Soucy, où les lieux habités (réduits malpropres, entrepôts et chantiers abandonnés) agissent comme autant d'espaces précaires, c'est avant tout le corps (et ses extensions) qui prend une valeur de refuge où l'on se retranche. Si c'est le cas du corps de Xavier, entièrement rafistolé, dans *Music-Hall!*, ce l'est aussi de la chaise que porte le narrateur d'*Au plafond* comme une carapace, de Madame Stempf qui loge perpétuellement ses enfants en son sein, ou de la mauvaise odeur de Kolski qui agit comme une barrière le protégeant du monde.

Qu'elles apparaissent sous la forme de lieux carcéraux ou de bunkers et refuges protecteurs, qu'elles se dessinent sur des ruines familiales, dans des tranchées et grottes sombres, dans des

CONCLUSION

squats précaires, dans des réduits, chantiers, entrepôts abandonnés, qu'elles se configurent dans les airs ou sous la terre, les figures du retranchement témoignent d'un rapport inquiet à un espace considéré comme hostile et inquiétant. Elles traduisent la difficulté, pour le sujet, de trouver refuge dans les lieux conventionnels de l'intimité (le chez-soi) ou de la sociabilité (cafés, restaurants, etc.). De la même façon, les figures du retranchement tendent à remettre en cause l'opposition lieu/non-lieu proposée par Marc Augé (1992). En effet, certaines caractéristiques propres aux non-lieux (anonymat, solitude) apparaissent recherchées par le sujet retranché, alors qu'il tend à rejeter les composantes (relationnelle, identitaire, historique et mémorielle) propres au « lieu anthropologique ». En brouillant les pôles lieu/non-lieu, et surtout en métaphorisant la radicale difficulté, pour le sujet, à habiter sereinement l'espace, ces figures agissent comme des éléments-clés de la représentation de l'espace incertain.

FIGURES DU FRANCHISSEMENT

Dans les romans de notre corpus, plusieurs lieux de l'entre-deux, plusieurs espaces interstitiels ou liminaires sont représentés : des terrains abandonnés et « friches sacrifiées en bordure d'autoroute » (*RDR*: 35) de *Ruines-de-Rome* aux étendues vierges et surfaces (étrangement) habitables d'*Au plafond*. Dans cette catégorie entrent notamment les diverses manifestations de la figure de la frontière (les cloisons et murs, mais aussi les façades et les miroirs). Pensons à la frontière tournée en dérision de diverses manières dans *Tarmac* (notamment par le télescopage des espaces et par la représentation ludique du mur de Berlin), ou évoquons encore les divers murs et cloisons que l'on cherche à mettre à mal dans *Au plafond*. Les figures du franchissement apparaissent également par la représentation de seuils, de pédiluves, d'entrées et de sorties, de rocades et boulevards périphériques dans *Mon grand appartement* et *Sur la dune*. Le pont est aussi une éloquente figure du franchissement dans *Document 1* alors que Tess et Jude hésitent à passer la rivière Saint-Maurice (*D1*: 134). En se posant comme

des « lieux » propices au franchissement, ces figures incarnent la potentialité d'un détachement (voire d'un arrachement) émancipateur des limites parfois contraignantes qui brident le sujet et l'enclavent dans ses trajets routiniers. De la même façon, ces figures contribuent à incarner la dimension transgressive de l'espace, qui comme le note d'ailleurs Bertrand Westphal, n'est jamais fixe, est toujours fluctuant, dans un état de constante oscillation. Cet espace se dessine ainsi comme un cadre propice au franchissement, à la mise en acte d'un « regard transgressif [...] constamment dirigé vers un horizon émancipateur à l'égard du code et du territoire » (Westphal, 2007 : 81). Ces figures, lorsqu'elles s'assemblent et se configurent, contribuent à dresser une topographie romanesque poreuse où les limites s'estompent, et où les espaces se chevauchent et se confondent. En cela, elles ont beaucoup en commun avec les figures de l'égarement.

FIGURES DE L'ÉGAREMENT

L'espace, dans les romans étudiés, présente différents lieux où les repères s'estompent et se brouillent. Autant d'endroits qui agissent comme des figures de l'égarement, qu'ils prennent la forme d'une ville, d'un labyrinthe ou d'une architecture incircriscriptible (*Bureau universel de copyrights*, *Infiniment petit*, *Villa Bunker*, *Sous béton*) ; d'un chantier aux dimensions improbables (*Music-Hall!*) ; d'un village anonyme et inquiétant (*Un temps de saison*), ou encore de ruines mélancoliques (*Splendid Hôtel*, *Les cintres*). Les nombreuses références au caractère incircriscriptible de l'espace apparaissent dans tous ces romans où l'on perd « toute représentation claire des proportions » (*TS* : 33). Dans *Bureau universel des copyrights*, bien qu'il soit davantage question de désorientation (voire d'anorientation) que d'égarement, les nombreuses trappes, les passages secrets, les coulisses, les scènes, écrans de cinéma et miroirs sont autant d'éléments de liaisons, de raccords et de disjonction susceptibles d'agir comme des figures de l'égarement. Dans ce roman, diverses portes tournantes s'activent, des parois et façades s'ouvrent telles des ouvertures secrètes

CONCLUSION

ou des chausse-trappes, des pans de mur se détachent, des miroirs s'ouvrent en leur centre, etc. Autant de manières de quitter l'espace réaliste et d'instaurer dans la fiction un égarement ludique, de restaurer, comme l'a bien formulé Christine Jérusalem, « un mode de déplacement euphorique » (Jérusalem, 2005 : 56). Dans le cadre de nos analyses, nous avons plutôt constaté que ces déplacements sont la plupart du temps dysphoriques et angoissants : peut-être parce qu'ils se déploient dans des espaces privés de repères de tous ordres. En effet, dans bien des romans de notre corpus, la figure de l'égarement se manifeste conjointement avec différentes figures de l'effacement (des signes, des repères spatiaux, des traces du passé).

FIGURES DE L'EFFACEMENT

Dans *Splendid Hôtel*, on a pu examiner comment les lieux de mémoire et de recueillement sont successivement engloutis (les tombes et le cimetière s'enlisent dans le marais), et de quelle manière les noms s'effacent tout autant que les êtres qu'ils désignent. Dans la majorité des romans de notre corpus, le paysage est foncièrement illisible. Le motif de l'effacement de l'écriture témoigne bien de cet univers partiellement ou entièrement privé de repères dans lequel doivent évoluer les personnages. Ainsi, dans *Splendid Hôtel*, les noms disparaissent de la plaque posée sur chacune des tombes d'Ada et Adel. Dans *Les Baldwin*, c'est le monde en entier qui apparaît dépourvu de toute trace écrite du passé. N'y subsistent que quelques hiéroglyphes indécodables, des documents illisibles et à moitié déchirés, des éclats de verre où l'on ne peut lire que des vestiges de mots (*LB* : 25), des affiches où seules quelques lettres restent visibles (*LB* : 107). Dans *Music-Hall!*, les calendriers sont rédigés en un patois indécodable (*MH* : 208) et les journaux que l'on retrouve dans la ville en reconduisent le caractère incompréhensible et « énigmatique » (*MH* : 207). Dans *Villa Bunker*, les lettres que le narrateur reçoit s'avèrent indéchiffrables. Dans *Mon grand appartement*, l'insignifiant se substitue à l'illisible : les lieux n'offrent « rien [...] à lire

de substantiel» (*GA*: 134) et les rares affiches que l'on y retrouve sont assimilées à de «la petite littérature d'appoint» (*GA*: 134). Dans *Bureau universel des copyrights*, c'est plutôt l'espace qui tend à s'effacer sous l'écriture, voire à se textualiser à son contact. On n'a qu'à penser aux murs de la station St. Gillisvoorplein bardés de lettres qui forment le texte de la Déclaration universelle des droits de l'homme (*BUC*: 35), ou encore au sol de la librairie, jonché de prospectus publicitaires du Bureau universel des copyrights. Dans ces romans, les représentations de l'illisible ou de l'insignifiant s'inscrivent en adéquation avec un monde où les signes et leurs sens tendent à être fragilisés, où les textes et les inscriptions ont perdu leur caractère «structurant». Parce qu'elle endosse une dimension fortement scripturale, la notion de «non-lieu» ne permet pas de définir convenablement ces espaces que traversent les personnages. Comme l'explique Augé, dans les non-lieux, la présence de l'écrit permet la

mis[e] en place [d]es conditions de circulation dans des espaces où des individus sont censés n'interagir qu'avec des textes sans autres énonciateurs que des personnes «morales» ou des institutions [...] dont la présence se devine vaguement ou s'affirme plus explicitement (Augé, 1992: 121).

À l'opposé, l'espace dans lequel circulent les personnages de plusieurs romans étudiés se manifeste comme étant «sans mode d'emploi». Loin des «injonctions, [d]es conseils, [d]es commentaires, [d]es “messages” transmis par les innombrables “supports” (panneaux, écrans, affiches) qui font partie intégrante du paysage contemporain» (Augé, 1992: 121), c'est à un monde curieusement vidé de sa substance textuelle, ou au contraire saturé d'indications incompréhensibles que sont confrontés les personnages. Sur le plan de la spatialité problématique, le motif de l'effacement de l'écriture participe donc à la configuration d'un espace qui offre de moins en moins de pistes de compréhension du monde. Sur le mode du «trop peu» ou du «trop plein», les signes désertent ou saturent l'espace. De la même façon, les objets ne

CONCLUSION

sont, le plus souvent, que des restes, débris et autres traces éparses d'une époque qui apparaît révolue.

OBJETS: DU DÉBRIS À L'INDICE

Les objets qui parsèment l'espace diégétique des romans de notre corpus modalisent l'incertitude selon trois principales manières: sur le mode du *déficit* (de sens, d'utilité, de mémoire), du *brouillage* (des repères) ou du *surplus* (de signification). Dans le premier cas, ils se présentent comme des objets « insignifiants¹ », des débris et autres restes. Dans le deuxième cas, ils prennent la forme de liants spatio-temporels et dans le dernier cas, ils se manifestent sous la forme d'indices (réels ou fantasmés).

TRACES ET RESTES

Dans plusieurs des romans étudiés, les objets entretiennent un lien étroit avec la mémoire. Pensons aux portraits accrochés sur les murs de la résidence de la narratrice dans *Splendid Hôtel* et *Le ciel de Bay City*, ou encore, dans *Les cintres*, aux portraits des ancêtres: « [...] des colonels, un géographe, un trisaïeul [...] qui observent [le narrateur] d'un œil peint [...] [évoquant] l'amorce d'un tribunal » (*LC*: 24). Malgré la lourde persistance de ses ancêtres, dont le souvenir se manifeste par le biais de toiles, d'armes et d'uniformes, le narrateur reste aux prises avec un passé silencieux dont il ne détient pas les clés. C'est que, comme dans la majeure partie des romans étudiés, les « objets de mémoire » peinent à remplir leur fonction, et ne permettent pas au sujet de saisir sinon la cohérence, du moins la « continuité » de l'espace

1. Bien sûr, le caractère insignifiant des objets est souvent révélateur d'un malaise plus profond. Par exemple, dans *Un temps de saison*, les objets s'avèrent aussi fades et interchangeables que leurs propriétaires. Ramenés à leur plus simple fonctionnalité, ils font écho à l'indistinction identitaire qui règne au village. Pensons aux livres de Métilde, des ouvrages « aux titres secs, aux couvertures ornées de photographies d'ordinateurs et de personnages volontaires » (*TS*: 78).

qui l'entoure. Dans *Les Baldwin*, à l'image du lecteur en quête d'indices, les personnages sont fascinés par les débris, tel Lothar Baldwin, qui passe son temps à déterrer des objets sans valeur. Dans l'espace postapocalyptique qu'ils habitent, les objets, aussi quelconques et « résiduels » soient-ils, agissent comme autant d'artefacts permettant de restaurer un semblant de continuité dans ce monde à la chronologie déficiente et à la géographie bouleversée. C'est également à des restes silencieux qu'est confrontée Amy dans *Le ciel de Bay City*. Soumise à un passé et à des souvenirs qui lui sont dissimulés, Amy habite une maison où les photos et les objets ne lui évoquent rien, à l'image de cette « statue de Napoléon [qui trône sur le piano du salon] dont [elle] ignore la provenance et la signification » (*BC*: 133). La mémoire, dans ce roman, apparaît factice, fabriquée de toutes pièces. Les souvenirs ne surgissent jamais là où on les attend : plutôt que d'être modalisés par des objets chargés de sens, ils se manifestent par des objets du quotidien tels les appareils domestiques qui, à l'image de cette machine enragée avec le « feu [qui s'agite] dans [son] antre » (*BC*: 80), rappellent la violence inouïe des camps d'extermination. Dans tous ces romans, nous pourrions donc voir se dessiner ce que Lionel Ruffel nomme une « poétique des restes », où la présence de certains objets *de peu* permet une lecture et une compréhension (même partielle ou imparfaite) « des signes écrits sur la configuration d'un lieu, d'un groupe, d'un vêtement, d'un visage » (Ruffel, 2005 : 98). Dans bien des cas, les objets (qu'il s'agisse de débris ou d'appareils fonctionnels) endossent également une fonction de liant spatio-temporel. Cependant, plutôt que de restaurer une certaine cohérence au sein de l'espace, ils semblent en accentuer la dimension incertaine en agissant comme de véritables vecteurs de porosité (entre les espaces ou les époques).

CONCLUSION

L'OBJET COMME LIANT SPATIO-TEMPOREL ET VECTEUR DE POROSITÉ

L'analyse du roman *Tarmac* nous a permis de saisir comment la présence de médias imprimés ou télévisuels contribue à un télescopage entre le local et l'international. Pensons au vieux journal que Mickey trouve au stade de baseball de Rivière-du-Loup, qui médiatise une image délavée «de chars d'assaut sur la place Tian-anmen» (*T*: 11). C'est sans aucun doute la télévision qui contribue le plus à cette impression généralisée de gommage des frontières, et agit comme un liant spatio-temporel dans ce roman ; partout et en simultané, on écoute les mêmes émissions et on voit les mêmes images sur les mêmes chaînes. Dans *Sous béton*, c'est également par un écran que les personnages ont accès à une vision (biaisée, tronquée) de l'extérieur. De la même manière, dans *Villa Bunker*, l'appareil photo que possède le père du narrateur s'avère tout aussi instable que son propriétaire (*VB*: 67). Dans ce cas précis, plutôt que de contribuer à rendre l'espace poreux, l'appareil photo ne fait qu'accentuer le caractère hétérogène de l'espace, concourant à restituer une image en mosaïque de cette villa incirconscribable. Il apparaît donc que les objets représentés dans les fictions étudiées sont tous en mal d'autorité : les photos et objets souvenirs ne restituent plus aucune mémoire, les appareils audiovisuels, écrans et appareils photo ne contribuent qu'à gommer les frontières ou à rendre une vision distordue de la réalité. De la même manière, les différents guides, cartes et modes d'emploi spatiaux s'avèrent caducs ou inaptes à traduire la vitesse de reconfiguration de l'espace.

GUIDES, CARTES, ITINÉRAIRES ET AUTRES «MODES D'EMPLOI» SPATIAUX : DES OBJETS EN MAL D'AUTORITÉ

Dans les romans de notre corpus, les panneaux de signalisation, les indications topographiques, les cartes, affiches, pancartes, ainsi que les divers «modes d'emploi» spatiaux (guides

touristiques, itinéraires, *phrase books*) apparaissent dépourvus de toute crédibilité. En effet, l'autorité des cartes géographiques et autres modes d'emploi spatiaux tend à être remise en question, voire tournée en dérision. Pensons au traitement naïf des cartes et adresses postales dans *Music-Hall!*, à l'ironie à l'égard des guides touristiques, annuaires et autres outils de localisation dans *Tarmac*, au détournement ludique de divers outils de navigation sur le Web dans *Document 1*, ou au caractère dérisoire des panneaux toponymiques dans les romans d'Oster. Tous ces objets tendent à témoigner d'un monde aux repères fragiles et changeants et d'espaces sans modes d'emploi adaptés. Dans *Tarmac*, nous avons pu étudier comment la destitution ludique de la notion de frontière trouve son équivalent dans le constat répété de la vacuité des cartes géographiques. En effet, la carte s'avère toujours lacunaire et inapte à traduire le rythme effréné de reconfiguration des villes japonaises. Dans ce roman, où aucune représentation stable du monde ne fait autorité, la carte s'épuise dans sa perpétuelle inadéquation avec le territoire. À l'opposé, plusieurs objets anodins semblent faire contrepoids à ce déficit de repères que constituent les restes, débris ou encore appareils de vision et modes d'emploi spatiaux. Ces objets ordinaires s'avèrent chargés de sens par le sujet qui les perçoit et se voient érigés en indices.

D'ÉTONNANTS INDICES

Dans plusieurs romans de notre corpus, les objets fétiches ne parviennent pas à donner une « contenance » aux personnages, à leur donner prise sur le monde qui les entoure ou encore à canaliser leurs angoisses. Par exemple, dans *Mon grand appartement*, Gavarine abandonne rapidement sa serviette, lui qui pourtant affirmait « n'être rien » sans elle (*GA* : 8). Dans *Compression*, aucun objet ne parvient à apaiser le désir de possession de Suzenot, pas même sa collection d'animaux miniatures. Dans *Au plafond*, le narrateur se libère graduellement de sa chaise qu'il considérait pourtant comme une partie intégrante de son identité. Tout se passe comme si les objets fétiches n'arrivaient plus à remplir leur

CONCLUSION

« fonction de secours », au sens où l'entend Isabelle Daunais. Dans « Le relais du dérisoire », elle analyse la fonction des objets anodins, dont les « premières manifestations [remontent au] roman réaliste du XIX^e siècle » (Daunais, 2003 : 19), et explique comment cette fonction relève d'un secours

non pas matériel ou physique, ni même forcément symbolique [...], mais, si l'on peut dire, cinétique. Lorsque le personnage perd pied devant l'accélération des événements ou de ses propres pensées, lorsqu'il se sent littéralement « emporté » par un mouvement qu'il ne maîtrise plus [...], l'objet de tous les jours [lui] permet d'ordonner et de stabiliser le monde (Daunais, 2003 : 19).

Si les objets fétiches perdent leur fonction de secours, les personnages semblent tout de même arriver à investir d'autres objets d'une fonction « structurante ». Dans *Tarmac*, nous avons étudié comment les objets les plus ordinaires présentent un caractère second, un sens caché. Que l'on pense à cette « thière [qui] laiss[e] échapper un gracieux point d'interrogation » ou encore au « tube fluorescent [qui] envo[ie] des messages en morse » (*T*: 162). Dans ce roman, la moindre bulle de savon « réfléchit tout ce qui l'entoure – et se présente comme une copie de secours miniature de notre univers » (*T*: 38). Comme l'affirme Mickey, les hommes habitent une « étrange époque où le moindre fruit pos[e] une énigme » (*T*: 93). Dans *Music-Hall!*, des brochures touristiques anodines sont à l'origine des reconstructions mémorielles de Xavier. Dans *Les Baldwin*, un magazine pornographique est promu au rang de source de savoir par Ben, qui le consulte tel un manuel d'anatomie dans son cabinet médical improvisé (*LB*: 24). Dans *Infiniment petit*, un objet anodin (une bague achetée par le narrateur dans une brocante) est également au cœur d'un surinvestissement de la part des policiers, et devient l'indice-clé de l'enquête qui occupera dès lors tout le commissariat. Dans *Compression*, les objets se présentent là encore comme de troublants indices pour le narrateur et deviennent pour lui prétexte à toutes les extrapolations et suspensions. Pensons à ces chaussons pelucheux qu'il ausculte pour mieux se figurer Jeanne, sa colocataire.

Dans ces romans de l'espace incertain, un réel renversement des valeurs s'opère : les objets qui devraient « faire autorité » tant sur le plan de la mémoire (objets souvenirs, portraits, archives) que sur le plan de l'espace (guides, outils et appareils) ou encore de la connaissance (livres, textes) sont douteux, inopérants ou encore illisibles. À l'opposé, les débris ou les objets dérisoires s'avèrent chargés de sens et prennent une valeur indicielle. La narration et la description de l'espace contribuent également à ce vacillement des certitudes et à l'impression généralisée d'indétermination du monde qui se dégage de ces romans.

VACILLEMENTS DE L'AUTORITÉ, VACILLEMENTS DE L'ESPACE

Au sein de notre corpus, seules trois œuvres adoptent une narration hétérodiégétique : *Un temps de saison*, *Les Baldwin* et *Music-Hall!*. La narration autodiégétique apparaît ainsi privilégiée par les œuvres qui configurent une évocation de l'espace incertain. Il y aurait lieu de vérifier, dans une étude ultérieure, si notre corpus est représentatif d'un état plus général. Qu'ils soient autodiégétiques ou hétérodiégétiques, les romans étudiés adoptent une perspective qui contribue à présenter l'espace de manière à la fois limitée et subjective. Si la majorité des romans de notre corpus présente des narrations non problématiques, la question de l'autorité narrative s'articule étroitement avec celle de la perception de l'espace dans certains d'entre eux (*Villa Bunker*, *Infiniment petit*, *Compression*). La mise en scène de narrateurs ambigus contribue à la présence d'incongruités et d'excès narratifs et descriptifs au sein de ces romans. Ces incongruités sont, le plus souvent, à l'origine de cette impression d'incertitude qui se dégage de l'espace perçu et raconté par les narrateurs. En manipulant les repères traditionnels par des récits marqués par le ressassement, par des « assertions référentielles contradictoires », ou encore par « des mouvements de focalisation variables » (Adam et Petitjean, 2005 : 64), les narrateurs participent à un « brouillage incessant de la référence » (Adam et Petitjean, 2005 : 65) qui se

CONCLUSION

manifeste le plus souvent par le biais de descriptions excessives. Dans ces romans, c'est d'abord l'espace qui est le plus affecté par ces choix narratifs et descriptifs.

RÉTICENCES ET EXCÈS DESCRIPTIFS

Au fil de nos analyses, on a pu saisir comment, par une foule de procédés, les romans exhibent le caractère artificiel et subjectif de toute tentative descriptive. Pour Jean-Michel Adam et André Petitjean (2005), la présence, au sein des descriptions, de plusieurs marqueurs d'hésitation contribue à mettre en évidence une certaine subjectivité descriptive. Dans plusieurs romans de notre corpus, cette subjectivité descriptive se manifeste par différents procédés qui permettent de déceler un certain attrait, ou au contraire un certain agacement, de la part des narrateurs, envers la description. Chez Éric Chevillard, on se souvient de l'exemple éloquent d'exacerbation de la description alors que le narrateur s'adonne à une description stratigraphique de son goûter, proposant une véritable « coupe transversale » (*AP*: 43) de son sandwich. Malgré le caractère humoristique de cet extrait, les excès descriptifs trahissent, le plus souvent, une volonté de maîtriser un monde dont les repères fuient de toutes parts. Pour pallier cette instabilité du monde qu'ils perçoivent, les narrateurs usent de stratégies descriptives compensatoires qui ne font qu'accroître le caractère ambigu de leur récit et l'étrangeté de l'espace qu'ils décrivent. Dans *Villa Bunker*, nous avons étudié comment la surenchère d'information a pour conséquence la multiplication d'assertions contradictoires, qui contribue à rendre encore plus opaque et instable cette villa dont la description est marquée du sceau de l'incertitude. Dans *Compression*, Suzenot fait montre d'une méticulosité aberrante qui se traduit par une incapacité à hiérarchiser les détails et par des exagérations descriptives qui trahissent le fait qu'il gère difficilement les savoirs dont il dispose ; à sa méticulosité aberrante répondent donc une façon excessive et une mythomanie manifeste qui contaminent ses descriptions. Dans *Infiniment petit*, le narrateur décortique le réel de manière

clinique, décomposant les moindres corps et décors, ainsi que la mécanique subtile des gestes en une infinité de fragments, dans une sorte d'inventaire délirant du monde. Cherchant à stabiliser un réel qui lui échappe à force de descriptions et d'énumérations, c'est toutefois le contraire qui se produit : sous son regard, le monde se disloque et s'atomise davantage.

Ces excès descriptifs semblent participer d'une tentative de mise en forme et de compréhension d'un réel qui se présente au sujet d'une manière fuyante et chaotique. De la même façon, nous pourrions voir en ces dérives, ces inventions et accumulations descriptives la manifestation d'une esthétique de la transgression qui se dessine, en filigrane, dans les divers romans de notre corpus (par la remise en cause et la réévaluation des cadres figés, par la figure du franchissement, par la porosité, etc.) Par ses excès descriptifs, le narrateur cherche à faire éclater les échelles et métriques consensuelles (*Au plafond*), à transcender ses propres limitations physiques ou perceptives (*Villa Bunker*, *Compression*) ou à décrire l'espace *malgré* son esprit et ses perceptions qui se délitent (*Infiniment petit*).

La réticence descriptive se présente comme un second procédé qui trahit un rapport problématique à l'espace. Dans *Mon grand appartement*, nous avons examiné comment l'aridité de certaines descriptions spatiales trahit une volonté de mise à distance de l'espace par Gavarine. Par la substitution de traits fonctionnels aux traits descriptifs – « [j]'arrivai [...] à la piscine, elle était municipale, avec le logo de la ville » (*GA*: 55) –, ou encore par la dérision – « bon, me dis-je, c'est une piscine, tu ne vas pas en faire un drame. C'est carrelé, une piscine » (*GA*: 56) –, le narrateur manifeste sa réticence à décrire le monde qui l'entoure, comme s'il doutait de la pertinence de son point de vue. La « description suspendue » apparaît comme un procédé récurrent chez Oster : « La maison [est l'une] des plus belles, ici. Avec un balcon en bois qui en fait le tour, bon » (*SD*: 16). Dans *Sur la dune*, l'incompétence lexicale « feinte » sert de prétexte à la réticence descriptive alors que le narrateur avoue préférer la comparaison à toute « description longue, ou même courte, quitte à la corri-

CONCLUSION

ger ensuite à l'aide de références locales» (*SD*: 15). Chez Blais, la principale stratégie descriptive repose sur ce que Jérusalem nomme «l'exotisme saboté» (Jérusalem, 2005: 40) par l'usage des comparaisons. Ainsi, Tess compare Phoenix à Trois-Rivières (*DI*: 18) ou encore le New Jersey avec Longueuil (*DI*: 33). On retrouve sensiblement le même procédé dans *Tarmac*, où l'usage des comparaisons et des métaphores tend à «exotiser» le territoire américain en l'orientalisant. Dans tous ces cas de figure, l'usage de la comparaison et de la métaphore témoigne de cette volonté de mise à distance du pittoresque ou de l'exotisme et tend à instaurer au sein de la fiction un espace où les distances se compriment, où l'ici et l'ailleurs se superposent. Dans *Tarmac*, ces renversements s'opèrent également par des descriptions qui contribuent à la minoration de la catastrophe et à la «catastrophisation» du quotidien. Ainsi, la centrale nucléaire de Tchernobyl est comparée à un «caramel mou sur un rond de poêle» (*T*: 28) et la guerre d'Irak est présentée d'une manière désinvolte (*T*: 140). À l'opposé, les descriptions de la vie quotidienne se font, dans *Tarmac*, l'écho de diverses catastrophes et rejouent en sourdine les affres du xx^e siècle: de l'eau bouillante versée dans un bol de ramens dégage un champignon de vapeur évoquant une explosion nucléaire (*T*: 74) et la fumée des barbecues rejoue des holocaustes en mode mineur (*T*: 116). Dans *Les cintres*, bien que le ton diffère largement de celui employé chez François Blais, Christian Oster et Nicolas Dickner, des usages similaires de la comparaison peuvent être décelés: la rue devant la maison du narrateur «prend des allures de Venise du pauvre» (*LC*: 109), le narrateur affirme vivre «exalté dans un Pompéi personnel» (*LC*: 119). Dans tous les cas évoqués, la réticence descriptive apparaît traduire une surconscience du relativisme de l'espace, de ses nombreux télescopes et changements d'échelle, de ses redéfinitions incessantes. Nous pourrions poser l'hypothèse que par la mise à distance de la description, et par l'usage de métaphores et de comparaisons, le sujet percevant cherche à traduire le caractère pluriel de l'espace, à se l'approprier, voire à le maîtriser... ne serait-ce que par le langage. À l'usage de la comparaison et de la métaphore, qui tend

à créer, au sein des fictions étudiées, de véritables géographies de l'indistinction et de la réversibilité, s'ajoute l'usage du lexique de l'aveuglement et de l'opacité, qui s'inscrit également comme un procédé descriptif au cœur de la poétique de l'espace incertain.

AVEUGLEMENT, OPACITÉ

Plusieurs œuvres de notre corpus campent des décors marqués par l'indistinction, l'opacité et l'aveuglement. Certains espaces se voient littéralement privés de descriptions. Ainsi, on ne voit jamais l'appartement du narrateur dans *Mon grand appartement*, pas plus que l'on ne voit la ville dans *Ruines-de-Rome*. Lorsqu'ils font l'objet de descriptions, les lieux apparaissent à travers les brouillages opérés par différents filtres (noirceur, reflets, pluie, brouillard, cécité) qui contribuent à les déréaliser. Les descriptions tracent, tout au long des récits, des espaces fuyants, balayés de zones d'ombre et de reflets indistincts. Pensons à *Un temps de saison* où, dès l'incipit, les lieux apparaissent marqués par le brouillard (*TS*: 9), la bruine et le crachin. Les descriptions concourent à la représentation d'espaces en dissolution et de paysages liquéfiés. Les motifs de la restriction perceptive ou encore de l'aveuglement parsèment le récit. Que l'on pense aux haies qui barricadent le village (*TS*: 25) ou encore à la colline estompée par la noirceur, le brouillard et la pluie. De la même manière, le lexique de l'aveuglement sature les descriptions de la ville de New York dans *Music-Hall!*, qui apparaît « sous une buée dense » (*MH*: 344). Même les immeubles de la ville se dessinent sous le signe de la dissimulation, leurs façades rappelant des visages cachés dans l'ombre (*MH*: 168) et leurs fenêtres semblant aveugles (*MH*: 361). Dans *Le ciel de Bay City*, le paysage nord-américain se présente également étrangement défamiliarisé par une série de négations qui contribuent à la mise en scène d'un paysage en négatif, qui n'est pas sans rappeler ces effets de « calques déformants » et de « désajustements » propres à cette « spectralité » décrite par Ruffel (2005 : 102). Dans *Villa Bunker*, les descriptions contribuent à la représentation d'un lieu où la vision est constamment entravée

CONCLUSION

par la buée ou encore la faible lumière. Dans *Infiniment petit*, les couleurs de la ville sont brouillées comme si elles étaient perçues par un regard de myope (*IP*: 238). Ces diverses manifestations du thème de l'aveuglement ou de la limitation visuelle contribuent à alimenter cette hypothèse d'une « réévaluation du monde visible » au sein des romans de notre corpus. Par la représentation de divers filtres qui entravent la vision, les textes construisent des espaces obliques, distordus, qui déportent le regard vers leurs franges, vers leurs matières brutes (crasse, boue, saleté) et leurs matières plus diffuses (buée, brouillard, fumée). Dans ces romans, l'espace est en proie à l'effacement et à la dissolution, tout comme les corps des personnages qui, perméables aux effets et influences de l'espace, tendent à s'y dissoudre et s'y confondre.

FIGURES DU CORPS POREUX

Dans les romans étudiés, avec une remarquable constance, le corps des personnages fait écho à cette ambiguïté et cette porosité de l'espace qu'ils habitent. Pensons au narrateur des *Cintres* qui se fond à sa maison (*LC*: 34). Il en va de même pour sa grand-mère, dont la peau prend la couleur du papier peint du salon (*LC*: 14). Dans *Splendid Hôtel*, nous remarquons cette même concordance entre l'aspect physique des personnages et l'espace qu'ils habitent alors que les corps des trois sœurs font figure de ruines à l'image du Splendid. Dans *Un temps de saison*, le caractère ectoplasmique des personnages s'inscrit en adéquation avec l'aspect spectral de l'espace. Nous constatons le caractère poreux du corps et de l'identité des personnages, qui semblent pouvoir se liquéfier dans l'espace, tel Herman qui se fond littéralement dans le village. Dans *Villa Bunker*, le père du narrateur fait corps avec la résidence. De même, dans *Sous béton*, le narrateur se fond dans les murs de l'Édifice. Dans *Compression* et *Infiniment petit*, les narrateurs cherchent à absorber l'espace qui les entoure tout en souhaitant être littéralement absorbés par les lieux. Dans *Le ciel de Bay City*, Amy affame son corps et ressemble à une rescapée des camps de concentration. Poreux à l'espace, mais aussi

au temps, tout se passe comme si les corps, dans ces romans, se jouaient des frontières et des temporalités, à l'image des Baldwin, dont le corps défie le temps et l'espace, pétrifié dans une attente immobile.

Dans *Au plafond*, la porosité des corps apparaît moins sur le mode de l'effacement que sur le mode de la réification. On y présente des corps étanches qui font office de remparts, de carapaces protectrices face à un monde hostile. De même, dans *Music-Hall!* et *Bureau universel des copyrights*, le corps n'apparaît pas sur le mode de la porosité, mais bien sur le mode de l'hétérogène. À la manière de l'espace urbain représenté dans ces romans, le corps s'offre comme un véritable chantier morcelé et rafistolé, fait de prothèses et de membres rapaillés. Dans *Bureau universel des copyrights*, la représentation d'un « buste de cire fondu » (*BUC*: 113) ou d'une statue décapitée sur la place Norman-Bethune (*BUC*: 142) évoque le caractère inexorable de la disparition des corps. Tous ces exemples contribuent à construire une logique générale du « détachement émancipateur » du sujet dans les romans étudiés. S'il remet en question les cadres contraignants de l'espace, le personnage apparaît également, dans une logique similaire, chercher à dépasser les clivages qui l'en distinguent, à gommer l'opposition entre son intériorité et l'extériorité. Si, comme l'affirme Michel Agier, « [l]a rupture, le départ, la séparation d'avec le "lieu anthropologique" mettent en évidence sa précarité » (Agier, 2008: 109), nous pourrions formuler l'hypothèse selon laquelle cette porosité des corps et de l'espace traduit une volonté de retour à ce lieu anthropologique perdu, à une « habitabilité retrouvée ». Par opposition aux nombreuses formes de porosité relevées au fil de nos analyses, nous remarquons également que plusieurs œuvres de notre corpus articulent des récits dont la prose ou encore la présentation typographique font écho à la discontinuité de l'espace et au caractère morcelé du corps.

DISCONTINUITÉS DU RÉCIT :
FRAGMENT, VITESSE ET RESSASSEMENT

Le fragment constitue une forme privilégiée pour représenter, sur le plan typographique, l'émiettement spatial et l'éclatement des points de vue à l'œuvre dans *Villa Bunker*, de même que la destruction urbaine et l'éclatement des savoirs dans *Ruines-de-Rome*. Qu'ils soient numérotés ou qu'ils soient affublés de diverses étiquettes végétales, les fragments disent tout à la fois une volonté d'organiser un monde chaotique qui échappe aux tentatives d'appréhension cartésienne, et un désir de témoigner de son caractère pluriel et incertain. Dans *Les Baldwin*, la forme du recueil rend également compte de l'éclatement du monde dans lequel évoluent ces (post)humains. Tous ces récits, à la manière des narrats chez Antoine Volodine, témoignent de « l'inachèvement d'une catastrophe qui ne parvient jamais à dire son dernier mot et dont on ne peut retracer les tenants et les aboutissants pour en faire un ensemble argumentable » (Chassay, 2005 : 230-231). Sans être constitués de fragments ou de courts récits, *Bureau universel des copyrights* et *Tarmac* sont composés de courts chapitres qui contribuent, dans le premier cas, à donner un rythme syncopé et interruptif au récit, et à mimer le caractère aléatoire et mécanique des déplacements du narrateur. Dans le second cas, la construction hachurée permet de traduire la vitesse du monde contemporain, telle qu'elle apparaît thématifiée dans le roman (vitesse des déplacements, rapidité de la transmission de l'information, caractère effréné des reconfigurations de l'espace, etc.). Dans *Document 1*, c'est moins la construction par courts chapitres que le recours fréquent aux pauses énumératives qui contribue à émailler le récit de « moments rythmiques », où la répétition de nombreux toponymes similaires tend à faire écho à une représentation de l'Amérique construite sur le mode de la juxtaposition, du collage et de l'inventaire. Dans *Splendid Hôtel*, bien que le récit n'apparaisse pas sur le mode du fragment, nous observons un recours au ressassement similaire, quoique sans doute plus radical, à celui observé dans *Villa Bunker*, où le ressassement s'inscrit tout à la fois

comme un symptôme de la folie du narrateur et comme un écho au caractère mobile et discontinu de la villa. Dans *Splendid Hôtel*, le ressassement conditionne entièrement le récit, dont les phrases hésitantes et incertaines imitent l'enlèvement quotidien de la narratrice dans l'hôtel. Ce ressassement, nous l'avons évoqué dans le quatrième chapitre, correspond bien à l'« écriture ruiniforme » qu'Aline Mura-Brunel a définie (2009 : 242). Dans tous les cas, le fragment, la construction en courts chapitres, l'inventaire et le ressassement évoquent le caractère éphémère et temporaire de toute occupation spatiale et font écho à cette impossibilité, pour les narrateurs et personnages, à s'établir durablement en un lieu.

POÉTIQUE DE L'ESPACE INCERTAIN : VERS UNE SYNTHÈSE

Comment synthétiser cette traversée des espaces incertains que nous avons menée dans le cadre de cet ouvrage ? Entre le singulier et le pluriel, la poétique oscille et les classements résistent. Quel(s) sens dégager de ces diverses représentations et configurations spatiales ? Quel rapport au lieu tend à se dessiner dans ces espaces du « malaise » (partie 1), ces espaces « reconfigurés par le rapport aux temps » (partie 2), ou encore ces espaces « brouillés par les défauts de la perception » (partie 3) ? Si ces trois infléchissements principaux tendent à être dégagés des textes étudiés, il apparaît malgré tout que plusieurs lignes de force contribuent à lier les œuvres de notre corpus : des localisations singulières (minimale, permutable, maximale), des figures emblématiques (la ruine, la prison, le bunker, le seuil, la frontière, le labyrinthe), des thèmes récurrents (retranchement, franchissement, égarement, effacement) et des problématiques privilégiées (habitabilité, marginalité, exclusion). Au niveau de la diégèse, on décèle une importance accordée à la représentation de différentes formes d'habitat : des plus « convenues » (bungalows) aux plus « hors-normes » (maisons en ruine, hôtels miteux, squats, réduits et autres habitations précaires, baraquements et chantiers, édifice vertigineux, villa labyrinthique, appartements interchangeables). De même, le caractère carcéral de l'espace se dessine avec beau-

CONCLUSION

coup d'insistance dans un large pan du corpus où les maisons et autres habitations agissent comme des cellules dépourvues de valeur de refuge. On note également une prégnance des espaces de l'entre-deux (lisières, bordures, périphéries, friches) et de motifs « interstitiels » (écrans, fissures, empreintes) qui contribuent à installer la liminarité comme motif fédérateur de toutes ces œuvres. Les personnages ont, le plus souvent, le corps poreux et se voient dotés de perceptions singulières ou encore affligés d'états cognitifs troubles (mélancolie, amnésie, paranoïa, hallucinations) et de phobies ou fascinations liées à l'espace (agoraphobie, monomanie, pyromanie). Quant aux objets représentés, ils sont le plus souvent dénaturés, détournés de leur fonction première : les objets souvenirs ne rappellent rien alors que les débris et restes restaurent une certaine continuité ; les objets fétiches n'ont plus de « fonction de secours » alors que les objets du quotidien sont investis de sens ; enfin, les guides, cartes et modes d'emploi spatiaux sont caducs, inaptes à traduire les recompositions de l'espace. Sur le mode de la réticence, de l'excès ou du renversement, les procédés descriptifs participent tous à la représentation d'un espace marqué par la porosité et l'interchangeabilité. La narration, qu'elle soit autodiégétique ou hétérodiégétique, adopte quant à elle une perspective qui contribue à présenter l'espace de manière limitée et subjective. Les narrateurs adoptent différentes postures (enquêteur, descripteur, museur) qui témoignent de leur volonté de « mettre en ordre » cet espace fuyant qu'ils perçoivent. Les récits se construisent, pour la grande majorité, sur divers procédés (fragments, courts chapitres, énumérations et inventaires, répétition et ressassement) qui permettent de traduire le caractère éphémère et discontinu de l'espace et la vitesse de ses reconfigurations.

Telle que nous l'avons définie, la poétique de l'espace incertain concourt avant tout à construire, par divers procédés, un espace d'une grande perméabilité, où se joue une contamination subtile entre les lieux (qui se télescopent), entre les temporalités et l'espace (qui s'interpénètrent), entre les corps et l'espace (qui se réverbèrent) ainsi qu'entre la perception et l'espace (qui se brouillent). Tous les romans étudiés nous convoquent ainsi à un

ensemble de « réévaluations » des frontières, cloisons et découpes spatiales arbitraires et des oppositions canoniques (espace/temps, ici/ailleurs, haut/bas, intériorité/extériorité, tangible/intangible, visible/invisible). Finalement, d'une manière plus générale, la représentation de l'espace incertain est assurée par la mise en scène d'un monde en déficit d'autorité (des frontières, des cadres spatio-temporels, des objets, des savoirs, de la mémoire, de la perception). Elle témoigne d'un monde sans repères stables et dit la nécessité de repenser et de reconstruire « un rapport à l'espace dans [d]es situations *a priori* instables, nouvelles ou précaires » (Agier, 2008 : 109). Dans ces romans, le sujet se voit en effet contraint d'user de ruses et de stratégies inventives, voire transgressives pour mettre en forme le chaos et transcender le caractère inhabitable de l'espace qu'il habite.

TENTATIVES DE MISE EN FORME DU MONDE :
ENTRE RITUALISATION ET DESTRUCTION

On le voit, à partir de l'hypothèse d'une crise généralisée de l'identité des lieux, deux ordres de réalité, étroitement mêlés, peuvent être décrits. L'un met en évidence le détachement émancipateur, qui est le bonheur et la liberté du non-lieu, dans un monde plein. L'autre est le déchirement violent, la perte de repère et l'errance, le vide.

Michel AGIER,
L'Homme, 2008.

Face à des espaces aux frontières incertaines, à des lieux provisoires et malléables, et à des figures spatiales défigurées (!), les personnages des romans de notre corpus usent de deux principales stratégies de mise en ordre du monde qui s'avèrent emblématiques de la poétique de l'espace incertain : la ritualisation et la destruction. Dans *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu définit l'esthétique de la ritualisation comme impliquant

CONCLUSION

un rapport à l'être, au lieu et à la mémoire qui ne relève pas d'une métaphysique de l'*origine* et de l'*identité*. Ce qui est premier ici, et qui s'avoue comme tel, c'est le *désordre* comme expérience déclenchant un processus de *mise en forme*. Tout se joue dès lors selon des parcours, des échanges, des recueils de traces, des tentatives de classification (Nepveu, 1988 : 213).

La ritualisation, au sens où l'entend Nepveu, sous-entend une conscience trouble du chaos, du désordre fondamental dans lequel naît et se développe toute expérience humaine. Cette notion nous apparaît opératoire pour décrire cette volonté de mise en forme du monde qui habite les personnages des romans de notre corpus. Dans son article « Vers une nouvelle subjectivité? », Nepveu explicite davantage ce qu'il entend par ritualisation. Selon lui,

[p]arler de « ritualisation », d'un sujet qui se définit dans des pratiques rituelles, c'est dire que le chaos est [...] 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, 1998b : 124).

Dans *Splendid Hôtel*, la ritualisation du monde opère moins par une « expérience aiguë de conscience » de la part de la narratrice que par la répétition modeste, inconsciente et entêtée de ses inlassables tentatives de rénovation, de réfection et de colmatage de l'hôtel. En essayant quotidiennement de déboucher les sanitaires de cet hôtel familial dont elle a hérité, c'est aux carences de sa propre histoire (non-dits, abandons, deuil), aux failles et faillites de son propre corps et à la déchéance de celui de ses sœurs que la narratrice tâche de remédier. De la même manière, on peut encore évoquer la ritualisation dans *Les cintres*, qui se présente par la mise en scène d'un étrange ballet familial où le narrateur danse avec les robes, corsages et uniformes de ses ancêtres, accrochés partout dans sa demeure. Loin de mythifier son passé, c'est plutôt à une rencontre lucide avec ses propres fantômes que le narrateur s'adonne. Cherchant à dialoguer avec ceux qui l'ont précédé, à s'inscrire dans une filiation trouée et à se bricoler une identité

propre, le narrateur danse au salon avec toute sa généalogie. Dans *Ruines-de-Rome*, si le narrateur jardinier mène une vie marquée par divers rituels, dont la visite de son voisin « à heure fixe » (RDR: 11) à qui il offre à boire « toujours dans la même tasse » (RDR:12), la forme la plus accomplie de ritualisation se manifeste par sa volonté quotidienne de semer, de planter et d'étendre son territoire botanique, « comme s'il s'agissait toujours d'enfoncer les mêmes graines dans le même sol, de bêcher aux mêmes endroits, jusqu'à ce que, de la ville, il ne reste rien. Le temps en devient, pourrait-on dire, violemment répétitif » (Chassay, 2008: 145). Dans *Sous béton*, c'est moins le rituel que la routine imposée par l'administration de l'Édifice qui marque le quotidien du narrateur. Bien conditionné, il s'emploie constamment à réparer, à désinfecter les zones qui lui sont assignées. À la manière de la narratrice de *Splendid Hôtel*, le narrateur explique comment il s'emploie au quotidien à « éradiqu[er] microbes, bactéries, virus, [à] bouch[er] des fuites, rempli[r] des fissures » (SB: 41). Bien que ce dernier exemple illustre davantage une routine imposée qu'une forme de rituel, dans les autres cas évoqués, on remarque que la ritualisation apparaît comme le symptôme d'une quête plus profonde de pureté, ou plutôt une volonté de restaurer un état originel perdu. Voilà sans doute pourquoi le narrateur de *Sous béton* veut échapper à cette routine et n'hésite pas à la remettre en question.

Dans *Mon grand appartement*, *Compression* et *Infiniment petit*, c'est moins le sens du rituel que la répétition maniaque de certains gestes qui apparaît chez les narrateurs. Rappelons comment les séances de rasage de Gavarine se passent selon un protocole inébranlable. De même, évoquons, dans *Compression*, l'étrange rituel de Suzenot qui allume chaque soir une bougie, et « écarquille les yeux en direction de la flamme » (C: 41). Quant à ses nombreux tics nerveux, ils témoignent sans aucun doute de sa difficulté à habiter son propre corps. On verra le même phénomène dans *Infiniment petit*, alors que la nuit précédant son premier jour de travail, le narrateur passe son temps à circuler en voiture à proximité du commissariat de police.

CONCLUSION

Bien que ces comportements excessifs et répétitifs relèvent davantage de la monomanie que du rituel, nous pouvons malgré tout affirmer que ce désir de tout ordonner et de tout répéter témoigne d'une volonté sourde d'installer des « zones harmonieuses », des « îlots d'ordre », pour reprendre les propos de Nepveu, dans un monde sans repères qui semble cacher sa partition. À défaut de pouvoir maîtriser l'espace qui les entoure par des rituels, à défaut de pouvoir contrôler leur corps, les personnages envisagent la destruction comme une manière de s'approprier ce réel qui leur échappe, de faire table rase de ce monde qui leur semble hostile.

La poétique de l'espace incertain, c'est ce que nous constatons à l'analyse des divers romans de notre corpus, fait une large place à des sujets séditieux, autant de personnages troublants qui contribuent à installer au sein des fictions une véritable logique de l'altération et de la destruction. L'attitude destructrice qu'endossent les personnages et narrateurs de nos romans à l'égard des objets et de l'espace qu'ils investissent s'inscrit avec une remarquable constance. Qu'il s'agisse de pyromanes et incendiaires ou encore de démolisseurs à petite et grande échelle, tous ces personnages sont habités par le fantasme (réalisé ou non) de la destruction. L'altération par l'eau ou par le feu apparaît la seule manière pour le narrateur des *Cintres* de se libérer d'un héritage trop lourd à porter. Dans *Le ciel de Bay City*, Amy comprend qu'il faut tout incendier pour apaiser la mémoire violente des spectres de son passé. Dans *Villa Bunker*, la mère du narrateur se sent prisonnière de cette villa saturée d'objets. Elle souhaite « tout jeter, tout détruire [...] vendre tous les meubles, [...] les jeter par les fenêtres, allumer un feu devant la villa et voir tout disparaître dans les flammes » (VB: 56). Dans *Compression* et *Infiniment petit*, les narrateurs semblent habités par les mêmes fantasmes pyromanes et par une même volonté de destruction de l'espace qui les entoure. Le narrateur d'*Infiniment petit* affirme vouloir mettre le feu au prochain Noël (IP: 84). Dans l'excipit de *Compression*, Suzenot détruit l'appartement qu'il croit être celui de sa sœur, de la même manière que le narrateur d'*Infiniment petit*

détruit l'appartement de Sophie O. Dans *Sous béton*, ce n'est pas le feu, mais la simple perspective d'un dérèglement, d'une fissure qui agit comme une manière de sublimer la condition du narrateur, séquestré depuis la naissance. Dans *Tarmac*, nous avons pu saisir à quel point la destruction est envisagée sous tous ses angles, dans tous ses scénarios, et de quelle manière elle s'inscrit dans une logique générale du renversement des frontières. Les Randall endossent, au fil des générations, divers comportements destructeurs. Dans *Ruines-de-Rome*, la fomentation de l'apocalypse ne vise pas la destruction à l'échelle planétaire : elle répond à des ambitions plus modestes ; c'est en effet à sa ville que le narrateur souhaite s'en prendre. L'apocalypse se fait ainsi plus intime, à hauteur d'homme. Dans *Au plafond*, c'est également à une échelle restreinte que les personnages tentent de transformer le monde. Si le narrateur et ses amis souhaitent provoquer la catastrophe, c'est pour mieux obliger leurs contemporains à sortir des codes balisés de leur quotidien. Le narrateur et ses comparses tentent donc de mener une campagne de sape et de destruction destinée à libérer leurs voisins des cadres rigides qui les conditionnent et les isolent les uns des autres.

L'étude de la poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain conduit à s'intéresser à l'agir problématique des personnages aux prises avec cet espace angoissant. Le désir de destruction qui habite le personnage de fiction contemporain se présente comme une piste fertile qu'il nous restera à explorer davantage. Il conviendrait notamment, dans des recherches ultérieures, de s'intéresser plus particulièrement aux enjeux esthétiques liés à cette figure du personnage séditieux et destructeur. En plus de déterminer le rôle et la symbolique des lieux dans l'agir séditieux, il apparaîtrait pertinent de dégager les lieux, figures et motifs spatiaux qui servent de théâtre à l'acte incendiaire ou destructeur. De même, il semblerait opportun de tenter de déterminer le rapport au temps et à la mémoire que sous-entend l'agir séditieux, d'analyser la posture du personnage destructeur par rapport au temps, à la mémoire et à l'héritage (personnel, familial, culturel).

CONCLUSION

Chacun à leur manière, les personnages semblent chercher à transcender leur propre peur de la fin en la provoquant selon leurs moyens, à leur échelle. Ainsi s'instaure dans la fiction contemporaine un véritable imaginaire de la destruction non pas directement sociologique, mais associé à la subjectivité des individus, à un rapport ontologique au monde particulier. Ce que nous serions tentée de nommer un « imaginaire de la destruction intime ». Dans la littérature française et québécoise contemporaine, la perte de repères spatiaux, temporels et cognitifs se dessine, c'est là une hypothèse qu'il faudra vérifier, comme la trame de fond d'un malaise latent qui ne trouve sa résolution que dans le désir de disparition du sujet et la mise en acte de la destruction d'un monde aux repères fragiles d'où personne ne sort indemne.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

- ADELY, Emmanuel (1993), *Les cintres*, Paris, Éditions de Minuit.
- BLAIS, François (2012), *Document 1*, Québec, L'instant même.
- BOUYSSI, Nicolas (2009), *Compression*, Paris, P.O.L.
- BREBEL, Sébastien (2009), *Villa Bunker*, Paris, P.O.L.
- CHATELIER, Patrick (2002), *Infiniment petit*, Paris, Verticales.
- CHEVILLARD, Éric (1997), *Au plafond*, Paris, Éditions de Minuit.
- DICKNER, Nicolas (2008), *Tarmac*, Québec, Éditions Alto.
- GEORGES, Karoline (2011), *Sous béton*, Québec, Éditions Alto.
- LAMOTHE, Serge (2002), *Les Baldwin*, Québec, L'instant même.
- LAVERDURE, Bertrand (2011), *Bureau universel des copyrights*, Chicoutimi, La peuplade.
- MAVRIKAKIS, Catherine (2008), *Le ciel de Bay City*, Montréal, Hélio trope.
- NDIAYE, Marie ([1994] 2004), *Un temps de saison*, Paris, Éditions de Minuit.
- OSTER, Christian (1999), *Mon grand appartement*, Paris, Éditions de Minuit.
- OSTER, Christian (2007), *Sur la dune*, Paris, Éditions de Minuit.
- OSTER, Christian (2011), *Rouler*, Paris, Éditions de L'Olivier.
- REDONNET, Marie (1986), *Splendid Hôtel*, Paris, Éditions de Minuit.
- SENGES, Pierre (2002), *Ruines-de-Rome*, Paris, Verticales.
- SOUCY, Gaétan (2002), *Music-Hall!*, Montréal, Boréal.

TERRAINS VAGUES

CORPUS SECONDAIRE

- BEAUNE, François (2009), *Un homme louche*, Paris, Verticales.
- BENCHETRIT, André (1995), *Le ventre*, Paris, P.O.L.
- BENCHETRIT, André (1999), *Impasse Marteau*, Arles, Éditions Actes Sud (coll. « Générations »).
- BENCHETRIT, André (2004), *Très-grande surface*, Paris, Éditions Léo Scheer (coll. « Manifeste »).
- BENCHETRIT, André (2009), *Le bord de la terre*, Paris, L'Une et l'Autre éditions.
- BOUYSSI, Nicolas (2008), *En plein vent*, Paris, P.O.L.
- BROSSARD, Nicole (2001), *Hier*, Montréal, Québec Amérique. (Coll. « Mains libres ».)
- CARRÈRE, Emmanuel (1986), *La moustache*, Paris, P.O.L.
- CHALIFOUR, Nicolas (2009), *Vu d'ici tout est petit*, Montréal, Hélio trope.
- DAVID, Carole (2011), *Hollandia*, Montréal, Hélio trope.
- DELISLE, Michael (2002), *Dée*, Montréal, Leméac.
- DESROCHERS, Jean-Simon (2009), *La canicule des pauvres*, Montréal, Les herbes rouges.
- DICKNER, Nicolas (2005), *Nikolski*, Québec, Éditions Alto.
- DROLET, Patrick (2009), *J'ai eu peur d'un quartier autrefois*, Montréal, Hurtubise (coll. « Texture »).
- DUCHARME, Réjean (1994), *Va savoir*, Paris, Gallimard.
- ECHENOZ, Jean (1988), *L'occupation des sols*, Paris, Éditions de Minuit.
- GARNIER, Philippe (2012), *Babel nuit*, Paris, Verticales.
- GAUTHIER, Louis ([1984] 2005), « *Voyage en Irlande avec un parapluie* », dans *Voyage en Irlande avec un grand détour*, Montréal, Fides, p. 9-81.
- LAMOTHE, Serge (2012), *Les enfants lumière*, Québec, Éditions Alto.
- LARUE, Monique (1989), *Copies conformes*, Montréal, Lacombe.
- MICHAUD, Andrée A. (2009), *Lazy bird*, Montréal, Québec Amérique.
- PATROLIN, Pierre (2012), *La traversée de la France à la nage*, Paris, P.O.L.

BIBLIOGRAPHIE

- PEREC, Georges (1974), *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée (Coll. « Espace critique ».)
- ROBBE-GRILLET, Alain (1984), *Le miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROBIN, Régine (1983), *La Québécoite*, Montréal, Québec-Amérique.
- ROLIN, Jean (2011), *Le ravissement de Britney Spears*, Paris, P.O.L.
- VOLODINE, Antoine (1999), *Des anges mineurs*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. « Fiction & cie ».)

OUVRAGES PORTANT SUR LES ŒUVRES À L'ÉTUDE OU SUR LE ROMAN DES XX^E ET XXI^E SIÈCLES

- ALEXANDRE, Didier (2007), « Paysage et installation : sur l'espace du récit chez Pinget, Simon, Pérec, Réda », dans Aline BERGÉ et Michel COLLOT (dir.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Éditions Ousia, p. 268-281.
- AMMOUCHE-KREMERS, Michèle, et Henk HILLENAAR (dir.) (1994), *Jeunes auteurs de chez Minuit*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi (Coll. « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française ».)
- ANTOINE, Philippe (2010), « La marche ou la passion de l'ordinaire. De quelques marcheurs en France : Lacarrière, Rolin, Picard », dans Philippe ANTOINE (dir.), *Voyages contemporains*, t. 1 : *Voyages de la lenteur*, Caen, Lettres modernes Minard, p. 33-52. (Coll. « Revue des lettres modernes ».)
- BÉGIN, Richard, et André HABIB (2007), « Présentation : imaginaire des ruines », *Protée*, vol. 35, n° 2, p. 5-6.
- BERGÉ-JOONEKINDT, Aline (2007), « Le tournant paysager de la littérature contemporaine. Une traversée des modernités », dans Aline BERGÉ et Michel COLLOT (dir.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Éditions Ousia, p. 87-101.
- BIRON, Michel (2008), « Histoire et dépaysement dans l'œuvre de Pierre Nepveu », *Voix et images*, dossier « Pierre Nepveu », vol. XXXIV, n° 1 (automne), p. 55-65.

- BIRON, Michel (2010), «Le personnage non conflictuel chez Michel Houellebecq», dans *La conscience du désert*, Montréal, Boréal, p. 91-107.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- BLANCKEMAN, Bruno (2006), «Petite étude des *Grandes blondes* (Une écriture réversible)», dans Christine JÉRUSALEM et Jean-Bernard VRAY (dir.), *Jean Echenoz: «Une tentative modeste de description du monde»*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 21-27. (Coll. «Lire au présent».)
- BLANCKEMAN, Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.) (2004), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, actes du colloque international «Vers une cartographie du roman français depuis 1980» organisé à la Sorbonne les 23, 24 et 25 mai 2002, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- BROSSEAU, Marc (1996), *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan. (Coll. «Géographie et cultures».)
- BUTOR, Michel (1964), «L'espace du roman», dans *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, p. 43-50.
- BUTOR, Michel (1982), «La ville comme texte», dans *Répertoire V*, Paris, Éditions de Minuit, p. 33-42.
- CHASSAY, Jean-François (2005), «L'alpha et l'oméga. Le temps catastrophique dans *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine», dans Jean-François CHASSAY, Anne Éline CLICHE et Bertrand GERVAIS (dir.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur l'imaginaire, p. 215-246. (Coll. «Figura».)
- CHASSAY, Jean-François (2008), *Dérives de la fin: sciences, corps & villes*, Montréal, Le Quartanier. (Coll. «Erres essais».)
- COLLOMB, Michel (dir.) (2005), *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier, Université Paul-Valéry. (Coll. «Centre d'étude du XX^e siècle».)
- CONNON, Daisy (2010), *Subjects Not-at-Home: Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel. Emmanuel Carrère, Marie NDiaye, Eugène Savitzkaya*, Amsterdam/New York, Rodopi. (Coll. «Faux titres».)

BIBLIOGRAPHIE

- COTEA, Lidia (2007), « Se laisser transporter. Quelques considérations sur le thème du voyage dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », *Studies on Lucette Desvignes and Contemporary French Literature*, n° 17, p. 203-215.
- COTEA, Lidia (2013), *À la lisière de l'absence. L'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan. (Coll. « Espaces littéraires ».)
- COTTILLE-FOLEY, Nora (2006a), « Permanence et métamorphose : l'évolution du lieu de mémoire Paris-Province de J.K. Huysmans à Marie NDiaye », *Essays in French Literature*, n° 43 (juillet), p. 47-64.
- COTTILLE-FOLEY, Nora (2006b), « Postmodernité, non-lieux et mirages de l'anamnèse dans l'œuvre de Marie NDiaye », *French Forum*, vol. 31, n° 2 (printemps), p. 81-94.
- COYAULT-DUBLANCHET, Sylviane (2002), *La province en héritage: Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz.
- DANGY, Isabelle (2005), « L'obsession de la planète chez Echenoz », dans Arlette BOULOUMIÉ et Isabelle TRIVISANI-MOREAU (dir.), *Le génie du lieu. Des paysages en littérature*, Paris, Éditions Imago, p. 330-339.
- DAUNAIS, Isabelle (2003), « Le relais du dérisoire », dans Isabelle DÉCARIE, Brigitte FAIVRE-DUBOZ et Éric TRUDEL (dir.), *Accessoires. La littérature à l'épreuve du dérisoire*, Québec, Éditions Nota bene, p. 15-27. (Coll. « Essais critiques ».)
- DEMANZE, Laurent (2008), *Encres orphelines: Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti. (Coll. « Les essais ».)
- DEMANZE, Laurent (2009), « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, p. 11-23.
- DERAMOND, Sophie (2006), « Une vision critique de l'espace urbain : dynamique et transgression chez Jean Echenoz », dans Christine JÉRUSALEM et Jean-Bernard VRAY (dir.), *Jean Echenoz: « Une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 91-99. (Coll. « Lire au présent ».)
- DION, Robert, et Andrée MERCIER (2010a), « Narrations contemporaines au Québec et en France: regards croisés », *Voix et images*, vol. XXXVI, n° 1 (automne), p. 7-11.

- DOUZOU, Catherine (2006), « Le retour du réel dans l'espace de Jean Echenoz », dans Christine JÉRUSALEM et Jean-Bernard VRAY (dir.), *Jean Echenoz: « Une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 101-112. (Coll. « Lire au présent ».)
- DOYON-GOSSELIN, Benoit (2007), « Les figures spatiales dans *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte ou la maison de l'emprisonnement », *Voix et images*, vol. XXXII, n° 3, p. 107-123.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise, et Arnaud HUFTIER (dir.) (2007), *Poétique(s) de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Paris, M. Houdiard.
- DURAND, Alain-Philippe (1999), « Nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980 et 1990 ». Thèse de doctorat, Chapel Hill, University of North Carolina.
- FABRE, Michel (1982), « Arpentages : stratégies d'appropriation de l'espace d'après Kafka », *Espaces en représentations*, [sous la direction de Bruno Duborgel], Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, p. 67-100.
- FAERBER, Johan (2009), « De beaux restes ou l'écriture des ruines dans le "Nouveau Roman" », dans Johan FAERBER (dir.), *Le Nouveau Roman en questions*, t. 6 : *Vers une écriture des ruines*, Paris/Caen, Minard, p. 13-24. (Coll. « Revue des lettres modernes ».)
- FERRER, Carolina (2005), « L'hologramme de J. Robert Oppenheimer dans *Le désert mauve* de Nicole Brossard », dans Jean-François CHASSAY, Anne Éline CLICHE et Bertrand GERVAIS (dir.), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur l'imaginaire, p. 115-143. (Coll. « Figura ».)
- FOUCAULT, Michel ([1963] 1992), *Raymond Roussel*, présentation de Pierre Macherey, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- GELZ, Andreas (2004), « Figures de mouvements dans quelques romans de Christian Oster », dans Bruno BLANCKEMAN, Aline MURABRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le roman français au tournant du XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 407-412.
- GERVAIS, Bertrand (1999), « Manger le livre. Désémiotisation et imaginaire de la fin », *Protée*, vol. 27, n° 3, p. 7-18.

BIBLIOGRAPHIE

- GERVAIS, Bertrand (dir.) (2005), *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur l'imaginaire, p. 115-143. (Coll. «Figura».)
- GERVAIS, Bertrand (2006), «La tentation de la fin : esthétique de l'interruption dans *1999* de Pierre Yergeau», dans Petr KYLOUSEK, Max ROY et Józef KWATERKO (dir.), *Imaginaire du roman québécois contemporain*, Montréal/Brno, Université du Québec à Montréal/Masarykova Univerzita, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, p. 69-78. (Coll. «Figura».)
- GELZ, Andreas (2004), «Figures de mouvements dans quelques romans de Christian Oster», dans Bruno BLANCKEMAN, Aline MURABRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 407-412.
- GOFFETTE, Jérôme (2007), «L'espace en résonance: corps, ville et monde dans *Étoiles mourantes* d'Ayerdhal et J.-C. Dunyach», dans Françoise DUPEYRON-LAFAY et Arnaud HUFTIER (dir.) (2007), *Poétique(s) de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Paris, M. Houdiard, p. 33-52.
- HAVERCROFT, Barbara, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.) (2010), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. «Contemporanéités».)
- HORVATH, Christina (2007), *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- HYPPOLITE, Pierre (2006), «*L'occupation des sols* de Jean Echenoz ou l'occupation de l'espace architectural, iconique et littéraire», dans Pierre HYPPOLITE (dir.), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, p. 65-79. (Coll. «Espaces humains».)
- JÉRUSALEM, Christine (2004), «La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit», dans Bruno BLANCKEMAN et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétéxte éditeur. p. 53-77. (Coll. «Critique».)
- JÉRUSALEM, Christine (2005), *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

- JÉRUSALEM, Christine (2006), « Constellation d'objets dans quelques romans de Christian Oster », dans Aline MURA-BRUNEL (dir.), *Christian Oster et cie : retour du romanesque*, Amsterdam/New York, Rodopi, p. 93-104. (Coll. « CRIN – Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française ».)
- JÉRUSALEM, Christine (2007), « Terre, terrain, territoire. Variations historiques et géographiques dans les romans contemporains », dans Thierry GUICHARD *et al.*, *Le roman français contemporain*, Paris, Cultures France éditions, p. 47-73. (Coll. « Panoramas ».)
- JÉRUSALEM, Christine, et Jean-Bernard VRAY (dir.) (2006), *Jean Echenoz : « Une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université Saint-Étienne (Coll. « Lire au présent ».)
- LAFORST, Daniel (2010a), « Dire la banlieue en littérature québécoise. *La sœur de Judith* de Lise Tremblay et *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 13, n° 1, p. 147-165.
- LAFORST, Daniel (2010b), « Suburbain, nord-américain et québécois : *Le ciel de Bay City* », *Formules*, « Formes urbaines de la création contemporaine », n° 14, p. 211-225.
- LAGOGUEY, Hervé (2007), « Enfermés dehors, les prisonniers des grands espaces surréalistes de James G. Ballard dans *Sécheresse*, *Le monde englouti* et *La forêt de cristal* », dans Françoise DUPEYRON-LAFAY, et Arnaud HUFTIER (dir.), *Poétique(s) de l'espace dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, Paris, M. Houdiard, p. 95-112.
- LANGVIN, Francis (2010), « Un nouveau régionalisme ? De Sainte-Souffrance à Notre-Dame-du-Cachalot, en passant par Rivière-aux-Oies (Sébastien Chabot, Éric Dupont et Christine Eddie) », *Voix et images*, vol. XXXVI, n° 1 (automne), p. 59-77.
- LANTELME, Michel (2008), *Le roman contemporain : Janus postmoderne*, Paris, L'Harmattan. (Coll. « Critiques littéraires ».)
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, et Laurent DEMANZE (2009), « Présentation : figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, p. 5-9.

BIBLIOGRAPHIE

- LAPORTE, Nadine (2006), «Utilisation des poncifs romanesques dans l'œuvre de Christian Oster: l'exemple du départ», dans Aline MURA-BRUNEL (dir.), *Christian Oster et cie: retour du romanesque*, Amsterdam/New York, Rodopi, p. 105-124. (Coll. «CRIN – Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française».)
- LÉVY, Clément (2008), «La crise du territoire. La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr». Thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges.
- MÉAUX, Danièle (2006), «Le miroir des écrans», dans Christine JÉRUSALEM et Jean-Bernard VRAY (dir.), *Jean Echenoz: «Une tentative modeste de description du monde»*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 167-178. (Coll. «Lire au présent».)
- MORENCY, Jean (2008), «Dérives spatiales et mouvances langagières: les romanciers contemporains et l'Amérique canadienne-française», *Francophonies d'Amérique*, n° 26, p. 27-39.
- MURA-BRUNEL, Aline (2006), «L'espace d'*Un an*», dans Christine JÉRUSALEM et Jean-Bernard VRAY (dir.), *Jean Echenoz: «Une tentative modeste de description du monde»*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 179-190. (Coll. «Lire au présent».)
- MURA-BRUNEL, Aline (2009), «La défaite du processus de défection dans *Les jeux de plage* de Régis Jauffret», dans Johan FAERBER (dir.), *Le Nouveau Roman en questions*, t. 6: *Vers une écriture des ruines*, Paris/Caen, Minard, p. 241-256. (Coll. «Revue des lettres modernes».)
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2010), «Récits du lieu», *Voix et images*, vol. XXXVI, n° 1 (automne), p. 45-57.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2013), «Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine. Avant-propos et notes pour un état présent», *temps zéro*, «Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine», n° 6 (avril), [En ligne], [http://tempszero.contemporain.info/document974] (12 mars 2014).

- NEPVEU, Pierre (1988), *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal. (Coll. «Papiers collés».)
- NEPVEU, Pierre (1998a), *Intérieurs du Nouveau Monde. Essai sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal. (Coll. «Papiers collés».)
- NEPVEU, Pierre (1998b), «Vers une nouvelle subjectivité?», dans Bénédicte MAUGUIÈRE (dir.), *Cultural Identities in Canadian Literature/Identités culturelles dans la littérature canadienne*, New York, Peter Lang, p. 123-129.
- NEPVEU, Pierre (2004), *Lectures des lieux: essais*, Montréal, Boréal. (Coll. «Papiers collés».)
- OMHOVÈRE, Claire (2007), *Sensing Space: The Poetics of Geography in Contemporary English-Canadian Writing*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang. (Coll. «Canadian studies».)
- PARENT, Marie (2011), «Le corps accidenté chez Hélène Monette et Élise Turcotte: l'Amérique des lieux clos», *Voix et images*, vol. XXXVII, n° 1, p. 115-128.
- PICARD, Anne-Marie (2010), «Écrire au bord du gouffre: le *Splendid Hôtel* de Marie Redonnet», *Interférences littéraires*, «Le sujet apocalyptique», n° 5 (novembre), p. 31-42.
- RENAUD, Jean (2009), «La compression, la souplesse selon Nicolas Bouyssi», *Remue.net*, 19 mai, [En ligne], [<http://remue.net/spip.php?article3262>] (20 janvier 2014).
- RIENDEAU, Pascal (2009), «De la nostalgie d'un monde possible à la possible fin du monde», *Voix et images*, vol. XXXV, n° 1 (automne), p. 120-125.
- RUFFEL, Lionel (2004), «Le temps des spectres», dans Bruno BLANCKEMAN et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Pré-texte éditeur, p. 95-117. (Coll. «Critique».)
- RUFFEL, Lionel (2005), *Le dénouement*, Paris, Verdier. (Coll. «Chaoid».)
- RUFFEL, Lionel (2007), *Volodine post-exotique*, Nantes, Éditions Cécile Defaut.

BIBLIOGRAPHIE

- SATYRE, Joubert (2005), « Une poétique de l'errance en Amérique du Nord. *Passages* d'Émile Ollivier ou le voyage illusoire », dans Jean-François CÔTÉ et Emmanuelle TREMBLAY (dir.), *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 111-128. (Coll. « Americana ».)
- SCHOOTS, Fieke (1997), *Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet, Toussaint*, Amsterdam, Rodopi. (Coll. « Faux titres ».)
- SIMON, Anne, et Audrey LASSERRE (dir.) (2008), *Nomadismes des romancières contemporaines de langue française*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- SING, Pamela V. (1995), *Villages imaginaires: Édouard Montpetit, Jacques Ferron et Jacques Poulin*, Saint-Laurent/Montréal, Fides/CÉTUQ. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)
- THIMONNIER, Charlotte (2006), « Sur les ruines sacrées de l'image. *L'occupation des sols* de Jean Echenoz. *Nel museo di Reims* de Daniele del Giudice », *TRANS-*, n° 2, [En ligne], [<http://trans.revues.org/147>] (12 février 2013).
- VIART, Dominique (2001a), « Formes et dynamiques du ressassement: Giacometti, Simon, Bergounioux », dans Éric BENOIT *et al.* (dir.), *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 59-74. (Coll. « Modernités ».)
- VIART, Dominique, et Bruno VERCIER (2008), *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, 2^e édition augmentée, Paris, Bordas.
- VOYER, Marie-Hélène (2013), « Écriture d'un temps inquiet: détournement et ritualisation de l'archive dans le roman *Hier* de Nicole Brossard », dans Janine RICOUART et Roseanna DUFAULT (dir.), *Nicole Brossard: l'inédit des sens*, Montréal, Remue-Ménage, p. 201-215.
- XANTHOS, Nicolas (2008), « Raconter dans le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain », dans Frances FORTIER et Andrée MERCIER (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene, p. 111-125. (Coll. « Contemporanéités ».)

- XANTHOS, Nicolas (2009a), «La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oubli de soi», *@analyses*, dossier «Fiction et réel», vol. 4, n° 2 (printemps-été), [En ligne], [<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1365>] (2 avril 2011).
- XANTHOS, Nicolas (2009b), «Le souci de l'effacement: insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint», *Études françaises*, vol. 45, n° 1, p. 67-87.

OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

- ADAM, Jean-Michel, et André PETITJEAN (2005), *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin. (Coll. «Nathan-Université».)
- AUDET, René (2009), «Le contemporain. Autopsie d'un mort-né», dans René AUDET (dir.), *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Éditions Nota bene, p. 7-19. (Coll. «Contemporanéités».)
- BAKHTINE, Mikhaïl ([1975] 1978), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard. (Coll. «Bibliothèque des idées».)
- BARONI, Raphaël (2006), «Passion et narration», *Protée*, vol. 34, n°s 2-3 (automne-hiver), p. 163-175.
- BARONI, Raphaël (2009), *L'œuvre du temps: poétique de la discordance narrative*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Poétique».)
- BARTHÉLÉMY, Lambert (2011), *Fictions contemporaines de l'errance. Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*, Paris, Classiques Garnier. (Coll. «Perspectives comparatistes».)
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. «Points essais».)
- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Éditions du Seuil. (Coll. «Cahiers du cinéma Gallimard».)
- BAUDRILLARD, Jean (1981), *Simulacres et simulations*, Paris, Éditions Galilée. (Coll. «Débats».)

BIBLIOGRAPHIE

- BÉDARD, Mario (2002), « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127 (avril), p. 49-74.
- BERTRAND, Denis (1985), *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès. (Coll. « Actes sémiotiques ».)
- BERTRAND, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan. (Coll. « Fac. Linguistique ».)
- BLAIN, Marie, et Pierre MASSON (2005), *Écritures de l'égarement: de Thésée à Tintin*, Paris, C. Defaut. (Coll. « Horizons comparatistes. Nouvelle série ».)
- BLANC, Jean-Noël (1991), *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- BORDON, Jean-François (2008), « Paysages, distances et phobies », *Nouveaux actes sémiotiques*, actes du colloque « Paysages & valeurs: de la représentation à la simulation », 14 mars, [En ligne], [<http://publications.unilim.fr/revues/as/3450>] (21 février 2011).
- BOURNEUF, Roland (1970), « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. III, n° 1 (avril), p. 77-94.
- BOURNEUF, Roland, et Réal OUELLET (1972), *L'univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Littératures modernes ».)
- BOUVET, Rachel, et Myriam MARCIL-BERGERON (2013), « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », *Arborescences: revue d'études françaises*, n° 3, p. 4-23.
- BROSSEAU, Marc, et Micheline CAMBRON (2003), « Entre géographie et littérature: frontières et perspectives dialogiques », *Recherches socio-graphiques*, dossier « Sciences sociales et littérature », vol. 44, n° 3 (septembre-décembre), p. 525-547.
- CAMUS, Audrey, et Rachel BOUVET (dir.) (2011), *Topographies romanesques*, Québec/Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses de l'Université de Rennes. (Coll. « Interférences ».)
- CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, p. 23-46.
- CHEVALIER, Michel, *et al.* (dir.) (1993), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éditions.

- COLLOT, Michel (2011), « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, dossier « Le partage des disciplines », n° 8 (mai), [En ligne], [<http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>] (29 août 2014).
- COURTÉS, Joseph (1991), *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette supérieur. (Coll. « Hachette Université. Linguistique ».)
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998), *Phasmes: essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit.
- DION, Robert, et Andrée MERCIER (dir.) (2010b), *Voix et images*, dossier « Narrations contemporaines au Québec et en France: regards croisés », vol. XXXVI, n° 1 (automne), p. 7-112.
- DOYON-GOSSELIN, Benoit (2008), « Pour une herméneutique de l'espace: l'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle ». Thèse de doctorat, Moncton, Université de Moncton.
- DOYON-GOSSELIN, Benoit (2011), « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », dans Audrey CAMUS et Rachel BOUVET (dir.), *Topographies romanesques*, Québec/Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses de l'Université de Rennes, p. 65-77. (Coll. « Interférences ».)
- FONTAINE, David (1993), *La poétique: introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan.
- FONTANILLE, Jacques (1989), *Les espaces subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)*, Paris, Hachette Supérieur. (Coll. « Hachette Université. Langue, linguistique, communication ».)
- FONTANILLE, Jacques (1995), *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Formes sémiotiques ».)
- FONTANILLE, Jacques (1998), *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.
- FONTANILLE, Jacques (2011), *Corps et sens*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Formes sémiotiques ».)
- FONTANILLE, Jacques, et Claude ZILBERBERG (1998), *Tension et signification*, Sprimont (Belgique), Mardaga. (Coll. « Philosophie et langage ».)

BIBLIOGRAPHIE

- FONTANILLE, Jacques, et Alessandro ZINNA (dir.) (2005), *Les objets au quotidien*, Limoges, PULIM. (Coll. « Nouveaux actes sémiotiques ».)
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2004), « La narration du sensible dans le récit contemporain », dans René AUDET et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, t. 1: *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 173-201.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2006), « L'autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions », *Protée*, « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », vol. 34, n^{os} 2-3 (automne-hiver), p. 139-152.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2011a), « La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques », dans Frances FORTIER et Andrée MERCIER (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene, p. 333-355. (Coll. « Contemporanéités ».)
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (dir.) (2011b), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Contemporanéités ».)
- GARRIC, Henri (2007), *Portraits de villes. Marches et cartes: la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Champion. (Coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée ».)
- GENETTE, Gérard (1969), « La littérature et l'espace », dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, p. 43-48. (Coll. « Points essais ».)
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GERVAIS, Bertrand (2007), *Logiques de l'imaginaire*, t. I: *Figures, lectures*, Montréal, Le Quartanier. (Coll. « Erres essais »)
- GERVAIS, Bertrand (2008), *Logiques de l'imaginaire*, t. II: *La ligne brisée: labyrinthe, oubli et violence*, Montréal, Le Quartanier. (Coll. « Erres essais ».)
- GERVAIS, Bertrand (2009), *Logiques de l'imaginaire*, t. III: *L'imaginaire de la fin: temps, mots & signes*, Montréal, Le Quartanier. (Coll. « Erres essais ».)

TERRAINS VAGUES

- GERVAIS, Bertrand, et Christina HORVATH (dir.) (2005), *Écrire la ville*, Montréal, Université du Québec à Montréal/Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. (Coll. «Figura».)
- GREIMAS, Algirdas Julien (1979), «Pour une sémiotique topologique», dans *Sémiotique de l'espace*, Paris, Denoël/Gonthier, p. 11-43.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS ([1979] 1986), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette. (Coll. «Langue, linguistique, communication».)
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Jacques FONTANILLE (1991), *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éditions du Seuil.
- HAMON, Philippe (1972), «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, n° 12, p. 465-485.
- HAMON, Philippe (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette. (Coll. «Langue, linguistique, communication».)
- HAMON, Philippe (1988), «Texte et architecture», *Poétique*, n° 73, p. 3-26.
- HAREL, Simon (1992), «La parole orpheline de l'écrivain migrant», dans Pierre NEPVEU et Gilles MARCOTTE (dir.), *Montréal imaginaire. Ville et littérature*, Montréal, Fides, p. 373-418.
- HAREL, Simon (2007), *Espaces en perdition*, t. I: *Les lieux précaires de la vie quotidienne*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. «Intercultures».)
- HAREL, Simon (2008), *Espaces en perdition*, t. II: *Humanités jetables*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. «Intercultures».)
- JARRETY, Michel (2003), *La poétique*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. «Que sais-je?».)
- JOUE, Vincent (1999), *La poétique du roman*, deuxième édition revue, Paris, SEDES. (Coll. «Campus. Lettres».)
- KIM, Myoung-Sook (2009), *Imaginaires et espaces urbains : Georges Perec, Patrick Modiano, Kim-Sung-ok*, Paris, L'Harmattan. (Coll. «Littératures comparées».)
- LAMBERT, Fernando (1998), «Espace et narration. Théorie et pratique», *Études littéraires*, vol. 30, n° 2 (hiver), p. 111-121.

BIBLIOGRAPHIE

- LEFEBVRE, Henri (1968), *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos. (Coll. « Société et urbanisme ».)
- LEFEBVRE, Henri (1970), *Du rural à l'urbain*, Paris, Anthropos. (Coll. « Société et urbanisme ».)
- LEFEBVRE, Henri (1974), *La production de l'espace*, Paris, Anthropos. (Coll. « Société et urbanisme ».)
- LÉVY, Jacques (1999), *Le tournant géographique. Penser l'espace pour lire le monde*, Paris, Belin. (Coll. « Mappemonde ».)
- MENEGALDO, Hélène, et Gilles MENEGALDO (dir.) (2007), *Les imaginaires de la ville: entre littérature et arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MERCIER, Andrée (2009), « La vraisemblance: état de la question historique et théorique », *temps zéro*, « Vraisemblance et fictions contemporaines », n° 2 (octobre), [En ligne], [http://tempszero.contemporain.info/document393] (12 janvier 2012).
- MILANI, Raffaele (2007), « Le paysage: un art ancien et moderne. Poiesis et contemplation », dans Aline BERGÉ et Michel COLLOT (dir.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Éditions Ousia, p. 28-41.
- ORACE, Stéphanie (2012), « Du côté de chez soi », dans Pierre HYPOLITE (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, PULIM, p. 205-219. (Coll. « Espaces humains ».)
- OUELLET, Pierre (2000), *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery/Limoges, Septentrion/Presses universitaires de Limoges.
- POSTHUMUS, Stéphanie (2011), « Vers une écocritique française: le contrat naturel de Michel Serres », *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 44, n° 2 (juin), p. 85-100.
- PRADEAU, Christophe, et Tiphaine SAMOYAUULT (2005), « Introduction », dans Christophe PRADEAU et Tiphaine SAMOYAUULT (dir.), *Où est la littérature mondiale?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 5-11. (Coll. « Essais et savoirs ».)
- RABATEL, Alain (2011), « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », *Poétique*, vol. 3, n° 167, p. 259-272.
- RAVINDRANATHAN, Thangam (2012), *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes. (Coll. « L'imaginaire du texte ».)

- RICARD, François (1972), «Le décor romanesque», *Études françaises*, vol. 8, n° 4, p. 343-362.
- RIDON, Jean-Xavier (2010), «Lenteur et étrangeté», dans Philippe ANTOINE (dir.), *Voyages contemporains*, t. 1 : *Voyages de la lenteur*, Caen, Lettres modernes Minard, p. 11-32. (Coll. «Revue des lettres modernes».)
- SHERINGHAM, Michael (2004), «Le romanesque du quotidien», dans Michel MURAT et Gilles DECLERCQ (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 255-266.
- SHERINGHAM, Michael (2007), «Trajets quotidiens et récits délinquants», *temps zéro*, «Raconter le quotidien aujourd'hui», n° 1 (juin), [En ligne], [<http://tempszero.contemporain.info/document79>] (2 décembre 2011).
- TURCO, Angelo (2000), «Chapitre 19. Pragmatiques de la territorialité : compétence, science, philosophie», dans Jacques LÉVY et Michel LUSSAULT (dir.), *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cergy*, Paris, Belin, p. 287-298. (Coll. «Mappemonde».)
- URBAIN, Jean-Didier (2010), «Lieux, liens, légendes. Espaces, tropismes et attractions touristiques», *Communications*, vol. 87, n° 87, p. 99-107.
- VAN BAAK, Joost (1983), *The Place of Space in Narration: A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space. With an Analysis of I.E. Babel's Konarmija*, Amsterdam, Rodopi.
- VIART, Dominique (2001b), «Écrire au présent : l'esthétique contemporaine», dans Michèle TOURET et Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle?*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes p. 317-336. (Coll. «Interférences».)
- VILLENEUVE, Roselyne de (2010), *La représentation de l'espace instable chez Nodier*, Paris, Champion, (Coll. «Romantisme et modernité».)
- WEISGERBER, Jean (1978), *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- WESTPHAL, Bertrand (2007), *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. «Paradoxe».)

BIBLIOGRAPHIE

PHILOSOPHIE, HISTOIRE, ANTHROPOLOGIE

- AGAMBEN, Giorgio (2008), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot Rivages. (Coll. « Rivages poche ».)
- AGIER, Michel (2008), « Quel temps aujourd'hui en ces lieux incertains? », *L'Homme*, n^{os} 185-186, p. 105-120.
- AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Librairie du XX^e siècle ».)
- AUGÉ, Marc (1994), *Le sens des autres: actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard.
- AUGÉ, Marc ([1994] 1997), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion. (Coll. « Champs ».)
- AUGÉ, Marc (2003), *Le temps en ruines*, Paris, Galilée. (Coll. « Lignes fictives ».)
- AUGÉ, Marc (2009), *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Payot Rivages. (Coll. « Manuels Payot ».)
- BACHELARD, Gaston (1948), *La terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti.
- BACHELARD, Gaston (1957), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Quadrige ».)
- BALANDIER, Georges (1988), *Le désordre: éloge du mouvement*, Paris, Fayard.
- BALANDIER, Georges (1994), *Le dédale: pour en finir avec le XX^e siècle*, Paris, Fayard.
- BALANDIER, Georges (2009), *Le dépaysement contemporain: l'immédiat et l'essentiel*, Paris, Presses universitaires de France.
- BAUDRILLARD, Jean ([1968] 1985), *Le système des objets*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- BERNADETTE, Lizet (2010), « Du terrain vague à la friche paysagée », *Ethnologie française*, vol. 40, n^o 4, p. 597-608.
- CERTEAU, Michel de ([1980] 1990), *L'invention du quotidien*, t. 1: *Arts de faire*, édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard.

- COLLOT, Michel (2007), « D'une modernité plurielle », dans Aline BERGÉ et Michel COLLOT (dir.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Éditions Ousia, p. 15-27.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Paradoxe ».)
- DURAND, Gilbert (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses universitaires de France.
- FOUCAULT, Michel ([1966] 2009), *Le corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, présentation de Daniel Defert, Paris, Nouvelles Éditions Lignes.
- FOUCAULT, Michel (1984), « Des espaces autres », *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5 (octobre), p. 46-49.
- GABELLONE, Pascal (dir.) (2006), *Poétiques, esthétiques, politiques de la ville*, actes du colloque international 29-31 janvier 2005, Montpellier, Université Paul-Valéry-Montpellier III.
- HAMEL, Jean-François, et Virginie HARVEY (dir.) (2009), *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, Montréal, UQAM. (Coll. « Figura ».)
- LAIDI, Zaki (2000), *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion.
- MILON, Alain (2001), « Territoire du corps : carte hystérique pour corps sans unité, fêlé, bégayant et pestiféré », dans Dominique PAGES et Nicolas PÉLISSIER (dir.), *Territoires sous influence*, t. 2, Paris, L'Harmattan, p. 271-300. (Coll. « Communication et civilisation ».)
- NAUGRETTE, Catherine (2007), « Après les ruines : de la violence des paysages contemporains », dans Aline BERGÉ et Michel COLLOT (dir.), *Paysage et modernité(s)*, Bruxelles, Éditions Ousia, p. 282-292.
- PAQUOT, Thierry (2001), *Le quotidien urbain, essai sur le temps des villes*, Paris, La Découverte. (Coll. « Cahiers libres ».)
- PAQUOT, Thierry, Sophie BODY-GENDROT et Michel LUSSAULT (dir.) (2000), *La ville et l'urbain : l'état des savoirs*, Paris, La Découverte. (Coll. « L'état des savoirs ».)

BIBLIOGRAPHIE

- PAQUOT, Thierry, Michel LUSSAULT et Chris YOUNÈS (dir.) (2007), *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris, La Découverte. (Coll. « Armillaire ».)
- PAQUOT, Thierry, et Chris YOUNÈS (2009), *Le territoire des philosophes : lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, Paris, La Découverte. (Coll. « Armillaire ».)
- SANSOT, Pierre (1971), *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck. (Coll. « collection d'esthétique ».)
- SANSOT, Pierre (1983), *Variations paysagères*, Paris, Klincksieck. (Coll. « collection d'esthétique ».)
- SEBALD, Winfried Georg ([2001] 2004), *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Paris, Actes Sud. (Coll. « Babel ».)
- VIRILIO, Paul ([1975] 1991), *Bunker archéologie*, Paris, Éditions du Demi-cercle. (Coll. « Morceaux choisis ».)
- VIRILIO, Paul (1976), *L'insécurité du territoire : essai sur la géopolitique contemporaine*, Paris, Éditions Stock. (Coll. « Monde ouvert ».)
- VIRILIO, Paul (1984), *L'espace critique*, Paris, Christian Bourgois.
- VIRILIO, Paul (2004), *Ville panique : ailleurs commence ici*, Paris, Galilée. (Coll. « Espace critique ».)

NOTE

Les chapitres 7 et 8 de cet ouvrage constituent des versions largement remaniées et augmentées de deux articles publiés dans le cadre de mes recherches doctorales. En voici les références :

Marie-Hélène Voyer (2013), « Une impossible exhaustivité. Poétique du lieu dans *Villa Bunker* de Sébastien Brebel », *temps zéro*, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine », n° 6 (avril), [En ligne], [<http://tempszero.contemporain.info/document885>].

Marie-Hélène Voyer (2014), « “Je suis devenu d’une méticulosité aberrante” : distorsions perceptives et discordances cognitives du personnage dans *Infiniment petit* de Patrick Chatelier et *Compression* de Nicolas Bouyssi », *L’esprit créateur*, « Le roman contemporain au détriment du personnage », vol. 54, n° 1 (printemps), p. 22-34.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	7
LISTE DES ABRÉVIATIONS	9
INTRODUCTION	11
RETOUR AU RÉEL, RETOUR À L'ESPACE	13
MÉMOIRES ET TERRITOIRES	15
VERS UNE POÉTIQUE DE L'ESPACE INCERTAIN	17
ROMANS DE L'ESPACE INCERTAIN	19
CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE	29
UNE APPROCHE TRANSNATIONALE	29
LA POÉTIQUE: TENTATIVE DE DÉFINITION	32
D'AUTRES TERRITOIRES CRITIQUES	36
ÉTENDUE, ESPACE, LIEU:	
QUELQUES REPÈRES NOTIONNELS	39
STRUCTURE GÉNÉRALE DE L'OUVRAGE	43
 PARTIE 1 « DE QUOI SE SENTIR IRRÉMÉDIABLEMENT EN MARGE DES CHOSES »: HABITER, ERREUR, S'ÉGARER	
CHAPITRE 1	
MALAISE EN LA DEMEURE:	
RENVERSEMENT ET BROUILLAGES	
DES LIEUX DU QUOTIDIEN	53
FORMES ET DÉRIVES DU CHEZ-SOI	53

TERRAINS VAGUES

« RIEN N'A ÉTÉ PRÉVU POUR NOUS » :	
ESPACES DE LA MARGINALITÉ	
ET DE L'EXCLUSION	57
LA TENTATION DE LA NORMALITÉ ?	62
POROSITÉ DES FRONTIÈRES	
ET RENVERSEMENT DES CONVENTIONS	70
BROUILLAGES VERTICAUX	73
MISE À MAL PARODIQUE DE LA NOTION DE FRONTIÈRE	76
LA TENTATION DE LA DESTRUCTION	82
CONCLUSION : UN MONDE INTERCHANGEABLE	88

CHAPITRE 2

« LA GÉOGRAPHIE N'EST PAS MON FORT » :	
STRATÉGIES D'ÉVITEMENT,	
DE CONTOURNEMENT	
ET DE MISE À DISTANCE DU VOYAGE	91
ENTRE ILLISIBILITÉ ET DÉCEPTIVITÉ :	
DE LA FIN DU VOYAGE	
DANS LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE	91
FORMES DU RALENTISSEMENT :	
ERRER, BIFURQUER	97
EN PÉRIPHÉRIE DE L'ÉVÉNEMENT :	
ÉVITEMENT ET CONTOURNEMENT	101
OBSESSION POUR LES LIEUX LIMINAUX	106
VIRTUALISATION DU VOYAGE	108
EXOTISATION DU PROCHE	110
QUELQUES PROBLÈMES DE FRANCHISSEMENT :	
TOPOÏ DE L'ARRIVÉE ET DU DÉPART	112
UN AGACEMENT À L'ÉGARD DE LA DESCRIPTION	113
« L'EXOTISME SABOTÉ »	115
FASCINATION SIGNALÉTIQUE	
ET PASSION TOPONYMIQUE	116
UNE TENTATIVE DE DOMESTICATION DE L'ESPACE ?	120
CONCLUSION : DES « EXPÉRIENCES	
NON CARDINALES DE L'ESPACE »	122

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE 3

« DU DÉCOR, DU DÉCOR,
ET ENCORE DU DÉCOR » :

VILLES-LABYRINTHES

ET AUTRES ESPACES DE DISJONCTION	125
UN IMAGINAIRE DE LA DÉSORIENTATION	125
ESPACES INFORMES : DE LA VILLE ORGANIQUE	
À LA VILLE ÉLECTRONIQUE	131
CORPS EN CHANTIER, CORPS RAFISTOLÉS	137
ENTRE <i>ANORIENTATION</i> ET DÉSORIENTATION :	
TRAJECTOIRES CONFUSES	141
STRATÉGIES DU VERTIGE : UN MONDE EN BOÎTE	145
SPECTACLE, ÉCRANS, FAÇADES	150
VILLES TEXTUELLES, VILLES ARTIFICIELLES	156
CONCLUSION : LA VILLE	
COMME ESPACE DE DISJONCTION	159

PARTIE 2

« UN IMAGINAIRE DE LA FRAGILITÉ ET DE LA DÉVASTATION » : RUINES, SPECTRES ET IMAGINAIRE DE LA FIN	163
---	-----

CHAPITRE 4

ESPACES DE LA RUINE :

POÉTIQUE DU VESTIGE ET DU VERTIGE	165
ÉCRIRE SUR DES RUINES	165
L'ALTÉRATION EN HÉRITAGE	170
DUPLICITÉ ET LEURRES : RUINES RETORSES	174
SE SOUSTRAIRE : CORPS EN RUINE	176
« UN VRAI FOYER D'INFECTION » :	
IMAGINAIRE DE L'INFESTATION ET DE L'INTRUSION	180
ORDONNER LE CHAOS :	
RITUEL, RÉPÉTITION, RESSASSEMENT	186
ESPACES-TEMPS CONFONDUS : DEUIL ET MÉLANCOLIE	190
ENGLOUTIR, EXHUMER : LES LIEUX DE L'OUBLI	193

TERRAINS VAGUES

CONCLUSION : LA RUINE COMME FIGURE DISCONTINUE ET MOBILE	201
CHAPITRE 5	
PRÉSENCE DES FANTÔMES :	
SPECTRALISATION ET OSCILLATIONS DE L'ESPACE	205
ESPACES TROUBLES, ESPACES SPECTRAUX	205
IMAGINAIRE DE LA DISSOLUTION	208
ESPACES DE SATURATION	213
LIEUX AMNÉSIQUES	217
HABITER L'OUBLI, ÉVITER L'EXCLUSION	222
SE FONDRE, SE DISSOUDRE DANS L'ESPACE :	
CORPS SPECTRAUX	225
SE TERRER, S'ENTERRER : FORMES DU RETRANCHEMENT	228
CONCLUSION : LA SPECTRALITÉ COMME RÉALITÉ D'EFFRACTION	234
CHAPITRE 6	
IMAGINAIRE DE LA FIN :	
INDÉTERMINATION DES SAVOIRS, DES TEMPS ET DE L'ESPACE	239
DESTRUCTION IMMINENTE :	
LE FANTASME DE LA FIN	239
PLAIDOYERS POUR L'INCERTITUDE	245
SAVOIRS À INVESTIR, SAVOIRS À INVERTIR	250
SE RECONSTRUIRE SUR DES RESTES	255
L'ANTICIPATION DE LA DESTRUCTION :	
RITUEL, RÉPÉTITION ET REPORT	258
CORPS ET TEMPS PÉTRIFIÉS :	
UNE OCCUPATION IMMOBILE DE L'ESPACE	261
TROMPER LES PLANS, RUINER LES RUINES	264
« MON APOCALYPSE MOBILISE TOUT » :	
VERTIGES DE LA DESTRUCTION	268
GÉOGRAPHIES POSTAPOCALYPTIQUES ET POÉTIQUE DE LA DÉRIVE	272

TABLE DES MATIÈRES

PERSISTER, S'ACCROCHER :	
HABITER L'APRÈS-DESTRUCTION	275
CONCLUSION : UN TRIPLE VACILLEMENT	277
PARTIE 3	
IMAGINAIRES DE LA PERCEPTION	
ET PERCEPTIONS IMAGINAIRES	
	283
CHAPITRE 7	
« INQUIÉTER LE VOIR » :	
AUTO-AVEUGLEMENT	
ET AUTRES LIMITATIONS DE LA PERCEPTION	291
UN TERRORISME DE LA PERCEPTION ?	291
LIEUX DE DISTORSION ET D'OUBLI	294
FIXER/FIGER/CONSERVER LE LIEU	299
GUETTER LA FISSURE : UNE LÉGÈRE OBSESSION	
POUR LE DÉRÈGLEMENT	304
DÉPLACEMENTS, RETRANCHEMENTS	307
ARPENTAGES MENTAUX	309
ÉCRIRE, DÉCRIRE, ÉNONCER LE LIEU	312
AMBIGUITÉS DE LA VOIX ÉNONCIATIVE	
ET EFFONDREMENT DE L'AUTORITÉ NARRATIVE	316
CONCLUSION : « INQUIÉTER LE VOIR »	323
CHAPITRE 8	
« C'EST FOU LES MONDES	
QUE MES SENS ENREGISTRENT » :	
POROSITÉ SENSORIELLE	
ET ILLIMITATION PERCEPTIVE	327
DES ENQUÊTEURS DÉSORIENTÉS	327
EN QUÊTE DE BALISES :	
DES NARRATEURS AMBIGUS	333
« MA DESCRIPTION DURE DIX MINUTES » :	
DÉRAPAGES ET EXCÈS DESCRIPTIFS	345

TERRAINS VAGUES

CISELER LE RÉEL : MATHÉMATISATION ET MÉCANISATION DE LA DESCRIPTION	352
« NOUS ÉTIIONS FAITS POUR QUE L'ON NOUS EFFACE » :	
POROSITÉ ENTRE LE CORPS ET L'ESPACE	358
DÉTRUIRE, SACCAGER, (S')EFFACER	363
CONCLUSION : « REGARDER LIBREMENT LES RUINES DU MONDE »	366
CONCLUSION	369
ROMANS DU LIEU, ROMANS DE LA FRONTIÈRE, ROMANS DU PASSAGE :	
FORMES DE LA LOCALISATION	374
LOCALISATION MINIMALE	374
LOCALISATION PERMUTABLE	376
LOCALISATION MAXIMALE	377
PRINCIPALES FIGURES DE LA POÉTIQUE	
DE L'ESPACE INCERTAIN	379
FIGURES DU RETRANCHEMENT	379
FIGURES DU FRANCHISSEMENT	381
FIGURES DE L'ÉGAREMENT	382
FIGURES DE L'EFFACEMENT	383
OBJETS : DU DÉBRIS À L'INDICE	385
TRACES ET RESTES	385
L'OBJET COMME LIANT SPATIO-TEMPOREL ET VECTEUR DE POROSITÉ	387
GUIDES, CARTES, ITINÉRAIRES ET AUTRES « MODES D'EMPLOI » SPATIAUX :	
DES OBJETS EN MAL D'AUTORITÉ	387
D'ÉTONNANTS INDICES	388
VACILLEMENTS DE L'AUTORITÉ, VACILLEMENTS DE L'ESPACE	390
RÉTICENCES ET EXCÈS DESCRIPTIFS	391
AVEUGLEMENT, OPACITÉ	394
FIGURES DU CORPS POREUX	395

TABLE DES MATIÈRES

DISCONTINUITÉS DU RÉCIT :	
FRAGMENT, VITESSE ET RESSASSEMENT	397
POÉTIQUE DE L'ESPACE INCERTAIN : VERS UNE SYNTHÈSE	398
TENTATIVES DE MISE EN FORME DU MONDE :	
ENTRE RITUALISATION ET DESTRUCTION	400
BIBLIOGRAPHIE	407
NOTE	428

Révision: Viviane Asselin
Composition et infographie: Isabelle Tousignant
Conception graphique: KX3 Communication
En couverture: John Henry Walker, *Fossile*,
estampe (1850-1885), Musée McCord, Montréal.

Diffusion pour le Canada: Gallimard ltée
3700A, boul. Saint-Laurent
Montréal (Québec) H2X 2V4
Téléphone: 514 499-0072 Télécopieur: 514 499-0851
Distribution: Socadis

Diffusion pour la France et la Belgique:
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005 Paris
France
<http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone: (33 1) 43 54 49 02 Télécopieur: (33 1) 43 54 39 15

Groupe Nota bene
2200, rue Marie-Anne Est
Montréal (Québec) H2H 1N1
info@groupenotabene.com
groupenotabene.com

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
À MONTMAGNY (QUÉBEC)
EN NOVEMBRE 2018
POUR LE COMPTE DU GROUPE NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier Enviro 100 % recyclé.

Dépôt légal, 4^e trimestre 2018
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada