



Vol. 12, no 3, Automne 2017

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

Lieux « usés »

Espaces et topoï dans le roman de l'écrivain

David Bélanger (Université du Québec à Montréal)
et Thomas Carrier-Lafleur (Université de Montréal)

Le film *Genius* (2016) de Michael Grandage propose une mise en scène plutôt originale de l'écrivain et, plus encore, de *la vie littéraire*. Biopic consacré à l'auteur américain Thomas Wolfe, le film s'ouvre toutefois sur Max Perkins, célèbre éditeur des Fitzgerald, Hemingway et, bientôt, de Wolfe lui-même. Assis à son bureau, Perkins voit atterrir un immense manuscrit qui, note-t-on au passage, a été refusé partout ailleurs. Il ne s'agit que d'y jeter un œil. L'éditeur – interprété par Colin Firth – soulève un sourcil et se lance dans la besogne. La scène

commence alors vraiment : dans le mouvement de la lecture au bureau, on passe à celui de la marche dans New York jusqu'à la gare, dans le train jusqu'à la maison, dans la maison jusque dans un placard où il s'enferme. Tout au long, Perkins reste plongé dans la lecture du manuscrit de Thomas Wolfe. La vie littéraire, le choix de l'éditeur si déterminant dans la destinée de l'écrivain, se fait là, dans ce mouvement continu de New York à la banlieue, du bureau à la maison. La scène, il est vrai, nous intéresserait beaucoup moins si elle ne résonnait pas avec une scène symétrique que l'on rencontrera plus tard dans le film : Perkins, alors, commence à travailler le second manuscrit de Wolfe, assis à son bureau. Wolfe, qu'interprète Jude Law, s'irrite de chaque rature proposée par l'éditeur. Mais bientôt les protagonistes se mettent en mouvement : eux aussi traversent New York, s'arrêtent à un bar, et Wolfe poursuit son éditeur, la discussion littéraire sature la scène et le paysage traversé. Wolfe rature son manuscrit d'un tout petit crayon sur la table bringuebalante du bar ; la feuille appuyée contre le mur de briques de la gare, il rature encore. L'écrivain ainsi habite la ville, s'y unit, semblable à un ouvrier parmi d'autres, à un Américain comme les autres. Son geste n'est en rien magique, il est incarné – ainsi de ces scènes où il écrit son roman de son petit crayon, utilisant pour table le dessus de son réfrigérateur.

*

Représenter l'écrivain, au cinéma, en peinture, en littérature, c'est évidemment faire des choix, cibler un message qui s'accrochera à son énonciation, qu'importe les strates de médiation de celle-ci : *ethos*, *posture*, *scénographie*, *etc.*¹

¹ On notera dans le présent dossier une certaine rareté dans l'usage de concepts méthodologiques servant explicitement à parler de l'écrivain représenté. Ainsi des concepts d'*ethos* (Amossy), de *posture* (Meizoz) et de

L'écrivain sera tantôt un matériau textuel, une mécanique à l'œuvre dans sa représentation, tantôt un signe de société, tributaire d'une situation de l'écrivain dans le champ littéraire, dans la communauté, dans le livre. Michel Lacroix, dans son introduction aux *Imaginaires de la vie littéraire*, fort justement intitulée « “Un texte comme les autres” : auteurs, figurations, configurations », remarque ce balancement dans la figuration de l'auteur, entre sujet social et sujet textuel ; ainsi, il note que « le “retour de l'auteur” comme objet d'étude ne peut se faire sans un retour critique sur la mort de l'auteur » (2012, p. 7). Il spécifie aussitôt : « Il semble que nous [la critique littéraire] soyons passés de “la” théorie littéraire fondée sur la mort de l'auteur, à l'esquisse, non pas d'une théorie de l'auteur, mais d'un chantier théorique spécifiquement consacré à l'auteur, comme fonction, fantasme et figure. » (p. 8) Avec Michel Lacroix, on remarque en effet une tension entre la théorie, qui travaillait à rendre indifférente la *persona* auteur – lui substituant le texte, la réduisant à une fonction – et sa représentation au cœur de l'œuvre, occupant la place thématique qu'on lui refusait dans le procès de sa signification. Représenter l'auteur, l'inscrire au cœur d'un « chantier théorique », n'est-ce pas lui concéder de nouveau un rôle dans la marche du texte littéraire ? N'est-il qu'une figure comme une autre, ou dit-il plutôt spécifiquement quelque chose du statut textuel, de la marche de la littérature ? Il faut voir que la sociocritique et la sociologie littéraire se sont emparées de ce chantier, pour lire dans cette représentation de l'écrivain une

scénographie (Maingueneau, Diaz), rien ou si peu sera dit. Généralement, d'autres outils moins spécifiques seront appelés à l'aide. Sans doute la démarche du dossier appelle moins les constatations médiatisées, leur préférant l'analyse topique ; on éclaire davantage le lieu, pour mieux dire, que l'écrivain lui-même.

représentation de la littérature dans la *société réelle*, suivant une formule connue ouvrant *Le Romancier fictif* (1980) d'André Belleau². Aussi éculée soit-elle, la représentation de l'écrivain nous informe d'un certain rapport que la société entretient avec la littérature ; aussi commun soit devenu le geste critique consistant à éclairer cette représentation spécifique, il réussit encore à penser avec profit les situations de l'écriture et du savoir dans la société.

Le présent dossier part de ce « lieu commun ». Représenter l'écrivain, le représenter en littérature de surcroît, nous voilà dans un chemin souventes fois parcouru. Déplacer la question vers le *lieu*, lieu double ici, à la fois espace et topos, permet de s'inscrire dans ce chantier théorique de biais, de penser à de nouveaux frais l'espace d'écriture. C'est bien cette *usure du lieu*, ces *lieux usés* où la littérature moderne continue de parler d'elle-même, parlant pour exister, qu'invoque ce dossier, dans l'espoir, sans doute un peu paradoxal, de

² Il écrit en effet : « Le seul fait pour la littérature de se représenter elle-même en redoublant l'auteur, sujet de l'énonciation, par un auteur, sujet de l'énoncé, n'est pas sans conséquence, car les modalités mêmes de cette représentation, ce qu'elle souligne et ce qu'elle estompe, ce qu'elle avoue et ce qu'elle occulte, peuvent nourrir des rapports avec le statut effectif de la littérature et du langage dans la société réelle. » (1999 [1980], p. 10) Ce présupposé théorique se trouve d'ailleurs au cœur des travaux du GREMLIN (Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions), auxquels participent notamment Michel Lacroix, Pascal Brissette et Marie-Pier Luneau : « Notre deuxième hypothèse avance que les figurations littéraires sont plus que des mises en abyme exhibant une spécularité sémiotique complexe [...]. D'une part, toute représentation d'un écrivain fictif nourrit des rapports avec le statut effectif de la littérature et du langage dans la société réelle (Belleau), ce qui rappelle une perspective d'analyse socio-historique ; d'autre part, nous postulons qu'il existe un savoir spécifique sur la littérature produit par les acteurs de cet univers et que la dimension réflexive inhérente aux figurations littéraires fait de ce savoir un enjeu central des romans. » (2010, p. 6-7)

finalement *sortir* des lieux communs au profit d'un nouveau point de vue sur la création.

Les lectures offertes dans ce dossier s'attachent ainsi aux lieux où l'écrivain – l'écriture ou simplement le fantasme créateur – trouve à se dire. Hôpital psychiatrique (Cassie Bérard), salon du livre (Marie-Hélène Voyer), chambre (Thomas Carrier-Lafleur et Guillaume Lavoie), appartement (Marie-Astrid Charlier), autoroute (Servanne Monjour et Marcello Vitali-Rosati), café (David Bélanger) ou roman lui-même (Benoit Doyon-Gosselin), nous avons devant nous des lieux attendus ou inattendus de l'écriture, qui accueillent diversement l'écrivain, le chargeant ou le déchargeant de ses *pouvoirs* sur l'imaginaire. Le geste critique s'avère alors double, étant entendu que l'écrivain et la littérature qu'il représente accueillent des significations ; comme par phagocytose, le lieu en pénètre la configuration ; de même, le lieu accueillant l'écrivain devient le médiateur d'un discours sur la littérature. Les usages de ce lieu et sa spatialité particulière se trouvent infléchis par le discours littéraire qui le traverse.

La question large que nous posons, il faut déjà en convenir, appelle toutefois des réponses bien différentes, notamment en ce qui a trait à l'approche privilégiée. Penser l'écrivain dans son rapport à l'autoroute transcanadienne, par exemple, ne convoque pas la même réflexion que lorsqu'on en étudie la représentation métaleptique dans le texte lui-même, où l'écrivain se structure en figures spatiales. Sans trop strictement catégoriser les contributions de ce dossier – après tout, les approches s'entrecroisent volontiers –, on peut observer trois finalités d'analyses appelées avec profit dans les différents textes.

Lieu : médiateur social

On peut parler d'abord – et nous l'avons déjà évoqué – d'une approche sociocritique, en ce que l'analyse permet d'éclairer la position de l'écrivain en littérature et en société ; un discours sur la littérature se dégage généralement d'une telle lecture, une hiérarchie sociale se déchiffre, un dicible, souvent en conflit, se révèle. On reconnaîtra là un chantier vivace, où les recherches de José-Luis Diaz, de Jérôme Meizoz ou, plus récemment, de Charline Pluvinet travaillent avec profit. Cette sociocritique pense alors le lieu comme médiation de la société.

L'exemple du Salon du livre tel qu'analysé par Marie-Hélène Voyer s'avère riche : comment la représentation du Salon du livre – et, plus largement, de l'hôtel Hilton de Montréal où l'auteur-narrateur de *L'Incendie du Hilton* loge durant l'événement – permet de mettre au jour une organisation de la littérature, dans l'économie, la société, ses propres champs et retranchements ? En fait, parce que le récit au cœur du roman de François Bon est structuré sur ces lieux communs que sont l'hôtel et la foire de livres, auxquels s'ajoutent la gare et le café de chaîne, il s'organise autour d'une étrange poétique hôtelière, à la fois « lieu de résistance » et « caisse de résonance qui permet l'intensification de la présence de l'écrivain au matériau brut du monde ». L'analyse de ces lieux donne accès à Voyer à ces « oscillations ironiques » sur les « lieux sériels », blancs, à investir de discours.

On rencontre le même phénomène chez David Bélanger : le café, chez quelques auteurs québécois contemporains – Patrice Lessard, François Blais, Mylène Bouchard –, rend visible un rapport que la littérature entretient avec la société. Il agit en

tant que frontière entre la littérature et la société, entre la voix de tous les discours et la voix privée de l'écrivain. De là, une telle analyse du café présente diverses questions sur l'idéal dialogique de la littérature – branchée dans la multiplication du dire – et sur son idéal de pureté – lavée des discours communs, forme élevée et ouvrée. En d'autres mots, s'il paraît clair que le café joue le rôle d'une frontière dans sa représentation de l'écrivain, l'analyse de Bélanger cherche à saisir le statut, entre perméabilité et imperméabilité, qui modifie le rôle de cette frontière au gré des œuvres.

Écrire : le lieu comme forme

Il paraît judicieux, ensuite, de traiter de l'approche « formaliste », où l'écrivain agit moins en tant que symbole de la chose littéraire – sa figuration n'est pas dépourvue de *semiosis sociale*, mais l'analyse n'y porte pas une attention première –, qu'en tant que matériau textuel, narratif, etc. Une telle approche s'attardera donc aux enjeux propres à l'énonciation littéraire, à la structuration de la fiction, aux questions métaphictives, pour saisir ce que la représentation de l'écrivain dans le lieu problématise dans la formation de l'œuvre.

L'analyse que propose Benoit Doyon-Gosselin de la figuration de l'écrivaine et de l'écriture chez France Daigle va dans ce sens : postulant que « les différentes autoreprésentations de l'écrivain dans l'œuvre de France Daigle demeurent tributaires de l'organisation spatiale et formelle des romans », le critique traverse tous les livres de l'auteure, explicitant l'évolution de cette autoreprésentation. Ses démonstrations explicitent alors comment, dans les premiers livres de Daigle,

une représentation incomplète de l'écriture à l'aide de « figures spatiales analogiques » – l'île, l'architecture, la maison – semblait empêcher la présence totale de l'auteure au sein de son œuvre. L'analyse du gigantesque *Pour sûr* de l'auteure acadienne permet toutefois à Doyon-Gosselin de soutenir qu'une libération survient dans la figuration de l'écriture : l'écrivaine entre dans son œuvre, transgresse les frontières analogiques qu'elle avait érigées, effectue une métalepse.

Ce qu'observe Marie-Astrid Charlier dans sa lecture du roman *Intérieurs* de Thomas Clerc en propose un autre exemple : penser la représentation du lieu – l'appartement de l'auteur, qu'il « épuise » par sa description – dans sa structuration du texte. Bien que la scénographie auctoriale occupe une belle place dans l'analyse qu'offre Charlier – l'auteur, par sa présentation des intérieurs, se met en scène, se construit comme sujet écrivant –, cette perspective est secondaire en regard du projet oulipien que met en place Thomas Clerc. De la porte d'entrée en manière d'incipit, à la salle de bain, au bureau, nous avons une mise en intrigue de l'appartement, une mise en récit aussi bien, et une saturation culturelle sans cesse mise de l'avant – par intertextes, clins d'œil, etc. L'analyse de Charlier dit alors la contrainte du lieu sur la présentation de soi-écrivain, ses effets, ses outils également : charger de culture le bleu de la salle de bain, par exemple, en suggérant qu'il s'agit du « bleu international Klein ».

L'hôpital psychiatrique se propose également comme lieu commun de l'écriture et de l'écrivain : si Cassie Bérard aurait pu se prêter à l'analyse de l'asile en regard des questions de tabous sociaux et de normes, se réclamant des travaux fondateurs de Michel Foucault, elle rebondit plutôt sur ces éléments pour penser plus précisément ce que l'asile fait – permet, empêche –

à l'écriture et à l'écrivain. S'attachant à des exemples modernes aussi bien français que québécois – Mika Biermann, Romain Gary, Normand Chaurette –, l'auteure tente de saisir les formes d'écriture qui naissent de cette prise de parole du *fou* de même que les récits que cela met au jour. À commencer par une question évidente – que cherche l'écrivain interné en prenant la parole ? –, Bérard ausculte cette parole, ses topoï et ses passages obligés.

L'imaginaire : le lieu que construit l'écrivain

Il faut voir, enfin, comment l'écrivain et l'écriture, sa figuration de certains lieux ou la symbolique que sa figure lui insuffle – se servant, par là, du fantasme d'écrivain, véritable topos en marche –, chargent l'espace, le donnent à lire, à interpréter, à comprendre. Cette dernière perspective s'avère assez différente des deux précédentes et permet de repenser le rapport entre l'écrivain et le lieu. Il paraît symptomatique, à cet égard, que les deux contributions à cet « imaginaire » du lieu, porté par la figure de l'écrivain ou par l'écriture, soient intermédiaires.

Chez Thomas Carrier-Lafleur et Guillaume Lavoie, l'analyse de la chambre proustienne semble effectivement marquée moins par une configuration de l'écrivain dans l'espace que par le fantasme de l'écrivain Marcel, en quête de l'écriture tout au long de la *Recherche*, mais achevant sa course, seul, dans sa chambre, où il rédige ses derniers feuillets. En ce sens, les auteurs se penchent sur la transposition de cette chambre dans deux films inspirés de la figure de Marcel Proust : il s'agit de *Céleste* de Percy Adlon (1980) et du *Temps retrouvé* de Raoul Ruiz (1999). L'analyse de ces deux films indique bien

comment ce que l'on cache et ce que l'on montre de la chambre, ce que l'on dénude du fantasme et ce que l'on investit médiatiquement constituent des effets de lecture de la figure de l'écrivain, une figure assurément usée : « Les tentatives d'adaptations cinématographiques de la chambre proustienne », écrivent-ils, « doivent relever la difficulté d'apporter un nouveau sens à ce lieu littéraire usé. Car la question se pose, *comment faire voir une telle chose sans la dénaturer ?* » Le geste de cet article consiste précisément à repérer les stratégies des réalisateurs pour donner à voir ce lieu mythique sans que son potentiel visuel et spatial en soit pour autant épuisé.

L'ambition du projet que présentent Servanne Monjour et Marcello Vitali-Rosati diffère à plusieurs égards : se donnant d'entrée de jeu comme un projet de « recherche-action », leur article rend compte d'un rapport performatif au lieu, cherchant à saisir – constater et effectuer – une « éditorialisation de la transcanadienne », l'éditorialisation étant entendue comme « ce processus par lequel les interactions des actions individuelles et collectives en relation avec des environnements numériques produisent et structurent l'espace que nous habitons ». Par conséquent, par l'analyse et la projection, le texte de Monjour et Vitali-Rosati s'avère riche d'une pensée en mouvement du lieu, d'une annonce de fils à suivre, de potentiels à exploiter. Il est vrai que l'autoroute transcanadienne, qui traverse le Canada *coast to coast*, ne constitue pas un lieu d'écriture ou d'écrivain, mais plutôt – et voilà ce que montre leur article – un lieu que la littérature tente d'investir pour l'enlever au commun utilitaire : « Remplir l'espace de poésie, de récits, c'est une façon de se l'approprier qui tranche avec les discours dominants. » Leur recherche-action, appuyée sur un voyage de Montréal à Calgary,

en réalité et en virtualité – sur googlemaps – sert à témoigner de cet investissement et à le mettre *en action*.

*

Lorsque Thomas Wolfe traverse New York en compagnie de son éditeur, ces trois mouvements d'analyses se présentent avec force.

Il est vrai en effet que cette inscription explicite dans la ville, dans l'occupation des jours et de l'espace, donne à la littérature un caractère plein ; à la fois sacrée et ouvrière, elle n'est pas réservée aux bureaux, elle habite l'espace et la vie : ainsi, à la fin du film, le Wolfe mourant n'a qu'un souhait, écrire quelques lignes. De même, il semble évident que cette scène, qui après tout représente le travail d'un éditeur avec un auteur, *ne pouvait que se mettre en mouvement*. Il y a là une contrainte médiatique liée à la généricité du film et au média cinématographique lui-même : il faut mettre en sons, en images, *activer* la littérature – ainsi du choix de Visconti de remplacer l'écrivain par un compositeur de musique dans son adaptation de *La Mort à Venise*, faisant résonner Mahler, qui inspire le personnage, tout au long du film. Enfin, cette scène présente l'habitabilité culturelle de New York, à une époque – les années 1930 – où Paris achevait de jouer son rôle de pôle culturel international. Incrire la prose de Wolfe sur fond d'un New York industriel, présenter en surimpression ces deux marqueurs culturels, c'est signaler comment la littérature et l'écrivain ont pu nommer cette ville, lui donner ses connotations et ses itinéraires. Car voilà la productivité de la question au cœur de ce dossier : elle s'attaque à la fois à la signification de l'écrivain représenté, à sa représentabilité même et à la performativité d'une telle représentation. Se demander ce que fait l'écrivain au lieu – qui

s'avère si rarement le lieu de l'écrivain, tout compte fait –, c'est alors penser la transgression et la résistance de l'écrivain, son caractère culturel, si peu naturel, dans l'espace habité.

Les différentes collaborations à ce dossier ne manquent pas de reprendre ces gestes et ces questions pour penser l'écrivain dans le lieu. C'est que l'écrivain va partout. Même en vacances, comme l'évoquait Roland Barthes dans un texte célèbre : « Ce qui prouve la merveilleuse singularité de l'écrivain, c'est que pendant ces fameuses vacances, qu'il partage fraternellement avec les ouvriers et les calicots, il ne cesse, lui, sinon de travailler, du moins de produire. Faux travailleur, c'est aussi un faux vacancier. » (1970, p. 31) L'écrivain présenté dans un reportage du *Figaro* s'avère donc encore perché sur son aura de sacralité, relève Barthes un peu plus loin :

Pourvoir publiquement l'écrivain d'un corps bien charnel, révéler qu'il aime le blanc sec et le bifteck bleu, c'est me rendre encore plus miraculeux, d'essence plus divine, les produits de son art. [...] L'alliance spectaculaire de tant de noblesse et de tant de futilité signifie que l'on croit encore à la contradiction. (1970, p. 33)

Cette contradiction, à une époque qui croit difficilement à la noblesse et à la sacralité – et c'est cette époque qu'invoquent les diverses collaborations, s'ancrant toutes grosso modo dans la contemporanéité –, arrive toutefois à naître, comme si encore un prestige s'attachait, en manière de topos, à l'activité de l'écrivain. Il faut voir que de l'hôtel à l'autoroute en passant par l'hôpital psychiatrique, ce prestige s'érode et doit être renégo-cié. Observer l'auteur dans un lieu, dans une incarnation, c'est sans doute alors le placer dans sa futilité et inventorier, de là, ce qu'il reste de littérature.

Bibliographie

- AMOSSY, Ruth. (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique ».
- BARTHES, Roland. (1970 [1957]), *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- BELLEAU, André. (1999 [1980]), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques ».
- BJÖRN-OLAV, Dozo, Anthony GLINOER et Michel LACROIX (dir.). (2012), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».
- DIAZ, José-Luis. (2007), *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités ».
- GREMLIN. (2010), « Fictions, figurations, configurations : Introduction à un projet », *Discours social*, vol. XXXIV, p. 3-36, <<http://legremlin.org/index.php/ouvrages/fictionsduchamplittéraire/27-articlepublicationfictionsintroduction>>.
- MAINGUENEAU, Dominique. (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres ».
- MEIZOZ, Jérôme. (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition.
- PLUVINET, Charline. (2012), *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».

« Cet endroit est tous les endroits » :
L'écriture comme traversée de l'attente
et expérience de la suspension dans
L'Incendie du Hilton de François Bon

Marie-Hélène Voyer

Figura-UQAM

Dans l'incendie du Hilton, il ne s'est vraiment rien passé :
est-ce que c'est la condition de la littérature,
ou la preuve qu'elle est finie ?
François Bon, *L'Incendie du Hilton*, p. 164

« Il est étonnant de constater comment les lieux les plus vides en
apparence de possibilités vitales et signifiantes secrètent,

comme en creux, le désir chez ceux qui les occupent de leur conférer la profondeur et la multiplicité qu'ils n'ont pas reçues au départ. » Ce constat, que dresse Bruce Bégout dans son essai *Lieu commun. Le motel américain* (2011, p. 107-108), résume bien toutes les potentialités narratives que recèlent ces lieux interchangeables aux décors génériques et aux dispositifs fonctionnels que constituent les hôtels, motels et autres installations de type *prêt-à-dormir*. Cette analyse portera sur la manière dont l'écrivain aborde ces espaces de l'indifférenciation et les rapatrie du côté de la littérature. Comment raconter ce qui n'a *pas* lieu en ce lieu de *peu*? Dans *L'Incendie du Hilton*¹, François Bon propose une vertigineuse réflexion sur la possibilité de raconter ce qui surgit d'« [u]n non-événement : [du] plus parfait des non-événements » (*IH*, p. 9). Le 22 novembre 2008, un incendie (somme toute mineur) éclate à l'Hôtel Hilton Bonaventure où s'entassent notamment auteurs et éditeurs rassemblés pour le Salon du livre de Montréal, situé à même les niveaux souterrains de l'hôtel :

Des victimes, des blessés, des morts, dans l'immense catastrophe ordinaire du monde : rien, aucun. Un bouleversement de la ville, des ruines, un effondrement : absolument pas. Juste cela, l'incendie du Hilton, ce qu'on y cherche, ce basculement provisoire, et la ville cul par-dessus tête. (*IH*, p. 9-10)

Tous sont évacués, livrés à eux-mêmes durant quatre heures (de 1 h 50 à 4 h 50 exactement). Cette nuit-là, le narrateur-écrivain arpente les couloirs de la gare Bonaventure, muse dans une patinoire déserte ou encore trompe l'ennui et le froid au Tim Hortons. Durant ces heures béantes, il déambule et

¹ François Bon, *L'Incendie du Hilton*, Paris, Albin Michel, 2009. Désormais, les références à ce roman se feront par la mention *IH*, suivie du numéro de la page entre parenthèses dans le corps du texte.

observe, discute avec des écrivains, croise des éditeurs et des badauds. Dans l'après-coup de ce non-événement (aucune victime, aucune tour en flammes, aucune tragédie), le narrateur met en branle le processus de remémoration et d'écriture, élabore un dispositif narratif épuré (unité de temps, de lieu et d'action), cherche à écrire un roman qui se lirait en quatre heures et mimerait la durée exacte des événements racontés. Dans *L'Incendie du Hilton* s'échafaude ainsi une réflexion sur la mécanique littéraire, sur les conditions et les lieux de l'écriture, sur la mise en récit du banal et sur la possibilité d'un roman sans territoire, bricolé à même la matière discrète de ces endroits qui sont tous les endroits : salons du livre, salles d'attente et gares, hôtels génériques, etc. Et si la possibilité même de l'écriture naissait dans ces interstices que créent l'indifférenciation, l'attente et l'ennui? Dans cette expérience de la suspension, dans les parenthèses qu'aménagent les événements et dans ces minuscules « accidents du dispositif » qui parsèment le quotidien? Après un bref survol de la représentation des lieux périphériques et des architectures du vide dans la littérature contemporaine, nous examinerons plus précisément ce que nous pourrions appeler la poétique du lieu hôtelier chez François Bon, qui se dessine tout à la fois comme un espace de résistance et comme une caisse de résonance qui permet l'intensification de la présence de l'écrivain au matériau brut du monde. La dimension spatiale du lieu sera d'abord examinée, permettant de montrer comment l'espace s'y présente toujours comme un lieu d'oscillation et de renversement. La dimension temporelle de ces lieux sans mémoire sera ensuite sondée et visera à saisir en quoi elle constitue une sorte d'entracte qui permet la suspension de la trame du quotidien. Puis nous examinerons comment ces espaces neutres permettent paradoxalement l'émergence d'une

foule de rapprochements ironiques avec la condition de l'écrivain, l'institution littéraire et ses poncifs².

Paysages en creux

À l'image des autres lieux de passage et d'anonymat que constituent par exemple les gares, les salles d'attente et les moyens de transport, la chambre d'hôtel se dessine comme un lieu hautement chargé de potentialités descriptives et narratives dans tout un pan de la fiction contemporaine. Ces lieux marqués par l'impermanence et l'effacement des traces fascinent et sont à l'origine d'une foule d'expérimentations narratives et formelles. Il ne s'agit que de penser à « Lieux où j'ai dormi », ce vaste projet d'inventaire mémoriel inachevé qu'évoque en filigrane Georges Perec dans *Espèces d'espaces* (1974). On peut également évoquer *L'Hôtel* (1998) de Sophie Calle, un livre issu d'un projet photographique où elle tente d'objectiver la mémoire des lieux en captant les traces (objets abandonnés, lits défaits) du passage des divers occupants d'un hôtel de Venise. Dans *L'Éblouissement des bords de route* (2011), Bruce Bégout fait le récit des nombreuses nuits qu'il a passées dans différents motels américains afin de rédiger son essai *Lieu commun : Wigwan Motel, Holbrook; Bella Vista Motel, Cairo; Motel 6, Las Vegas; Alamo Inn, Anaheim; Days Inn, Houston; Emerald Motel, Bismarck; Crystal Motel, Amarillo, etc.* Dans son ouvrage *Zone indécise. Périphéries urbaines et voyages de proximité dans la littérature contemporaine*, Filippo Zanghi dresse un panorama

² Cet article s'inscrit dans le cadre des recherches postdoctorales que je mène, rendues possibles grâce au soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

très exhaustif de ce qu'il appelle les voyages de proximité dans la littérature française contem-poraine : autant de démarches vouées à requalifier les zones urbaines délaissées, limitrophes ou périphériques; à réinvestir les architectures de l'ennui et de la banalité. Ainsi, il évoque par exemple *Les Ruines de Paris* de Jacques Réda (1977) ou encore *Les Passagers du Roissy-Express* (1990), qui se veut le récit d'une expédition réalisée par François Maspéro et la photographe Anaik Frantz. Au printemps 1989, ils parcourent ainsi toute la ligne B du RER (de l'aéroport Charles-de-Gaulle à la commune de Saint-Rémy-lès-Chevreuse) : « La règle de base, celle qui conditionnait toutes les autres, c'était de prendre le RER de station à station et, à chaque fois, de s'arrêter, de trouver à se loger et de se promener » (*Les Passagers du Roissy-Express*, cité dans Zanghi, 2014, p. 19). De la même façon, Zanghi montre comment, dans *Boulevard des Maréchaux* (2000), Denis Tillinac dresse le récit de son parcours alors qu'en une journée, il suit la ceinture d'une trentaine de kilomètres qui cercle Paris le long de ses anciennes fortifications. Un déplacement qui le mène à constater que bien qu'il soit aux frontières de Paris, « il [lui] semble avoir voyagé dans un univers tout autre, une succession hachée de villages au rebut » (*Boulevard des Maréchaux*, cité dans Zanghi, 2014, p. 19). François Bon, dans *Paysage Fer* (2000), consigne dans un carnet les fragments de paysage qu'il arrive à saisir de la fenêtre du train qui le mène chaque semaine de Paris à Nancy. De même, dans *Zones* (1995), Jean Rolin dresse le journal de ses déambulations citadines et décrit ses nuits dans divers hôtels à bas prix. Dans *Suite à l'Hôtel Crystal* (2004), Olivier Rolin propose 43 récits où sont détaillées avec une précision maniaque différentes chambres d'hôtel anonymes situées tout autour du

globe. François Bon rend d'ailleurs hommage au travail des frères Rolin dans *L'Incendie du Hilton* :

Jean Rolin capable de contourner Paris, en se tenant à quelques dizaines de mètres du périphérique, passant d'un hôtel à l'autre pendant quatre mois sans revenir une seule fois chez lui, puis racontant son périple de cette écriture à la fois minutieuse et nourrie de la présence et des signes d'une humanité en bascule, et inquiète : un roman d'aventure, dans notre vie même. Et Olivier Rolin nous offrant un port du bout du monde, ou au contraire, après s'être fait envoyer des extraits de l'ensemble des quotidiens régionaux tout autour de la planète, relevant le défi d'en décrire un seul jour, mais depuis ces micro-événements qui font à n'importe quel endroit le tissu de la vie. (*IH*, p. 122-123)

Dans tous les cas évoqués, la chambre anonyme ou le lieu périphérique deviennent les espaces d'une grande disponibilité sémiotique, sortes d'interstices dans la ville, zones toutes désignées pour la prospection de l'ordinaire ou encore pour une certaine forme d'errance créatrice, à la manière de Régine Robin :

Dans les villes patchworks, dites sans cachet comme Los Angeles, comme Montréal, dans ces juxtapositions de « villages » faits de bric et de broc, je m'épanouis, je m'insinue dans les interstices, je crée mon espace. Ce sont des villes « entre ». Elles ne me terrorisent pas par leur passé, leur monumentalité, leur patrimoine à préserver, leur urbanisme harmonieux. Je suis à l'unisson des villes déglinguées, des friches où le sens est en déroute, espaces nomades où je peux tailler ma place. (2009, p. 224)

Dans le cadre de cette analyse, nous verrons plus spécifiquement comment l'hôtel et ses environs, avec leur codification minimale et leurs significations ténues, se présentent tout à la fois comme une métonymie de la condition urbaine et de la condition de l'écrivain occupé à débusquer des

images, des signes et des amorces de récit à même le matériau brut du réel.

Considérations sur les hôtels

Plus l'espace se fait anonyme, plus il subsiste devant lui
des "qu'est-ce que c'est?", des "qui peut bien vivre là?",
ou des "quelles histoires ont-ils à raconter?"
(Laforest, 2016, p. 188)

Dans *L'Incendie du Hilton*, dès le début du récit, le narrateur-écrivain marque une distance ironique entre lui et le Hilton Bonaventure, où il est contraint de séjourner le temps du Salon du livre de Montréal (ville qu'il ne nomme jamais) :

Le nom Hilton, pour moi, vaguement synonyme de luxe (la vie américaine), ou d'inaccessible (l'argent) et ainsi de suite : je n'aurais pas avoué à quelqu'un « je suis allé dans telle ville, j'ai dormi au Hilton. » Trop la honte, diraient mes enfants. (*IH*, p. 21)

Loin de toute originalité architecturale ou de monumentalité historique, les hôtels tout comme les motels agissent chez Bon comme des lieux sériels, dépouillés de toute singularisation effective, mais potentiellement chargés d'une certaine épaisseur sémiotique : des lieux où le temps se déploie en strates mémorielles et où l'espace noue des jonctions avec d'autres lieux, dans une sorte de jeu d'association et d'interférences obliques. Ainsi, le narrateur ne manque pas de dresser des liens entre le Hilton Bonaventure et l'Hôtel Bridge, à Dreux, petite ville de Beauce au paysage répétitif où il a dû séjourner la semaine précédant l'incident du Hilton le temps d'un stage de récupération des points pour son permis de conduire : une ville où l'on ne trouve que « des suites infinies d'immeubles bas, ou pavillons extensibles à l'infini » (*IH*, p. 79) :

Sur ces bords de villes, grandes ou petites, où ces ronds-points sont invariablement équipés d'un hypermarché et d'un établissement de restauration rapide, prolifèrent les enseignes d'un nombre très limité mais partout répété d'hôtels. Donc, entre Ibis, Formule 1, Kyriad, Campanile et les autres, ce Bridge, et probablement qu'une des enseignes (si le groupe Accor ne les a pas toutes avalées) est l'outil par quoi le groupe Hilton vient jusqu'à Dreux ramasser quelques sous. (*IH*, p. 79)

Habitué des hôtels et motels où il loge fréquemment pour ses déplacements professionnels, Bon connaît bien le mode d'habitation et le type de rapport au lieu que convoquent ces chambres standardisées. Sur son site internet *Le Tiers livre*, plusieurs entrées de son *Journal* attestent d'ailleurs son intérêt pour ces lieux en creux paradoxalement marqués par une intensification de la présence de ceux qui y logent. Ainsi, le 4 décembre 2014, il relate dans un billet intitulé « J'ai dormi dans mon absence », l'étrange expérience qu'il a vécue alors qu'il tentait de « venir voir *réellement* ce qui se passait dans [une chambre qu'il avait réservée] lorsque [il] n'y étai[t] pas » (Bon, 2014 ; en ligne). Sur son vidéojournal *Miroir au bord de la route*, hébergé sur YouTube, certaines entrées telle « Cergy hôtel blues » (5 octobre 2016) interrogent l'aménagement sommaire des lieux hôteliers et traduisent l'impression qu'a l'écrivain de ne pouvoir s'y inscrire que dans une sorte de longue insomnie, mimant l'indifférence ou la fixité à la manière d'un mort. L'entrée « Cergy, hôtel des fictions » (11 octobre 2016) questionne plutôt la possibilité d'inscrire notre présence, même virtuelle, avec le reste du monde à partir de ces chambres closes, de nouer une certaine continuité de l'expérience intime en logeant dans ces chambres anonymes à chaque fois différentes mais toujours similaires. Dans *L'Incendie du Hilton*, le narrateur montre plutôt

comment la standardisation extrême des lieux gomme a priori toute possibilité d'étonnement ou d'inconfort chez les usagers :

On n'a pas à s'interroger, même le premier soir, sur où trouver les interrupteurs pour la lumière, la clé sous forme de carte magnétique qu'on vous a donnée fonctionne, il y a un téléviseur face au lit – on n'en a même pas testé les fonctions. Comme l'hôtel se veut haut de gamme, il y a un réfrigérateur avec des boissons, on ne s'en est pas servi non plus, mais au-dessus une bouilloire avec des capsules de café soluble et des sachets de thé, on en a fait usage. (*IH*, p. 23)

Au Hilton Bonaventure, ce n'est pas tant l'atonie générale des lieux qui capte l'attention du narrateur que la pompe et le faux luxe qui suintent des murs de cette chaîne d'hôtel, qui se déclinent en une foule d'objets et d'artefacts iconiques évoquant le prestige. Ainsi, dans le hall d'entrée, il remarque le « couloir nu, banal à l'extrême, tapis à motifs et quelques plantes vertes sous un lustre assez prétentieux, le tout accusant assez de décennies de faux luxe pour se faire oublier, ou pardonner » (*IH*, p. 40). De la même manière, il note qu'« [a]u Hilton, pour faire riche, ce sont des espaces de lumière tamisée, des bougies sur les tables (jamais vraiment compris cette habitude des bougies pour marquer le chic ou dénoter le territoire restreint d'intimité supposée, à la taille de la chandelle?) » (*IH*, p. 48). En somme, pour le narrateur, malgré les tentatives d'injecter un surplus d'intimité et un vernis luxueux aux lieux, le Hilton reste un lieu où se brassent des affaires, avec tout ce que cela sous-entend de bassement commercial :

Le Hilton Bonaventure, quarante ans de loyaux services, est une sorte d'hôtel en gros, comme on parle d'épicerie de gros : on y vient pour affaires, on traite chaque jour après l'autre des réunions professionnelles (les ostéopathes et guérisseurs le vendredi, en parallèle d'une célèbre marque d'imprimante et matériels à photocopier, d'où sortent reliés les ouvrages, avant les médecins généralistes le lundi, à l'initiative d'un laboratoire

pharmaceutique dont soudain le sigle était partout) et ce samedi soir, où c'est marée basse pour les gens de finance, commerce et industrie vissés à leur téléphone portable. (*IH*, p. 25)

Malgré le faste sirupeux et l'anhistoricité des lieux, le narrateur arrive, non sans une pointe d'ironie, à investir cet espace de réminiscences personnelles ou encore littéraires : « [e]t puis un long corridor aux murs nus, sol de carrelage (souvenir d'un passage de Simenon, dans un grand hôtel parisien, jouant de cette opposition entre la pauvreté des locaux de service opposée au kitsch surchargé des couloirs clientèle) » (*IH*, p. 146). Tout au long du récit, le narrateur exhibera d'ailleurs cette tension, ou plutôt ces échos, entre la grandiloquence surjouée des lieux et les rouages les moins reluisants de l'industrie du livre pour construire notamment sa réflexion sur la condition d'écrivain. *L'Incendie du Hilton* sonde également tous ces motifs, images et figures qui font émerger la possibilité du basculement dans cet univers lisse, aseptisé et bien rodé :

Cet incendie du Hilton comme allégorie de la ville, et la ville comme allégorie du monde : où étions-nous, quelle ville, quel monde, qui soudain basculait dans son envers? Il n'y avait plus de ville ni de temps : ces galeries, et le bruit du monde, nous parvenait, nous n'en étions plus des acteurs. Émigrants, plutôt, et jetés (*IH*, p. 9).

Ainsi, chez François Bon, l'hôtel devient, par son absence même de singularité, le lieu d'une résistance, l'espace d'émergence d'une parole et de ces récits potentiels, évoquant en cela les propos de Bruce Bégout pour qui, « [d]e manière paradoxale, ce n'est [...] que grâce à cette absence de personnalité du motel [ou de l'hôtel] que devient possible l'émergence de singularités qui, dans le refus, préservent leur humanité » (2011, p. 25). Nous examinerons maintenant comment cette neutralité et cette interchangeabilité des hôtels,

qu'ils soient européens ou nord-américains, en font des lieux emblématiques du renversement, qu'il soit spatial ou ironique.

L'espace du renversement

Imagine une histoire dont on ne saurait même pas
dans quelle ville contemporaine elle se passe,
des immeubles, grandes rues, l'hiver, événement standardisé
qui pourrait avoir lieu tout autour du monde
dans n'importe quelle capitale, et pourtant, brutalement,
ce microcosme des êtres
jetés l'un sur l'autre :
là tu serais près de Franz Kafka. (*IH*, p. 34)

La ville américaine change sans cesse,
mais ne s'accroît pas. Elle flamboie sur place.
(Laforest, 2016, p. 56)

Dans ce roman, l'Amérique, la ville ou encore la chambre d'hôtel agissent comme des épures intemporelles qui se réverbèrent les unes avec les autres dans un jeu d'emboîtement parfaitement imbriqué :

La grande ville moderne qui nous recevait était comme toutes les grandes villes de ce monde, c'était cela, le signe : cela aurait pu se produire n'importe où au monde et pas seulement ici, aux bords ouverts du Grand Nord, et où notre vieille langue s'était accommodée de ce monde neuf, qui pourtant tournait radicalement le dos à notre vieille culture, celle que nous représentions par ces livres, avec cette sensation soudain, la nuit dans les couloirs sales, que tout cela n'était qu'abîme ? (*IH*, p. 11-12)

Tout au long du récit, de la traversée de l'Atlantique en avion jusqu'au Hilton, et de l'hôtel jusqu'au Tim Hortons ou encore du Tim Hortons jusqu'à la patinoire déserte, le narrateur tisse des liens, noue des résonances et exhibe les échos secrets

qui s'établissent entre les territoires et lieux qu'il traverse : « c'était étrange combien pour nous c'était banal, grimper dans ces gros boyaux à quatre réacteurs, passer huit heures et montrer son passeport, tout ce voyage pour retrouver *le même petit monde* qu'on laissait derrière soi, *ou son équivalent* » (IH, p. 33; nous soulignons). À plus petite échelle, évoquons par exemple, ces symétries subtiles qui s'opèrent entre la façade du Hilton sans électricité, sorte d'écran éteint, de « dent noire dans la bouche futuriste de la ville » (IH, p. 57), et la luminescence quasi écranique de la patinoire qui le joute, « pure surface réfléchissante » (IH, p. 152) où l'« on se regardait soi-même » (IH, p. 155). Autant de lieux qui attestent du constat de l'écrivain face aux villes d'Amérique qui lui semblent « toujours garder une part de cette transparence, cette invisibilité. Pas moins opaques probablement que les nôtres, mais l'éclatement, la disposition, qui supprimeraient la part ostensible du secret. » (IH, p. 157) Dans la matière même de cette ville « où les gris se diluaient dans une couleur monochrome et sourde » (IH, p. 38), où « les bâtiments industriels [...] sembl[ent] presque peints sur une fresque verticale au loin » (IH, p. 38), où l'urbanité se décline en trompe-l'œil, et où le narrateur cherche à « [t]rouver des transparences noires. On ne sait pas encore si ça concerne la ville, les phrases, le temps même de ce qui vous est arrivé. » (IH, p. 149) Dans ce jeu de reflets, le narrateur tente de débusquer les revers dissimulés de la trame urbaine, au creux même de ces « signes affichés et distants d'une grande ville qui ne s'avouai[t] pas telle » (IH, p. 38). Ainsi, les corridors de l'hôtel, les couloirs venteux, les halls déserts et les salles d'attente ou encore les moyens de transport se présentent au narrateur comme autant de dispositifs spatiaux englobants qui agissent comme des maquettes ou des mondes en miniature, comme des

« gigantesque[s] aquarium[s] humain[s] » (IH, p. 43) destinés à contenir une faune bigarrée, un « invrai-semblable capharnaüm de destins » (IH, p. 38) : « Alors j'aurais voulu ce récit une sorte de miniature avec immeuble noir, une vue en perspective mais qui contient la totalité de ce qui, ces quatre heures, nous était venu intérieurement en résonance » (IH, p. 10). Ces extraits qui témoignent du caractère totalisant des lieux évoquent les propos de Fredric Jameson, qui dans son ouvrage *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, analyse l'architecture du Westin Bona-venture Hotel de Los Angeles : « Je pense que le Bonaventure, comme certains autres bâtiments postmodernes caractéristiques, [...] aspire à être un espace total, un monde complet, une sorte de cité miniature » (2007, p. 86).

De la même manière qu'il dresse des équivalences entre les divers hôtels d'Europe et d'Amérique du Nord, le narrateur exhibe les parentés entre l'avion et l'hôtel :

L'avion est pour chacun un temps privé, qui vous appartient. On s'aménage sa place, on se prépare pour la durée [...], ensuite on somnole, on regarde défiler le petit point mobile sur l'étendue indifférente de la mer. (IH, p. 32)

On remarque que la place nettement circonscrite (dans le temps et dans l'espace) qu'occupe le passager de l'avion entretient avec la chambre d'hôtel des similitudes troublantes : temps de solitude et d'intimité fragiles, alors que l'utilisateur est à peine protégé par des fines cloisons ou des limites physiques consensuelles :

C'était ce moment dans les avions où chacun semble abandonné à lui-même, on se promène en chaussettes, d'aucuns se sont aménagés des lits en travers des sièges, la plupart semblent mi-absents devant un film dont on se demande s'ils le suivent. (IH, p. 34)

Ainsi pourrions-nous appliquer à ces deux espaces – l'avion et l'hôtel – le même usage marqué par l'indifférence que relève Bruce Bégout au sujet des motels (ou des hôtels, dans le cas de notre étude) :

Séparant le voyageur du voyage, [la chambre de motel ou d'hôtel] ne délimite pas pour autant un espace privé. Elle n'a pas en effet pour rôle de définir un lieu que le client pourrait s'approprier à l'usage; elle se donne au contraire sur le mode de l'indifférence absolue à l'égard de l'espace et de ses occupants. Rien de surprenant à ce que l'expérience d'une nuit [en ces lieux] engendre une double exclusion du public et du privé unique en son genre. (2011, p. 35)

Qu'il s'agisse de l'avion, qui à la tombée de la nuit devient « un cinéma géant flottant dans le ciel » (*IH*, p. 32) alors que la plupart des passagers préfèrent, « dans la saturation individuelle » (*IH*, p. 32), « brancher leur propre mini-ordinateur » (*IH*, p. 32), se laissant absorber par autant d'écrans minuscules; ou encore qu'il s'agisse des chambres d'hôtel, d'où l'on peut observer par la fenêtre le « [f]ascinant paysage de centaines de fenêtres allumées, chacune avec son paysage miniature » (*IH*, p. 43), ces deux types d'espaces à usage provisoire construisent un rapport à l'altérité ambivalent, entre isolement précaire et interaction constante, même virtuelle, avec le reste du monde. C'est dans cette traversée des lieux indifférents, au creux de ces constructions répétées à l'identique, à même l'usure des lieux que la possibilité de raconter la ville se décline, car « [ces] endroit[s] [sont] tous les endroits » (*IH*, p. 177).

Lieu neutre et sériel, l'hôtel se présente pour l'écrivain comme une pure coquille, comme une page blanche et sans aspérités, espace propice au renversement et à l'invention :

« Surface lisse, avec moquette, sans fenêtres sur le dehors » (IH, p. 169). Cet hôtel, qui pourrait être comme tous les hôtels, se trouve dans une ville que le narrateur ne nomme jamais, afin que son récit, que ses phrases, que « tout cela glisse à la surface égale du monde » (IH, p. 169). Lieux génériques dans une ville anonyme, l'hôtel ou le motel sont des espaces emblématiques de l'oscillation entre le privé et le public, entre l'intime et l'administratif. Ils délimitent, comme l'exprime bien Bruce Bégout, « une aire de certitude et de méprise, d'assurance et de trouble, et ce, sans qu'il soit possible, dans l'attitude pratique et dans l'urgence de la vie, de dissocier ce que nous voulons [y] faire de ce que nous [y] faisons vraiment » (2011, p. 11-12). De la même manière, les lieux publics, salles d'attente, fast-foods bondés ou moyens de transport saturés appellent une ambivalence semblable à celle qui caractérise le rapport que noue l'écrivain à la chambre d'hôtel :

Quelle qu'elle soit, l'expérience d'une nuit passée dans un hôtel oscille sans cesse entre la sécurité et l'insécurité, entre la volonté de se recroqueviller et celle de s'exposer, de rester dans son lit et d'écouter aux portes [...]. On voudrait se soustraire au monde et l'on sent pourtant qu'il pourrait, à un moment ou à un autre, frapper à la porte. (Bégout, 2011, p. 29)

Ainsi, c'est dans ce cadre à la fois neutre et usé que se produit, dans *L'Incendie du Hilton*, ce « basculement provi-soire » (IH, p. 10), cette mise à nu temporelle qui devient prétexte à fiction, avec tout ce qu'elle contient de traces perceptives et de résonances mémorielles dans ces « images trop floues, banales » (IH, p. 11) d'une nuit d'errance obligée.

« C'est trop rationnel, ici » : l'expérience de la suspension

L'incident du Hilton devient un moment de creusement où, quatre heures durant, l'écrivain assiste à une sorte d'« interruption du monde » (IH, p. 16) en mode mineur : « elle n'a concerné que les huit cents personnes évacuées cette nuit-là dans les creux et les galeries inutiles de la ville rationnelle et fière » (IH, p. 16). Vecteur de surgissement et de dérèglement, l'alerte qui retentit en boucle dans la nuit agit comme un disque rayé qui viendrait troubler le cours lisse du temps dans ces lieux qui se veulent protégés : « On y croit pas. On a trop l'habitude, dans nos rues, de ces alarmes de voiture qui sonnent pour rien. [...] On n'a pas peur : c'est trop rationnel, ici. » (IH, p. 24) Ainsi, dès le moment de l'évacuation, le narrateur accède, dans cette sorte d'entracte imprévu, à l'envers des lieux, à leur part irrationnelle : dans cette cage d'escalier de secours visiblement jamais utilisé, « [o]n a l'impression d'être les premiers à emprunter ce chemin : ça se voit, même au béton, aux ampoules, *quand on emprunte un chemin que personne n'a pris.* » (IH, p. 53; nous soulignons) Dans ce continent neuf, au cœur d'une ville sans nom, un hôtel sans histoire devient ainsi pour un instant chargé d'une épaisseur et d'une virginité nouvelles. Le narrateur, en même temps que les autres évacués, « découv[r]e à l'entrée du couloir jouxtant l'ascenseur [une] très discrète porte » (IH, p. 54), un peu « comme au Moyen Âge dans les donjons on avait ainsi creusé le Hilton de passages et poternes dans l'épaisseur des murs » (IH, p. 54). Cette parenthèse creusée par l'incident permet à l'écrivain de faire, le temps d'une nuit, l'expérience du renversement et de la suspension, alors que l'hôtel présente ses « coulisses brutalement découvertes » (IH, p. 73), que la ville apparaît « cul par-dessus tête » (IH, p. 10), que « le moderne montr[e] ses coutures » (IH, p. 10) et ses zones limitrophes : « Nous étions, cette nuit-là, littéralement passés de "l'autre côté" : mais "l'autre côté" de quoi? On vit dans un monde à la fois trouble et

composite, juxtaposant en chaque lieu le plus riche et le plus pauvre » (*IH*, p. 19). Et c'est à même la texture du texte que Bon arrive à restituer cette oscillation, dans un récit « en permanence double » (*IH*, p. 16) qui est à la fois restitution et « réinvention du temps » (*IH*, p. 17). Entre oscillation et renversement, le récit mime les paradoxes d'une ville anonyme d'Amérique, une ville dont l'essence même se trouve dans ses reconfigurations incessantes et les entrechoquements ironiques qu'ils provoquent. Daniel Laforest ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme, au sujet des représentations de l'urbanité nord-américaine dans la littérature contemporaine, à quel point

[l]a ville est incohérente, carnavalesque et c'est ce qui séduit. Les choses recommencent en elle, elles renaissent chaque jour de leurs cendres, et il n'y a en effet rien de plus nord-américain, ni au demeurant de plus poétique que cette présomption. (2016, p. 56)

Dans ces espaces auto-référents que constituent la ville nord-américaine ou l'hôtel contemporain, l'écrivain doit puiser à même la matière des lieux, à même la sédimentation des gestes, des paroles et des images glanées pour construire son récit. Chez Bon, la présence des listes et d'énumérations agit comme une stratégie narrative qui lui permet de traduire cet entracte imprévu que constituent une nuit passée à l'hôtel et, à plus forte raison, l'expulsion de cet hôtel pour cause d'incendie.

La liste : entre restitution et remémoration

Le récit, chez Bon, agit comme une restitution et une réinvention de ces événements : « Construction de nuit, construction d'une ville ou de l'envers d'une ville, construction d'un temps coupé de la grande loi du monde, comme nous l'étions, et qui pourtant

exhibait soudain à nu, très provisoirement, toutes les lois cachées du monde.» (*IH*, p. 10) Dans l'après-coup de l'événement, « [à] dix semaines d'écart de ces quatre heures, il reste quelques moments précis plutôt que la masse des attentes » (*IH*, p. 12). Le récit, ponctué de listes et accompagné d'un quinzième chapitre en forme de carnet, mime cet échafaudage fragile et composite que constitue la mémoire :

on est conscients que ces images sont fragiles, que déjà elles ne sont plus si précises, qu'on ne vit plus avec de façon aussi intime qu'aux premières semaines, dans la surprise de ce qui s'était passé, et cette révélation du moderne par en dessous – et donc qu'il faudrait s'y mettre, comme on sait le faire, au moins des listes, des descriptions, une mémoire. Mais pas de chronologie qui vaille, de drame encore moins, juste cette myriade d'éléments maintenant décantés, agrégés, aucun pour embarquer le livre à lui seul. (*IH*, p. 12)

Ainsi, le récit est scandé par l'alternance d'énumérations où le narrateur dresse l'inventaire des moments d'attente et d'ennui passés dans les diverses gares, aéroports et salles d'attente : autant de temps creux et d'instantanés en négatif dans ces lieux homogènes et normalisés :

On repense à toutes ces fois : l'aéroport de Calcutta, revenant du Népal, mai 1979, plus un sou, avion loupé, vingt heures avant le suivant, ou, il n'y a pas si longtemps, ce train supprimé en gare de Lyon La-Part-Dieu, revenant de Genève et devant repartir vers Tours, ou telle séance d'hôpital, le nom inscrit dans leurs dispositifs informatiques mais attendre que le numéro s'affiche et il ne s'affiche pas. En faire mentalement la liste, pour tenir : pas seulement les sérier, les répartir par analogies, catégories, mais à chacune assigner une occurrence précise, retrouver un détail qui n'ait appartenu qu'à cette situation et nulle autre. (*IH*, p. 97-98)

À cela s'ajoutent également plusieurs énumérations qui évoquent ses souvenirs de feux et d'incendies. Cette cohabitation

presque oxymorique d'événements banals et dramatiques contribue à leur conférer la même épaisseur, la même importance narrative; ces moments d'attente ou d'angoisse deviennent autant d'instantanés de mise en suspens du présent, d'expulsion momentanée du cours des choses : « On traverse ainsi le présent, on est en son lieu même, on en est évincé, et à quelques dizaines de mètres, dans la ville, voilà qu'on est radicalement jetés dans un temps séparé » (*IH*, p. 13). La mise en récit de l'incendie du Hilton se présente aussi comme un prétexte à l'inventaire, à la remontée des souvenirs liés à ces trouées dans le cours normal du quotidien que constituent les incendies ou autres catastrophes :

On a chacun ses souvenirs d'incendies réels [...]. Tous les incendies sont pour moi, depuis l'enfance, celui de ce refuge du grand-père maternel, fouillis d'objets et de livres qui était une ressource considérable pour l'imaginaire. Je le revois, penché, debout devant les cendres, avec ces charpentes noircies qui semblaient là-haut veuves du ciel, soulevant un reste de livre sans reliure. C'est cela qu'on réouvre en se disant qu'on devra faire tenir un incendie dans son carnet. (*IH*, p. 14-15)

Le narrateur montre également comment la peur archaïque du feu se présente comme une « ressource considérable pour l'imaginaire », l'angoisse ou le trauma agissant comme des moteurs de l'invention :

Peur du feu : elle est pour nous autres bien antérieure à notre condition contemporaine. C'est pour ces strates fossiles dans notre rapport au feu qu'aussi elle inquiète. Qui, pour ne pas avoir sur ses pages de peau trace ancienne de brûlure ? Dans le *Agir*, je viens d'Henri Michaux, la mort de Marie-Louise Ferdière : elles furent combien, cet hiver du début des années cinquante, à avoir brûlé vives dans leurs robes de chambre en nylon ? Il n'y aurait rien du Michaux ultérieur, celui de Connaissance par les gouffres, Misérable miracle, L'Infini turbulent, sans cet initial sacrifice de l'épouse veillée cinq semaines en vain. (*IH*, p. 174)

Ainsi, à partir d'un non-incendie, le narrateur remonte la chaîne des récits entendus, esquisse l'enchaînement lancinant de faits divers trop souvent oubliés, dresse un mausolée de papier pour tous ces anonymes envolés :

Peur du feu : « Ça va tellement vite », ceux qu'on a trouvés les yeux encore ébahis devant la maison détruite. Ceux qui s'immolent volontairement – encore l'hiver dernier, cette chômeuse à bout, au Mans je crois, un bidon d'essence qu'elle se verse sur elle et ça va encore plus vite que se pendre. [...] Jugement ces dernières semaines de ces gamines qui, à Ivry-sur-Seine, il y a deux ans, avaient voulu se venger d'une copine en mettant le feu à sa boîte aux lettres : une dizaine de morts, plutôt par asphyxie. [...] Les feux qu'on a vus [...]. Feu de forêt en montagne, vu à peu de distance (une forêt qu'on aimait, où on avait marché peu avant), feux aperçus très près depuis l'autoroute. Peur du feu : les feux qu'on a faits. (*IH*, p. 174-175)

Cet extrait permet de saisir à quel point la potentialité de l'incendie agit dans ce récit comme le révélateur d'une mémoire enfouie, une mémoire personnelle et collective dont il faut remonter le cours et déchiffrer les maillages. Ainsi, si pour Bruce Bégout, « [d]ans son dénuement, la chambre du motel n'éveille aucune trace du passé, ne soulève aucune image fantasmatique qui confèrerait à ce lieu, si anodin soit-il, une résonance affective et collective » (2011, p. 101), chez François Bon, au contraire, ces *lieux de peu* servent de cadres tout désignés pour dresser la généalogie fugace et fragile des souvenirs, pour tisser la trame des résonances secrètes que les événements impriment sur les êtres. À l'enchaînement de lieux neutres et lisses que constituent les hôtels, au renversement perpétuel qu'ils opèrent entre l'intime et le public, à leur potentiel de restitution et de remémoration, s'ajoute le renversement ironique qu'ils permettent et provoquent.

Oscillations ironiques

On n'écrit pas dans le retrait,
ce n'est pas vrai. (*IH*, p. 176)

Les lieux traversés par le narrateur – le Hilton et ses environs, mais aussi et surtout le « lieu institutionnel » que représente le Salon du livre – agissent comme des enclaves neutres qui permettent la mise en scène de renversements ou à tout le moins d'oscillations ironiques dans le roman. Par le regard caustique que le narrateur porte sur cette foire du livre tout autant que par la destitution symbolique que subissent les représentants de ce haut lieu de l'institution littéraire le temps d'une nuit, *L'Incendie du Hilton* constitue une charge contre toute conception élitiste et mercantiliste de la littérature et contre la prétention qui anime certains de ces acteurs les plus notables :

Des Salons du livre en général, et de celui-ci en particulier, j'ai peu à dire : ce qui nous occupe n'est pas un métier, en tout cas ça se passe ailleurs que dans ces entassements clos. Et ceux qu'on y croise, quand le hasard vous y ramène, sont comme la partie morte de ce petit monde : on dirait qu'eux ça leur convient, qu'ils n'en louperaient pas un de toute la France, y ont leurs habitudes presque comme d'un portemanteau réservé. (*IH*, p. 51)

Le Salon du livre est ainsi présenté comme une mascarade outrancière, une grande surface de consommation culturelle où le narrateur n'a pas l'habitude de traîner :

le livre, pour ses lecteurs, est un objet rare, personnel, et non pas ces accumulations en masse qui en mêlent toutes les catégories, vous donnent le tournis, tout en vous faisant respirer cette poussière des allées de ciment brut, ici aggravée par les sous-sols (*IH*, p. 52).

Lieu usé par excellence, le « Salon » devient pour le narrateur une manière de montrer comment l'industrie du livre est marquée du sceau de la pure et simple activité commerciale abêtissante. Par la liste des usages de ce substantif vide, l'écrivain pointe et raille toute prétention d'exception et de grandeur de cet événement culturel à l'ego surdimensionné :

Exemple des salons accueillis dans les sous-sols de la place Bonaventure, où se tient le Salon du livre : Salon maternité-paternité-enfants [,] [...] Salon en mécanique du bâtiment [,] [...] Salon national du camionnage [...], Salon international de l'Ésotérisme [...], Salon expert chasse, pêche et camping [...], Grand Salon marions-nous [...], le Noël des chats [...] – celui-ci c'était juste avant le Salon du livre. (*IH*, p. 181-182)

L'incendie au Hilton, grain de sable dans la mécanique bien huilée de ces lieux de « prestige » (hôtel) et de « culture » (Salon du livre) que prétendent être ces deux institutions, agit ainsi comme un révélateur qui permet de faire tomber leurs façades qui se présentent désormais en négatif : « Un monde à l'envers? Assez des machines, de cette folie vide des objets périssables, de la communication omniprésente, les immenses affiches "Salon du livre": pendant quatre heures, tout était tombé. » (*IH*, p. 13) Le temps d'une nuit, même les panneaux de la ville semblent concourir à ce pied de nez institutionnel. Alors qu'il se trouve momentanément sur le trottoir à proximité de l'hôtel avec les autres évacués, le narrateur remarque une « publicité [où il est écrit] PAS DE TALENTS À PERDRE » (*IH*, p. 55), qui évoque ironiquement l'hécatombe littéraire qu'aurait pu provoquer un incendie généralisé de l'hôtel. Plus loin, « Un autre panneau indiquant PARKING POPULAIRE [attire les plaisanteries des évacués] "Ah oui, pour être populaire"... » (*IH*, p. 55) L'ironie de la situation n'épargne aucun des écrivains présents, dans un vaste mouvement de détronement :

Parce que ça faisait tableau, le nom prestigieux de l'hôtel en haut de son building forteresse, et ce dédale de couloirs où nous avons attendu, pimenté certainement par cette présence des écrivains connus dans le froid en pyjama, dernier prix Goncourt inclus ou ce vieil auteur que j'ai remorqué au Tim Hortons et qui semblait trouver ça une insulte à sa grandeur? (*IH*, p. 11)

Même le narrateur voit son projet de livre sujet à caution, voire tourné en dérision par ses collègues, alors qu'il leur fait part, à quelques semaines d'intervalle, de mettre en récit cet incident du Hilton :

« Franchement m'avait dit mon vieil écrivain quand je lui avais téléphoné quelques semaines plus tard, faire un livre avec ça? Je sais bien : l'idée du vieux Gustave, un livre sur rien... – La ville..., j'avais dit. – Mais quoi, il avait repris, quelques bourgeois qu'on dérange, et attendent à quelques centaines de mètres qu'on les autorise à réintégrer leurs chambres climatisées, ou reprendre leur ordinateur pour se vanter par wifi de leurs aventures? » [...] « Franchement tu y crois, à ces idioties-là... » (*IH*, p. 17-18)

Par la voix du vieil écrivain apparaît poindre tout ce qui fait du réel et du quotidien des matériaux usés, déjà tant de fois fictionnalisés : « qui tu intéresserais au destin d'un Hilton qui crame? » (*IH*, p. 19). Tous ces écrivains et éditeurs soudainement expulsés apparaissant au mieux, selon lui, comme le « pire des exodes » (*IH*, p. 19), plus précisément comme une « caricature, une mascarade » (*IH*, p. 19) d'exode. Dans un ultime pied de nez au narrateur-écrivain – qu'on comprend davantage associé, à la manière de François Bon, aux classes ouvrières –, le vieil écrivain lance, au sujet des écrivains et éditeurs temporairement expulsés du Hilton : « [e]nfin, ce n'est quand même pas sur ces populations-là que tu as fait ton image » (*IH*, p. 19). Le temps d'une nuit, l'incendie du Hilton met ainsi symboliquement à feu la prétention de certains écrivains ainsi que les artifices d'une institution qui se targue de se renouveler constamment, dans un

entassement étourdissant de nouveaux livres, dans un fatras de tables rondes et de séances de dédicaces; autant de clichés institutionnels continuellement rejoués. À l'issue de cette nuit d'errance, au lendemain de l'incendie, alors que les activités du centre des congrès reprennent, le narrateur remarque dans l'une des salles « une réunion de médecins généralistes proposée par une marque pharmaceutique spécialisée [...] dans les inflammations gastriques » (*IH*, p. 22). Sur le mode métonymique, le grand incendie qui n'a pas eu lieu trouve une fois de plus un écho ironique dans l'évocation de son double atténué : une simple inflammation gastrique.

Un hôtel de langue

On rouvre un carnet secret, quelque part [...].
On crée un hôtel de langue. On y passe quelques heures,
dans le jour ou la nuit, on y retrouve soi-même et les mots.
François Bon, « Fuir », *Journal*, 20 mars 2010

Cette analyse nous a permis de voir en quoi la poétique du lieu hôtelier chez François Bon exhibe la fragilité et la complexité de ces architectures vides qui se veulent marquées par la sérialité, la neutralité, la rationalité. À la manière des travaux de Bruce Bégout, *L'Incendie du Hilton* témoigne du riche potentiel narratif et sociologique de ces « lieux de peu » :

Qu'existe-t-il de plus matériellement sobre et de plus symboliquement pauvre que ce bâtiment qui s'épuise dans sa fonction? Et cependant le motel [et l'hôtel], comme tout élément ordinaire de la ville, ne pren[nent] sens qu'en regard de l'humanité voyageuse qu'il[s] accueille[nt]. Au-delà de [leur] simple trivialité commerciale, il[s] nous en di[sent] peut-être plus sur nous-mêmes et sur ce qui nous entoure que des traités d'urbanisme et de sociologie de la ville. (Bégout, 2011, p. 12-13)

Ainsi, le non-incendie de l'hôtel agit comme un révélateur qui montre tout à la fois l'envers de la ville et les revers de l'institution littéraire. Le récit, échafaudage en permanence double, se dessine comme un feuilleté complexe; il calque les renversements spatiaux, temporels et ironiques qui se déploient, le temps d'une nuit, dans ces lieux où tombent les masques de la prétention (prétention au luxe et à la sécurité, pour l'hôtel; prétention au caractère intouchable de l'écrivain et de la Grande Culture Lettrée, pour l'institution littéraire).

Loin d'être un simple lieu de standardisation et d'atonie, l'hôtel devient chez Bon un endroit totalisant, une épure intemporelle, l'espace d'une résistance ironique aux impératifs de l'industrie littéraire tout autant qu'un espace d'émergence de récits potentiels. Le temps d'une nuit, l'urbanité, l'architecture et l'Institution montrent ainsi leurs coutures, exhibent leurs paradoxes et leur part irrationnelle. Cette construction neutre que constitue l'hôtel et ce banal « accident du dispositif » que s'avère la fausse catastrophe du Hilton lui servent de cadres tout désignés pour dresser la généalogie fugace des souvenirs et pour tisser la trame des résonances secrètes que les événements impriment sur les êtres. Entre restitution et remémoration, son récit dresse un échafaudage complexe fait de listes, d'énumérations, de paroles glanées, d'impressions fugaces et de fragments, il se présente ainsi comme un véritable « hôtel de langue » où tiendraient tout à la fois la « Babel des livres » (*IH*, p. 51) que constitue l'institution littéraire et ce « labyrinthe de courants d'air » (*IH*, p. 14) que dessine la ville contemporaine.

Bibliographie

- BÉGOUT, Bruce. ([2003] 2011), *Lieu commun. Le motel américain*, Paris, Allia.
- . (2004), *L'Éblouissement des bords de route*, Paris, Verticales, coll. « minimales ».
- BON, François. (2009), *L'Incendie du Hilton*, Paris, Albin Michel.
- . (2010), « Fuir », *Journal, Le Tiers Livre*, <<http://www.tierslivre.net/krnk/spip.php?article901>>.
- . (2014), « J'ai dormi dans mon absence (nuits Cergy) », *Journal, Le Tiers Livre*, <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article4066>>.
- . (2016), « Cergy hôtel blues », *Vidéo-journal # 593*, <<https://www.youtube.com/watch?v=OvBAy7leUG0>>.
- . (2016), « Cergy, hôtel des fictions », *Vidéo-journal # 595*, <<https://www.youtube.com/watch?v=2d8BN-xXcYs>>.
- CALLE, Sophie. (1998), *L'Hôtel. Livre V*, Arles, Actes Sud.
- JAMESON, Fredric. (2007), *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts de Paris.
- LAFOREST, Daniel. (2016), *L'Âge de plastique. Lire la ville contemporaine au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises ».
- PEREC, Georges. (1974), *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée.
- ROBIN, Régine. (2009), *Mégapolis : les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées ».
- ZANGHI, Filippo (2014), *Zone indécise. Périphéries urbaines et voyage de proximité dans la littérature contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives ».

Résumé

Cet article porte sur la poétique du lieu hôtelier chez François Bon. L'analyse du roman *L'Incendie du Hilton* nous permet de saisir comment, loin d'être un simple lieu de standardisation et d'atonie, l'hôtel se déploie chez l'auteur comme un endroit totalisant, une épure intemporelle, l'espace d'une résistance aux poncifs de l'industrie littéraire tout autant qu'un espace d'émergence de récits potentiels. Dans *L'Incendie du Hilton* s'échafaude ainsi une réflexion sur la mécanique littéraire, sur les conditions et les lieux de l'écriture, sur la mise en récit du banal et sur la possibilité d'un roman sans territoire, bricolé à même la matière discrète de ces endroits qui sont tous les endroits : salons du livre, salles d'attente et gares, hôtels génériques, etc. Et si la possibilité même de l'écriture naissait dans ces interstices que créent l'indifférenciation, l'attente et l'ennui ? Derrière une sérialité, une neutralité et une rationalité apparente, se dévoile ainsi le riche potentiel narratif de tous ces *lieux de peu*.

Abstract

This article discusses the poetics of hotels in François Bon's works. The study of *L'Incendie du Hilton* allows us to capture how, far from being a place of standardisation or atony, the hotel is deployed by the author as a totalising site, an intertemporal schema, the space of resistance to the clichés of the literary industry as much as it is a space of emergence of potential narratives. Thus, what takes shape in *L'Incendie du Hilton* is a reflection on the literary mechanics, the conditions and places of writing, the narrativizing of the mundane, as well as on the possibility of a novel without territory cobbled together from the discrete material of these places that are all places: book fairs, waiting rooms and terminals, generic hotels, etc. And if the very possibility of writing were born in these interstices that create undifferentiation, anticipation and boredom? Behind a seriality, a neutrality and an apparent rationality unfolds the rich narrative potential of all these places of sparsity.

Trois écrivains au café : Interactions et socialité en littérature québécoise contemporaine

David Bélanger

Université du Québec à Montréal

L'écrivain au café : l'image agace, trop convenue. Mythifiée, elle contient toutes les constituantes du métier d'écrire. La solitude à sa table, mise en contraste par la présence des autres, le caractère public de l'écriture, mais l'individualité de la tâche. C'est toutefois sur le plan des socialités littéraires que le café a été davantage traité dans la critique, et là surtout agissent les poncifs et les idées reçues. L'écrivain au café paraît intégré dans un ferment social, contrairement, par exemple, à l'écrivain de salon; plus démocratique, capable de générer des groupes et des

écoles, le café, comme l'écrit Vincent Laisney, serait donc « un instrument idéal de cohésion au plan social, et de cohérence au plan esthétique » (2010, § 3). On y écrit et on y vit la chose littéraire.

Ce lieu commun agit sur le plan des représentations culturelles. Le Flore de Sartre ou, moins café que bar – mais l'histoire littéraire fait-elle de telles distinctions ? – le Ritz d'Hemingway, le Café Voltaire des Dada ou celui de la Place Blanche des surréalistes, voilà autant de mythes sur le fond desquels se structure l'imaginaire de l'écriture et de la scène littéraire. Tous sis en Europe – presque tous à Paris –, tous ancrés dans une certaine modernité, ces cafés paraissent toutefois difficilement exportables dans l'espace et dans le temps, comme un monde clos, figé, lointain, difficile à investir, mais lourd de tradition. L'analyse de la représentation du café dans le roman québécois contemporain impose donc une certaine prudence.

Ainsi, deux pas de côtés, deux questions, animeront cet article, et j'entends les expliciter avant d'avancer plus avant dans mon sujet : quelle forme cet imaginaire du café de l'écrivain prend-elle maintenant dans les fictions, en ce que le mythe, ancien, ne peut être simplement réaffirmé et en ce que l'usure du mythe n'invite d'aucune manière sa reconduction ? Pour mieux dire : quel statut aura le café de l'écrivain dans la fiction contemporaine, comment s'effectuera sa médiatisation du lieu commun ? Plus ennuyeux peut-être, je ne pourrai faire abstraction du statut du café en littérature québécoise; le mythe du café est le mythe *d'un autre*, d'une certaine manière, puisque dans l'histoire du Québec, très peu de cercles s'y sont formés, très peu d'écrivains y ont écrit – c'est du moins ainsi qu'on se le raconte.

En effet, difficile au Québec de trouver un café frappé par le mythe littéraire; le café Ayotte du groupe des « Six éponges » reste beaucoup moins célèbre que le Château Ramezay, où Nelligan déclama sa « Romance du vin », ou l'arrière-boutique de la librairie d'Octave Crémazie, où la communauté lettrée de Québec faisait « école ». On s'étonnera d'apprendre que Saint-Denys Garneau écrit une grande part de son *Regards et jeux dans l'espace* dans les cafés et les restaurants de Montréal (Biron, 2015, p. 248-251) alors qu'on imagine plus harmonieusement sa solitude dévorante dans le « manoir » de Sainte-Catherine-de-la-Jacques-Cartier. À ce chapitre, les mots de la préface de Louis Dantin aux poésies d'Émile Nelligan donnent une juste idée des connotations en place :

Notre Canada est assez pauvre en gloires littéraires pour que nous recueillions précieusement les moindres miettes de génie tombées de notre table. Et pourtant, plus que d'autres, nous sommes ingrats envers nos gloires. Grâce à cette illusion d'optique qui fait voir merveilleux tout ce qui est lointain, les talents les plus discutables trouvent chez nous des admirateurs et des disciples, pourvu que leurs écritures soient estampillées de Charpentier ou de Lemerre. Mais nous répugnons à l'idée qu'un bon garçon que nous coudoyons tous les jours, avec qui nous prenons la goutte au petit Windsor, dont nous connaissons les faiblesses, les travers, voire les douces manies, porte en lui l'étoffe d'un Rodenbach ou d'un Rollinat. La camaraderie tue chez nous l'admiration. (1997 [1904], p. 67)

La camaraderie du café tue l'admiration, empêche la reconnaissance; la proximité du café, plutôt que de faire réseau, cohésion sociale et cohérence esthétique, rend suspect. Cette connotation du café paraît porter la représentation de l'écrivain dans le roman québécois; l'écriture s'y épanouira davantage

dans le lieu fermé, chambre, cuisine, clinique psychiatrique¹. Nous en revenons ainsi à l'hypothèse bien connue de Michel Biron selon laquelle « quelle que soit sa forme, la solitude de l'écrivain constitue peut-être le plus ancien et le plus profond motif de plainte de la littérature québécoise » (2000, p. 37). Car, écrit-il, l'écrivain québécois des premiers temps ne trouve pas dans sa société d'autres écrivains à qui se mesurer; il ne peut donc appartenir à quelque groupe et, par là, ajouterai-je, il ne peut vivre le café comme idéal de cohésion, car sans cohésion, évidemment, plongé dans la plus pure solitude, nul café. Biron montre bien, en fait, que c'est la coupure entre l'élite lettrée et le reste de la population, au Québec, qui rend « l'identité de groupe », lettrée et intellectuelle,

difficile à revendiquer, car tout en fournissant un cadre de référence positivement connoté, [une telle identité de groupe] isole l'intellectuel québécois à l'intérieur de la société et contribue à renforcer sa liminarité. [...] L'écrivain ne s'oppose pas à un autre écrivain, mais à celui qui ne sait pas écrire et qui incarne paradoxalement une figure privilégiée de la modernité québécoise. (2000, p. 32-33)

Ces hypothèses concernant la littérature québécoise, qui résonnent d'ailleurs fortement avec les constats d'André Belleau sur le romancier fictif des années 1940-1960², nous indiquent

¹ François Galarneau, dans *Salut Galarneau !* de Jacques Godbout (1965), écrit dans sa cuisine, et sa maison s'isole du reste du monde alors qu'il fantasme sur la possibilité de vivre et d'écrire – c'est le fameux « vécrire ». Les personnages de Gérard Bessette écrivent dans leur chambre, bien qu'ils errent également dans les tavernes, où ils se gardent toutefois d'écrire ou même de parler de littérature : dans *La Bagarre* (1958) et *Le Libraire* (1960). On aura reconnu l'écriture du narrateur de *Prochain Épisode* (1966) d'Hubert Aquin dans une clinique psychiatrique.

² Ce constat sourd durant tout l'essai de Belleau et dans sa théorisation du « conflit de codes » également, mais s'explicite à la fin du *Romancier fictif* en ces termes : « Ce qui fait problème dans tant de nos romans à personnage-écrivain,

une tradition dans laquelle l'absence du café comme l'absence d'un monde littéraire plein, décomplexé, marche-raient ensemble dans l'histoire culturelle québécoise. Les écrivains contemporains se trouvent donc devant cette double tradition, celle d'un lieu commun lointain et emprunté et celle d'une rareté étonnante soulignant l'inadéquation entre la vie culturelle de l'individu et l'absence de reconnaissance de la culture dans les premiers temps de la société canadienne-française. L'objet du présent article sera précisément d'observer ce que signifie le café dans sa représentation de la littérature; en regard des traditions contradictoires, de l'usure du mythe, mais aussi du symbole même que constitue *écrire en public*, il s'agira de comprendre ce que dit *le café représenté* de la littérature. En analysant la représentation du romancier dans le café dans trois œuvres québécoises contemporaines, je me propose – et je m'en tiendrai ici à cette seule hypothèse, qu'il conviendra de préciser en fin de parcours – d'analyser le café comme médiateur entre la société et la littérature. Sciemment, j'avancerai par étape, œuvre par œuvre, étant entendu que chaque représentation structure un autre discours sur la littérature, discours qu'il conviendra de *rapailler* en conclusion. Chez Patrice Lessard, François Blais et Mylène Bouchard, ainsi, j'entends mener une enquête sur un lieu commun, trop commun, de la littérature.

Désintégré : le café chez Patrice Lessard

ce n'est pas l'anti-intellectualisme, un parti pris contre la culture (on n'en finit plus de dénombrer les références à la littérature et aux arts chez Harvey, Lemelin, Charbonneau, Hamel, Simard, Bessette, Godbout), c'est la répartition même des signes, le fait que la culture, peu importe sa position d'ailleurs variable dans l'une ou l'autre série, se trouve constamment opposée à quelque chose. [...] presque toujours, l'auteur-narrateur ne réussit à se projeter comme auteur-personnage que dans la dualité, par le dédoublement de ce dernier en deux instances contrastantes. » (1999 [1980], p. 205)

Patrice Lessard, écrivain mis en scène dans le dernier volet de la trilogie lisboète de Patrice Lessard, est fort désespéré de la fermeture de ses cafés préférés à Lisbonne, dans ces cafés où il avait ses habitudes : « si je ne pouvais plus écrire à la Casa do Alentejo ni à la Leitaria, qu'est-ce que je ferais à Lisbonne ? » (2014, p. 36) La question revêt quelque chose d'existentiel, comme si ces séjours d'écriture qui ont vu naître les œuvres de Lessard étaient avant tout pétris de ce rapport au lieu, double ici : Lisbonne, d'une part, car la trilogie lisboète de Lessard, comprend-on dans cet ultime volume autofictif, demandait à ce que l'auteur vive la ville, mais surtout, d'autre part, une Lisbonne publique, dont le café constitue l'interface privilégiée. C'est « à la recherche d'un lieu où écrire » (2014, p. 37) que se lancent alors le romancier et sa compagne, Clara; devant le luxueux Hotel Avenida Palace, les pas de Lessard bifurqueront, attirés par ses halls ouverts et son faste de pacotille : « Tu ne vas tout de même pas écrire dans un hôtel ! », s'étonne Clara. Dans ces halls, on ne lit pas les philosophes ou les écrivains dans le vent, on ne lit rien de culturel; le *Financial Times* et le *Diário Económico* seuls font l'objet de quelque attention. Le romancier ne trouvera pas là le lieu de son écriture; il sera d'ailleurs invité à quitter l'endroit. C'est plutôt dans un petit troquet poussiéreux qu'il élira domicile. Dans une petite salle au fond d'un café aux murs « d'un bleu poudre jauni par le tabac, la saleté, le temps », l'écrivain-narrateur se trouve à son aise : « C'était parfait » (2014, p. 44-45), s'exclame-t-il. Ce café, sans que l'écrivain n'y appartienne en propre, l'intègre : « vous êtes Portugais ? Je n'ai pas vraiment une tête de Portugais et je parle la langue, alors on me pose souvent la question, je répondis, Non, je ne suis pas portugais, et lui, Vous parlez très bien portugais ! je croyais que vous étiez portugais ! »

(2014, p. 45) Patrice Lessard s'intégrera alors à la faune qu'il observe, à la ville qu'il décrit, il la verra de l'intérieur. Ainsi, au fond de la salle du café, il épiera un curieux manège interlope, fait de sacs dissimulés dans des vases de fleurs et retirés un peu plus tard. L'écrivain, dans ce café, participera au monde et à son action.

Ce que je voulais souligner par cette rapide présentation de *L'Enterrement de la sardine* tient en peu de mots : le café, comme lieu d'écriture, appelle avant tout chez Lessard la notion d'intégration. L'écrivain s'y intègre à la faune en place, on le perçoit comme portugais, il donne un coup de main au tenancier de l'établissement, préparant des cocktails, jouant l'interprète. Mais cette intégration de l'écrivain dans le ferment social suggère en elle-même le décalage que tente de fuir l'écriture; s'organise en fait une dialectique du café entre ce lieu commun littéral – le lieu de tous que ce troquet représente – et littéraire – le stéréotype de l'écrivain, que les cafés maintenant fermés symbolisent³. Cette dialectique consiste en une indécision, une négociation dont le lieu d'écriture, le café, devient le révélateur. Dominique Maingueneau, dans ses ouvrages des vingt dernières années, répète le statut fondamental d'une telle dialectique en littérature; il la nomme *paratopie* :

Sans « localisation » il n'y a pas d'institutions permettant de donner un statut à la production et la consommation des œuvres, mais sans « dé-localisation » il n'y a pas à proprement parler de création. L'appartenance au « champ » littéraire n'est pas l'absence de tout lieu, mais plutôt une difficile négociation, dans le discours même, entre le lieu et le non-lieu : cette localisation parasitaire, cette appartenance paradoxale qui vit de

³ Le *Leitaria*, ainsi, signifie en portugais laiterie. Le terme rappelle toutefois l'activité littéraire par excellence : *Leitura* (lecture).

l'impossibilité même de définir une véritable appartenance, nous avons proposé de la nommer paratopie. (2006, p. 66-67)

On pourrait dire que la fiction de Patrice Lessard, dès *Je suis Sébastien Chevalier*, travaille cette antinomique paratopie. En même temps, ses œuvres ne cessent de répéter les limites de ce concept, en dépassant – du moins sur le plan de la représentation de l'écrivain – la notion de champ littéraire ou d'institution littéraire, lui préférant l'autre grand ensemble en regard duquel se situerait l'écrivain : la culture *nationale*. L'écrivain, pour mieux dire, se situe plutôt vis-à-vis d'une conception partagée de la culture au Québec que par rapport à une pratique de la littérature légitimée, et cela, me semble-t-il, parle beaucoup du statut de la littérature nationale et de l'écrivain dans cet ensemble. Car l'écrivain et l'écriture, comme l'indiquait déjà Michel Biron à propos de la littérature québécoise des premiers temps, ne trouvent pas d'autres écritures et d'autres écrivains auxquels s'opposer; ils ne trouvent que la société dans son ensemble, et cette société prend la forme hégémonique de la culture nationale. La nouvelle « Kultura », dans *Je suis Sébastien Chevalier*, montre bien comment s'organise cette *mauvaise humeur*⁴ de l'écrivain face à sa société : en présentant un docteur en géologie polonaise, échoué dans le quartier Saint-Laurent à Montréal, plongé dans une écoute aphasique de la télévision et de la campagne référendaire de 1995 qu'elle colporte, cette nouvelle souligne la fragilité de l'ensemble social et de son expression que serait la culture québécoise. Devant une déclaration de Lucien Bouchard

⁴ Je paraphrase ici Michel Biron, qui note que « l'écrivain [québécois] ne bute contre aucun autre écrivain, son texte ne heurte aucun autre texte avant de s'abîmer dans le néant de la société d'épiciers. [...] Il n'en reste qu'une sorte de *mauvaise humeur* dirigée de manière diffuse contre la société dans son ensemble. » (2000, p. 29)

sur CTV, « quelque chose de plus ou moins insignifiant à propos de la “culture” » (2009, p. 21), le docteur s’esclaffe, un rire qui brise le silence dans lequel il était plongé depuis dix ans pour enfin s’exclamer : « But what is culture ? » (2009, p. 23) Au-delà du discours vaguement antinationaliste que porte cette nouvelle, nous avons ici une véritable idéologie dans le texte⁵, comme si, toujours chez Lessard, on s’opposait au grand ensemble abstrait (économique, politique, culturel), appelant plutôt une intégration du sujet (dans la culture, dans la littérature). L’abstraction décale – dans son salon –; la vie, la concrétude, intègre – dans un café. Pourtant, et voici un passionnant paradoxe, le discours antinationaliste qui traverse les textes de Lessard fête une sorte de dé-localisation heureuse, alors même que les structures de ses fictions semblent appeler une localisation pleine, manière d’être enfin intégré dans la marche du monde.

Les cafés de *Je suis Sébastien Chevalier*, ceux notamment qui encadrent le recueil – avec les nouvelles « Je suis Patrice Lessard » et « Je suis Sébastien Chevalier » – présentent ce paradoxe sous la forme d’un narrateur vivant pleinement la culture, capable de la faire sienne, de la posséder, voilà une forte localisation; mais cette culture s’éprouve jusqu’à sa déréalisation, jusqu’à ce que l’intégration de l’écrivain au café se transforme en décalage. Ainsi, le protagoniste de la première nouvelle est hanté par une phrase qu’il répète dans sa tête : « Je suis Patrice Lessard ». Pour fuir ce leitmotiv, il se rend dans un café du Plateau Mont-Royal, l’El Dorado, où il se plonge dans la

⁵ L’expression, d’André Belleau, se trouve à la fin de son *Romancier fictif* : à l’idéologie dans le texte, fait du « discours du narrateur et des personnages », Belleau oppose l’idéologie du texte, « liée à la structure même du texte conçu comme ensemble, comme objet artistique » (1999, p. 214).

lecture de la revue *Séquence* consacrée au cinéaste André Turpin. Or, apparaît à la table d'à côté nul autre que David Lahaye, acteur principal d'*Un crabe dans la tête*, œuvre-phare d'André Turpin. Le protagoniste ne peut s'empêcher de le saluer, y allant de compliments – « vous êtes un acteur exceptionnel, j'ai vu *Un crabe dans la tête* et même *Nouvelle-France* et malgré ce qu'en ont dit les critiques, chapeau ! ». Étonné, David Lahaye ne sait quelle attitude adopter et laisse tomber, tout simplement : « Mais je ne suis pas David Lahaye... » L'individu plaça alors le portrait de Lahaye dans la revue *Séquence* à côté de son visage et l'évident décalage « frappa [le protagoniste] comme une gifle ». Le personnage fuit alors les lieux et réalise, « sous le regard perplexe de son interlocuteur, qu'il n'était pas, lui-même, Patrice Lessard » (2009, p. 8-10). Le phénomène s'avère fort semblable dans la dernière nouvelle du recueil : un comédien se rend dans le café l'El Dorado pour rencontrer un ami metteur en scène. L'attendant, il lit *La Méprise* de Vladimir Nabokov. Une phrase le hante, toutefois, qu'il murmure à mi-voix : Je suis Sébastien Chevalier. Son voisin de table perd patience et l'apostrophe : « C'est quoi ton hostie de problème ? Veux-tu une claque ? [...] Ça fait dix minutes que tu marmonnes comme un hostie de déficient pis que tu dis mon nom aux huit secondes. [...] Sébastien Chevalier, c'est moi. » Le protagoniste convient aussitôt : « Il était vraiment confus. Il venait de reconnaître Sébastien Chevalier. L'écrivain. » (2009, p. 159-160) Puis la fin de la nouvelle révèle, ajoutant un tour au manège, que le protagoniste se prénomme Patrice, renvoyant au Patrice de la première nouvelle et, incidemment, au Patrice Lessard écrivain.

Ces deux cafés qui reviennent ici et là dans le recueil montrent, ai-je postulé, une incarnation de la culture; en localisant la culture, c'est-à-dire en la déplaçant de son lieu symbolique – le

star system, les revues, les livres – et en faisant apparaître ceux-ci dans un espace de rencontre, la culture y est vécue. Mais vécue, localisée, elle se décale plutôt qu'elle ne s'intègre. Il convient de regarder de plus près l'impasse à laquelle cette dialectique nous mène. Laurence Côté-Fournier remarque avec justesse, à propos de *Je suis Sébastien Chevalier*, la constante référence à la métafiction américaine, dont *La Vraie Vie de Sebastian Knight* de Nabokov constitue un texte canonique⁶. Mais à la différence de cette métafiction, note-t-elle, les

jeux formels [chez Lessard], plutôt que d'ouvrir des abîmes métaphysiques comme chez Nabokov, se situent du côté d'une inquiétante étrangeté aussi ridicule que déstabilisante. Ce ridicule est causé en grande partie par la tension entre art et culture populaire qui traverse le recueil et tue dans l'œuf toute grandiloquence. (2016, p. 35-36)

La métafiction américaine, comme le Nouveau Roman français par ailleurs, témoigne d'une confiance envers les hiérarchies culturelles; chez Lessard, cette confiance n'agit guère, la grandiloquence s'efface et devient farce. Cependant, le jeu des nouvelles liminaires du recueil ne s'avère pas stérile; il souligne bien, grâce à sa double métalepse, le lieu de l'écriture. Patrice Lessard sort de scène, y étant entré contre toute logique, comme David Lahaye sort de scène au terme d'une courte confusion. La scène d'où sortent ces acteurs culturels, c'est le café. Tout se passe comme si cette nouvelle inaugurale servait à désamorcer l'écriture dans ce qu'elle supporte de culturel pour en permettre une incarnation plus libre – libérée de l'insignifiance qu'est la culture. Côté-Fournier termine son

⁶ Côté-Fournier, en plus d'explicitier le clin d'œil entre Sebastian Knight et Sébastien Chevalier, montre que certains procédés de *Feu pâle* du même Nabokov sont intégrés dans le recueil (2016, p. 34-35).

analyse de *Je suis Sébastien Chevalier* en écrivant que, pour Lessard, « l'exhibition des poncifs du monde culturel constitue la meilleure façon de montrer qu'il ne saurait y adhérer pleinement » (2016, p. 36). Il y a de cela dans le lieu commun du café de Lessard. D'un côté, l'écrivain écrit à sa table sans être reconnu, il est dérangé dans son stéréotype; d'un autre, il s'efface, disparaît en quittant le café, laissant la place à l'action, au texte, aux anecdotes quotidiennes plutôt qu'aux questions culturelles. Qu'on me permette, pour fermer la porte sur le café de Patrice Lessard, un dernier exemple. Tirée d'un collectif en mémoire du Printemps étudiant de 2012, la nouvelle « Comme les Hell's » se passe dans un café de Paris. L'écrivain est appelé à raconter la « révolution » en marche au Québec à une Française curieuse : « enfin, ce n'est pas vraiment une révolution, trop de gens trop cons pour comprendre » (2012, p. 94), précise-t-il. Mais être à Paris durant les événements qui se déroulent au Québec pourrait lui donner l'apparence du fuyard : l'écrivain se justifie aussitôt, racontant du même coup sa traversée de Paris vers le Café Nord-Sud où se joue le cœur du texte, d'où se développe l'énonciation :

J'aime la vieille et bringuebalante et crissante ligne 4 avec ses odeurs d'aiselle, de vieux fromage et de caoutchouc brûlé, l'impression que tous les drames quotidiens s'y trouvent en germe, les esclandres, les ronds de jambe et les pitreries qui me passionnent, me poussent à inventer, des histoires, des mondes où fuir, je me suis sauvé, pensai-je alors [...] je ne me suis pas vraiment sauvé, en fait, je veux dire, cette courte escapade à Paris était prévue depuis un certain temps, officiellement je ne fuyais pas la grève ou les conséquences de la grève ou la bêtise ambiante, cela dit, la fuite, c'est un peu dans ma manière, alors ça tombait bien, disons, d'un point de vue esthétique[.] (2012, p. 89)

Tout, dans ce court passage, permet d'expliciter la dialectique qui agit au cœur du café de Lessard. D'un côté, nous avons les « drames quotidiens » – « C'est dans les drames anodins et quotidiens que m'apparaît parfois le sens des choses, pas dans les catastrophes nationales » (2012, p. 88), dit-il au début de la nouvelle –, des drames qui offrent des mondes où fuir, où s'intégrer, aussi bien dire des fictions, des avenues anodines sur lesquelles structurer ses textes. Le troquet vaguement interlope, l'El Dorado des imbroglis, voilà des drames anodins, loin des grands ensembles, des catastrophes nationales. D'un autre côté, nous avons une esthétique de la fuite, qui consiste à aborder de biais un réel désincarné, réel économique, politique, culturel, national. C'est dans le déplacement, dans le décalage – depuis Lisbonne, depuis le regard d'un spécialiste polonais en géologie, depuis Paris – que le lieu de l'écriture peut accueillir les discours de la société. Entre cette localisation et cette dé-localisation, une incarnation dans le café et une désintégration hors de la société, nous avons une tension des plus productives. À la fin de cette nouvelle du Printemps étudiant, l'écrivain est rejoint par sa compagne. Il lance, le regard tourné avec révolte sur les événements politiques du Québec, voulant prolonger sa fuite : « Je ne veux pas rentrer, On peut rester si tu veux, proposa-t-elle, elle devait parler du café. Pas moi. » (2012, p. 96) Le café est ce lieu où il façonne ses mondes où fuir, d'où il peut percevoir sans s'investir, participer sans subir, analyser les plus modestes sans pour autant leur appartenir. L'expression de Maingueneau gagne alors en résonance, comme si le café, chez Lessard, en traçait la définition : la paratopie est ce lieu de faille pour l'écrivain qui « *n'a pas lieu d'être* – aux deux sens de la locution – et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même »

(2006, p. 68). Ce territoire est un café, à la manière d'un portail, entre le dedans et le dehors, l'intégration et le décalage.

Liminaire : le café chez François Blais

Qu'est-ce qu'un café situé sur le Plateau-Mont-Royal, à Montréal, organise dans le discours littéraire qu'un café, disons à Grand-Mère, ne pourrait organiser ? Voilà l'enjeu au cœur de l'œuvre de François Blais : moins être décalé qu'être liminaire, moins paratopique que marginal. Ce constat de départ devra être nuancé; toutefois, convenons déjà que le discours littéraire nourri dans l'œuvre de Blais revendique son inadéquation avec une scène culturelle centrale. Les romans de Blais mettent tous en scène, plus ou moins, des écrivains, scripteurs au statut changeant, lecteurs à la recherche d'auteurs, personnages pétris de littérature. L'écrivain y prend des formes hybrides et limites, généralement érigé contre l'institution littéraire : il n'écrit que pour lui-même, il écrit pour frauder les instances de légitimation, il sur-joue pompeusement l'*habitus* lettré. Le café, le bar, le petit restaurant occupent une place importante dans cette gestion du discours littéraire; ainsi, dans *Document 1*, les deux narrateurs tentent d'écrire un roman afin de mettre la main sur une bourse du Conseil des arts du Canada. Pour ce faire, ils étudient les protocoles d'édition des éditeurs québécois. La question formelle au cœur de ces protocoles est vite ironisée au profit de questions plus essentielles :

Bref, toutes les maisons d'édition ont leurs préférences quant à la présentation des manuscrits qu'ils reçoivent, mais pour ce qui est du contenu, ils laissent ça à notre entière discrétion. (Pourtant, si j'étais éditrice, il me semble que j'aurais plutôt tendance à dire : « Présentez ça comme vous voulez, pourvu que

ça soit lisible, vous pouvez même y aller au stylo si vous avez une belle main, mais soyez avisé que tout manuscrit relatant les aventures d'un trentenaire noyant sa peine d'amour dans un quelconque bar du Plateau-Mont-Royal sera envoyé directement à la déchiqueteuse. ») (2012, p. 84)

Le bar montréalais devient l'archétype romanesque de la littérature québécoise contre lequel s'oppose le discours des écrivains frauduleux de François Blais; de même, le centre culturel montréalais semble fait de règles factices, rhétoriques avant tout, à côté de l'essence de l'art. Lorsqu'un écrivain légitimé, exilé à Grand-Mère, consent à prêter son identité aux narrateurs afin qu'ils confectionnent une demande de bourse, il consent du même souffle à les aider dans la rédaction du formulaire, faisant s'extasier la narratrice : « Il connaissait les *buzzwords* qui allument les littéraires et savait créer cette profondeur factice à laquelle se laissent prendre même ceux qui ont vu neiger. » (2012, p. 103) La littérature et ses hiérarchies apparaissent alors simplement arbitraires. Le café agit vite dans cette destitution de l'institution littéraire en ce qu'il cristallise la règle sociale ambiguë dont doivent répondre les personnages-écrivains. Prenons l'exemple de Sébastien Daoust, écrivain reconnu dont s'inspirent les écrivains frauduleux de *Document 1*. Après deux romans expérimentaux – de la « schnoute expérimentale » (2012, p. 85), commente Tess, la narratrice – et une thèse sur le Temps chez Paul Valéry, il abandonne la littérature : « [p]arce que j'y crois plus » (2012, p. 72), laisse-t-il tomber. Sa désertion détermine son portrait d'écrivain : il est devenu un ouvrier consacré à la construction de bateaux, qui tous les midis visite Tess au restaurant Subway, là où elle lui confectionne un sandwich – « un douze pouces aux boulettes marinara, qu'il accompagne d'un Coke Diet et de biscuits aux noix de Macadam » (2012, p. 54). La rencontre entre Tess,

narratrice qui veut devenir écrivain, et l'écrivain légitime ne peut alors trouver quelque romantisme, la scène ne peut souffrir d'un lyrisme d'écriture, toute fondue dans la confection du sandwich : « quelle sorte de pain ? le veux-tu grillé au four ? fromage suisse ou cheddar ? » (2012, p. 54). Cette mise en scène *carnavalisante*, rabaissant le sacré littéraire au niveau de l'alimentaire et du digestif, témoigne du statut du lieu, moins décor ou interface sociale qu'espace de consommation bêtement utilitaire. De même, lors de leur premier rendez-vous privé, hors de l'établissement de restauration, les deux personnages se voient dans un bar. Cela fait aussitôt l'objet d'une discussion :

T'es déjà venu Chez Véro ? [demande Tess]

– Euh... non, je pense pas.

– T'es plus du genre Café de la Voûte...

– En fait, je suis pas trop sorteux. Des fois, avec les gars de la shop, on va Chez Tonio.

– Et vous jasez du problème du temps chez Paul Valéry ?

– Ça a jamais adonné, non. [...] » (2012, p. 71)

Les hiérarchies sont explicitées et niées aussitôt, ici; le capital culturel du Café de la Voûte est suggéré, accentué par son nom, le « Café »⁷ s'opposant au prosaïque bar ou à la taverne, tel Chez Véro, plus *populaire*. Cette question de capital culturel semble pourtant inopérante. Sébastien Daoust, plutôt misanthrope, se contente de visiter Chez Tonio avec ses collègues où, assurément, aucun capital culturel n'est mesurable, aucune question de légitimité littéraire, aucune valorisation des

⁷ Je note au passage que, chez Blais, il existe peu de « cafés » au sens strict. Le terme, en fait, s'accroche plus aisément dans un certain contexte culturel. Le capital culturel induit au « café » de la voûte témoigne de ce phénomène. Je soutiens que des établissements comme le Tim Hortons, le restaurant Subway, les bars Chez Toy ou Chez Véro agissent comme des cafés : lieu de flânerie et d'interactions comme de restauration, ils sont des cafés sans en accepter – de nom – la tradition.

savoirs spécialisés de la littérature n'agit. Le café et le bar ainsi décrits indiquent une condition essentielle de la littérature dans les romans de François Blais et que *La Nuit des morts-vivants* souligne à grands traits : à Grand-Mère – du moins dans celui de François Blais –, contrairement à Montréal, il n'existe aucune communauté lettrée, les règles factices qui organisent l'agir culturel en littérature y sont ou bien inexistantes, ou bien non fonctionnelles car sans autorité pour les régir.

J'ai évoqué plus tôt une représentation carnavalisante de la littérature. Tout indique en effet que l'œuvre de François Blais est traversée par une tentation carnavalesque, montrant un « monde carnavalesque *par défaut* » (2000, p. 13; l'auteur souligne), comme l'écrit Michel Biron. Ce carnaval s'avère moins un renversement de l'ordre et de la règle, de l'institution et du sérieux, que l'absence d'ordre et de règle, une friche culturelle dans laquelle les personnages lettrés paraîtraient sans repère s'ils n'étaient pas, justement, des personnages lettrés *dans un roman*. Car voilà le nœud de cette représentation de l'écrivain au café en société liminaire : sa communauté lettrée existe par le livre, elle est actualisée à chaque référence ironique – on rapproche la *Lettre à un jeune romancier* de Marc Fisher d'*Esthétique et théorie du roman* de Mikhaïl Bakhtine, par exemple –, alors que la diégèse ne présente que son désert culturel. L'absence d'interlocuteur au café de Grand-Mère, dès lors que cette absence est l'objet d'une représentation romanesque, dans un roman qui n'a pour sujet que le propre de la littérature et la fatuité de ses règles, jure avec l'évidence de cet interlocuteur au bout des pages, créant un espace dialogique ambigu, représentant la *communitas* carnavalesque pour la nier dans le même mouvement.

La Nuit des morts-vivants explicite ce phénomène. Le roman met en place deux narrations, celle de Pavel et celle de Molie; tous deux ont été approchés par un homme mystérieux pour écrire chaque semaine quelques pages, contre rétribution. C'est dire qu'ils n'ont pas le profil de l'écrivain, plutôt lancés dans l'écriture par le choix contingent d'un « écrivain » en contre-jour⁸. Le roman se construit donc sur ce dialogue entre, d'une part, un énonciataire implicitement lettré, montréalais induit⁹ et pouvant partager un certain nombre de connaissances avec les narrateurs et, d'autre part, une petite ville sans habitus intellectuel, où les cafés ne comptent que des lecteurs du *Journal de Montréal*. Entre ces deux pôles communicationnels, les narrateurs sont écartelés. On reconnaîtra la cabotine référence qui ouvre la narration de Pavel, traçant par là l'incipit du roman : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Mais ce n'est plus possible depuis que je travaille de nuit pour Maintenance des Chutes à titre d'employé d'entretien (classe 2). » (2012, p. 5) Le détournement de l'incipit proustien représente assez bien la scène d'énonciation en place, entre un lecteur capable de décoder la référence littéraire et un univers incapable de l'accueillir : Proust devient ouvrier ! De même pour la seconde narratrice, Molie, qui mime par son écriture le monologue de Molly Bloom : « et là je viens de me relire du début et je me rends

⁸ J'ai développé cette notion, en abordant notamment l'œuvre de Blais, dans « En contre-jour. La représentation évanescence de l'écrivain dans le roman québécois contemporain » (2016).

⁹ Je ne veux pas m'arrêter trop longuement sur ce point; toutefois, on peut noter que les références culturelles – liées aux pratiques culturelles plus précisément – prennent sans cesse en compte un énonciataire montréalais. Ainsi des descriptions géographiques des promenades de Molie, seconde narratrice; entre autres exemples, ce passage explicite : « Ici, le lecteur dira : "Oh, mais elle n'a qu'à rentrer en taxi, cette gourde", ce qui prouve que le lecteur n'est pas sorti de Montréal souvent. » (2011, p. 27)

bien compte que ça n'est pas génial mon idée d'imiter Molly Bloom j'ai du mal à me comprendre moi-même » (2012, p. 16). Dans cette structuration d'un savoir légitime mis en scène dans son échec, nous avons l'enjeu principal de la littérature chez Blais, et le café, le bar, n'en répète que l'évidence.

« Il y a à Grand-Mère un nombre ridiculement élevé de bars, tavernes, brasseries, cafés, clubs, bistros, etc. en regard du nombre d'habitants » (2011, p. 29), confie Pavel au moment de présenter son « nouveau passe-temps » : « s'asseoir au bar Chez Toy avec un livre, les fins d'après-midi, et [y] siroter longuement une bière » (2011, p. 29). Chez Toy accueille difficilement ce concierge lettré, qui consacre sa lecture à *Middlemarch* de George Eliot. D'ailleurs, la serveuse, Zoé, sur laquelle fantasme le narrateur, ne manque pas de demander si *Monsieur* George Eliot est un bon écrivain : « Grands dieux ! Voilà le genre de question que la Zoé idéale n'aurait jamais posée ! À n'importe qui d'autre [Pavel] aurait sans doute rétorqué que personne, pas même Jacques Demers, n'ignorait que George Eliot était une femme ». (2011, p. 47) La communauté du bar, la communauté de Grand-Mère que le bar métonymiquement met en scène, n'a pas à maîtriser un savoir lettré, la légitimité de ce savoir n'opère pas, sauf dans le discours des narrateurs, dépositaires de cette norme extérieure à la communauté qu'ils ne peuvent toutefois appliquer. Ainsi, faisant la cour à une caissière de l'épicerie Maxi, Pavel mesurera la valeur de la demoiselle à l'aune de la même norme inapplicable. Devant le laconique et peu stylisé message que la caissière lui adresse, en effet, Pavel jugera : « Décidément, Madame de Sévigné pouvait dormir tranquille. » (2011, p. 129)

Bars et cafés où traînent les écrivains de François Blais ne mettent qu'en saillie leur inadéquation avec leur communauté.

Comme le Subway où Tess et Sébastien Daoust nouent leur premier contact, la séance de lecture de *Middlemarch* que Molie, à son tour, passe au Tim Hortons souligne l'exotisme de leur position culturelle : « j'ai lu une bonne centaine de pages de *Middlemarch* sans me faire écœurer c'est ça qui est cool dans les Tim on ne te pousse pas trop à consommer pour le prix d'un petit café tu payes ta place pour la journée » (2011, p. 103). Entre le style, qui mime encore confusément le monologue de Molly Bloom, le langage qui ne s'embarrasse guère d'un registre élevé, la référence littéraire raffinée et le lieu populaire sans lustre social où tout cela prend place, nous avons des suites de contrastes, des conflits normatifs. On peut dire alors que le café de Grand-Mère permet d'inscrire les narrations, aussi lettrées soient-elles, dans une communauté sociale qui les remet à leur place : on n'y parle pas du temps chez Paul Valéry, on n'y fabule pas dans un style proustien, on ne s'embarrasse pas des prestiges de café : le capital culturel de l'El Dorado chez Lessard ne fait aucun doute; ici, rien de tout ça : on y paye sa place, tout simplement, sans que celle-ci n'organise quelque hiérarchie sociale.

Nous avons ici, avec l'écrivain au café – qui toutefois n'est pas un écrivain –, ces « antagonismes de classes [souvent vécus au Québec] comme s'ils étaient modulés par le caractère universel et utopique de la culture carnavalesque » (Belleau, 1984, p. 142). Ces antagonismes prennent la forme, comme l'énonce André Belleau, d'un rejet, d'une suspicion culturelle face à la culture légitime :

Je suis convaincu que la société québécoise, pour des raisons historiques, est demeurée jusqu'à nos jours profondément imprégnée par la culture populaire. La vision du monde qu'a le peuple s'oppose à celle qu'exprime la culture dite « officielle ».

Et elle se veut aussi totale, englobante que l'autre. D'une part, le langage unilatéral du pouvoir, de l'ordre, des salons, du snobisme, de l'autre, le langage comique, ambivalent du juron, du sacré, de la facétie, de la parodie, de la « grossièreté ». (1984, p. 142)

Dans cette dualité, on retrouve le « salon », mis aux côtés du snobisme, de l'ordre, du pouvoir; contre le salon et ses hiérarchies apparaissent la farce, le grossier et, pourrait-on dire, le café. Le café représente, chez Blais du moins, cette absence de hiérarchie, où les langages – comique ou sérieux, englobant ou unilatéral – se juxtaposent et voisinent sans se dominer. Le caractère utopique de cette culture carnavalesque brille fortement, car on sait bien qu'un monde où l'ordre n'agit plus ne peut qu'être fantasmé. En effet, les normes, quand bien même elles ne font pas l'objet d'un consensus, quand bien même elles rentrent en conflit les unes avec les autres, agissent continuellement. Une dernière scène de café en cristallise l'esprit.

Pavel participe à un « party de Noël » dans un bar de Grand-Mère; la fraternité des hommes, tous employés à Maintenance des Chutes, donne à la soirée un fort sentiment de cohésion sociale. Néanmoins, Pavel ne peut simplement se fondre à la solidarité en place : « Chaque fois qu'il se retrouvait entouré d'imbéciles, Pavel aimait bien, par coquetterie, les coiffer au poteau sur leur propre terrain » (2011, p. 138). Le protagoniste décoche alors un mot d'esprit qui, par sa subtilité – moquerie ironique que ses confrères ne savent décoder – « lui valut un franc succès » (2011, p. 138). Pavel – qui prend le parti de se raconter à la troisième personne, dans un style soutenu, parfois fleuri – juge les hommes qui l'entourent dans le café, comme il juge tous ceux qu'il croise Chez Toy. Ses jugements, son

mépris, sa hauteur restent toutefois sous cape; le plus souvent, il ne partage ses sentiments culturels qu'avec le lecteur ou encore, comme ici, se terrant derrière quelques fleurs rhétoriques. La norme et le pouvoir qu'elle confère à celui qui la maîtrise ne s'aboliraient donc pas dans le café, même dans un café de Grand-Mère ? En vérité, il faut noter que, maîtrisant cette norme, Pavel ne peut toutefois l'appliquer, la faire agir dans sa communauté; Montréal, la scène culturelle, le savoir lettré, le livre seuls en permettent l'expression. Sans cette scénographie narrative, sans la complicité avec une *communauté interprétative* reconnaissant une valeur à son énoncé, Pavel ne peut mettre en place son mépris, car dans son univers, le lettré ne peut qu'avoir tort – ainsi en est-il du jeune employé de Maintenance des Chutes, J-F, étudiant à la maîtrise en littérature, qui est un « désastre comme employé d'entretien » (2011, p. 18). Lorsque Pavel choisit de se retirer *dans* la fête, de trouver un lieu paisible où lire dans le bar, il marque bien que « si on surprenait quelqu'un en train de bouquiner dans un party de Maintenance des Chutes, on érigerait sans doute un bûcher » (2011, p. 141). Grand-Mère, le café et sa communauté ont leurs propres règles, mais celles-ci ne trouvent une forme qu'ironisée, édulcorée, prennent l'apparence d'une ignorance et d'une indifférence, donnant à la norme du narrateur tout son lustre : sa force de lucidité et de conscience semble alors évidente. Pavel se retire effectivement dans la fête, il grimpe à la mezzanine du bar où, en surplomb des fêtards, il boit doucement une bière en se plongeant dans un livre.

À la vérité, le café symbolise sans doute une sorte d'espace carnavalesque chez François Blais; dans cet espace, la culture lettrée se trouve *déplacée*. Mais ce déplacement n'agit pas tel un renversement; il permet plutôt de mieux mettre en scène le lettré liminaire, les tensions qui le traversent dans un monde ouvrier

où sa norme et sa connaissance n'ont guère de sens. Cette représentation du café fait un aller-retour, car si *La nuit des morts-vivants* raconte des lettrés ironisant sur la « bêtise ambiante », sur l'inculture, *Document 1* ironise sur l'habitus littéraire, ses marchés symboliques et la facticité de ses règles. Le café devient une sorte de frontière, moins lieu de cohésion sociale que de partage – même si cela parfois ressemble à une confrontation. L'écrivain au café de Grand-Mère ne peut y être dans son élément. Sa liminarité, toutefois, ne saura qui accuser de la communauté interprétative ou de la communauté ouvrière.

Sans adresse : le café chez Mylène Bouchard

Le café est un espace de dialogue : ce constat paraît appelé dès l'analyse de l'œuvre de Lessard, où l'appartenance paradoxale de l'écrivain à sa culture se jouait. Un phénomène parent s'observe dans l'œuvre de Blais, la communauté lettrée du livre y dialoguant avec la communauté ouvrière de la petite ville. Dans les deux cas, mais fort différemment, la norme littéraire et l'abstraction culturelle y perdent leur efficace au profit d'une incarnation de la vie culturelle, laquelle ne peut que mettre en place le conflit des normes. Dans cet espace de dialogue, le langage unilatéral du pouvoir est inaudible.

Le café, chez Mylène Bouchard, propose autre chose, me semble-t-il. Ma démonstration, rapide, me permettra pourtant d'arriver à une conclusion. *La Garçonnière* présente plusieurs cafés, tous carrefours, moments de basculements, intersections : le Café Typo dans le film culte des protagonistes, *The Pillow Book*, où les amoureux se rencontrent, le Café Ciné-lumière où Hubert, écrivain, rencontre Richard Desjardins et apprend de sa bouche

les secrets sur l'amour, le Café suspendu, surtout, où les protagonistes se rencontrent tous les matins, où ils mettent fin à leur relation également. Se condamnant à l'exil pour surmonter sa peine d'amour, Hubert, en ce sens, regrette surtout ce café et ce qu'il signifiait dans sa vie :

Par-dessus tout, il peinerait à laisser derrière lui le *Café Suspendu*. Oui. Malgré la mort de l'homme, malgré la scène de la rupture, l'endroit demeurait un impératif de tous les instants. Ce lieu représentait cette époque significative. Il était parti de Péribonka alors qu'il ne connaissait pratiquement rien sur lui-même, encore un enfant, à dix-sept ans. Il faisait cavalier seul. [...] Une époque riche en rencontres, en apprentissages, en rêves. Ce café, c'était cette escale, précisément. (2009, p. 145)

Le café forme la communauté autour d'Hubert; il se substitue à ce monde plein de Péribonka qu'il venait de quitter. Il faut dire que le concept du café « était tout à fait hospitalier » :

Au *Café Suspendu*[, le client] était invité à *suspendre* un café au moment de régler la note, payant ainsi un café consommé puis un de plus. De cette façon, n'importe qui, à toute heure du jour, pouvait s'arrêter au café et demander au serveur : « Auriez-vous un café suspendu par hasard ? » Si la réponse s'avérait positive, le passant buvait un café et repartait, le pas léger. [...] Le propriétaire en avait profité une fois, à Prague. U Zavesenheocafe, Prague. Et plusieurs années plus tard, vadrouillant à Montréal, il avait ouvert son lieu sympathique sous la même appellation. (2009, p. 57)

Le café agit alors comme un lieu de passage et de partage; en ce sens, il détermine les déplacements de l'écrivain : « Naturellement, parce qu'il y avait là un *Café Suspendu*, il avait opté pour Prague. » (2009, p. 145) Le café s'avère donc détaché du lieu; il transite, se déplace, existe à divers endroits. S'il reproduit, à Montréal, la communauté perdue de Péribonka, il déplace, à Prague, la communauté abandonnée à Montréal. Il me

paraît difficile de ne pas lier cette connotation du café au discours moderniste qui traverse le roman de Mylène Bouchard. Dans sa forme et dans son propos, en effet, se devine dans *La garçonnière* une confiance moderne envers le matériau littéraire, dont la représentation d'Hubert en tant qu'écrivain est symptomatique : sujet lyrique et passionné, son rapport à la création et au succès semble dénué de complexes et d'obstacles. Le café comme lieu commun de la littérature est alors accepté, avec sa cohérence esthétique et sa cohésion sociale. Ainsi, lorsque Hubert s'assoit près de la fenêtre du *Café Suspendu*, la narration ne manque pas de noter : « Un écrivain adore avoir vue sur une scène extérieure où chaque individu est porteur de littérature. » (2009, p. 117) Depuis le café, Hubert perçoit la littérature dans tout; le lieu devient bien davantage qu'un espace social, il représente le regard même de la littérature, son détachement de la rue avec vue sur celle-ci. On pourrait dire qu'il est alors, à l'instar d'un discours romantique sur la littérature, *sans adresse*, mais ici selon deux significations : d'une part, le café n'est pas localisé, il représente bien davantage un esprit partagé de Montréal à Prague, une communauté délocalisée dans sa multiple localisation; d'autre part, il est sans adresse par sa représentation de l'énoncé littéraire, non adressé : « La littérature est le règne de l'écriture, de la parole qui circule en dehors de toute relation d'adresse déterminée », écrit en ce sens le philosophe Jacques Rancière :

Cette parole muette, disait Platon, s'en va rouler à droite et à gauche sans savoir à qui il ne convient pas de parler. Il en va ainsi pour cette littérature qui ne s'adresse plus à aucune audience spécifique, partageant une même position dans l'ordre social et tirant de cet éthos des règles d'interprétation et des modes de sensibilité ordonnés. (2007, p. 21)

On peut dire effectivement que la littérature est marquée dans ce roman par l'esprit libre – mais non décalé – de la littérature : la littérature apparaît dans chaque individu, mais elle n'est adressée à aucun; l'œuvre, détachée de tout contexte, survient tout simplement comme un café suspendu, destiné à personne en particulier. Ainsi, Hubert publie ses premières œuvres une fois exilé à Prague; son succès international porte en germe une foi envers ce langage universel, sans audience spécifique. Cette foi prend une autre forme également, celle d'une anecdote initiatique pour l'écrivain. « Il faudrait raconter que les mots ont eu raison sur la vie de ce buveur de café, amant des cafés, abonné du *Café Suspendu*. » (2009, p. 34), lit-on au début du roman. Le Café Suspendu semble ainsi, dès l'amorce, hanté par un pouvoir particulier des mots. « Un dernier café et j'y vais » (2009, p. 35), se serait exclamé l'homme dans le Café Suspendu. Et ce fut en effet la dernière chose que l'homme but, frappé aussitôt par une voiture, dans la rue.

Cette scène confirme d'une certaine manière le discours sur la littérature que le café recouvre; un discours qui dit la présence de la littérature partout et l'usage de la littérature dans un monde où les mots peuvent encore avoir quelque importance. Si la scène du mort a un caractère initiatique pour Hubert, c'est parce qu'elle lui fait abandonner la photographie au profit de l'écriture. Entre un réel capté par la machine et un réel influé par le langage – car il ne fait pas de doute pour Hubert que le « dernier café » prononcé a performé la mort du pauvre homme – le choix semble simple.

La Garçonnière rejoue donc le topos du café; le lieu d'une fête et d'une effectivité de la littérature, d'une cohésion – d'un sens – des lettres dans le monde, d'une cohérence – universelle –

de la littérature dans le livre. Il n'y a qu'un pas pour voir ici apparaître un langage du pouvoir, qui, on l'a vu, restait en retrait des cafés chez Lessard et chez Blais. L'idéologie d'une littérature romantique y semble effectivement lourde. Gardons-nous, pour le moment, de franchir ce pas.

Trois cafés : interactions de la littérature

Entre le café et l'écrivain, il existe une sorte de nécessité, à énoncer sous forme d'évidence : l'écrivain doit forcément écrire quelque part. Cette nécessaire localisation appelle une interaction problématique, car être planté dans un lieu, c'est surtout évoluer dans une communauté. Comme l'a écrit François Paré, « il y a eu meurtre de l'espace dans un certain nombre de grandes cultures; ce geste mémorial a permis et permet toujours rituellement d'inscrire ces cultures dans une pure problématique du temps et ainsi dans ce qu'on pourrait appeler un discours de l'éternité » (2001 [1992], p. 115-116). Tuer l'espace consiste à se délocaliser, à récuser la nécessité du lieu dont parle Maingueneau. Représenter l'écrivain au café, au contraire, souligne sa localisation, réifie l'espace, car si les lieux fermés appellent les interférences du quotidien – ainsi de la chambre, de la cabane reculée, de la cellule –, ils ne rendent pas nécessaire la constante interaction avec une communauté, sous forme d'idéologie ou d'individus. Le café est carrefour, lieu non vierge, saturé de connotations et de discours. L'écrivain y sera assurément confronté.

De là, je ne peux qu'arriver à un premier constat qui départagera les œuvres de mon corpus. La confrontation, pour ainsi dire, n'agit pas de la même manière partout. Chez Lessard comme chez Blais, il a été facile de remarquer que la littérature – comme

discours, valeurs, langage – risquait de s’opposer aux discours de la société. Ce risque appelait diverses représentations de l’écrivain au café, tantôt s’y intégrant, tantôt s’y désintégrant, parfois en conflit de valeurs, parfois en fête, acceptant de laisser la littérature au vestiaire. Ce trait se trouve au centre des œuvres de Lessard et de Blais et, en ce sens, la même image a été utilisée pour décrire leurs cafés dans leur médiation de la littérature : frontière, portail, bref, lieu de va-et-vient, de dialogue. Mais il semble que le discours sur la littérature que porte *La Garçonnière* de Mylène Bouchard ne puisse laisser cours au même dialogisme. En effet, chez Bouchard, la littérature se trouve solidement érigée sur une sorte de discours romantique; l’idéal de cette littérature est marqué par un schématisme dans sa représentation dont le café partage les traits. Ainsi, les lectures, l’écriture, le milieu de l’édition sont l’objet d’incarnations dans les œuvres de Lessard et de Blais – Elliot, Nabokov, le geste d’écrire, tout cela est intégré à la forme du récit – , mais chez Bouchard, la référence se colle difficilement, agit plutôt par son seul capital, sa pure valeur culturelle. L’écrivain du roman, Hubert, publie dès son exil à Prague et la narration joue de l’ellipse : on se contente de nous mentionner que son succès est grand et que les éditeurs se l’arrachent. Le café explicite cet idéalisme en n’accueillant que des personnages issus du *milieu* culturel : Hubert y rencontre Mara, animatrice culturelle à la radio, de même pour Richard Desjardins. Autrement, les interactions servent strictement à faire de la littérature, à en confirmer les fondements – ainsi de l’homme qui meurt par excès de langage. Il n’y a donc qu’un seul milieu au cœur du café, et ce milieu est, comme j’ai voulu le montrer, mouvant, sans adresse, planté plutôt dans la « grande culture » et la « problématique du temps » que dans le prosaïsme de la localisation. On peut dire, en fait, que l’absence de grandiloquence et le cynisme permettent aux œuvres de Lessard et de Blais de

représenter le lieu conflictuel du café pour penser à de nouveaux frais les modalités d'intégration de la littérature au reste de la société. Il faut d'une certaine manière accepter la déréliction des hiérarchies classiques, réaliser la facticité de la chose littéraire au-delà de son idéal pour en représenter les conflits; le café et ses conflits, dans ces œuvres, disent beaucoup en vérité le maintien d'une interaction – vécue dans sa nécessité – entre le monde et les lettres.

De là, un deuxième constat doit être tracé. Il a été dit que le lieu commun du café n'appartient guère à l'histoire littéraire québécoise; il convenait de voir comment cette tradition d'un autre a été adaptée, modélisée, travaillée. Situés à Prague, à Lisbonne, à Paris, les cafés que nous avons visités sont souvent décalés, inscrits diégétiquement au cœur de la tradition européenne à laquelle le café appartient en propre. Les fuites de Lessard ou l'exil d'Hubert s'incarnent ainsi dans une représentation conventionnée de l'Europe littéraire et adaptent par là sa mythique. À l'inverse, les bars et cafés de Grand-Mère sur-jouent leur éloignement – du centre culturel comme de la tradition. Rien ne semble moins culturel que ces lieux où aucun « savoir légitime », aucun sujet symbolique n'agit. En fait, seul l'El Dorado occupe dans le jeu des représentations la place du café typique de la littérature incarné à Montréal. Le décalage culturel dont il est l'objet, l'éviction inaugurale de l'écrivain qu'il accueille sous forme de métalepse indique toutefois sa difficile incarnation.

André Belleau remarquait, dans son *Romancier fictif*, que la représentation de la littérature dans les années 1940-1950 « donn[ai]t à voir la littérature détachée de toutes conditions de production [en] traduisant par là même une conception nettement idéaliste » (1999, p. 133). Cet idéalisme s'avère en saillie dans

La Garçonnière : en détachant l'écrivain du lieu, en faisant de ce lieu – ici, le café – un non-lieu, il révèle cette conception idéaliste. On peut dire que l'attention cynique, lourdement ironisée, que François Blais accorde aux moyens de productions littéraires – les conseils des arts, les éditeurs – apparaît dans le lieu même, car le café, le restaurant, le bar y semblent plus qu'ailleurs sans valeur d'éternité, pur espace, pure localisation. La littérature, vraiment, n'y est que conditions de production. Entre ces deux extrémités, il y aurait l'El Dorado de Patrice Lessard, un lieu un peu inaccessible – son nom paraît révélateur – lieu où la culture concrète et le symbole de la culture coexistent dans l'incohérence, dans le quiproquo, dans la mésentente, comme si la seule coexistence possible en littérature ne pouvait qu'être faite de négativité. Le café nous aurait alors enseigné ceci sur le discours sur la littérature : voilà moins le lieu d'une cohésion sociale que d'une interaction, devenue rare, entre le discours littéraire et les autres discours. On aura beau parler de Carnaval, espérer – et tout un discours sur la littérature y invite, appelant une totalité plurivoque, un « égalitarisme radical » entre les mots (Rancière, 2007, p. 19) – une littérature débarrassée des codes et normes, des hauteurs et facticités, ce n'est pas le café qui incarne tout cela. Le café ne trouve plus guère de salon auquel s'opposer. Il n'est plus qu'un lieu pur d'interactions. Interactions avec la tradition même du café littéraire, avec les discours qui le traversent, entre la vie et la culture qui l'organisent, entre les codes, jamais les mêmes, du *Journal de Montréal* jusqu'à un livre de Nabokov. Ces interactions montrent évidemment le caractère bringuebalant de la chose – la littérature – qui paraît un peu fausse, simple institution, coquille vide se survivant comme « un fantôme » pour reprendre l'expression de Pierre Nepveu (1988, p. 13). Les écrivains au café, pour peu qu'ils ne soient pas tentés par

l'idéalisme, interagissent donc dans la crainte que ce soit le dernier justement; le dernier café de la littérature.

Bibliographie

- BÉLANGER, David. (2016), « En contre-jour. La représentation évanescence de l'écrivain dans le roman québécois contemporain », *Arborescence*, n° 5, p. 54-71, <<https://www.erudit.org/revue/arbo/2016/v/n6/1037504ar.pdf>>.
- BELLEAU, André. (1984), *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Montréal, Les Éditions Primeur, coll. « L'échiquier ».
- . (1999 [1980]), *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota bene, coll. « Visée critique ».
- BIRON, Michel. (2000), *L'Absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».
- . (2015), *Saint-Denys Garneau*, Montréal, Boréal.
- BLAIS, François. (2011), *La Nuit des morts-vivants*, Québec, L'instant même.
- . (2012), *Document 1*, Québec, L'instant même.
- BOUCHARD, Mylène (2009), *La Garçonnière*, Chicoutimi, La Peuplade.
- CÔTÉ-FOURNIER, Laurence. (2016), « Les éditions Rodrigol : un formalisme du commun », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, p. 29-46.
- DANTIN, Louis. (1997 [1904]), *Émile Nelligan et son œuvre*, édition critique établie par Réjean Robidoux, Montréal, Les

Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

LAISNEY, Vincent. (2010), « Cénacles et cafés littéraires : deux socialités antagonistes », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, vol. 110, <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2010-3-page-563.htm#pa3>>.

LESSARD, Patrice. (2009), *Je suis Sébastien Chevalier*, Montréal, Rodrigol.

—. (2012), « Comme des Hell's », dans *Printemps spécial*, Montréal, Hélio trope, p. 88-96.

—. (2014), *L'Enterrement de la sardine*, Montréal, Hélio trope.

MAINGUENEAU, Dominique. (2006), *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin.

NEPVEU, Pierre. (1999 [1988]), *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Compact ».

PARÉ, François. (2001 [1992]), *Les Littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française ».

RANCIÈRE, Jacques. (2007), *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet ».

Résumé

Cet article analyse la représentation de l'écrivain au café dans le roman québécois contemporain. Pour ce faire, l'œuvre de trois auteurs est auscultée : Patrice Lessard (*Je suis Sébastien Chevalier*, *L'Enterrement de la sardine*), François Blais (*La Nuit des morts-vivants*, *Document 1*) et Mylène Bouchard

(*La Garçonnière*). Le postulat de base guidant cette étude est que, dans la littérature contemporaine, le lieu commun du café d'écrivain est transformé et devient le lieu de l'interaction et de la confrontation de la littérature avec les autres discours sociaux.

Abstract

This article intends to observe the representation of writer in café in Contemporary Quebec literature. For this matter, books of Patrice Lessard (*Je suis Sébastien Chevalier, L'Enterrement de la sardine*), François Blais (*La Nuit des morts-vivants, Document 1*) and Mylène Bouchard (*La Garçonnière*) are analyzed.

De la maison à la métalepse daiglienne

Benoit Doyon-Gosselin

Université de Moncton

Étais-je en train de me saboter moi-même ?
Je ne voulais pas cela.
Pour sûr, p. 320.

Dans le corpus romanesque de la littérature acadienne, la question de la représentation spatiale de l'écrivain et de l'écriture se pose selon des modalités complexes dans l'œuvre d'une auteure en particulier : France Daigle. Déjà en 2004, à l'occasion de la parution d'un numéro de la revue *Voix et Images* (2004) consacré à la romancière, les chercheurs résumaient les quatre

lignes de force d'une œuvre atypique. Le dossier se penchait sur le rapport à la langue (Boudreau), les structures formelles (Paré), l'autofiction et ses conséquences (Den Toonder) et la spatialité (Doyon-Gosselin et Morency). J'aimerais laisser de côté la question de la langue, qui a certes pris une place exponentielle de *Pas pire* (2002a [1998]) à *Pour sûr* (2011) et qui, par conséquent a été analysée par quelques jeunes chercheurs (Robidoux-Daigneault et Thivierge) et par des chercheurs établis (Boudreau, 1999 et 2000; Leclerc, 2006 et 2009). Il me semble toutefois qu'une réflexion sur les liens entre la spatialité, les structures formelles et l'autoreprésentation de l'écrivain mérite d'être approfondie, surtout à la lumière de la parution de *Pour sûr*. Mon hypothèse est que les différentes autoreprésentations de l'écrivain dans l'œuvre de France Daigle demeurent tributaires de l'organisation spatiale et formelle des romans.

Pour évaluer la justesse de cette hypothèse, il faut dans un premier temps montrer comment, dès la parution de ses premiers romans dans les années 1980, l'utilisation de la figure spatiale de la maison sert à réfléchir à l'œuvre littéraire en construction. De plus, la présence de personnages représentant des créateurs – l'architecte par exemple – témoigne d'une autoreprésentation décalée, d'une auctorialité dialectisée en figures métaphoriques. Pour y arriver, les romans *Sans jamais parler du vent* (2013 [1983]), *Film d'amour et de dépendance* (2013 [1984]) et *La Beauté de l'affaire* (2016 [1991]) seront analysés brièvement. Dans un deuxième temps, il faudra expliquer comment le choix de se libérer des figures spatiales analogiques – conséquence de la victoire sur l'espace de la narratrice dans *Pas pire* –, associé à la complexification des contraintes formelles, permet au final une métalepse de l'auteur fort révélatrice dans *Pour sûr*.

Les lieux usés de la création et les avatars du créateur

Dans son livre intitulé *L'Espace et le sens. Germinal d'Émile Zola* (1985), Denis Bertrand développe des thèses intéressantes et novatrices pour étudier les *topoi*. D'emblée, Bertrand propose que « la spatialité, aux divers niveaux où il est possible de la reconnaître et de la saisir, fonctionn[e] comme un principe organisateur supportant, de manière remarquablement systématique, le déploiement de plusieurs discours différents mais homologues » (p. 58). Pour ce faire, il s'applique à montrer que « les deux fonctions représentatives régies par les relations spatiales, fonction figurative et fonction abstraite, s'appuient l'une sur l'autre, se réfléchissent l'une l'autre, se fondent et se stipulent réciproquement » (p. 61). La fonction figurative se limite à traiter des *topoi* au premier degré. Un sujet, qu'il soit narrateur ou personnage, sélectionne ou met l'accent sur des objets spatiaux selon son point de vue. Chaque lieu décrit dans une œuvre, chaque *topos* permet de mieux saisir la relation entre le sujet et la construction spatiale d'une œuvre spécifique. En effet, pour Bertrand, il semble que

le parcours d'ensemble du sujet collectif s'éclaire de manière décisive dès lors qu'on le considère à travers les relations restructurables qui s'établissent et se transforment entre ce sujet et ses projections spatiales. En d'autres termes, son parcours spatial constitue le support signifiant de son parcours historique et social : le sujet « s'inscrit » et inscrit son devenir dans les figures des lieux. (p. 151)

La fonction abstraite des *topoi* suggère que ces derniers possèdent une signification au deuxième degré. Au-delà de leurs caractéristiques descriptives – de leur fonction figurative – les *topoi* sont porteurs de sens. À ce titre, Bertrand avance que

par la place qu'occupent en son fonctionnement les catégories et les relations de l'espace, on peut affirmer que l'abstraction s'y structure comme figure, et que le discours abstrait, censé à la limite théoriser le sens, puise dans la spatialité certains des schèmes fondamentaux de sa construction. (p. 166)

Le discours abstrait repose alors sur les diverses relations spatiales dans une œuvre donnée. À partir d'un *topos*, de la place qu'il occupe par rapport aux autres *topoi*, le lecteur peut en arriver à comprendre un sens qui n'était pas nécessairement apparent à première vue. Bref, de la fonction figurative dérive un sens qui trouve son accomplissement dans la fonction abstraite. De l'illusion du réel fourni par la fonction figurative, on passe à l'illusion de sens qui découle de la figure abstraite. La fonction figurative permet de décrire un élément spatial comme une maison ou une île, de cerner les différents traits de celui-ci. De son côté, la fonction abstraite permet d'intégrer l'objet spatial dans un système de signes plus vaste qui aide le lecteur à donner un sens à l'œuvre. C'est ainsi que fonctionnent les figures spatiales obsédantes dans les romans de France Daigle.

Dans *Sans jamais parler du vent*, premier roman de l'auteure, la figure de la maison n'est pas encore construite; il s'agit d'un projet : « La maison que l'on entend bâtir et qui sera un chef-d'œuvre » (Daigle, 2013, p. 19). Elle constitue une figure hypothétique qui parcourt l'œuvre mais qui ne semble pas se concrétiser. Le narrateur souligne toutes les difficultés associées à ce projet de maison, et ce, à plusieurs reprises. Il devient difficile de vivre sans elle, de se situer dans l'espace : « La maison, la bâtir pour vivre » (Daigle, 2013, p. 125). En fait, la plus grande peur du narrateur se résume en peu de mots : « N'avoir plus de maison, plus lieu d'exister. » (Daigle, 2013, p. 132). La deuxième proposition de la phrase est révélatrice, car le lecteur s'attend plutôt à lire « plus de

lieu pour exister ». De cette manière, le texte associe la maison à l'ontologie de l'être; sans maison, l'être ne pourrait exister.

Plusieurs critiques ont déjà souligné que « [l]e rapport métaphorique entre la maison à bâtir et le roman à faire [...] "contamine" de proche en proche d'autres motifs fictionnels et leur donne une portée métatextuelle » (Boudreau et Robichaud, 1988, p. 149-150). Cette « portée métatextuelle » permet de comprendre que toute l'œuvre de Daigle s'appuie sur la métaphore de la maison et de l'architecte. Un des problèmes inhérents à la construction de l'œuvre est qu'elle se construit elle-même, indépendamment de la volonté du narrateur : « La maison qui se construit, essayer parfois de l'habiter. Comme si ce n'était pas surtout elle qui nous habitait. Elle, parler encore d'elle. Comme si c'eût été possible qu'elle soit encore là » (Daigle, 2013, p. 31). À maintes reprises, le narrateur réitère son intuition qui lui fournit en fait une raison, ou plutôt une excuse pour poursuivre son projet littéraire. Ainsi, il est question « [d]es livres qui à bien y penser nous écrivent peut-être » (Daigle, 2013, p. 110) ou encore « [d]es premiers mots comme si le roman ne courait pas partout à notre rencontre de toute façon » (Daigle, 2013, p. 127). La construction de l'édifice romanesque devient alors un impératif hors du véritable contrôle du narrateur. Ainsi, il existe autant de possibilités de maisons que de romans, mais le narrateur parvient difficilement à mener à terme son projet, car il ne sait comment s'y prendre : « Ne plus savoir où aller pour écrire cette chose que tout continue pourtant à nous faire parvenir. » (Daigle, 2013, p. 36)

La métaphore filée de la maison pour l'œuvre est construite par analogies et répétitions. Chaque phrase qui traite de la maison évoque également, souvent dans la même proposition, le roman ou l'œuvre à venir. Le narrateur parle par exemple d'un long silence et

d'un long voyage qui mène finalement à la maison : « Comme parfois au bout d'un très long silence comme au bout d'un très long voyage une maison, s'y arrêter » (Daigle, 2013, p. 85). La métaphore repose ici sur un extrait de la page suivante, qui reprend les mêmes mots, mais en précisant le lien entre la maison et le roman : « Le roman comme structure contre laquelle appuyer ses voyages, le cadre d'une porte. Les frontières alors, puis le devoir de rester en place. Les mots, les assaillir, les arrêter » (Daigle, 2013, p. 86). Le mot « roman », dans cet extrait, peut aussi bien être remplacé par le mot « maison » sans changer le sens de la phrase. Encore une fois, « le devoir de rester en place » et le fait d'utiliser des mots pour construire montrent bien l'urgence de dire, de nommer les choses. La maison devient alors un leitmotiv pour l'idée incessante du roman lui-même. Ainsi, il n'y a qu'un devoir essentiel pour le narrateur, obligation qui souligne encore toutes les connotations entre la maison et le roman : « Le roman, l'habiter absolument. Passer d'un lieu à un autre sans le temps qu'il faut normalement pour ces choses. » (Daigle, 2013, p. 82).

Dans le sillage de *Sans jamais parler du vent*, le deuxième roman de Daigle, *Film d'amour et de dépendance*, poursuit la quête de l'œuvre à construire en utilisant la figure de la maison et la présence de charpentiers, dans le but de réaliser un film (qui ne sera jamais achevé). La maison est au départ une simple image du film, mais son symbolisme déborde du cadre scénique. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que le narrateur affirme : « Les lieux de ce film n'étaient pas ceux que nous avions imaginés » (Daigle, 2013, p. 230). Cet énoncé indique clairement au lecteur qu'il ne faut pas comprendre la maison au premier degré, mais que ce *topos* signifie autre chose.

Le symbolisme de la maison témoigne de l'écriture autoréflexive de Daigle et manifeste surtout « que la seule construction dont il soit question dans ce livre est [...] celle du

texte lui-même » (Boudreau, 1996, p. 77). Alors que le projet de départ semblait être un scénario de film, il devient peu à peu une réflexion sur le roman. Le narrateur doute et ne sait plus où il en est : « Ne plus savoir s'il s'agit de tourner un film ou de bâtir des maisons [...]. Des maisons un peu n'importe comment mais solides quand même, immuables » (Daigle, 2013, p. 202). Le parallèle entre la maison et l'œuvre semble évident. *Film d'amour et de dépendance* paraît bâti « un peu n'importe comment », mais fait partie, malgré tout, de ces jalons « immuables » de la littérature acadienne. De plus, la situation de l'écrivain évoluant en Acadie ressemble à celle des charpentiers dans le roman. Le narrateur propose en ce sens un rapprochement entre le peuple acadien et ses écrivains :

Ici les gens sont renfermés, repliés sur eux-mêmes. Ils vivent dans des sortes de terreaux, subissent la pensée comme un mal à endurer. [...] Les charpentiers leur ressemblent mais ils ne sont pas tout à fait de la même famille. Ils leur bâtissent des abris convenables et puis s'en vont. (Daigle, 2013, p. 212)

L'analogie entre les charpentiers et les écrivains s'appuie sur la métaphore de la maison comme œuvre. Dans ce passage, bien que les charpentiers (ou les écrivains) fassent partie de la société, ils n'ont aucune appartenance familiale. Après le travail de construction (ou d'écriture) accompli, au meilleur de leurs capacités, ils partent pour reprendre leur place en marge de la société. L'émergence de la figure de l'écrivain, sous les traits des charpentiers, permet au lecteur de mieux saisir la portée de leurs actions. Par exemple, le narrateur spécifie « que les charpentiers eux fouillent dans les entassements de bois livrés là pêle-mêle, retirent des morceaux qui font leur affaire » (Daigle, 2013, p. 188). Le charpentier, tout comme l'écrivain, « travaille avec un langage qui a déjà servi et qu'il a pour mission de renouveler,

qu'il doit se réapproprier » (Boudreau et Robichaud, 1988, p. 150). Cette réappropriation langagière passe nécessairement par la réappropriation de l'espace. C'est d'ailleurs ce que personnages et narrateur tentent d'accomplir dans le roman *La Beauté de l'affaire*, qui clôt un premier cycle romanesque.

Ce court roman est coiffé d'un sous-titre révélateur : *Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*. Les deux premières propositions de ce sous-titre témoignent de l'autoreprésentation brouillée de France Daigle. Dans un premier temps, le caractère autobiographique de l'œuvre laisse entendre que la vie ou, à tout le moins, une fiction de la vie de France Daigle s'offrira au lecteur. Cette piste est pourtant fausse, car la romancière n'est pas un personnage du roman. La voix qui commente le texte, le pronom « elle », remplace le pronom personnel « je », auquel le lecteur est habitué dans une fiction autobiographique. Il s'agit du double fictionnel de l'auteure. Daigle s'inscrit donc dans son histoire en spécifiant qu'il s'agit d'une fiction autobiographique, mais s'en distancie simultanément en utilisant le pronom personnel « elle » au lieu du « je ». On comprend alors toute l'ambiguïté créée par le sous-titre.

Dans un deuxième temps, le sous-titre évoque « plusieurs voix » qui participeraient à l'élaboration de l'œuvre. Les voix en question se réfèrent aux trois trames narratives fragmentées qui s'ajoutent à la voix de la narratrice. La première trame narrative est celle d'un architecte qui prie, en compagnie de sa femme, à la messe de minuit. Quant à la deuxième trame narrative, elle met en scène un homme qui veut bâtir une clôture sur une île. Enfin, la troisième trame narrative est constituée d'un groupe d'artistes acadiens qui doit transformer un terrain vague en un « espace vert, agréable et

séduisant » (Daigle, 2016, p. 89). Dans chaque trame narrative, les lieux diffèrent, mais il s'agit toujours d'investir un espace, d'y prendre place et de le rendre habitable. Les trois micro-récits mettent en scène la reprise analogique de la création littéraire. On peut également concevoir que l'architecte est un autre avatar du créateur et que France Daigle fait partie du groupe d'artistes fictifs qui travaille de façon « utile ». L'architecte, double de l'écrivain, tente de se projeter dans un espace structuré, cohérent, où les éléments disparates possèdent un sens : « Ainsi, où qu'il se trouve, l'architecte cherche des liens entre ce qui se présente à lui comme une foule d'éléments disparates. Il cherche une cohésion d'ensemble, et cette cohésion, quand il la trouve, il la projette dans l'espace » (Daigle, 2016, p. 119). En utilisant le personnage de l'architecte au lieu de l'écrivain, le narrateur peut ainsi réfléchir à l'espace en tant qu'analogie de l'écriture. En fait, il faut comprendre que tous les personnages sont des doubles de la voix narrative. Cette dernière possède des similitudes avec l'architecte, avec l'homme qui construit une clôture sur une île et également avec le groupe d'écrivains acadiens. Sur le plan symbolique, l'architecte représente le moment où l'écrivain cherche l'inspiration alors que l'homme dans son île représente le romancier seul devant son œuvre en construction tandis que le groupe d'écrivains acadiens suggère tous les rapports conflictuels qui surgissent dans le champ littéraire. *La Beauté de l'affaire* souligne de façon explicite l'importance du lien entre la création architecturale et la création littéraire dans un contexte universel : « Tous et toutes nous tripotons l'ordinateur tandis qu'ailleurs des gens sablent une planche, rabotent un poème, rassemblent des troncs, pour le papier. » (Daigle, 2016, p. 102)

Les différents *topoi* mis en scène par France Daigle dans la grande majorité de ses romans servent de support analogique à une

réflexion sur la création littéraire. Ils accueillent les traits usés du créateur, sans pour autant mettre fin à la création. En utilisant plusieurs stratégies liées à la spatialité des œuvres, Daigle gomme sa présence sous les traits d'avatars. Cependant, l'intégration de personnages acadiens dans les romans subséquents, jumelée à la disparition progressive des *topoi*, analogon de la création, permettront à l'auteure de trouver sa place dans des structures formelles complexes.

L'ultime transgression : la métalepse daiglienne

En 2004, plus tardivement dans sa longue carrière de chercheur, Gérard Genette propose un petit ouvrage intitulé *Métalepse. De la figure à la fiction*. Genette y offre un historique de cette figure appartenant au domaine de la rhétorique pour ensuite se consacrer à une de ses acceptions plus modernes : la métalepse de l'auteur. Plus particulièrement, il présente maints exemples provenant du monde du cinéma en évoquant tout de même une des métalepse les plus célèbres de la littérature, celle de deux niveaux de narration incompatibles dans la nouvelle « Continuité des parcs » de Julio Cortázar. Pour Genette, la métalepse constitue une « manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même » (p. 14). Évidemment, un auteur – par exemple Cortázar – peut créer une métalepse narrative, ce qui ne constitue pas en soi une métalepse de l'auteur comme celle qui m'intéresse. Cette métalepse particulière met en scène un « romancier entre deux romans, mais aussi entre son propre

univers vécu, extradiégétique par définition, et celui, intradiégétique, de sa fiction » (Genette, p. 31).

Dans son œuvre, comme je l'ai montré plus haut, Daigle s'est servie de la figure de la maison pour parler de l'œuvre littéraire, de son œuvre en formation. Au fil des romans, des créateurs – architecte, charpentiers, artistes anonymes, peintre, etc. – qui, tous à leur manière, représentent l'écrivaine en devenir ont laissé leur place à un bébé, né en novembre 1953 à Moncton, même mois, même année et même lieu de naissance que France Daigle. Dans son roman *1953. Chronique d'une naissance annoncée* (2014 [1995]), Daigle met en scène *a posteriori* comment un bébé a pu être influencé dans son développement par les événements locaux et mondiaux de son année de naissance. Elle s'approprie entre autres « le monde médical à des fins littéraires [afin de] naître à la littérature » (Daigle, 2014, p. 28). Cependant, on peut difficilement parler de métalepse dans ce cas. Même si le personnage du bébé deviendra plus tard écrivaine, son nom est tout simplement Bébé M. Comme le signale François Paré dans la préface de la réédition du roman, « Bébé M., c'est France Daigle elle-même, ou plutôt la part première qui échappe toujours à la romancière à l'affût de son histoire personnelle. » (Paré, 2014, p. 9) Il s'agit encore d'une projection de l'auteure.

Le roman suivant, intitulé *Pas pire*, présente trois trames narratives qui se rapprochent sans toutefois véritablement s'entrecroiser. On trouve tout d'abord l'histoire d'une écrivaine, explicitement nommée France Daigle, qui évoque son enfance à Dieppe et son agoraphobie, peur qu'elle affrontera lorsqu'elle se rendra en France pour obtenir le prix France-Acadie et pour participer à l'émission *Bouillon de culture*. Il s'agit de la trame narrative principale du roman. Deuxièmement, l'œuvre met en scène Terry Thibodeau et Carmen Després, un couple de jeunes Acadiens

qui habitent la région de Moncton-Dieppe. Ce récit se concentre sur les hauts et les bas de cette relation amoureuse qui aboutit à la naissance prochaine d'un enfant. Enfin, une dernière trame narrative, de moindre importance, réunit Élisabeth, médecin habitant à Moncton, rencontrée pour la première fois dans *La Vraie Vie* (2016 [1993]), et Hans, qui avait aperçu Élisabeth en Grèce à la dernière page de *1953*. Dans *Pas pire*, un narrateur omniscient relate les suites de cette union passagère et ses conséquences pour les deux personnages. Plus que tous les romans précédents de Daigle, le projet qui sous-tend *Pas pire* est lié à la spatialité problématique de l'auteure et de ses personnages : « Le projet consistait donc à écrire un livre portant très largement et très librement sur le thème de l'espace : espace physique, espace mental, et les façons que nous avons de nous y mouvoir » (Daigle, 2002a [1998], p. 54). À ces trois trames narratives, il faut ajouter tous les discours scientifiques (sur les deltas, sur la mythologie, les phobies, etc.) ou pseudo-scientifiques (sur l'astrologie, sur les rêves) intégrés à la diégèse.

Évidemment, la présence d'une fictionnalisation de Daigle dans le roman se rapproche d'une véritable métalepse de l'auteur. Surtout que, lorsqu'elle se rend en France pour rencontrer Bernard Pivot, l'écrivaine commente des passages du roman que le lecteur est en train de lire. En ce sens, le roman est méta- et autoréflexif. Pourtant, la narration prend bien soin de ne pas brouiller les trames narratives. France Daigle ne rencontre jamais ses personnages. Ils vivent chacun et chacune leur vie en parallèle. Ainsi, à l'aéroport, Daigle entrevoit Élisabeth, mais jamais ils n'auront de contacts autres que visuels :

Nous avançons dans un couloir tout en verre quand je [Daigle] vis venir, dans le sens contraire, une femme que je reconnaissais. [...]

Juste comme nous la croisons, Élizabeth tourna la tête dans notre direction et nous aperçut la regardant. Elle sourit, quoiqu'un peu timidement. Quelques pas plus loin, hors de la portée de son regard, Camil ajouta :

—A doit pas savoir d'où c'est qu'on vient.

— Tant qu'à ça, je me le demande souvent moi-même. (Daigle, 2002a [1998], p. 172-173)

Ici, les trames se frôlent, mais ne se croisent pas. La rupture métaleptique est remise à plus tard.

En suivant Genette, on pourrait toutefois considérer que le roman propose une antimétalepse. En effet, si la métalepse est presque toujours conçue comme une « transgression ascendante, de l'auteur s'ingérant dans sa fiction (comme figure de sa capacité créatrice) » (Genette, p. 27), l'antimétalepse suggère que « sa fiction s'immisc[e] dans sa vie réelle » (p. 27). Dans *Pas pire*, Daigle met en scène une fictionnalisation d'elle-même qui se rend à Paris pour cueillir le prix France-Acadie et, au passage, participer à *Bouillon de culture*. Dans la vie réelle, l'écrivaine France Daigle n'avait jamais gagné le prix France-Acadie jusqu'à la parution de *Pas pire*, avec lequel elle gagne le prix ! Elle n'a cependant jamais participé à la populaire émission littéraire. On peut toutefois se demander pourquoi Daigle, dans une œuvre faisant la belle part à l'autofiction, se retient d'entremêler les fils narratifs. Une des raisons principales relève selon moi de la structure qui sous-tend l'œuvre. La presque totalité des romans de Daigle repose sur la présence d'une maison, itération spatiale par excellence pour aborder métaphoriquement la création littéraire. Cela étant dit, *Pas pire* est construit à partir d'une réflexion et des multiples utilisations du chiffre 12 :

le chiffre douze symbolise la complexité interne du monde [...] dynamique, représentant le perpétuel devenir de l'être et de l'univers. Nombre d'action, le chiffre douze représente aussi l'accomplissement et le cycle achevé. [...] Multiplié par lui-même,

il mènerait à la plénitude et au paradis, rien de moins. (Daigle, 2002a, p. 99)

Le chiffre est omniprésent dans le roman (douze maisons astrologiques, douze diamants, douze travaux d'Hercule, etc.) et, malgré toute l'ironie de la dernière phrase du passage cité, il faut considérer que le roman repose sur la simple équation 12 fois 12. *Pas pire* est en fait un roman en deux dimensions, un carré parfait dont l'aire serait 144. L'idée d'un roman en deux dimensions est renforcée par la présence d'une toile, *Dénombrement de Bethléem* de Bruegel l'Ancien, qui représente métaphoriquement le roman et les personnages qui vaquent à leurs occupations. En fait, l'impossibilité d'une métalepse de l'auteur dans *Pas pire* tient justement dans cette structure en deux dimensions. Dans le schéma suivant, la longueur du carré (l'horizontale) correspond à tous les discours scientifiques et pseudo-scientifiques alors que la largeur (la verticale) fait référence à l'histoire des personnages, à chaque trame narrative.

His-
toires
des
per-
son-
nages



Discours scientifiques
et pseudo-scientifiques

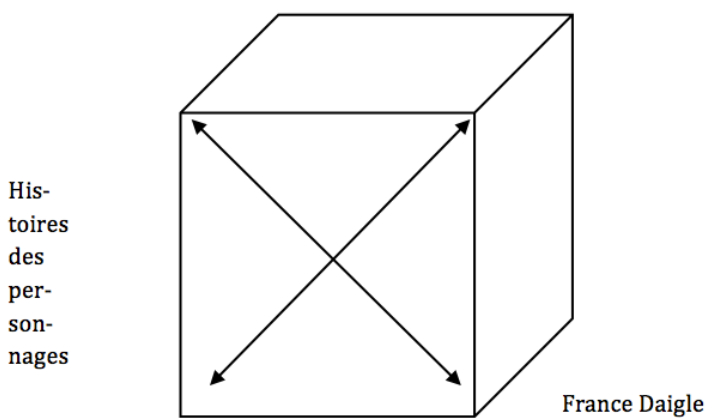
Figure 1. Structure de *Pas pire*

Bref, malgré toute la complexité du roman, *Pas pire* reste construit comme une maison dessinée par un enfant, en deux dimensions. Toutes ces considérations sont essentielles pour comprendre ce qui se passe entre la parution de *Pas pire* en 1998 et la parution de *Pour sûr* en 2011.

Dans ma monographie sur J.R. Léveillé et France Daigle, j'avais avancé (à tort, comme le montre *Pour sûr*) que « [d]ans *Pas pire*, la romancière France Daigle est elle-même architecte de son œuvre, mais en raison de sa victoire sur l'espace, elle élimine l'élément autoréflexif des romans subséquents » (Doyon-Gosselin, 2012, p. 352). Il est vrai que, dans *Un fin passage* (2001) et dans *Petites difficultés d'existence* (2002b), l'écrivaine ne met pas en scène une fictionnalisation d'elle-même. Certes, on pourrait dire que Zed, le jeune entrepreneur acadien qui engage un architecte et des ouvriers pour rénover les lofts, constitue un autre avatar de France Daigle, étant le créateur attitré du roman. L'ancienne usine abandonnée qui sera reconfigurée par Zed dans *Petites Difficultés d'existence* marque toutefois la dernière présence d'une figure spatiale servant de support à la réflexion de la littérature, réflexion tant créatrice que critique de l'autoreprésentation. Après ce roman, Daigle met de côté la figure spatiale analogique, le *topos* de son écriture, pour ne conserver qu'une structure numérale en prenant bien soin de l'exposer sans ambages. Cette mise au rancart des lieux usés de son œuvre laisse alors toute la place à l'écrivaine réelle (et non à sa fictionnalisation) sous la forme d'une métalepse ironique aux ramifications importantes.

Le roman *Pour sûr*, *magnum opus* de près de mille pages, comprend 144 trames narratives composées chacune de 12 fragments, ce qui donne au total 1728 fragments. Outre la mise en

page du roman mettant l'accent sur cette structure, la présence d'un index, séparé de la table des matières, aide à remettre dans l'ordre numérique les différentes trames narratives. Une de ces trames, nommée à juste titre « Structure », rappelle dans son premier fragment que l'importance du chiffre douze débute dans *Pas pire* (Daigle, 2011, p. 55). Cependant, le deuxième fragment suggère que « [l]e 12 à la troisième puissance [...] paraît correspondre davantage aux exigences d'une plénitude ample et durable » (Daigle, 2011, p. 59). Ainsi, ces commentaires auto-réflexifs sur la structure de l'œuvre confirment que, contrairement à *Pas pire*, qui était construit en deux dimensions (un carré), *Pour sûr* repose sur une construction en trois dimensions (un cube). Le simple fait que les fragments de chaque trame ne suivent pas, dans le livre, l'ordre prescrit par les numéros souligne, en dépit de sa forme rigide, le caractère désordonné du cube. Ainsi, il faut reprendre la figure proposée plus haut en deux dimensions et lui ajouter une troisième dimension. La longueur, à l'horizontale, forme la ligne temporelle de l'histoire collective de l'Acadie, plus précisément celle de Moncton et sa langue. La largeur, à la verticale, représente encore les histoires des différents person-nages qui s'ancrent dans le présent monctonien. Enfin, la profondeur est constituée de France Daigle, l'écrivaine acadienne qui ne se cache plus sous un avatar ou dans un lieu métaphorique de la création. Elle assume qu'elle a écrit d'autres romans auparavant et qu'elle est en train de bâtir ce roman. Comme elle fait partie de la troisième dimension du cube, elle peut traverser à son gré l'histoire collective acadienne et l'histoire de ses personnages sans complexe. Elle peut enfin procéder à une métalepse.



Histoire collective de l'Acadie
Figure 2. Structure de *Pour sûr*

Ce déplacement conscient entre les histoires des personnages, l'histoire de l'Acadie et la métaréflexion daiglienne sur son œuvre permet par exemple au roman de mettre en lumière les différentes stratégies utilisées par Daigle dans le passé. Dans la trame « Avatars », un narrateur (supposément) anonyme affirme : « Il ne serait pas inexact de dire que les personnages d'une fiction littéraire sont les avatars de son auteur, c'est-à-dire à la fois sa représentation, sa métamorphose et son malheur. » (Daigle, 2011, p. 173) Éclairant ainsi son œuvre entière, Daigle offre une perspective sur la genèse du roman : « Premier titre envisagé : *Jusqu'à la fin*. Dans le contexte d'une description de projet pour une demande de bourse d'écriture au Conseil des Arts du Nouveau-Brunswick. Bourse obtenue, merci beaucoup. » (Daigle, 2011, p. 300). En privilégiant la structure du cube sans la lier à un *topos* analogique, Daigle ne voit plus la nécessité de se cacher derrière un avatar. Elle s'offre finalement toutes les possibilités narratives, dont celle de discuter avec ses personnages.

La métalepse de l'auteur apparaît dans la trame narrative intitulée « Duos ». Il s'agit à chaque fois d'une rencontre et d'une discussion entre France Daigle et l'un de ses personnages. Le tableau suivant permet de schématiser ces rencontres :

Fragment	Personnage rencontré	Première apparition du personnage dans les romans
538.101.1	Pomme	<i>Petites Difficultés d'existence</i>
650.101.8	Hans	<i>1953. Chronique d'une naissance annoncée</i>
726.101.2	Ludmilla	<i>Un fin passage</i>
730.101.3	Zablonski	<i>Un fin passage</i>
972.101.6	Claudia	<i>Un fin passage</i>
1004.101.7	Carmen	<i>Pas pire</i>
1112.101.12	Shawn	<i>Pour sûr</i>
1150.101.5	Zed	<i>Petites Difficultés d'existence</i>
1180.101.9	Anonyme # 2	<i>Pour sûr</i>
1264.101.11	Sylvia	<i>Petites Difficultés d'existence</i>
1530.101.10	Josse	<i>Petites Difficultés d'existence</i>
1586.101.4	Terry	<i>Pas pire</i>

Sans analyser chaque rencontre, il faut tout de même prendre le temps de comprendre à quoi sert cette transgression ultime qui va au-delà du simple clin d'œil ironique. Pendant sa rencontre avec Hans, Daigle s'excuse et se justifie de l'avoir tenu à l'écart dans ses deux derniers romans incluant *Pour sûr*. Même si Daigle souhaite « unifier un peu [s]on univers », Hans comprend son rôle : « – Je ne suis pas comme tes autres personnages, n'est-ce pas ? Tu m'as créé pour te défaire de moi plus confortablement, c'est ça ? Ne réponds pas, les réponses sont toujours mauvaises le vendredi. » (Daigle, 2011, p 286) Le lecteur attentif remarquera le clin d'œil à l'obsession des jours qui habite Hans dans *Un fin passage*, mais surtout, le dialogue confirme que Daigle peut lire dans les pensées de ses personnages (normal : elle les a créés) et, réciproquement, les personnages

peuvent lire dans les pensées de Daigle (anormal : ils sont des êtres de papier). D'ailleurs, lors de sa rencontre avec Zablonki, Daigle réitère l'idée que personnages et auteurs sont des vases communicants. Zablonki comprend que, lorsqu'il pense à un personnage rencontré dans un autre roman, Daigle y pense aussi : « Il avait raison, bien sûr, mais je ne voulais pas qu'il pense que tout ce qui lui arrivait m'arrivait aussi. » (Daigle, 2011, p. 320)

La métalepse de l'auteur se complexifie passablement dans les « duos » suivants. Dans une sorte de dédoublement de personnages, Daigle et Carmen vont manger dans un restaurant de Dieppe. La jeune femme dit à l'auteure : « -T'as vraiment eu une bonne idée de nous donner chacun une journée de brêak de même. Ça nous fait vraiment du bien. » (Daigle, 2011, p. 432) La pause commune fait sourire ici. Daigle prend une pause de quoi ? De l'écriture ? Est-ce une pause au sens genettien ? Pause narrative, pause d'intrigue, on passe de l'action au métacommentaire mis en scène par l'apparition de la romancière. Le « nous » de l'extrait est véritablement un « je ». D'ailleurs, Carmen laisse entendre qu'elle existe à cause de Daigle. Après que Carmen ait utilisé le mot « trébucher », Daigle dit : « - Trébucher. J'aime ce mot-là. » Ce à quoi Carmen répond : « C'est toi qui me l'as appris » (Daigle, 2011, p 433). Effectivement, dans *Petites Difficultés d'existence*, Carmen avait trouvé la façon standard de dire plusieurs mots qu'elle ne connaissait qu'en anglais à l'aide de dictionnaires visuels. Pourtant, Daigle n'est pas un personnage de ce roman et c'est dans la fiction uniquement que Carmen apprend de nouveaux mots. Ailleurs, quand Daigle explique à Zed qu'elle croyait qu'il se suiciderait après la fin du projet des lofts, ce dernier s'indigne. Il ne peut pas croire que l'auteure en avait décidé ainsi. Daigle avoue alors : « Je n'avais jamais pensé que mes personnages étaient conscients des attentes que j'avais à leur

égard. En avais-je réellement ? » (Daigle, 2011, p. 496) Toutes ces rencontres métalectiques constituent des chassés-croisés pendant lesquels l'auteure ne rejoint pas totalement son personnage, comme si les multiples avatars de l'auteure lui glissaient parfois entre les doigts.

La rencontre avec Anonyme # 2 confirme cependant la place de l'auteure dans sa fiction et le contrôle qu'elle exerce sur celle-ci. Anonyme # 2 rappelle en fait les premiers personnages daigliens, qui restent indéterminés : « Il ou elle fit la moue. » (Daigle, 2011, p. 511) Il s'agit d'un personnage neutre (voir Lefrançois), sans nom, sans sexe, comme dans ceux et celles présents dans *Sans jamais parler du vent*. De façon ironique, ce personnage est offusqué de se retrouver dans le roman en cours. Au nom de tous les personnages de l'œuvre de Daigle, il souhaite qu'elle demande la permission. Sinon, il serait prêt à la poursuivre en justice. Même si l'auteure est exaspérée par ces élucubrations, elle doit régler le problème au nom... de la fiction : « Décidément, j'aurais préféré être ailleurs, mais en même temps, je voulais à tout prix faire avancer mon livre » (Daigle, 2011, p. 512). Les doléances des personnages font sourire car, de toute évidence, ceux-ci n'existent qu'à cause de Daigle. Même quand Josse se fâche du fait que l'auteure part de fausses rumeurs qui portent sur Terry et Carmen, France Daigle met les pendules à l'heure : « De toute évidence, Josse oubliait que c'était d'abord moi qui les faisais vivre, eux, et elle aussi tant qu'à y être. » (Daigle, 2011, p. 652) Plus que jamais auparavant dans ses romans, l'auteure assure son rôle sans passer par une figure spatiale représentant l'œuvre et un avatar de l'écrivain. Alors que les premiers romans étaient des « livres qui à bien y penser nous écrivent peut-être » (Daigle, 2013, p. 110), où l'auteure s'avère plus passive qu'active, simple catalyseur de la fiction,

Pour sûr est le roman assumé par Daigle. Ce constat est indéniable dans la dernière métalepse, lorsque Terry rencontre enfin Daigle.

Terry comprend peut-être pour la première fois qu'il n'est qu'un avatar de Daigle. Un peu surpris par cet état de fait, il s'exclame : « J'ai déjà entendu ça des écrivains dire que c'est les personnages qui finissent par prendre over l'histoire, bûr c'est dur à crouère. Je veux dire, l'histoire tombe pas du ciel, faut que quelqu'un y pense » (Daigle, 2011, p. 679). Daigle avoue alors qu'elle n'est qu'un « filtre ». Filtre de quoi ? Elle ne le précise pas. On peut toutefois imaginer qu'elle agit comme un filtre entre la fiction et la réalité, qu'elle peut justement naviguer à son gré entre le Moncton de son époque et des personnages qui pourraient y habiter et qui, dans leur esprit, y habitent vraiment. La dernière remarque de Daigle s'avère essentielle pour comprendre le rôle de l'écrivain dans la fiction *et* dans la société : « En m'en allant, je me demandai s'il était normal de préférer des personnages aux vraies personnes. » (Daigle, 2011, p. 680). Dans un roman qui brouille les frontières entre personnages et vraies personnes, Daigle a choisi son camp. Ses personnages sont plus intéressants que la réalité et finissent par faire partie de sa réalité. Le filtre s'amincit et les avatars deviennent bien plus que la représentation, la transformation et le malheur de l'écrivaine. Ils sont *La Vraie Vie*, la seule qui importe vraiment. Si un jour, le narrateur daiglien avait affirmé que « [l]a conscience, celle d'un romancier ou d'une romancière s'interrogeant sur son art, par exemple, pourrait être considérée comme une anomalie » (Daigle, 2014, p. 38), il est clair que cette anomalie est dorénavant assumée dans *Pour sûr*.

Conclusion

Ce tour d'horizon de l'œuvre d'une romancière acadienne de première importance offre un exemple singulier des liens entre espace et *topoï* dans les romans de l'écrivain. Rappelons-le d'emblée : la figure spatiale de la maison est omniprésente dans les romans de France Daigle. Ce *topos* obsessif, plus qu'une métaphore filée, pourrait être considéré comme une métaphore filante qui traverse de part en part les contraintes formelles imposées par Daigle. La maison comme métaphore de l'œuvre littéraire est parfois remplacée par d'autres figures spatiales, comme un terrain vague ou une île, mais à chaque fois, il s'agit de réfléchir à la création littéraire. Qu'importe alors la fonction figurative des *topoï* quand, au final, c'est la fonction abstraite qui prend toute la place. Associés à cette spatialité créatrice, des avatars de l'écrivain peuplent les fictions de Daigle. Domestiques, charpentiers, architectes, ces personnages, anonymes au début, prennent une place de plus en plus importante pour penser la création. Ils agissent comme la conscience fictionnelle de l'auteure.

La complexification des structures formelles des romans daigliens à partir de *Pas pire* jusqu'à *Pour sûr* entraîne comme conséquence une lente disparition des *topoï* de la création. Alors que les avatars de l'écrivaine servaient de filtre entre les figures spatiales et la romancière, le dernier roman élimine la spatialité métaphorique pour laisser toute la place à une France Daigle qui construit le sens de l'œuvre en négociant avec ses personnages. Il n'existe plus de doutes sur la voix narrative et sur l'organisation du récit : Daigle gère avec assurance sa fiction. Dans l'absolu, elle n'offre peut-être pas un point de vue nouveau sur la création romanesque, mais à l'intérieur de son œuvre, la

métalepse de l'auteure constitue une effraction majeure et un aboutissement logique. Ce contrôle narratif dans le cube formel permet toutes les libertés, comme une écriture du chiac inventé. Il permet enfin à France Daigle de créer son propre « Fictionnaire » (trame 120) où les mots remettent en cause la plénitude du 12³. Se jouant autant du lecteur et de sa fiction, *Pour sûr* est un exemple probant de

perfiction : n.f. – v. 2005 ; illusion de perfection. « Je suis désolée d'avoir à vous l'annoncer, mais vous vous êtes laissés berner par une sublime perfiction. » (Daigle), (Daigle, 2011, p. 456)

Bibliographie

- BERTRAND, Denis. (1985), *L'Espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès, coll. « Actes sémiotiques ».
- BOUDREAU, Raoul et Anne Marie ROBICHAUD. (1988), « Symétries et réflexivité dans la trilogie de France Daigle », *Dalhousie French Studies*, n° 15, automne-hiver, p. 143-153.
- BOUDREAU, Raoul. (1996), « Le silence et la parole chez France Daigle », dans Raoul Boudreau, Anne Marie Robichaud, Zénon Chiasson et Pierre M. Gérin (dir.), *Mélanges Marguerite Maillet : recueil de textes de création et d'articles sur la littérature, la langue et l'ethnologie acadiennes en hommage à Marguerite Maillet*, Moncton, Éditions d'Acadie, p. 71-81.
- . (1999), « L'hyperbole, la litote, la folie : trois rapports à la langue dans le roman acadien », dans Lise Gauvin (dir.), *Les Langues du roman : Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », p. 73-86.

- . (2000), « Les français de *Pas pire* de France Daigle », dans Robert Viau (dir.), *La Création littéraire dans le contexte de l'exiguité*, 9^e colloque de l'APLAQA, Beauport (Québec), MNH, coll. « Écrits de la francité », p. 51-63.
- . (2004), « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », *Voix et Images*, vol. XXIX, n° 3, printemps, p. 31-45.
- DAIGLE, France. (2013 [1983, 1984, 1985]), *Sans jamais parler du vent, Film d'amour et de dépendance, Histoire de la maison qui brûle*, Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF ».
- . (2016 [1985, 1991, 1993]), *Variations en B & K, La Beauté de l'affaire, La Vraie Vie*, Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF ».
- . (2014 [1995]), *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF ».
- . (2002a [1998]) *Pas pire*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact ».
- . (2001), *Un fin passage*, Montréal, Boréal.
- . (2002b), *Petites Difficultés d'existence*, Montréal, Boréal.
- . (2011), *Pour sûr*, Montréal, Boréal.
- DEN TOONDER, Jeanette (2004), « Dépassement des frontières et ouverture dans *Pas pire* », *Voix et Images*, vol. XXIX, n° 3, printemps, p. 57-68.
- DOYON-GOSSELIN, Benoit et Jean MORENCY. (2004), « Le monde de Moncton, Moncton ville du monde : l'inscription de la ville dans les romans récents de France Daigle », *Voix et Images*, vol. XXIX, n° 3, printemps, p. 69-83.
- DOYON-GOSSELIN, Benoit (2012), *Pour une herméneutique de l'espace : l'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle*, Québec, Nota bene.

- GENETTE, Gérard. (2004), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- LECLERC, Catherine. (2006) « Ville hybride ou ville divisée : à propos du chiac et d'une ambivalence productive », *Francophonies d'Amérique*, n° 22, p. 153-165.
- . (2009) « L'Acadie (s')éclate-t-elle à Moncton ? Notes sur le chiac et La distance habitée », dans Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance. Études en marge de La Distance habitée*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Angora », p. 15-36.
- LEFRANÇOIS, Émilie. (2005), « Le désir d'« écrire au neutre » : lecture des manifestations du genre dans les deux trilogies de France Daigle », mémoire de maîtrise, UQAR, 150 f.
- PARÉ, François. (2004), « France Daigle : intermittences du récit », *Voix et Images*, vol. XXIX, n° 3, printemps, p. 47-55.
- . (2014), « Préface. 1953, de France Daigle. Portrait de la romancière acadienne à sa naissance », dans France Daigle (2014 [1995]), *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, Sudbury, Prise de parole, coll. « BCF », p. 7-15.
- ROBIDOUX-DAIGNEAULT, Camille. (2015), « De *Pas pire* à *Pour sûr*. Fait et effets des langues chez France Daigle », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 87 f.
- THIVIERGE, Jessica. (2016), « Espaces et langues (dé)cloisonnés dans les quatre derniers romans de France Daigle », mémoire de maîtrise, Université McGill, 115 f.

Résumé

Cet article traite de l'œuvre romanesque de l'écrivaine acadienne France Daigle à partir d'une réflexion sur les liens entre la spatialité, les structures formelles et l'autoreprésentation de l'écrivaine qui trouve son aboutissement avec la parution de

Pour sûr (2011). Il s'agit de montrer comment, dès la parution de ses premiers romans dans les années 1980, l'utilisation de la figure spatiale de la maison sert à réfléchir à l'œuvre littéraire en construction. De plus, il faut insister sur la présence de personnages représentant des créateurs – l'architecte par exemple –, qui témoigne d'une autoreprésentation décalée, d'une auctorialité dialectisée en figures métaphoriques. Ensuite, l'article montre comment le choix de se libérer des figures spatiales analogiques, associé à la complexification des contraintes formelles, permet de proposer une métalepse de l'auteure fort révélatrice dans le dernier roman publié à ce jour.

Abstract

This article deals with the work of the Acadian writer France Daigle, based on the links between spatiality, formal structures and the self-representation of the writer, culminating in the publication of the novel *Pour sûr* (2011). In the first part, the objective is to show that, when Daigle's first novels were published in the 1980s, the use of the spatial figure of the house serves to reflect on the literary work under construction. In addition, we must insist on the presence of characters representing creators – the architect for example – who testifies to a shifted autorepresentation, an auctoriality dialectized into metaphorical figures. Then, in the second part, the article shows how the choice to free oneself from the analogical spatial figures, associated with the complexification of the formal constraints, makes it possible to propose a metalepsis of the author who shines a light on the process of creation in the last novel published to this day.

« Tentative d'épuisement d'un
[appartement] parisien » :
Écrire *chez* Thomas Clerc

Marie-Astrid Charlier

Université Paul-Valéry Montpellier 3

« Je suis 1 anti-Xavier de Maistre!¹ ». Publié en 2013 chez Gallimard, *Intérieur* de Thomas Clerc se donne sans équivoque comme une réécriture du *Voyage autour de ma chambre*, parodie de récit de voyage par le vicomte de Maistre parue en 1794. Si Thomas Clerc partage avec lui une même fascination pour les choses qui habitent l'espace domestique, il ne propose pas

¹ Thomas Clerc, *Intérieur*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2013, p. 121. Désormais, toutes les citations extraites de ce texte seront indiquées entre parenthèses dans le corps de l'article.

comme son « anti-frère » (p. 121) une introspection favorisée par la réclusion. « Vaste documentaire » (p. 28), « inventaire détaillé » (p. 14), *Intérieur* fait plutôt songer à une « tentative d'épuisement d'un lieu parisien », en l'occurrence un appartement de cinquante mètres carrés, rue du Faubourg-Saint-Martin.

Là, chez lui, Thomas Clerc vit, observe, écrit. Le lieu est habité par les textes littéraires : ceux qu'il écrit, ceux qu'il lit et qui sont « rangés » dans la bibliothèque, tandis que les intertextes se logent partout dans l'appartement, jusque dans les toilettes. La représentation de l'écrivain au travail s'articule ainsi à une réflexion sur ce lieu usé, aussi bien dans l'histoire personnelle et quotidienne de Thomas Clerc qu'en regard du *topos* qu'il constitue pour la littérature. Après *Paris, musée du XXI^e siècle* en 2007, dans lequel Thomas Clerc se proposait d'épuiser le dixième arrondissement de la capitale, *Intérieur* se présente comme « l'autobiographie [de sa] maison » (p. 76), envahie cependant par l'extérieur et les autres, les textes surtout.

Georges Perec mais aussi *La Vie matérielle* de Marguerite Duras et *Le Parti pris des choses* de Francis Ponge sont des intertextes constants à la déambulation du narrateur, une déambulation autant spatiale que littéraire et culturelle. Thomas Clerc craint d'ailleurs qu'on ne voie en lui qu'un « écrivain pour écrivains » (p. 253). Outre ces références attendues, Stendhal, Gautier, Balzac, Mallarmé, Flaubert, Zola, Barthes, Modiano côtoient Pasolini, Truffaut, Carné, *The Cure* et même Claude François ou encore Johnny Hallyday; le titre de la chanson du rocker français, « Allumer le feu » (p. 127), accompagne chez l'auteur d'*Intérieur* le geste quotidien d'allumer son four et sa cuisinière. Humour et malice participent de bout en bout à

l'entreprise de Thomas Clerc, présentée tour à tour comme une série (p. 263), une « terrible succession descriptive » (p. 235), un archivage (p. 28), un « grand album » (p. 307), un « état des lieux complet » (p. 383). Structuré en sept chapitres qui sont autant de pièces de l'appartement (entrée, salle de bains, toilettes, cuisine, salon, bureau, chambre), *Intérieur* fait coïncider représentation de l'écrivain-essayiste-universitaire² et représentation de ses espaces, lesquels sont d'une part épuisés par le regard, l'habitude et l'écriture, d'autre part saturés de références intertextuelles et intratextuelles. Saturation et épuisement apparaissent comme deux mouvements, deux gestes incontournables afin que Thomas Clerc puisse « sortir de chez [lui], [car] on [s']apercevra au terme de ce livre, [qu'il] l'[a] mérité » (p. 31).

Pour rendre compte des modalités et des enjeux de cette écriture de l'usure, nous nous attacherons à la traversée de l'appartement mise en scène dans *Intérieur*. La déambulation dans l'espace construit plusieurs types de « scénographies auctoriales » (Diaz, 2007) et fait alterner les postures qui empruntent à certains topoï, romantiques notamment, dont Thomas Clerc prend le contrepied, avec humour le plus souvent. « Anti-Starck » (p. 121) du romantisme, l'écrivain accorde une place prépondérante aux gestes de ranger et nettoyer, gestes aussi bien domestiques que poétiques visant une forme d'utopie du blanc – « le blanc souci de notre toile » (p. 237) –, tel que l'entend Thomas Clerc chez Mallarmé. Enfin, nous interrogerons le jeu de piste intertextuel et intratextuel construit dans *Intérieur*, c'est-à-dire la dimension ludique de ce lieu clos pensé

² Thomas Clerc est maître de conférences à l'Université Paris Ouest Nanterre et essayiste.

comme une forme d'ouvrage de littérature potentielle. Car ce sont sans doute les multiples figures du ludique qui permettent à Thomas Clerc de faire respirer son texte et, finalement, d'ouvrir la porte de l'appartement pour (au moins) faire courant d'air.

« “Je vis avec un masque sur le visage” que l'écriture se charge d'arracher » (p. 310) : autoportrait de l'écrivain dans son intérieur

Écrire depuis l'appartement et à son propos a pour conséquence de faire du lieu traversé, décrit, fouillé « pièce par pièce » (p. 190) un point d'ancrage aussi bien qu'un projet d'écriture, à la fois un atelier d'écrivain *in progress* et une œuvre achevée. Ce double aspect de l'espace commande plusieurs types de relations entre Thomas Clerc et son appartement : d'une part, il appartient à son habitat et possède des objets; d'autre part, son écriture met à distance ces mêmes objets et ce même habitat. Ainsi, la posture de l'écrivain est multiple dans le récit : propriétaire, consommateur, esthète, dandy.

Habité par « la violence possessive » (p. 322), le propriétaire du cinquante mètres carrés propose dans *Intérieur* une visite guidée, voire un état des lieux pour un lecteur campé en locataire de l'appartement pendant le bail que représente la lecture du récit. « [À] la frontière de l'art et de la bourgeoisie » (p. 321), le narrateur assimile son texte à une « poésie de propriété » (*ibid.*) et entretient le lecteur des tracas de la « copro » (p. 165-166), des travaux effectués à l'achat de l'appartement, de son progressif ameublement. Par exemple, l'un des premiers éléments décrits est logiquement la porte d'entrée, dont le narrateur met en scène l'ouverture, toute théâtrale, au

seuil de l'appartement et, par conséquent, au seuil du récit. La description s'attache alors à la faible sécurité offerte par « la serrure "à l'italienne" avec fermeture à double tour (500 euros) » (p. 14). Le propriétaire ne manque cependant pas d'autodérision quand il confie au lecteur avoir été victime d'un cambriolage « le 8 février 2006 [...] par la fenêtre du salon » (p. 14-15). La mise en évidence, en guise d'*entrée*, de la propriété, de la sécurité et de l'argent tranche à première vue avec les *topoi* du récit de l'écrivain. *Intérieur* se tient loin du *genre*, de *La Peau de chagrin* de Balzac à *La Nausée* de Jean-Paul Sartre.

L'autoportrait de l'écrivain entouré de ses appareils ménagers participe d'une même incongruité eu égard au roman de l'écrivain ou même de l'artiste. Tout en essayant de tenir Ikea³ à distance – sauf pour le rideau de la fenêtre d'entrée et la pharmacie de la salle de bains –, « chaque recoin de cette vie moyenne » (p. 322) offre un élément typique d'un intérieur français du XXI^e siècle avec ses marques incontournables : « Vedette » (65), « Ariel » (p. 66), « Tefal » (123), « Brandt » (p. 127), etc. Le propriétaire et le consommateur se mêlent dans la préoccupation presque constante du confort et de la vie matérielle. Même la littérature peut devenir un « objet infâme⁴ » qui assimile l'écrivain au consommateur. Par exemple, Edgar Allan Poe prend la forme d'un porte-clefs « fantaisie » acheté à New York « lors d'1 visite à la maison » (p. 18) de l'écrivain⁵. Produit dérivé a priori surprenant dans la poche de Thomas

³ Par exemple, Thomas Clerc « méprise » « le lampadaire vertical Ikea haut de 1 m 80 » qui appartenait « au précédent propriétaire » (p. 384).

⁴ Nous renvoyons aux réflexions développées lors du colloque *Objets insignes, objets infâmes de la littérature*, organisé par Marie-Ève Thérénty et Adeline Wrona à l'Université Paris IV les 19 et 20 novembre 2015 (Actes à paraître).

⁵ Thomas Clerc envisage que « l'on transforme [sa] maison en musée d'écrivain chiant » (p.154).

Clerc, il témoigne cependant de cette « poésie de propriété » et de consommation qui habite *Intérieur*. Car Thomas Clerc est un de ces dandys à la fois lecteurs des *Cahiers du cinéma*, de *Libération* et d'*Art Press*, bientôt « casés dans les toilettes », car les périodiques sont « des nourritures avariées » (p. 85) et spectateurs de « l'intégrale télévisuelle [de] Roland-Garros » (p. 31). Le porte-clefs peut dès lors apparaître, rétrospectivement, comme une marque de coquetterie, un (in)signe *populaire* de distinction sur le costume de l'intellectuel. Plutôt, le porte-clefs Poe témoigne du malaise que provoque chez l'écrivain cette posture d'intellectuel :

Dès le départ (qui signifie aussi : séparation), j'ai senti ma différence d'avec les autres hommes, ceux pour qui le réel, se suffisant à lui-même, procurait des satisfactions auxquelles je ne pouvais adhérer sans malentendu. Certes, pour écrire, il faut désacraliser la littérature, mais comme il faut l'avoir sacralisée pour devenir écrivain ! Intellectuel pour les uns, je ne suis pourtant pas aux yeux de ces mêmes intellectuels l'élément sûr : quelque chose se dresse sauvagement contre mon état. (p. 253-254)

Le porte-clefs Poe incarne cette posture problématique de Thomas Clerc : un intellectuel, certes, par la référence littéraire affichée, mais contre lequel « se dresse sauvagement » un objet *infâme*, littéralement scandaleux en regard de la *figure* de l'intellectuel. Les costumes de l'écrivain, rangés dans sa chambre, témoignent eux aussi de cette même posture double et contradictoire : « je cherche 1 formule pour réconcilier les tendances, violemment opposées en moi, du distinctif et du démocratique » (p. 357).

De l'intellectuel à l'esthète, Thomas Clerc se plaît à brosser un autoportrait de l'écrivain habité par le souci de la décoration et de l'agencement de son espace propre. L'épigramme empruntée à

Mallarmé, « *La Décoration !* tout est dans ce mot », place d'emblée *Intérieur* à la croisée des arts décoratifs, de l'architecture d'intérieur, du design et des arts plastiques, afin de faire alterner recherche du confort et souci esthétique. Dès les premières pages, le narrateur confie « le culte [qu'il] voue à l'auteur de *Philosophie de l'ameublement* » (p. 18), puis imagine avoir reçu Adolf Loos (p. 24), architecte autrichien du début du XX^e siècle, avant d'évoquer la reproduction d'un Bernard Buffet qui « traîne à terre », « cette croûte » (p. 24) trouvant là son espace naturel. Ailleurs, l'esthète a pensé son décor quotidien « comme 1 œuvre d'art » (p. 47) :

Salle de Klein

Comme 1 œuvre d'art à laquelle j'ai souhaité d'assimiler certaines parties de mon appartement, la conception de cette salle de bains est d'1 minimalisme déconcertant et outrancier : presque entièrement carrelée de blanc, à l'exception notable de la baignoire et d'1 petit pan de mur bleu, elle dégage 1 sorte de vide par lequel j'ai voulu, manifestant sa fonction, l'affirmer. [...] Ce bleu s'approche du Bleu International Klein (IKB) et j'aime à penser que cette pièce bicolore n'est pas sans rapport avec 1 des artistes modernes qui a promu la couleur et la scénographie au même rang d'importance. (p. 47-48)

Le fameux bleu de Klein transforme le « petit pan de mur bleu » entouré de carreaux blancs – somme toute ordinaires dans une salle de bains du XXI^e siècle – en pièce artistique détachée et arrachée au fonctionnalisme de la pièce dans son ensemble. Mais au-delà de la référence picturale, le lecteur de Marcel Proust entend « le petit pan de mur jaune » saisi par Bergotte face à *La Vue de Delft* de Vermeer dans *La Prisonnière*. Du bleu au jaune, le petit pan de mur mêle peinture et littérature et spatialise ainsi la mémoire artistique et romanesque de Thomas Clerc. En outre, en passant de Vermeer à Duchamp,

l'auteur d'*Intérieur* apparaît comme ce Bergotte contemporain qui contemple le paysage de sa salle de bains – la sienne et pas celle d'un autre –, la paternité de l'œuvre d'art (post-)conceptuelle venant réparer, en quelque sorte, la crise de vocation du personnage de Proust. La « philosophie de l'ameublement » rejoint toujours chez Thomas Clerc la littérature, elle y est même à son service : « sans philosophie de l'ameublement, je ne vois pas où réside l'intérêt d'un intérieur » (p. 265) et, de fait, l'intérêt de sa propre entreprise littéraire dans *Intérieur*.

Car, au fil des sept pièces de son appartement, Thomas Clerc construit surtout son autoportrait. Il propose un récit en forme d'art poétique en même temps qu'il donne à voir son propre atelier d'écriture ou plutôt son laboratoire, par goût du blanc et du clinique, nous y reviendrons. De l'« Entrée » à la « Chambre », la traversée de la maison se fait plus intime de chapitre en chapitre et, au fil de cette plongée horizontale, le projet de l'écrivain se précise tout en se complexifiant. Dans le salon, « rangés les uns contre les autres, [ses] carnets de notes » (p. 169), parmi lesquels « figure l'idée préexistant au texte que vous lisez actuellement, sous la forme infinitive d'1 "décrire mon appartement" » (p. 170). Puis, dans le bureau, le narrateur dévoile un autre pan de la « genèse d'1 appartement » (p. 232), un autre « avant-texte » :

Dans le 2^e tiroir, encore accessible manuellement sans bouger, est 1 autre série de chemises de couleur contenant de multiples textes, classés par genres et titres, tel que ce 1 *appartement*, premier état du livre que vous êtes en train de lire, qui en constitue la genèse et que je conserve pour les futurs chercheurs. Bien que j'aie une certaine aversion pour les travaux génétiques dont la théorie littéraire, désorientée par trop de formalisme dans les années 70, a cru bon de se faire 1 religion nouvelle en

exhumant la masse des avants-textes et autres brouillons, je ne dénie pas les pulsions des fossoyeurs, et même, pour leur faciliter la tâche, je dirai ici que ce premier titre plat a vite été remplacé par celui de la version finale. Déjà pris, *Voyage autour de ma chambre* était incomplet eu égard à la superficie du texte; quant à *Mon grand appartement*, son ton ironique me répugne. (*ibid.*)

Un carnet puis une chemise de couleur incarnent respectivement « l'idée préexistant au texte » puis le « premier état du livre ». Traverser l'appartement revient littéralement à progresser dans la généalogie de l'écriture d'*Intérieur*, le narrateur nous emmenant de la note au texte, du salon au bureau. Après avoir décrit son entreprise tantôt comme une collection de « preuve[s] matérielle[s] » (p. 15) – de son existence et de son histoire? –, tantôt comme un besoin d'« effacer les traces de l'ancienne pénurie où [il] vécu[t] » (p. 372), tantôt encore comme « 1 autobiographie en verre où s'est déposée toute 1 archive de particules » (p. 219), Thomas Clerc se déshabille, à la lettre, dans la dernière pièce de l'appartement. Face à la penderie sise dans sa chambre, il interroge ses vains costumes et le dandy s'efface alors devant l'écrivain, sans costume celui-là :

Fanthomas

Plus je considère mes vêtements, plus je vois le fantôme que je suis. J'ai fait d'eux mes alliés parce que nous avons peu d'alliés et ces aliens m'ont aliéné l'esprit. Croyant devenir plus personnel par leur entremise, c'est le contraire qui s'est produit, ils m'ont renvoyé, derrière la profusion de leurs possibles, à 1 distance de plus en plus terrible avec moi-même. En multipliant mes incarnations provisoires, ils me signalent mon propre vide. J'entends le célèbre cri du "marchand d'habits ! avez-vous des habits à vendre ?" qui résonne dans ma tête pleine de poussière et de références, et je me rends compte que le seul costume que

je répugne à porter, c'est celui de l'écrivain – hélas, il me colle à la peau. (p. 382)

L'écriture « se charge [certes] d'arracher » le « masque » (p. 310) et les « incarnations provisoires » (p. 382) avec lesquels vit Thomas Clerc mais, sous le masque et les vêtements, c'est encore l'écrivain qui montre visage et corps : Thomas Clerc *est* l'écrivain, collé à sa peau, ne faisant qu'un avec lui. « Fanthomas » construit ainsi avec *Intérieur* une autoreprésentation de l'écrivain au travail. Sont évoquées les diverses phases de la création, de l'observation⁶ à la prise de notes, puis aux différents jets. L'écriture est le fruit d'un travail, d'un artisanat – où l'on reconnaît que Thomas Clerc, comme il le rappelle, est spécialiste de Barthes⁷. La poétique d'*Intérieur* représentée au sein de l'œuvre s'apparente en effet à une chaîne de production, depuis la menuiserie jusqu'à l'ameublement. L'écrivain met en scène sa propre désacralisation, à rebours du mythe du génie romantique par rapport auquel il pense sa propre posture. Pour cette raison, le bureau, dans ses dimensions symbolique et matérielle, est mis en valeur comme support de l'écriture littéraire :

Avec sa lourdeur stable de taureau, le bureau rabaisse l'artiste au rang d'employé, de gratte-papier, de rond-de-cuir. Mais pourquoi gommer ce qui rabat l'écrivain sur l'écriture? 1 bureaucrate sans bureau est nul : les joueurs jouent, les assassins assassinent, les écrivains écrivent. Le Romantisme est sans bureau apparent; je reste au site de production. (p. 222)

⁶ Par exemple : « Si tourné que je sois en moi-même, si désireux du "côté cour", j'ai besoin du théâtre infini de la rue pour me divertir et alimenter mes rêveries par du réel bien dense. » (p. 284)

⁷ « Pour la lettre B, qui contient pléthore d'auteurs de première catégorie et parmi les favoris, de Balzac à Brautigan en passant par Baudelaire, je ne saurais passer sous silence les œuvres complètes de Barthes, dont je suis 1 des "spécialistes" » (p. 251). À propos de l'artisanat de l'écriture, voir Barthes (1953).

De la même façon, les « carnets de poche [lui] servent à déposer [sa] première “inspiration” » (p. 170). Mais, immédiatement, l’« écrivain post-conceptuel » (p. 37) précise : « (je n’aime pas ce mot romantique) » (p. 170); il lui préfère l’expression « première idée-jet ([il] aime ce mot dynamique) » (*ibid.*). Si le carnet de poche sonne comme un objet bohème, le « pur crème du iBook G4 » (p. 237), « acheté [...] 1500 euros » (p. 227), s’accorde davantage à la vitesse et au dynamisme de l’« idée-jet », même s’il contrarie quelque peu le masque du dandy et ses « penchants technophobes » (p. 227). Mais l’hybridation des postures, presque toujours contradictoires, est au cœur du projet de Thomas Clerc, écrivain *propriétaire* de l’outil informatique « *nec plus ultra* » (*ibid.*). Le blanc de l’ordinateur Apple prend place aisément dans le laboratoire de l’écrivain et se signale comme la forme contemporaine du « blanc souci de notre toile » (p. 237) de Mallarmé. D’ailleurs, plutôt que de broser le portrait de l’écrivain au clavier, en train de rédiger ou de « rumin[er] son œuvre », Thomas Clerc évoque significativement le nettoyage de l’écran grâce au « petit aérosol protégé par 1 capsule » (p. 237). À l’idée-jet dynamique correspond le jet de l’aérosol, c’est-à-dire l’action de nettoyer, sorte de rituel clinique, maniaque, avant de *rédi*jet.

Ranger et nettoyer sont en effet des gestes récurrents de la vie de l’écrivain, des gestes domestiques autant que littéraires qui participent à construire ce qu’on appellera une utopie du blanc, portée entre autres par l’« iBook » et « sa coque de plastique blanche laquée » (p. 227), version « antiromantique » (*ibid.*) de la plume et du papier. Pour Thomas Clerc, le « *blanc suprême* », c’est « 1 feuille A4 [qui] épouse l’écran » (p. 228).

Ranger et nettoyer : gestes domestiques, gestes d'écriture

Outre les diverses postures évoquées, *Intérieur* propose aussi un portrait de l'artiste en maniaque du rangement et de la propreté. Armé de son « Ajax vitres » (p. 287) et d'« 1 chiffon doux » – la précision est importante –, il traque la poussière et « ses colonies » (*ibid.*). Cependant, la panoplie du *ménager de moins de cinquante ans* est complétée par « 1 journal » qui, devenu « boule humide et noire, [...] accomplit sa vocation de torchon » (*ibid.*). La première étape du nettoyage des vitres passe ainsi par le mélange « de la crasse à l'encre du quotidien » (*ibid.*). Eu égard à la superficie totale du texte, ce geste peut être lu comme une métaphore de la poétique d'*Intérieur* : laver la crasse et l'encre quotidiennes dans l'écriture littéraire⁸.

En effet, l'écrivain est habité par un désir d'ordre, de transparence, de blanc, jamais définitivement installé dans le récit. C'est lui-même, d'abord, que Thomas Clerc nettoie frénétiquement dans sa baignoire, muni de son « Neutralia » aux « couleurs préjudiciables pour l'harmonie de la pièce » mais ayant l'avantage de ne contenir aucun « agen[t] acid[e] » (p. 63) :

À l'instar de Maïakovski, qui, dit-on, se rinçait plusieurs fois par jour parce qu'il ne souffrait pas sa propre odeur, je suis progressivement passé d'1 utilisation raisonnable des soins hygiéniques à 1 usage plus marqué, dont les effets pervers n'ont pas manqué d'apparaître puisqu'en se lavant trop on détruit les cellules qui régulent la présence de la sueur : moi qui ne transpirais jamais, j'y suis davantage sujet à cause de mes savonnages répétés, de mes douches récurrentes et de mes bains successifs. (p. 63-64)

⁸ La référence à la presse rappelle le projet de Georges Perec, décrit dans « Approches de quoi ? » [1973] (*L'Infra-ordinaire*, p. 9-10).

Cette obsession de la propreté se meut volontiers en souci de netteté : la cuisine, notamment, doit masquer ses traces, que ce soit « l'égouttoir ou [les] vivres en tas » (p. 105). Pour ce faire, « 1 solution pratique [...] est immédiatement lisible dans le *muret séparateur* de la cuisine, qui délimite l'espace de façon claire » (p. 104). Ce muret, blanc et immaculé, assume ainsi une double fonction : il masque et sépare, il est ordre et propreté – variation de « L'Invitation au voyage » baudelairienne. Car derrière le muret, l'eau stagnante de l'égouttoir menace : elle forme un « mini-marais qui évoque la guerre du Vietnam » (p. 113). Si Thomas Clerc renonce ici « à tout dominer » (*ibid.*), il se rattrape après le repas : « le plan idéal [...] redevient neuf et net » et « [il] forme 1 site propre » (p. 151).

Nettoyage, ordre et netteté sont intégrés dans le récit à une réflexion diachronique qui envisage l'histoire de la décoration intérieure *via* la référence littéraire, Balzac en l'occurrence :

Blanc de travail

[...] Les murs blancs, le muret blanc, le blanc qui a pris possession de la majorité des intérieurs occidentaux pour ses vertus absorbantes et lumineuses déploie son empire. Sa dimension esthétique-morale s'est étendue au reste, la cuisine devant rester propre et sublimer avec plus d'énergie encore que la salle de bains ses conditions d'exercice. La propreté m'excite peut-être à cause de sa proximité avec la propriété, l'1 cherchant à effacer la culpabilité de l'autre tout en la glorifiant. Dans les dessins animés, où tout est lisse, l'immatériel domine, les personnages, qui ne possèdent rien ou sans effort, y sont purement abstraits. C'est Balzac qui a fait entrer le mobilier dans la littérature, l'argent, la saleté, les titres de propriété, les fonds de pension, les assiettes creuses et le porc en sauce. Le blanc moderne vint plus tard pour laver les crimes du XIX^e siècle. (p. 138-139)

En effet, chez Thomas Clerc, le blanc est omniprésent : le « rideau de coton blanc » de la fenêtre qui, à l'entrée, donne sur la cour; « 1 incident comme la neige » qui, parfois, vient retenir son regard à la fenêtre; les « carreaux blanc Raynaud » (p. 48) de la salle de bains; le « sèche-linge manuel » sur son « socle horizontal blanc » (p. 68); les toilettes où « tout [...] est blanc » (p. 82); la bouilloire blanche qui « contribue à l'unité chromatique » de la cuisine (p. 114); les « blancs crépons » des « sous-bocks » collectionnés jadis (p. 177), etc. Cependant, au-delà du sentiment de répulsion et de fascination pour « cette grande et belle supercherie du blanc » (p. 219) moderne, Thomas Clerc construit là encore son art poétique. Par l'intermédiaire de la référence balzacienne, le « *blanc de travail* » synthétise deux formes de blancs du texte : le blanc de l'intérieur, ici la cuisine, là la salle de bains, et « le blanc souci de notre toile » déjà évoqué, c'est-à-dire la page blanche ouverte sur « l'iBook » blanc de l'écrivain. À la fois domestique et poétique, le blanc est un avatar du *bleu de travail* de l'artisan en lequel, on l'a vu précédemment, l'écrivain se reconnaît. Amateur de chemises monochromes, Thomas Clerc ne regrette-t-il pas « de ne pas avoir davantage de chemises blanches » qui sont « le plus beau genre [...] et le plus simple » (p. 350-351) ? Créer, obtenir et porter du blanc participent d'un même geste esthétique, dans lequel nettoyage et rangement – « par peur des taches » (p. 351) – sont le support de l'écriture en même temps que son matériau et sa visée.

Thomas Clerc pense en effet le rangement de sa maison comme l'incarnation domestique et quotidienne de « l'ordre supérieur qu'est la Littérature » (p. 162). Activité d'esclave, de tâcheron, de « garde suisse » (*ibid.*), ranger est à la fois synonyme de répétitivité presque mécanique du quotidien mais aussi, par là même, acte de sacrifice à la « Littérature » avec un grand « L ».

Thomas Clerc réinvestit ici la scénographie auctoriale romantique, version « homme de ménage » (p. 161) :

Rangé

Chaque jour dresser la table, nettoyer, mettre en route les machines, déplacer puis replacer les chaises, ouvrir les placards, brancher, faire la vaisselle, débrancher, ranger la vaisselle, secouer la nappe par la fenêtre – l’heure tourne vite en fonction domestique. Ranger, de prime abord, satisfait comme 1 tâche à portée de main; puis, devant la répétitivité de la chose, l’esclavage maison s’insinue. Avant de se rendre à l’idée d’1 petite prise en charge quotidienne, il a envisagé des solutions extrêmes : accepter l’incurie 1 fois pour toutes, s’en réjouir, vivre à l’hôtel. Il se fantasme lui-même en homme de ménage, résout le problème du chômage en recrutant 3 millions de serviteurs. Puis, devant l’évidence des miettes répandues à terre, il va chercher la balayette et prend plaisir à s’humilier. Ranger rend modestement fou.

Dérangé

L’ordre auquel je m’astreins avec la compétence d’1 garde suisse s’oppose à la sauvagerie domestique dans laquelle vivent certains de mes proches (mon père et ma femme). Le désordre donne des résultats plastiques probants, tel *The Destroyed Room*, photo de Jeff Wall où je reconnais l’antre de quelques-uns, mais il nie pour moi l’ordre supérieur qu’est la Littérature. Accoupler l’écriture “noble” et le rangement “petit-bourgeois” au cœur de chaque pièce, puis mélanger sur 1 rythme populaire. (p. 161-162)

Rangement domestique et ordre littéraire s’accouplent ainsi pour créer une continuité entre l’intérieur et *Intérieur*, entre l’espace quotidien et l’œuvre. Les réflexions métatextuelles sont légion dans le texte de Thomas Clerc et, souvent, elles ont à voir avec le rangement et le nettoyage, car une des fonctions de l’écriture est de faire place nette. Se lit alors une sorte de fantasme du primitif ou de l’origine, romantique s’il en est, en

tout cas un projet de recommencement synonyme de renaissance :

Le poids de ses objets

Car si ce texte pouvait, en sus des choses qu'il y dénombre, me défaire de celles dont le poids me pèse, qu'il en soit remercié; ce ne serait pas son plus haut vice que de m'obliger à faire le ménage de tout ce qui m'encombre. [...] 1 immense campagne de débarras me prend, 1 envie de Thébaïde où je pourrais enfin vivre à mon gré. Joignant le geste à la parole, je m'empare de ce bibelot et je le poubellise. Je suis sur la piste de ma libération. (p. 308)

Le jeune Juif qui durant l'hiver 1942 ne dut sa survie qu'au placard où il se cacha, loin de me culpabiliser de répertorier les choses, me chuchote que j'ai raison de poursuivre ma quête. Que la vaine contemplation de moi-même me sera pardonnée. Que la vie est 1 inventaire politique. Qu'il faut vider tous ses placards. (p. 320)

Je reste neuf

[...] l'éclat du neuf m'excite, et j'aime savoir qu'1 nouveau venu entrant dans ma penderie la ravivera; j'espère le maintenir intact le plus longtemps possible par le recouvrement de housses ou les protections de plastique transparent que les repasseurs auxquels je confie mes affaires utilisent – exactement comme le préservatif, loin de signifier la mort du désir, l'incarne à sa façon dans l'art d'aimer. (p. 358)

Parvenu ruineux

Bientôt parvenu au terme de cet arpentage, 1 dégoût impitoyable me saisit devant la masse inerte de choses où j'ai tâché d'introduire 1 peu de nomadisme et de lumière. J'en viens à souhaiter que tout ceci disparaisse, et même l'immeuble qui m'englobe, vestige d'1 respect d'autant plus absurde du passé qu'il est médiocre et décati. Il y a quelque chose de rance à vivre dans du vieux sans histoire. (p. 383)

Trier, jeter, faire disparaître se situent à l'horizon du quotidien de Thomas Clerc et de son « inventaire ». Il s'agit d'épuiser le lieu usé afin de retrouver « l'éclat du neuf » et du

nouveau, autres incarnations du « blanc souci de notre toile » et de notre vie, fantasmatiques ceux-là. Inscrit dès les premières pages du récit, le projet du propriétaire est aussi l'horizon de l'écrivain : sortir, voire déménager, « qui est le grand rêve de ce texte » (p. 172).

Car nettoyer et ranger sont insuffisants : Thomas Clerc étouffe sous la prolifération des objets et de leur description. Espace domestique et espace d'écriture sont saturés et ploient sous le « *Surplus* » (p. 368). Or, là encore, le caractère innombrable des objets, lequel implique l'infini du descriptif⁹, résonne avec l'effet de saturation produit par les intertextes et les intratextes. Sauf que, cette fois, ceux-ci permettent de faire respirer ceux-là, de leur donner du *jeu* grâce à divers dispositifs ludiques mêlant humour, dérision et ironie.

Jeu(x) de piste et courants d'air : tentatives d'évitement de l'usure

Héritier de l'Oulipo, Thomas Clerc aime à écrire en se fixant des contraintes. Dans *Intérieur*, l'espace prend pleinement possession du mouvement de l'écriture qui suit l'ordre des pièces dont le plan est reproduit à chaque début de chapitre¹⁰. Surtout, Thomas Clerc emprunte à un Queneau et à un Perec leur fantaisie et leur humour. Deux dispositifs ludiques concourent notamment à intriguer le lecteur et à mettre en intrigue

⁹ Hamon (1981, p. 45) définit ainsi le geste descriptif : « [...] le signe emblématique du descriptif paraît être [...] le "etc." qui clôture, sans la clôturer, toute énumération. ».

¹⁰ « Le plan du livre suivant celui de l'appartement, je commencerai par la partie gauche de la pièce, qu'occupe la cuisine américaine. » (p. 101)

l'entreprise « documentaire », précisément muée en « roman¹¹ ».

Par exemple, le *Cluedo* est un *leitmotiv* aléatoire qui introduit une dimension ludique et, par analogie, associe la déambulation intérieure à une enquête criminelle :

Le Docteur Olive, avec la clé anglaise, dans l'entrée, m'approuve.
(p. 32)

Cluedo

Mlle Blanche, dans la cuisine, avec 1 poignard. (p. 139)

Cluedo

Mme Pervenche, dans la salle à manger, avec le chandelier.
(p. 160)

Cluedo

Colonel Moutarde, avec le revolver, dans le salon. (p. 194)

Cluedo

Le Professeur Violet, dans la bibliothèque, avec la matraque.
(p. 241)

Cluedo

Mlle Rose, dans la chambre, avec la corde ! (p. 376)

Ces six mentions du *Cluedo* sont appelées par un détail du texte qui le précède ou qui le suit : le Docteur Olive sort sa clé anglaise parce que Thomas Clerc vient d'évoquer « son seul bel outil, 1 marteau » (p. 32); Mlle Blanche surgit avec son poignard immédiatement après qu'il a été question du « blanc moderne » contre « les crimes du XIX^e siècle » (p. 139); Mme Pervenche apparaît quand le « coussin pervenche » tombe « sous la table » (p. 160) – la pervenche étant par ailleurs qualifiée de « couvre-sols », l'association est ici double –; le Colonel Moutarde sort son

¹¹ « Si le roman est 1 miroir que l'on promène le long d'1 chemin, selon le bien-nommé Saint-Réal, alors ce livre est 1 roman, mais tremblé. Pour être exact, il faut bouger. » (p. 300)

revolver après la description d'un fauteuil « couleur moutarde » du salon (p. 195); le Professeur Violet, dans la bibliothèque, précède la description du « meuble immeuble » (p. 241) de l'appartement, à savoir la bibliothèque; enfin, Mlle Rose doit son apparition à un pantalon « vieux rose accidentel » (p. 375). La fantaisie associative domine le jeu que Thomas Clerc orchestre avec le scénario du *Cluedo* de sorte que la fonction ludique du motif est redoublée : l'écrivain joue avec le jeu qu'il introduit.

Un autre dispositif participe également à la construction d'un jeu d'échos intratextuel : les renvois à d'autres pièces de l'appartement, c'est-à-dire à un autre moment du récit, sur le modèle de l'*infra/supra*. Par exemple, alors que l'on se situe dans l'« Entrée », le narrateur renvoie à la « pharmacie → SALLE DE BAINS » (p. 32). Ces effets d'échos sont aussi une forme de jeu de piste en ce qu'ils suggèrent un sens alternatif de lecture, qui en contrarie l'ordre et la linéarité habituels.

Grâce à ces deux dispositifs, Thomas Clerc semble inviter à une lecture buissonnière qui aménage, à l'intérieur même du récit, son propre déni du plan, pourtant affiché en début de chapitre comme un ordre visuel et, par conséquent, déambulatoire et narratif. En d'autres termes, ces types de jeux de piste impliquent un « dérangé » (p. 162) et une désynchronisation entre les mouvements du corps, du regard et l'écriture qui, par ailleurs, apparaissent comme un seul *jet* simultané dans *Intérieur*. L'écrivain suspend ici rangement et nettoyage maniaques, il congédie le « Surplus » d'objets et de texte pour faire respirer son appartement et son roman. Autre manière de respirer chez Thomas Clerc et d'ouvrir son lieu bardé de portes et de fenêtres closes : les jeux de mots, les traits d'esprits et les incongruités linguistiques. Ici, l'écrivain et

l'universitaire spécialiste de stylistique se superposent et truffent le texte d'énigmes linguistiques, littéraires et, plus largement, culturelles, qui obéissent à plusieurs types d'opération : substitution, détournement, collusion et superposition.

Lorsqu'il s'arrête à la fenêtre du « couloir-entrée », Thomas Clerc choisit comme titre de sa micro-description « *Fenêtre sur cour* » (p. 23). Le titre du film d'Hitchcock est ainsi détourné pour désigner l'objet décrit à la lettre, c'est-à-dire la fenêtre donnant sur la cour de l'immeuble. Du point de vue métaphorique, ce titre ajoute une dimension énigmatique, voire criminelle, dont l'écrivain aime à parer son appartement, variation hitchcockienne du *Cluedo*. Dans la « Salle de bains », le « *Psycho de douche* » (p. 58) désigne le rideau de douche par référence à un autre film de Hitchcock et un objet banal se confond ainsi, une nouvelle fois, avec une œuvre d'art, comme le « petit pan de mur bleu ». Lorsqu'il évoque les instruments de mesure du temps présents dans son intérieur (pendule panoramique, montre, téléphone portable et ordinateur), l'auteur joue encore avec la référence cinématographique par substitution d'un mot : « avez-vous l'heure ? » devient chez lui « *Avez-vous l'or ?* » (p. 272), rappelant le célèbre dialogue entre Yves Montand et Louis de Funès dans *La Folie des grandeurs* de Gérard Oury.

Ailleurs, ce sont les jeux de sonorités qui dominant et étonnent par l'association de mots qu'ils produisent à la rime. Empruntée au *Manuel des Castors juniors* (p. 73), la paronomase « *Patère-mystère* » (p. 72) couvre d'un voile incongru un simple élément de mobilier mais fait aussi entendre *pater* mystère, le mystère du père, ainsi que le *Pater Noster*. À la page suivante, la

« *robe de chambre forte* » associe le vêtement de maison et la pièce sécurisée par l'intermédiaire de la chambre où se replie l'écrivain. La première description de son fameux Apple s'intitule « *Pomme reine* » (p. 227). Le jeu de mots consiste ici à associer le symbole de la marque qui règne sur le « Bureau » à la comptine *Pomme de reinette et pomme d'Api*. La collusion entre le refrain de l'enfance et l'un des quatre géants du Web – GAFA pour Google, Apple, Facebook et Amazon – ne manque pas non plus d'incongruité. Enfin, un exemple de superposition finira de témoigner de l'éventail stylistique de « Fanthomas » : l'expression « *Sortir du placard* » (p. 319), qui concentre plusieurs niveaux de sens. D'abord, le geste ordinaire de ranger et de sortir des choses d'un placard dans un appartement; ensuite, l'histoire de Raymond Federman (voir 2008) qui, en 1942, a survécu à la rafle du Vél' d'Hiv' grâce au débarras où sa mère l'avait caché; enfin l'expression renvoie, d'une part, à la mise à l'écart d'un individu dans sa vie professionnelle et, d'autre part, au fait de déclarer son homosexualité. Ces deux derniers sens ne sont pas explicitement relevés dans le texte mais stimulent, par l'implicite, des micro-histoires potentielles, tandis que la *petite* histoire d'un intérieur du XXI^e siècle se superpose étrangement à la *grande* histoire du XX^e siècle.

Quels que soient leurs procédés, les jeux linguistiques, littéraires et culturels participent d'une stratification sémantique et temporelle qui fait intervenir le dehors de l'appartement et excède ainsi l'« inventaire ». L'effet centripète qui préside à *Intérieur* s'accompagne – se compense? – de son « anti-frère », l'effet centrifuge, qui éloigne Thomas Clerc et son texte du *hic et nunc* du tour de l'appartement. À ce titre, les multiples intertextes dessinent autant de lignes de fuite qui entravent l'usure du lieu et de l'écriture.

La respiration produite par les intertextes peut a priori sembler paradoxale dans la mesure où leur prolifération, on l'a dit, sature *Intérieur*. Le récit court le risque de l'étouffement et / ou de l'écrasement sous le poids des références aux textes des autres. Thomas Clerc a conscience de ce risque, sur lequel il réfléchit « au moment d'aborder le pays Bibliothèque » (p. 241) de son « Bureau » :

Livre de livres

[...] un doute me prend, sinon 1 vertige, concernant le bien-fondé général de ce projet que je ne pourrai mener à bien qu'avec la méthode surfacielles dont j'ai parlé plus haut, mais qui, à ce stade, comporte quelque risque statistique propre à rebuter mes ardeurs descriptives dans la mesure où je possède 700 livres. C'est surtout le rapport que j'entretiens avec chacun d'eux qui pourrait faire entrer ce texte dans 1 infini à la Borges, Livre de livres et grains de sable. Si sa bibliothèque est la véritable patrie de l'écrivain, il me semble que sa description constituerait 1 volume entier, et c'est pourquoi je décide par la présente de remettre à plus tard ce projet gigogne, poupée russe moins grande en quantité qu'en rêves. [...] Je ne puis que réserver pour mes vieux jours cette occupation de lettré, où l'Œuvre devra tourner sa boucle, et je prévois que mon ultime Livre sera l'Histoire personnelle de mes livres (à paraître dans 50 ans). (p. 241-242)

Outre le « risque statistique » et descriptif encouru devant la bibliothèque, c'est encore la posture de l'intellectuel qui fait problème : « Il y a l'intellectuel qui pose devant ses livres, l'homme d'affaires perdu dans son espace frigide, le pauvre dans son gourbi » (p. 243). La bibliothèque de l'intellectuel devient espace vide et *topos* un rien pathétique. Aussi est-ce en termes d'agencement que le « meuble immeuble » est d'abord pensé : sa hauteur, ses étagères, la présence d'un tabouret pour accéder aux rayonnages, son ordre de classement. L'écrivain et l'intellectuel s'effacent provisoirement pour laisser place au

propriétaire « obses-sionnel » (p. 248). Mais, à rebours du propriétaire, le costume de l'écrivain qui « colle à la peau » de Thomas Clerc n'est pas de ces « incarnations provisoires ». Rapidement, donc, l'inventaire troué de la bibliothèque commence puis se poursuit sur plusieurs pages, dans un désordre joyeux : « 64 A », dont Aymé; « pléthore d'auteurs » en B, dont Balzac, Baudelaire, Barthes; puis Cadiot, Croce, Dada, Dustan, Duras, Duvert, Eisenzweig, Fallada, Fromentin, Galbraith, Guyotat, Homère, Hyvernaud, Iacub, Jacob, Juvénal, Kafka, Kundera, McCullers, Nabokov, Novalis, Ollier, Pagès, Quintane, Rabelais, Racine, Tarkos, Truffaut, Ungaretti, Valéry, Voltaire, Walser, Woolf, Zabрана, Zola. Les fuites intertextuelles sont aussi temporelles et géographiques. De l'Antiquité (Juvénal, Homère, etc.) à l'extrême-contemporain (Iacub, Houellebecq, surtout pas « le Coelho, [...] la Katherine Pancol » (p. 133), des États-Unis à la Grèce antique et moderne, Thomas Clerc voyage entre les textes vers d'autres espaces – au sens large – qui sont autant de fragments d'origine et / ou de prolongement de son propre texte. Où se *situe* donc son œuvre parmi tous ses lieux usés, ses espaces saturés, ses *topoi* (pas toujours) évités?

Puisque le réel compte en mètres carrés, l'écrivain en chambre se venge par l'infini de ses constructions impalpables. (p. 217)

La liste volontairement lacunaire pare en effet au risque d'écrasement et d'envahissement monstrueux de l'œuvre et synthétise le jeu de piste intertextuel auquel est convié le lecteur depuis l'« Entrée ». Écrivains, cinéastes et universitaires voisinent dans la bibliothèque de Thomas Clerc, à côté des usuels (dictionnaires¹² et manuels divers). Le lecteur ne peut

¹² « [...] c'est le dictionnaire qui est pour moi le Livre absolu, le livre sacré qui les contient tous (j'ai 1 projet de réécriture du dictionnaire) [...]. » (p. 273).

s'empêcher de traquer leur présence ailleurs dans l'œuvre, dans les autres pièces de l'appartement. Muni de sa mémoire littéraire et culturelle, il suit les pistes, sans doute fausses pour certaines, indiquées par l'auteur d'*Intérieur* et relit l'œuvre à leur lumière. Ces pistes intertextuelles creusent des sillons qui appellent la mémoire et stimulent l'imagination afin de renforcer le dispositif ludique de la lecture. Par effet retour, les intertextes logés ailleurs dans l'appartement viennent compléter la bibliothèque *intérieure* de Thomas Clerc, lequel joue encore sur la confusion entre vie matérielle et vie intérieure, entre le meuble et l'image, entre la lettre et la figure.

Puzzle ou Rubik's cube, *Intérieur* fait se correspondre objets et intertextes, meubles et œuvres citées sur la mosaïque formée par les micro-descriptions qui le composent. Sous l'ordre apparent de la visite « pièce par pièce » (p. 190), à côté des manies hygiéniques de Thomas Clerc, son texte apparaît finalement aussi comme un « capharnaüm » (p. 32), comme un « pêle-mêle » de mots et de choses qui se résout peut-être dans un dispositif ludique où l'écrivain s'autoreprésente dans un lieu inédit, à la croisée du *Cluedo* et de *Fantômas* dans *la maison Usher*¹³ : *Fanthomas, dans toutes les pièces de l'appartement, avec la clé où pend Edgar Allan Poe*.

Car, finalement, la scénographie auctoriale ultime de Thomas Clerc consiste en sa propre mise à mort, peu étonnante pour un écrivain qui tient à sa « malle structuraliste » (p. 358). Dernier acte de respiration du texte – puisqu'il faut bien [en] finir –, la mort de l'auteur tombe comme un couperet sur la « terrible succession descriptive ». « *Fanthomas* », symbole des

¹³ La nouvelle de Poe, « La Chute de la maison Usher », est évoquée à propos des « énormes cloques de peinture » (p. 164) sur le mur du salon.

« incarnations provisoires » de l'*auteur*, fait « disparaître » celui-ci et offre littéralement sa porte de sortie à *Intérieur* :

Surplus

Je vois pourtant que leur rôle [de ses affaires] est de m'empêcher de me déshabiller en me noyant sous leur volume, de retarder la mise à nu, et, la différant toujours, d'étouffer ma propre autopsie. Le piège chatoyant qu'elles me tendent en me vidant de ma substance m'entraîne derrière 1 paravent orné en lettres d'or du précepte du maréchal Lyautey : « montrer sa force pour ne pas avoir à s'en servir ». Mais alors j'étais condamné à disparaître sous mes toilettes, comme j'avais livré ma maison à la frénésie du remplissage.

La doublure

Et de fait, mes personnages prennent ma place à travers mes divers costumes [...]. (p. 368)

Cependant, le jeu et l'ironie de Thomas Clerc ne pouvaient en rester là et l'« écrivain imaginaire » (Diaz, 2007) débarrassé de l'auteur construit une ultime pirouette à la fois intertextuelle et intratextuelle. Le récit s'achève (presque) quand « Fantho-mas » attend que « quelque chose se passe » dans « *La Chambre éteinte* », « noir[e] » (p. 385), derrière laquelle se présente *La Chambre claire* de Roland Barthes. Or, quand on pense à l'homophonie « clair(e)/Clerc » et à la nouvelle écrite par Thomas Clerc en 2010, « *L'homme qui tua Roland Barthes* », on se dit que l'écriture est bien *chez* lui un *jeu de crime* – de ses modèles, de ses objets, de ses postures – et l'écrivain un *je de rôles*.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- . (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du Cinéma ».

- CLERC, Thomas. (2007), *Paris, musée du XXI^e siècle. Le dixième arrondissement*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète ».
- . (2010), *L'homme qui tua Roland Barthes et autres nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète ».
- . (2013), *Intérieur*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète ».
- DIAZ, José-Luis. (2007), *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion.
- FEDERMAN, Raymond, (2008), *La Voix dans le débarras*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- HAMON, Philippe. (1981), *Du descriptif*, Paris, Hachette.
- MAISTRE, Xavier de. (1796), *Voyage autour de ma chambre, par M. Le C. X*** ***, Paris, Dufart.
- PEREC, Georges. (2011 [1973]), « Approches de quoi ? », dans *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle ».
- . (1982 [1975]), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois.
- PROUST, Marcel. (1923), *La Prisonnière*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française.

Résumé

Publié en 2013 chez Gallimard, *Intérieur* de Thomas Clerc se présente comme une « tentative d'épuisement d'un [appartement] parisien », rue du Faubourg-Saint-Martin. Héritier de Georges Perec, Thomas Clerc *use* son lieu par l'écriture « documentaire », laquelle représente un lieu saturé aussi bien d'objets que de références littéraires et culturelles. Plusieurs postures auctoriales sont ainsi mises en scène, topiques pour certaines, surprenantes pour d'autres : propriétaire, maniaque, dandy, esthète, intellectuel. Véritable

expérimentation formelle, *Intérieur* interroge, dans un mélange d'humour et d'inquiétude, l'autoportrait de l'écrivain en ses « incarnations provisoires ».

Abstract

Published in 2013 by Gallimard, *Intérieur* of Thomas Clerc presents itself as an “attempt to exhaust a Parisian [apartment]”, rue du Faubourg-Saint-Martin. Heir to Georges Perec, Thomas Clerc attempt to exhaust his home by “documentary” writing, which represents a saturated place of objects as well as literary and cultural references. Several writing postures are staged, topical for some, surprising for others: owner, maniac, dandy, esthete, intellectual. True formal experimentation, *Intérieur* interrogates, in a mixture of humor and anxiety, the self-portrait of the writer in his “temporary incarnations”.

L'asile du scripteur

Cassie Bérard

Université du Québec à Montréal

Ma femme, monsieur Jean, me répète souvent qu'avec la vie horrible qu'elle mène dans ce trou, elle va finir par perdre complètement la boule. Et parfois, je le crains. Car elle est seule tout le jour, et la folie de préférence s'attaque à ceux qui sont seuls.

Lydie Salvayre, *La Puissance des mouches*

Si la folie s'attaque à ceux qui sont seuls, elle s'immiscera dans l'activité solitaire, individuelle et introspective que représente

l'écriture. Espace de silence, de fantasme, de dissidence, l'écriture puise ses éclats et sa grandeur dans la folie, ce qui rejoint l'idée exprimée par Michel Foucault, à savoir que derrière tout écrivain se tapit « l'ombre du fou qui le soutient, le domine et le recouvre » (2001, p. 982). Unies par les liens de la psyché, écriture et folie correspondent à l'un des « grands lieux communs de notre modernité »¹ (Cape, 2011, p. 7). Mentionnons, au passage, que le besoin de rappeler ce lieu commun, chez la plupart des penseurs de la folie après Foucault, est lui-même en passe de devenir lieu commun de la théorie. La fiction, de même, n'échappe pas à ce sort. On ne saurait recenser les représentations du fou dont sont constituées les œuvres littéraires — l'époque des avant-gardes est particulièrement riche à ce sujet² —, ni évaluer les répercussions qu'ont pu avoir sur l'imaginaire collectif des figures d'auteur comme le Jack Torrance (*Shining*, 1977) de Stephen King, devenu référence en matière de folie. Le rapprochement entre ce type de figure fictionnelle — scripteur soumis au syndrome de la page blanche, isolé dans un lieu inquiétant — et les fous littéraires qui figurent au tribunal de l'Histoire (Gautreau, Nelligan, Artaud, Nerval, Poe) est manifeste. Par une telle représentation, on revisite, s'il faut pousser l'association, le mythe romantique du

¹ Ainsi Anouk Cape ouvre-t-elle son ouvrage *Les frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*. Elle ajoute que l'analogie entre folie et écriture est même si usée qu'on y revient de manière spontanée, la plupart du temps, sans chercher à l'expliquer : « [L]e potentiel subversif de l'écriture traversée par la folie, ce dédoublement de l'artiste en fou sont en effet deux caractéristiques majeures de la culture du XX^e siècle, dont on a négligé de faire l'histoire en les considérant comme des faits de nature. » (2011, p. 7)

² « La figure du fou, comprise comme un fantasme culturel modelé par la psychiatrie comme par la littérature, a été fondatrice dans les discours et les pratiques textuelles des écrivains d'avant-garde. [...] Les écrits avant-gardistes, tout particulièrement ceux des dadaïstes, propres à déconcerter la critique, ont donné une nouvelle ampleur à des questions jusqu'alors réservées aux médecins et aux spécialistes. » (Cape, 2011, p. 8-10)

poète maudit par lequel l'écrivain solitaire, troublé par sa société et son enfance, se voit persécuté par elles et condamné au désespoir, au suicide ou à l'internement. Placer Nelligan dans un hôpital psychiatrique, réinventer ses dérives, comme le fait Normand Chaurette (*Rêve d'une nuit d'hôpital*); imaginer le séjour d'Éluard à l'asile de Saint-Alban, ses rencontres avec la psychiatrie invasive, à la manière de Didier Daeninckx (*Caché dans la maison des fous*), c'est jouer au maître avec les topoï et pointer l'absolue, mais non moins significative, banalité du motif de l'enfermement lié à la représentation de la folie dans la littérature. C'est, en outre, ouvrir volontairement la lecture à une réflexion sur le cliché comme matériau de création ou, plus étroitement, sur la construction de ce cliché qu'est le « fou écrivain ».

*

Si la solitude s'attaque à ceux qui sont fous, c'est que, d'une longue tradition de représentation ressort la figure du personnage décalé, condamné à errer dans les marges du monde parce que différent, dans sa manière de penser, de raisonner et d'habiter l'espace. Ici, le fou trouve des affinités avec la figure de l'Autre, théorisée notamment par Janet M. Paterson. Paterson explique que « l'Autre représente nécessairement un écart par rapport à un *groupe de référence* » (2004, p. 28; l'auteure souligne) et que, la plupart du temps dans les œuvres de fiction, « tout se passe comme si, en se démarquant de l'ordre social, l'Autre basculait de plain-pied dans les domaines de l'illicite, de l'irréel ou de la démence » (p. 35). Cet écart de la norme, il y a deux attitudes particulières des personnages fous qui le mettent en évidence. D'un côté, l'individu atypique montrera un besoin de s'isoler, de vivre en retrait de la collectivité, dans un lieu à part

qui aura pour effet d'exacerber son excentricité. C'est ce qui se produit dans *Le Fou de Bosch* de Sergio Kokis : un employé obsédé par une série de toiles trouve refuge dans le sous-sol de la bibliothèque municipale, où « il se sen[t] protégé, en paix avec ses propres spectres » (2006, p. 20). De même, chez Mika Biermann, dans *Mikki et le village miniature* (2015), où un homme cloîtré dans la maison de ses parents morts s'amuse à détruire une maquette occupée par des nains. D'un autre côté, le personnage fou, mais qui vit de plein gré en société, avec tout ce que cela implique de nuisances, rencontrera la méfiance, voire la stigmatisation, de ses pairs ou des autorités qui, elles, l'écarteront. Les parents du personnage-narrateur de *La Déclaration* (1997) de Lydie Salvayre, inquiétés par son comportement — son dégoût envers les femmes, son apathie générale — le placent dans une clinique psychiatrique. Et étrangement, l'enfermement agit sur lui comme une bénédiction, ce qui est moins vrai pour le narrateur du *Black Note* (1998) de Tanguy Viel. Interné dans une clinique de désintoxication à la suite d'un incendie mortel, il se débat avec ses démons pour les convaincre de son innocence. C'est qu'il y a eu erreur, ce n'est pas lui qui a déclenché l'incendie, même si, raconte-t-il plus tard, c'est peut-être bien lui qui a mis le feu, au fond. Mais surtout, ne le dites à personne. Dans les différents cas de figure, il est question de cette rupture entre le personnage fou et le monde qui l'entoure. Aussi est-il fréquent de trouver des fous qui, bien qu'on leur ait cédé la narration du récit, dans la fiction font face au rejet, à l'absence. Absence de crédibilité et, en cela, absence de réel interlocuteur, car qui prêterait foi à ce qui relève du délire ? Dans cette manière de monologue intérieur ou de faux dialogue que la fiction du fou rejoue continuellement, manière de discours intenté dans le néant, refermé sur lui-même, on trouve ce motif de la parole confisquée, qu'il sera, pour quiconque,

impossible d'entendre. Il y a aussi dans ce bâillon généralisé un peu de ce que Foucault reprochait au Grand renfermement de l'âge classique : qu'on ait voulu réduire les fous au silence. À ceux-là, à ces personnages épris de solitude qui ont eux aussi, malgré cela, d'importantes choses à dire, il ne reste comme dernier espoir ou comme échappatoire que l'écriture quoi qu'il arrive.

*

Si l'écriture s'attaque à ceux qui sont fous, il n'y a pas de raison qu'elle épargne les personnages enfermés à l'asile, qui se font tour à tour, dans les œuvres de fiction, défenseurs de la vérité et grands fabulateurs. La scénographie paradoxale qui se joue dans de tels récits porte en elle la confusion déstabilisante, et décrédibilisée, propre au fou. Qu'en est-il du personnage que la fiction a enfermé et qui, devenu scripteur parce que rien d'autre ne peut le sauver, formule un plaidoyer pour défendre sa raison? Doté d'un carnet, d'un crayon, il construit un discours, traque les failles du texte pour y cacher son message, car cela se rendra bien quelque part, et peut-être alors pourrions-nous sortir de là. D'ailleurs, se demande-t-on, que ces scripteurs cherchent-ils? Et quel rôle joue l'écriture dans leur démarche? En visitant les cliniques de quelques œuvres de fiction, de *Palais à volonté* (Biermann, 2014) à *Pseudo* (Ajar, 1976), en passant par *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (Chaurette, 1981), nous verrons que leurs pensionnaires ont tout autant de raisons symboliques de choisir l'écriture, que l'on voit se dessiner comme un dehors, un espace hors de l'asile, que l'imaginaire permet d'atteindre à défaut du réel. Dans un même élan, nous reconstruirons, dans ses récurrences et ses paradoxes, le lieu commun dont participe le « fou écrivant », figure circonscrite dans une posture énonciatrice

et qui, jugée à l'aune de la norme, s'exprime envers et contre elle, au point d'en tordre les contours. C'est là son seul pouvoir, après tout : tordre le réel. Et l'écriture en est le conduit privilégié, car le fou, affirme Cécile Brochard, « a accès à un savoir invisible à l'homme de raison et de sagesse. Détenteur d'une vérité supérieure, mystérieuse, indicible, il n'a aucun pouvoir d'action. Sa toute-puissance ne serait donc que verbale. » (2011, p. 164) Ainsi, que l'écriture mise en scène dans la fiction anime des désirs d'évasion morale, dissimule des pulsions, des passions, ou soit en concurrence avec une littérature érigée en système, elle surgit contre toute attente chez le personnage fou, comme pour confirmer son droit à la lucidité, tel un ultime cri de la conscience.

Plan d'évasion : fuir la folie

Le fou déraisonne, le fou fabule, le fou entortille la réalité, et ces déviations perturbent son écriture, c'est une évidence de le dire. D'ailleurs, le danger, avec cette étiquette du fou que l'on accole au premier personnage venu, est justement de faire surgir une suite d'évidences. Par exemple, si nous posons le problème à l'inverse : est-ce à dire qu'un personnage qui déraisonne, fabule ou cafouille est atteint de folie ? Si la folie occasionne une déroute du sens, est-ce que le non-sens est un signe de folie ? Le problème de la figure du fou est principalement d'être un archétype. Aussi s'accorde-t-elle à une certaine méconnaissance de ce que signifie la folie. Ce qui nous paraît anormal, excentrique, inadéquat, en tenant compte de notre système de valeurs, est susceptible de se retrouver affublé de cette étiquette. La folie couvre plusieurs acceptions, et ce que nous en connaissons — et ce qui fait que nous la reconnaissons — est fortement influencé par ses

apparitions sous toutes les formes dans le champ culturel. Par conséquent, la représentation de la folie dans les œuvres de fiction mène à des raccourcis interprétatifs. Les signes de folie, les gestes fous, que l'on associe trop naturellement à des symptômes, deviennent autant d'indices textuels qui réduisent la lecture à un diagnostic. Il en va ainsi de la lecture : elle fonctionne par attentes et associations, autant dire qu'elle est sensible aux codes culturels et reprises de motifs. Un personnage retenu dans un institut psychiatrique, pour ces raisons, ne laisse aucun lecteur indifférent.

L'hôpital psychiatrique est un lieu chargé d'une connotation négative, et celui qui y séjourne — c'est de là qu'il s'exprime — n'est jamais à l'abri de la méfiance générale. À la différence du personnage qui agit dans le monde libre, le patient de l'asile d'aliénés est soumis à l'autorité d'une institution; cette autorité programme indirectement notre mode de lecture, notre adhésion au personnage. Au sein de la diégèse, des spécialistes ont décrété que cet individu devait être enfermé. Un motif l'explique (un comportement, un état, des perceptions confuses chez le patient) qui ne tardera pas à se révéler à nous. Le lieu commun appelle automatiquement la prudence du lecteur. Derrière sa fenêtre grillagée, le regard vague du personnage nous échappe; son sort est joué. Il est aussitôt caractérisé par son appartenance au lieu et donné pour fou. Cette case dans laquelle on le place, paradoxalement, nourrit l'aliénation. Car il n'est plus permis au fou de se battre pour sa raison que de l'intérieur d'une chambre fermée, de l'autre côté d'une porte close, mais surtout, de l'intérieur même du système qui l'aura bâillonné et qui dorénavant le surveille. Et s'il est moins certain qu'il puisse regagner la liberté du dehors, il reste indispensable pour le personnage de retrouver la liberté de l'esprit.

Le personnage de *Palais à volonté* doit se libérer de deux choses, disons deux hantises, des idées qui grimpent, parasitent son esprit, lui occupent pleinement la tête de la même manière qu'il occupe pleinement une chambre de laquelle il ne peut plus sortir : « j'en ai marre de regarder par cette fenêtre qui ne s'ouvre pas » (Biermann, 2014, p. 11). Comment se délivrer de ces hantises alors, sinon par l'écriture? La première des idées est métaréflexive; si l'idée est un serpent, elle se mord la queue, comme on dit. Quoique jamais exprimée directement par le narrateur, elle est sous-entendue par le geste d'écriture qui ouvre le livre et en révèle la scénographie : « On m'accorde *enfin* du papier et un crayon. » (p. 11; je souligne.) En d'autres mots, il est temps que le narrateur s'adonne à une activité; autrement, il pourrait « devenir fou pour de bon dans cet asile » (p. 108). L'idée, qui traverse le récit, est celle qui permet au scripteur, par l'écriture, de garder un pied du côté de la raison. Ce que le narrateur écrit est sa réalité, pense-t-il, son passé avant l'internement, passé houleux qui suffit à détraquer un homme : « j'écris sur ces feuilles collées ensemble pour former un rouleau, où je jette mes souvenirs sans queue ni tête » (p. 50). Et le désir d'écrire, que l'on sent se consumer sous la plume violente du scripteur, concorde avec le désir de s'accrocher à cette réalité pour ne pas basculer de l'autre côté.

Outre la survie par l'écriture, il importe pour Paul Revenaz, le narrateur, de dresser cette ligne conflictuelle du temps qui précède l'enfermement; on parle d'une ligne brisée, tracée en va-et-vient, en sauts et gambades. Cette ligne du temps recompose les naufrages de sa vie, partant de l'adolescence, qui l'a poussé à assassiner son père puis à le découper en morceaux pour s'en débarrasser. Jamais dans son récit il ne remet en question sa présence à l'institut psychiatrique; il confie avoir déjà tenté de

s'évader, mais il s'est résigné, écrit-il : « N'étais-je pas bien dans cette maison de fous, nourri, au chaud, à l'ombre? Comme mes collègues d'infortune j'étais à l'abri, non pas de mes démons, car c'est impossible, mais du monde et de ses diableries. » (p. 34) Son discours montre une lucidité telle qu'il semble flotter au-dessus des autres; il se décrit à mots couverts comme un homme rationnel parmi des fous, et cela lui confère une certaine prestance, car il manifeste la clairvoyance (ou la double ignorance) nécessaire pour se positionner à distance des autres pensionnaires. Dans le même esprit, il montre sa supériorité face au personnel de l'hôpital, qui n'a pas la perspicacité pour comprendre qu'il se moque d'eux, que sa présence à l'hôpital tient du simulacre. Le docteur est le premier à essayer le mépris du narrateur, puisqu'il écoute ses confessions avec un sérieux risible aux yeux de Paul : « Il saisit un stylo et note "Complexe d'Œdipe" sur une feuille. Bravo. Je suis entouré d'une bande d'abrutis. » (p. 129) Or, ses confessions au médecin, il n'est pas clair que le lecteur y a accès. Elles semblent se perdre dans l'ellipse du récit, si bien qu'il est impossible d'évaluer la gravité des informations qui sont transmises, à savoir si elles concordent avec les inscriptions sur le rouleau de papier. À première vue, ce que Paul Revenaz écrit n'est pas destiné à être lu; le geste d'écriture lui-même est tu par le pensionnaire : « personne ne les lira jamais, surtout pas le Dr Fischli [...]; quand je finis un chapitre, je cache le rouleau dans le pied creux de mon lit, et je dessine » (p. 50-51). Ce sont les dessins, plus morbides les uns que les autres, auxquels accède le docteur. Les écrits, eux, sont à l'usage strict du scripteur (et du lecteur). Et s'il écrit pour se « défaire, contre vents et marées » (p. 50), de ses souvenirs, c'est surtout de ses crimes — ils sont nombreux, Paul est, à l'en croire, un véritable tortionnaire — dont il veut se libérer, si bien qu'il

plonge dans l'obscur description des naufrages, de la guerre, des explosions dont il a été témoin, pour conjurer les morts qui habitent ses pensées. Une grande froideur traverse son récit. Mais surtout, une grande jouissance, celle que lui procurent le carnet et le crayon : l'écriture qui permet de tout raconter. C'est l'obsession pour la mort — la mort des autres —, l'intensité des tempêtes qui détruisent les bateaux, les vents qui flagellent la peau, la violence des corps qui s'agrippent l'un à l'autre malgré la saleté et la laideur, c'est cela qui gangrène l'imagination du narrateur : « J'ai médité des nuits entières sur les photos bleuâtres du Titanic à 3800 mètres de profondeur. En toute logique je devrais me passionner pour ma vie, qui est un naufrage dans un naufrage dans un naufrage définitif. » (p. 12) Il apparaît, bien assez tôt, que le récit est le lieu d'anomalies référentielles; les faits rapportés tiennent de la dramatisation, voire de la poétisation. Le narrateur, par le biais de l'écriture, donne à sa vie de nouvelles dimensions; il la rénove, la réinvente, en accentue le mouvement, en exagère l'ampleur, en aggrave les tensions, s'offrant, du coup, une caution morale : « Après une enfance dévastée, après les errances de ma jeunesse, je me suis cru à l'abri dans mon bureau chez Belem [...]. Puis un train a déraillé, et ma vie aussi. » (p. 109) Avec un tel vécu, tant de squelettes rencontrés, et le mauvais sort qui s'acharne, il est « normal » de flancher, voit-on le narrateur se convaincre.

L'écriture est salutaire à l'âme, elle fait taire les démons, normalise l'individu. À l'image de la confusion que nourrit le pensionnaire parlant de ses délits : « Je vais t'en donner de l'intéressant. Est-ce que je l'ai seulement tuée, Berthe? Rien n'est moins sûr. » (p. 129), l'écriture laisse en suspens la condition de vérité et la question de la faillibilité : le narrateur, pourtant joueur et lucide à certains égards, paraît piégé, au final, par sa

propre imagination détraquée. On le retrouve, dans les dernières pages du carnet, surpris de son innocence, tandis que le docteur l'accule à la réalité : « Paul, vous n'avez tué personne. Votre père est mort il y a treize ans d'une cirrhose. Il n'y a pas de Berthe. Elle n'a jamais existé. » (p. 159) La situation de double incertitude dans laquelle laisse la narration de Paul Revenaz — quelle part de conscience structure le récit en fabulation? — n'est en rien différente de l'effet rédhibitoire — le malaise — que cause généralement la figure du « fou écrivain ». Les couches de vérité nous échappent, les contradictions s'entremêlent. À un moment, le pensionnaire écrit, à propos de son rouleau, que « [c]eci n'est pas un roman » (p. 50); à un autre, que « [t]out n'est que balle au vent, mots pour rire, mauvaise littérature » (p. 109). D'ailleurs, Paul, aux dires du docteur, ne semble avoir rien à se reprocher, pas de pulsions de violence, pas de meurtres. Une seule chose, peut-être : avoir laissé gagner la folie sur la raison. Or, le verdict rendu par le médecin ne se trouve-t-il pas sur le même niveau ontologique de la fiction que les pires atrocités racontées par Paul, c'est-à-dire inscrit dans le carnet d'un fou? La fabulation du scripteur, alors, se rend-elle jusque dans le bureau du docteur? La tension de l'écriture est là, aussi banale que peut l'être la parole incohérente du fou : ce que raconte le narrateur est vrai (ses actes criminels expliquent son enfermement) ou faux (mais alors, la fiction du scripteur fait concurrence à sa folie) — écrire est un geste de raison, je ne suis pas fou, j'écris. Dans un cas comme dans l'autre, l'écriture a l'apparence d'une bouée de sauvetage : l'image obsédante du naufrage est ici de circonstance. Quand tout le monde coule, Paul reste seul à se laisser flotter. Si l'écriture n'immortalise pas de véritables souvenirs, elle constitue alors une œuvre, une pièce de travail, une activité qui comble la solitude et étouffe le présent — celui

de la chambre fermée, fenêtre barricadée, aussi bien dire « un présent qui n'existe pas, qui n'existera pas et qui n'a jamais existé » (p. 35) —, en attendant que le temps interrompe le reste, car « on n'échappe jamais à rien. On vieillit, c'est tout. Un jour on meurt. C'est la seule sortie du labyrinthe. » (p. 21)

Plan d'évasion : couvrir sa faute

L'écriture, dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, joue ce même rôle organique que dans *Palais à volonté*, quoique encore plus vital pour le personnage de Charles Charles, car ce dernier ne jure que par la beauté de l'art. Cette beauté justifie, sans remords chez lui, les monstruosité commises que le théâtre se doit d'incarner; l'auteur, 38 ans, interné dans une clinique de Chicago, se sacrifie pour un théâtre de la vérité. Dans sa structure, en effet, la pièce écrite par le dramaturge fictif tente d'atteindre ce « savoir invisible », ce « pouvoir verbal » (2011, p. 164) que seul détient le fou, comme l'indique Cécile Brochard. Si Charles Charles, le dramaturge, est atteint de folie, alors celle-ci transparaît dans un théâtre de la répétition, du bégaiement, de l'éclatement, du dédoublement, pour mener à cette « cohérence fautive³ » qui, avoue-t-il dans ses mémoires, caractérisait sa vie dix-neuf ans plus tôt. Dix-neuf ans plus tôt, Charles Charles, 19 ans, met en scène une pièce sur l'immolation de la beauté, dans laquelle il tient un rôle aux côtés de Winslow et Alvan tout

³ Le personnage de Charles Charles utilise lui-même ces termes pour décrire son écriture. Pascal Riendeau s'est penché sur cette cohérence fautive pour penser l'hybridité textuelle de la pièce de Chaurette dans l'ouvrage *La cohérence fautive : l'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette* (1997).

en révélant le caractère « injouable » de ce théâtre (Chaurette, 1981, p. 27); une pièce à représentation unique, car on y tue un enfant. Dans un sac, sur scène, il y a un enfant, que l'on éventre de dix-neuf coups de couteau. En fait, s'expliquent les trois comédiens, « dans la réalité, le sac devait contenir de l'ouate plus [...] du sang de cochon » (p. 77). Mais dans le scénario de la pièce, il renferme un enfant, représentant Astyanax qu'on immola, selon le mythe grec. Or, dans la réalité de la fiction, un enfant se trouve bel et bien dans le sac et meurt sous les lames de Winslow et Alvan; sur la scène, il se vide de son sang, comme en offrande à l'art véritable. Mais où se rencontrent, exactement, réalité et fiction?

Le fameux retournement — l'exécution réelle de l'enfant — dans l'ordre du récit a plusieurs implications. Entre autres, il transforme la pièce en suspense. On y traque aussitôt la responsabilité de l'un ou de l'autre des personnages, relançant la même réplique — « savaient-ils que ce sac contenait un enfant? » (p. 26) —, puis dans la foulée du mystère, on y cherche le coupable : qui a pu mettre cet enfant dans le sac? Le procès subi par les trois comédiens apporte ses propres réponses : Winslow et Alvan qui tentent de rationaliser l'événement — « j'étais certain que le sac contenait de l'ouate et du sang de cochon et comme je croyais beaucoup à mon personnage on peut dire, et vous en conviendrez, que j'ai tué avec vraisemblance » (p. 82) — sont pendus, tandis que Charles Charles plaide la folie. Après tout, seul un fou peut écrire un tel scénario. Il se retrouve interné dans un hôpital psychiatrique où, dix-neuf ans plus tard, il écrit ses mémoires et rejoue la pièce qui l'a condamné : « je vais saluer, une fois... deux fois... ça dépend... le public qui connaît la pièce par cœur va rentrer chez lui, il va revenir demain... ça n'en finira jamais... » (p. 113) Mais cette pièce n'a-t-elle fait que le

condamner? Un flottement persiste quant au rôle de la folie, qui consiste, on le comprend, à couvrir la faute, littéralement le meurtre de l'enfant. La folie, d'abord, permet d'échapper à la culpabilité qu'on entend faire porter à l'auteur de la pièce. Or, en faisant de son théâtre l'œuvre d'un fou, le dramaturge en admet les aberrations sans admettre ses fautes : le scénario est autre que le réel, et l'auteur ne se porte pas garant du réel. Plus tard, cependant, du haut de ses 38 ans, Charles Charles avoue son crime : il a réellement mis l'enfant dans le sac pour se venger de Winslow et Alvan. Par ce geste, à 19 ans, il envoie volontairement ses amis à la potence. La folie, alors, sert de faux alibi : « Il s'agissait de le dire... il s'agissait d'un peu de lucidité. Quand on se retrouve acculé, qu'il n'y a plus rien d'autre à dire... leur dire que j'étais fou, et le devenir, par conséquent. [...] En un éclair, j'ai compris le sens du mot "théâtre". » (p. 99)

Ainsi, la folie, pour Charles Charles, est un théâtre, un artifice, la comédie. Il joue l'auteur, il joue le fou, la pièce est écrite par un fou et cela justifie ses excès, son engouement, cette écriture dangereuse qui place un crime sur scène et demeure impunie, parce que l'art dégainé impunément : « Chacun a le droit de dire ce qu'il veut » (p. 88). Pour Paul Revenaz, dans *Palais à volonté*, il n'y a de sortie du labyrinthe que dans la mort; l'écriture aide à passer le temps, à survivre, à fuir la folie. Pour Charles Charles, un peu différemment, le théâtre est la vie. Ici, c'est la folie qui permet d'échapper à la mort, de survivre, mais au sens littéral, elle fait de Charles Charles le seul survivant de sa pièce. Néanmoins, il est condamné au silence : « Vous savez, le grand silence religieux, le silence dont rêvent tous les auteurs. » (p. 99) En fait, Charles Charles, comme le relève Gilles Chagnon dans la préface du livre, « sera enterré sur la foi du mutisme plus radical encore que représente la folie au regard de l'autorité »

(p. 17). La pièce rejouée par Charles Charles, à 38 ans, dans cette chambre d'une clinique de Chicago, n'aura d'échos que dans sa tête et il est vrai qu'à ce compte, la nuance est mince entre jouer la folie à outrance et se laisser glisser en elle.

D'ailleurs, Chagnon pointe « l'annulation d'ordre général » à laquelle mène la pièce en abyme : « Peut-être le récit qui soutenait la pièce n'est-il qu'une élucubration, parmi d'autres, élaborée par un fou sans âge, à partir d'objets de hasard, et pour un public inventé. » (p. 17) En fait, plus qu'une faute, Charles Charles avoue à la fin du récit sa relation à l'écriture. Tout à coup, il n'est plus si évident qu'une pièce a été écrite dix-neuf ans plus tôt ni que cette pièce d'origine a été insérée dans le théâtre que nous lisons. La métalepse révèle ici la faillite de la vérité, tandis que les différents niveaux ontologiques de la fiction se confondent. La confusion que cela engendre n'est pas sans rappeler l'effet de lecture produit dans *Prochain épisode*, où l'auteur fictif, qui a tous les attributs de l'auteur réel, Hubert Aquin, se lance, depuis la cellule de l'institut psychiatrique où il est gardé prisonnier, dans un roman d'espionnage, dont on retrouve la trame en parallèle de l'écriture à l'acte. Là où la métalepse survient, au moment où le réel et la fiction se rencontrent, c'est-à-dire lorsque le rôle d'espion de l'auteur fictif le confine à l'emprisonnement, l'effet de doute est fulgurant. La critique a longuement épilogué sur l'ordre confus du récit : est-ce la trame de l'auteur qui prime ou celle de l'espion ? Est-ce que l'espion écrit le roman que nous lisons ; est-ce que l'auteur écrit un roman d'espionnage ? Et où commence le roman fictif à l'intérieur du roman réel ? La métalepse, telle qu'on la trouve chez Aquin et Chaurette, mélange les niveaux de fiction tout en brouillant l'origine de l'œuvre. C'est cette origine qui pose problème dans *Provincetown Playhouse*, où il est constamment fait référence à la représentation de la pièce de juillet 1919, alors qu'une impossibilité pragmatique

nous empêche de rattacher les scènes au contexte d'origine. Charles Charles 38 ne peut faire partie de la pièce qui se joue dix-neuf ans plus tôt. De même, Alvan et Winslow, pendus dix-neuf ans plus tôt, ne peuvent faire partie d'une pièce, un spectacle solo entièrement monté par Charles Charles, à 38 ans. Aussi fait-on la distinction entre la représentation d'origine, allusive, et l'autre, que semble constituer le texte dans son entièreté; l'une se terminant sur le meurtre de l'enfant et la surprise du public, l'autre sur le procès et l'enfermement de Charles Charles. Ce procédé de confusion tend ainsi à faire du texte que nous lisons une œuvre de fiction, quand elle ne cesse de référer au réel, instituant un paradoxe insurmontable. Aussi bien dire qu'aucun enfant n'est mort, bien que la pièce en fasse l'enjeu principal. Et si aucun enfant n'est mort, c'est bel et bien l'art qui triomphe, et il n'existe pas de faute, car elle appartient, de toute façon, à la fiction.

Plan d'évasion : abolir le réel

Abolir le quotidien, abolir le temps, en trois mots, abolir le réel : le fou, lorsqu'il écrit, donne à lire sa version du monde, une vision au sens psychotique du terme, qui se surimprime aux enjeux réels. Son écriture, néanmoins, ne peut qu'échouer dans cette suppression, car elle ne permet qu'on ne doute que d'elle-même, guère du réel, solide, lui, si évident hors du livre, hors de l'asile. Cet échec se place au centre du procès du texte du fou et il pointe alors sa filiation trouble à la littérature, qui, elle aussi, dans une certaine acception, tend à abolir une référence au monde pour lui en surimprimer une autre, ouvrée, d'un langage organisé et, typiquement, enguirlandé, superficiel. Shoshana Felman ne manque pas, d'ailleurs, de rappeler cette dépendance de sujet qui

relie la folie et la littérature : « De même qu'on enferme les fous et qu'on a enfermé la folie à l'intérieur des limites réductrices du concept de "maladie mentale", on veut enfermer la littérature à l'intérieur des limites réductrices du concept esthétisant de "belles-lettres". » (1978, p. 14) L'asile comme lieu et les belles-lettres comme concept agissent pour Felman de façon homologue; ils catégorisent, abolissent, coupent la parole, car,

alors qu'au moyen de la littérature la folie est, en quelque sorte, entrée à l'ordre du jour, tout se passe comme si la littérature en était bien au contraire sortie; alors que la folie est enfin reconnue comme question brûlante, tout se passe comme si la question de la littérature devenait inactuelle. [...] Le refoulement de la littérature ne viendrait-il pas compenser, justement, le projet contemporain d'une libération de la folie? Ne serait-il pas possible de penser, justement, l'actuelle *méconnaissance* de la littérature comme l'inévitable contrepartie de la *reconnaissance* de la folie? (p. 14-15; l'auteure souligne)

Un système de balancier agirait pour sortir la folie de l'asile et enfermer la littérature dans ses belles-lettres; quelle équivalence peut être tracée, pourtant? Ces considérations auraient pu mener directement à notre conclusion. Toutefois, un dernier détour, peut-être capable d'expliquer cette équivalence entre belles-lettres et asile, s'avérera nécessaire. Il faut passer, pour cela, par un nouvel archétype, autre écrivain fou, autre topos travaillé par sa propre évidence.

Enfermé dans une maison de santé, le narrateur de *Pseudo* est également prisonnier de la littérature qu'il produit, la littérature constitue sa folie — sa manière de contester le réel — et sa cure — elle lui permet d'expulser sa version du réel. *Pseudo* d'Émile Ajar (Romain Gary) impose, de même, la lecture métaleptique. Il oblige le lecteur à effectuer un diagnostic tant y sont évidents les chemins de traverse vers la « scène littéraire »

référentielle — le narrateur, Paul Pavlowitch, étant donné comme le présumé auteur des romans signés Émile Ajar, le livre devient ici un pivot au sein de la grande supercherie littéraire que constitue l'aventure Ajar⁴. Une telle lecture amène le lecteur à douter de sa position de lecteur, le statut du document devant ses yeux vacille. Qu'un narrateur fou prenne la parole et nous livre son récit, en le biaisant de sa folie, voilà une situation bien balisée; il s'agit en outre d'un trait archétypal de la non-fiabilité narrative : le *madman* est au cœur de la typologie des *unreliable narrators* (1981) d'après William Riggan, qui reconnaît, en son discours, une dissimulation inconsciente des éléments. Mais lorsque le narrateur quitte le giron strictement narratif de la voix pour atteindre l'écriture, déjà, la situation se complique.

On a vu, avec le roman de Mika Biermann, ce que suppose cette inscription dans l'écriture. La fabulation, la reconstruction du réel s'y trouvent médiatisées par le geste scriptural, car il devient manifeste qu'on *raconte*, que la déstructuration de l'esprit du fou fait aussi œuvre, c'est-à-dire que celui-ci structure le récit en place : même grevée de lignes de fuite, d'écarts référentiels, la structure interpelle le lecteur, qui est, dès lors, appelé à la prudence⁵. Et nous avons vu qu'un geste de plus peut

⁴ Rappelons que Romain Gary, auteur sur le déclin à la fin des années 1970, a mis en branle un astucieux stratagème pour tromper les lecteurs et le milieu littéraire, qui ne voyait en lui qu'un auteur vieillissant : il publia divers romans sous le pseudonyme d'Émile Ajar. *Gros-Câlin*, *La Vie devant soi*, *Pseudo* et *Les Angoisses du roi Salomon* constituent l'entièreté de l'œuvre d'Ajar; le pot aux roses n'est révélé qu'après le suicide de Romain Gary par un testament littéraire éloquent intitulé *Vie et mort d'Émile Ajar*.

⁵ Le contre-exemple du *Black Note* de Tanguy Viel apparaît parlant : ici, rien n'est écrit, et la voix, dans son babillage continu, changeant d'énonciataire, changeant de version, donne à lire une déstructuration patente. La question du faire-œuvre, du structuré dans le déstructuré, si elle se pose — après tout, c'est une œuvre, il y a un auteur réel derrière tout cela — ne se trouve pas médiatisée par le texte. Le fou ne manipule pas ici, a priori : la folie agit.

être posé, car le fou peut ne pas seulement écrire, il peut *être écrivain*, inscrire sa voix dans le fil d'une œuvre. La compréhension sociale de l'œuvre est donc influencée par notre perception du « fou écrivain ». Pierre Popovic a bien montré, dans son analyse de Paulin Gagne, fou littéraire, que cette folie est surtout faite de « maladresses stratégiques et [d']une mauvaise compréhension des enjeux sociohistoriques » (2008, p. 129), ce qui explique, par exemple, que « Lautréamont/Ducasse fut longtemps un "fou littéraire", mais les circonstances firent qu'il n'en resta pas un » (p. 130). Après tout, il est vrai que Charles Charles peut être un grand artiste et que son acte de vengeance, conjoint à l'immolation de la beauté, ne constitue qu'une « maladresse stratégique » qu'une conception totale de l'art aurait tôt fait de pardonner. On voit bien ici que le devenir-écrivain, au sein de l'écriture du fou enfermé, permet de renverser, d'une certaine manière, le système enchâssant dans lequel l'énonciation se trouvait liée : de l'asile, on passe à la littérature, aux belles-lettres, seules capables de dire la valeur de l'énoncé. Si la pièce de Chaurette est injouable comme on se plaît à le répéter, comme la pièce de Charles Charles est injouable pour des raisons morales et des traits temporels — ses acteurs/personnages ont été mis à la potence —, nous avons droit à une œuvre néanmoins lisible, présentée dans un rapport de confrontation au réel grâce à la folie; la folie, pour mieux dire, mise à l'asile, permet de structurer une littérature autrement sans repères. Charles Charles est fou, cela le justifie, cela justifie l'œuvre, cela fait l'œuvre, dans ses retours, ses dérapages. Le même constat, mais un pas de plus, chez Hubert Aquin : après tout, « la mauvaise compréhension des enjeux sociohistoriques » (Popovic, 2008, p. 130) a mené Hubert Aquin à l'institut médical où il fut enfermé, mais cette mauvaise compréhension s'est

trouvée justifiée dans l'entreprise métaleptique de *Prochain épisode*. Un écrivain s'attable dans un institut médical pour écrire un roman d'espionnage, et les codes du roman d'espionnage rationalisent l'action politique de l'écrivain en le projetant, du même coup, dans un institut médical. Le rapprochement qu'effectuait Shoshana Felman entre les « belles-lettres » et « l'asile » trouve ici une grande résonance. *Pseudo* achève d'en nouer la causalité.

Car Paul Pavlowitch, le narrateur — alias Émile Ajar —, n'existe qu'au sein d'une norme littéraire qui lui trace le destin. La littérature s'oppose au réel, cela lui paraît inhérent : « Je savais que j'étais fictif et j'ai donc pensé que j'étais peut-être doué pour la fiction. » (Ajar, 1976, p. 14) Et parlant depuis la littérature, il ne peut que parler contre l'ordre normé des choses : « Cette nuit-là, j'ai eu de nouvelles hallucinations : je voyais la réalité, qui est le plus puissant des hallucinogènes. » (p. 79) Le réel constitue ce monde hors de l'écriture, hors de l'asile aussi bien, que le narrateur s'attache à ne pas percevoir. Il est fictif, il vit dans la fiction, il est fou, et vit dans sa folie.

Enfermé, cependant, il écrit. Mais comme le réel constitue ce monde hallucinant duquel il faut se guérir⁶, le langage usuel s'avère lui aussi miné, malade de réalité : « Enlevez aux mots leur sérieux, leur creux et leur pseudo-pseudo et ils sont menacés de santé et de bonnes joues fraîches. Les mots ont horreur de la santé parce que ça les rend malades. » (p. 44) Creux, sérieux, pseudo, ces accusations gangrènent le langage, qui ne peut atteindre que le faux, le construit, à savoir cette chose inauthentique qu'est la littérature. La tentation, pourtant, lui

⁶ On lui prescrit de l'halopéridol, écrit-il : « L'halopéridol est un hallucinotique qui calme la réalité et la rend moins agressive. » (p. 165)

apparaît : « Je percevais parfois autour de moi des tentations de langage, mais les mots avorteurs reprenaient aussitôt les choses en main. Il y avait alphabet, grammaire, vocabulaire, syntaxe, civilisation, figure de style, ordre des choses, répression. » (p. 165) Tentation vite avortée, donc, en raison des répressions naturelles du langage, ce grand fasciste, qui vient avec ses ordres, et, en littérature, aussi bien dire, avec son institution. Les « belles-lettres » apparaissent dans toute leur contrainte, adjointes à la réalité, et le narrateur n'a d'autres buts que de les fuir toutes deux : détourner le langage à l'aide de ces formes qui disent la manière Ajar, se cacher de la mascarade médiatique, se soustraire au monde pour s'enfermer à la clinique, non pour y guérir sa folie et l'image du monde qui la supporte, mais pour l'entretenir.

Tout le paradoxe de Felman se trouve ici éclairé : le narrateur, jouant la personne de l'écrivain réel, se retire à l'asile pour fêter sa folie. La folie devient cette lucidité, ce regard de biais sur le monde gros de tradition : le mythe du « fou voyant », homologue à celui du « poète voyant », apparaît en creux. Mais exaltant sa folie, le narrateur doit s'opposer au réel et, par voie de conséquence, à la littérature de ce réel, aux « belles-lettres », à l'ordre langagier, au monde en général dont la littérature s'avère garante; après tout, ne soutient-elle pas le fascisme du langage, ne reproduit-elle pas l'ordre des choses, tout le pseudo à côté duquel le sujet véritable s'exprime? « J'étales mes tripes par besoin de décharge publique », s'exclame le narrateur, mais il convient aussitôt : « les boyaux se tordent sans souci d'œuvre littéraire » (p. 168). La publication des livres d'Émile Ajar, proposant hors des clôtures de l'œuvre un contre-discours problématique — est-ce se couper du réel que d'y faire entendre sa voix, est-ce s'opposer à la littérature que de publier? —

s'avère, elle, réglée en quelques mots dans la fiction : « J'ai gueulé que j'écrivais uniquement pour avoir moins de problèmes avec moi-même et éviter la chimiothérapie. Mais, finalement, j'ai cru plus prudent de publier, pour ne pas être accusé d'idéalisme délirant et de tendances "messianiques et utopistes" » (p. 41). Tout se passe comme si la folie servait à contredire la réalité — nous l'avons vu chez Biermann —, à exalter un art pur contre le réel — nous l'avons vu chez Chaurette —, et par là à faire de la clinique, le lieu scripturaire par excellence où prendre le maquis.

Mais ce qui devait arriver arriva. La métalepse finale de *Prochain épisode*, juxtaposant l'espion à l'écrivain à la table d'une clinique psychiatrique, offre un troublant enseignement : la littérature et la folie ne se rencontrent qu'au prix d'un illogisme, elles ne se croisent qu'en se contredisant, la réalité de la littérature et la psychose du fou ne pouvant, même le temps d'une œuvre littéraire, marcher ensemble sans se confronter. Ainsi peut-on interpréter la guérison du narrateur de *Pseudo* :

Je suis Émile Ajar! hurlais-je, en me frappant la poitrine. Le seul, l'unique! Je suis le fils de mes œuvres et le père des mêmes! Je suis mon propre fils et mon propre père! Je ne dois rien à personne! Je suis mon propre auteur et j'en suis fier. Je suis authentique! Je ne suis pas un canular! Je ne suis pas pseudo-pseudo : je suis un homme qui souffre et qui écrit pour souffrir davantage et pour donner ensuite encore plus à mon œuvre, au monde, à l'humanité! (p. 192-193)

Son propre auteur, son propre père; cet auto-engendrement rejoue, sur une base symbolique, tout le problème de la folie en littérature, de celle qui, ayant conçu un système contre le réel, prétend être née à côté de ce « pseudo-pseudo » et, par conséquent, avoir échappé à sa causalité. Toute la contradiction s'y trouve étalée, comme si le texte lui-même peinait à justifier son existence

dans ce système agonique. Il faut briser la structure, devenir son propre père, et à bien y penser, n'est-ce pas ce que proposent sans cesse, avec une régularité qui confine au cliché, tous les récits de ces fous, auto-engendrés, autotéliquement racontés, dans ce berceau qu'est l'asile?

*

L'asile du scripteur : il faut détourner le mot, car l'asile est ce lieu où l'on enferme comme il est celui où on trouve refuge. Enfermés, les narrateurs fous le sont, mais le sont-ils seulement au sein d'un ordre institutionnel, coupés de la parole et de la société, ne peut-on penser que la véritable barrière les tenant hors du monde se nomme littérature? Une telle proposition n'a rien de révélateur; au contraire, la folie et la littérature marchent ensemble depuis si longtemps, se confrontant éternellement, qu'elles finissent par s'aveugler l'une et l'autre. La littérature est une folie, sans doute, et dès le roman moderne, on semble, avec le chevalier à la triste figure, n'avoir rien dit d'autre. Maurice Blanchot écrivait fort justement à ce propos :

À y réfléchir, s'il y a une folie de Don Quichotte, il y a une folie plus grande de Cervantès. Don Quichotte n'est pas raisonnable, toutefois il est logique, s'il pense que la vérité des livres est bonne aussi pour la vie et qu'il se met à vivre comme un livre, aventure merveilleuse et décevante, puisque la vérité des livres est la déception. Pour Cervantès, les choses vont autrement, car pour lui, ce n'est pas dans la rue que Don Quichotte s'applique à descendre afin de mettre en pratique la vie des livres, c'est dans une livre encore qu'il s'évertue, ne quittant pas sa librairie et ne faisant rien, vivant, s'agitant, mourant, qu'écrire sans vivre, sans mouvoir ni mourir. (1985, p. 186)

Voyez l'écrivain fou, plus fou encore que le personnage lancé dans le romanesque dans un monde qui ne peut l'y souffrir, un

monde si radicalement prosaïque et sans aventure; il est fou, l'écrivain, car il s'enferme, se claquemure dans une librairie, *sans mouvoir ni mourir*, la littérature devient ainsi ce refuge de la folie. Le narrateur de *Palais à volonté* se contente de son asile, logé, nourri, il peut faire de sa vie le roman de sa psychose, se raconter ses crimes, se donner à lire, si aisément, si platement, par le docteur. Charles Charles ne fait rien d'autre, la littérature et sa pureté prennent l'apparence troublante de ce réel à placer contre l'autre réel, trop bêtement violent, où les enfants sont assassinés par vengeance et non par sacrifice de la beauté. « En prenant le figuré pour le propre, en déplaçant constamment le symbolique dans le littéral, le fou démolit le fondement même du discours mystifiant [...] : la fiction métaphorique » (1978, p. 131), écrit Felman. Précisément, c'est parce qu'il n'y a plus de symboles dans le réel que sa violence s'avère intolérable pour nos personnages-scripteurs. Loin de déplacer le symbolique dans le littéral, l'écriture d'Ajar, la folie de Charles Charles, la métalepse du narrateur d'Aquin réactualisent le symbolique, chargent le réel de symboles qui en atténuent la folie, mais ne font que souligner leur folie. *Précisément*, encore une fois, c'est parce que la folie n'est pas réelle dans ces récits, parce qu'elle n'est qu'un asile d'où faire de la littérature un espace de puissance, libéré des belles-lettres enfin, qu'elle joue ainsi du symbole. Comme la métaphore, confronter le sujet à une déraison et, de là, naître d'un autre sens; d'une certaine manière, redonner naissance au réel.

Bibliographie

- AJAR, Émile. (1976), *Pseudo*, Paris, Mercure de France.
- AQUIN, Hubert. (2003[1969]), *Prochain épisode*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise.
- BIERMANN, Mika. (2015), *Mikki et le village miniature*, Paris, P.O.L.
- . (2014), *Palais à volonté*, Paris, P.O.L.
- BLANCHOT, Maurice. (1985[1981]), *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, coll. « Littérature Idées ».
- BROCHARD, Cécile. (2011), « La folie du pouvoir : vanité, ostracisme et autodestruction », dans *La folie. Création ou destruction?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », p. 163-175.
- CAPE, Anouk. (2011), *Les Frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Poétiques et esthétiques XX^e-XXI^e siècle ».
- CHAURETTE, Normand (1980), *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».
- . (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».
- DAENINCKX, Didier. (2015), *Caché dans la maison des fous*, Paris, Bruno Doucey.
- FELMAN, Shoshana. (1978), *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».
- FOUCAULT, Michel. (2001[1970]), « Folie, Littérature, Société », dans *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- KING, Stephen. (2013[1979]), *Shining*, Paris, JC Lattès.

- KOKIS, Sergio. (2006), *Le Fou de Bosch*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels ».
- PATERSON, Janet M. (2004), *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Montréal, Nota bene, coll. « Littérature(s) ».
- POPOVIC, Pierre. (2008), *Imaginaire social et folie littéraire : le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- RIENDEAU, Pascal. (1997), *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Montréal, Nota Bene.
- RIGGAN, William. (1981), *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, Norman, The University of Oklahoma Press.
- SALVAYRE, Lydie. (1995), *La Puissance des mouches*, Paris, Seuil.
- . (1997), *La Déclaration*, Paris, Verticales.
- VIEL, Tanguy. (1998), *Le Black Note*, Paris, Minuit.

Résumé

Cet article propose une observation du lieu commun de la littérature que représente la figure du « fou écrivain ». Il s'agit de repérer les lignes caractérielles de ce topos et, plus sûrement, de voir comment le scripteur, dans la fiction, se sert de l'écriture pour confronter le réel. Une lecture de trois œuvres, *Palais à volonté* (2014) de Mika Biermann, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) de Normand Chaurette et *Pseudo* (1976) d'Émile Ajar (Romain Gary), permet d'interroger l'écriture du fou dans ses différents usages, mais notamment en tant qu'ultime acte de lucidité et moyen de résistance.

Abstract

This article proposes a study of a commonplace literary figure: the “writing fool”. It intends to identify characteristics of this topos and especially observe how writing is used by the writer in fiction to confront reality. A reading of three works, Mika Biermann’s *Palais à volonté* (2014), Normand Chaurette’s *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j’avais 19 ans* (1981) and *Pseudo* (1976), by Émile Ajar (Romain Gary), questions the fool’s writing through its different uses, most notably as an ultimate act of lucidity and means of resistance.

Les chambres de Carquethuit Tentatives cinématographiques d'épuisement d'un lieu proustien

Thomas Carrier-Lafleur (Université de Montréal)
et Guillaume Lavoie (Université Laval)

C'est comme si tu entrais dans un
bouchon.

— Céleste Albaret, *Monsieur Proust*

Premier mouvement : la chambre Eurydice

Dans la préface du fascinant *Petit Musée d'histoire littéraire (1900-1950)*, projet dirigé par Nadja Cohen et Anne Reverseau

où l'histoire littéraire est abordée par le prisme de ses lieux et de ses objets, Thomas Clerc propose la réflexion suivante : « La littérature est une discipline matérielle : il lui arrive certes de traiter de questions métaphysiques, mais on n'imagine pas Blaise Pascal sans son cilice ni Tolstoï sans sa canne de pèlerin » (p. 6). Évidemment, une telle remarque peut se comprendre à partir de l'œuvre de Clerc, lui qui consacra un ouvrage de près de 400 pages à décrire minutieusement les quelques pièces de son appartement. Toujours est-il que cette question d'une certaine qualité matérielle propre à l'activité littéraire ne date pas d'hier. Tout livre produit de l'espace, crée des objets – fictionnels ou non – et met l'ensemble en relation. Avec la littérature moderne, l'alliance secrète entre l'écriture, l'objet et le lieu se dote même d'une dimension quasi absolue : « C'est le but de la littérature – il n'y en a pas d'autres – d'évoquer les objets » (p. 104), comme en témoigne Stéphane Mallarmé à Jules Huret pour son *Enquête sur l'évolution littéraire*. L'importance que les auteurs réalistes du XIX^e siècle accordaient à la description des lieux et des objets s'est radicalisée avec l'apport des symbolistes, qui se prolonge jusque dans la littérature contemporaine. Les lieux et les objets en littérature jouissent d'une autonomie nouvelle, au point de ne valoir que pour eux-mêmes. N'ayant plus pour fonction première de meubler le récit chargé d'un plus noble dessein, les objets et les lieux, passant allègrement de l'arrière-plan à l'avant-plan, deviennent au contraire ce qui met à mal la progression strictement narrative de l'écriture. Il y a donc une connaissance de la littérature qui passe par une reconnaissance de ses objets et de ses espaces.

S'il fallait choisir un lieu qui, à lui seul, vient cristalliser une certaine vision de la littérature moderne, la chambre proustienne représenterait un candidat de choix. Bien plus que

de la madeleine trempée dans une infusion de tilleul, c'est de la chambre de Proust¹ – cette pièce mythique aux murs capitonnés de liège –, qu'est née une des images les plus puissantes de la création littéraire à l'ère de la modernité : celle d'un auteur qui, du jour au lendemain, décide de se couper du monde, de s'enfermer chez soi, se restreignant même à une pièce de son appartement, voire à un seul meuble de cette pièce, pour se consacrer, couché, dans des positions impossibles, à toute heure du jour et surtout de la nuit, à la rédaction d'un roman qui, lui-même, nous mènera progressivement jusqu'au retrait du monde par son héros-narrateur, qui, à son tour, s'enfermera dans sa chambre pour écrire un roman qui..., etc. La chambre est donc le *point de bascule* de l'univers proustien : elle incarne à la fois cet espace où s'est décidée la vocation littéraire qui engendrera le plus grand roman du XX^e siècle (du moins, un des rares textes qui peuvent prétendre à ce statut) et ce lieu vers lequel toute la narration du roman converge, dans un pur mouvement de circularité. Espace foncièrement *hybride*, la chambre proustienne est donc tout autant un *lieu réel* qu'un *espace fantasmatique*. Dans l'imaginaire de la littérature moderne, la chambre proustienne incarne un désir absolu d'écriture, un abandon total et violent aux puissances de la création littéraire, un sacrifice de la vie ordinaire aussi paradoxal que nécessaire : « le miracle de la chambre, qui est de figurer en même temps (c'est-à-dire de réunir) deux valeurs logiquement contradictoires : premièrement la clôture (c'est-à-dire l'abri, la sécurité) et deuxièmement la liberté absolue du "quant-à-soi", du propre individuel et c'est Proust qui a une fois de plus exprimé ceci », comme le dira Roland Barthes (p. 432). Mais,

¹ D'abord celle du 102, boulevard Haussmann, où l'écrivain habita de 1907 à 1919, puis celle du 44, rue Hamelin, où il rendra l'âme en 1922.

parallèlement au « miracle » d'une écriture qui produit de la vie, la chambre a été pour le romancier le lieu concret et symbolique d'une césure : la chambre est une cicatrice temporelle dans laquelle Proust va pénétrer pour remonter le temps et combattre la mort. Il va s'y enfoncer pendant plus de dix ans, au point où il ne sera plus qu'une extension de son propre lit. Alors qu'il s'est tué à l'ouvrage pour conclure son œuvre, Marcel Proust est *devenu* sa chambre. Or, pour contrebalancer ce mouvement entropique où disparaît le corps de l'écrivain, la chambre proustienne deviendra un lieu commun qui prendra de l'expansion et gagnera en intensité au point où il recouvre aujourd'hui une place symbolique majeure dans l'imaginaire de la littérature moderne, jusqu'à devenir une attraction de l'exposition permanente du Musée Carnavalet². Du mot de Cocteau qui la compare au Nautilus jusqu'au roman contemporain d'Olivier Wickers, *Chambres de Proust*, en passant par les souvenirs de la gouvernante Céleste Albaret, *Monsieur Proust* (texte qui a d'ailleurs été adapté et transformé sous forme romanesque par Lina Lachgar avec *Vous, Marcel Proust. Journal imaginaire de Céleste Albaret*), la chambre proustienne jouit d'une réputation qui peut aussi compter sur le relais de nombreuses médiations littéraires. Elle est aussi un motif important pour la critique proustienne, comme le montrent entre autres les textes récents de Muzart (2016), de Richard (2011) et de Mathieu (2009). La chambre aux murs de liège de l'écrivain qui se retire de la société pour mieux en retrouver le temps perdu est l'exemple même du lieu usé, dont on ne compte plus les variantes, les témoignages et les interprétations.

² À laquelle on peut accéder ici :

<<http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/chambre-de-marcel-proust>>.

Mais une question demeure : comment *donner à voir* un tel lieu, qui, à bon droit, appartient maintenant à la littérature et à ses mythes ? S'il semble aisé *d'écrire* sur un tel lieu, d'y ajouter des couches de signes et de langage, car les mots appellent toujours d'autres mots, il est néanmoins beaucoup moins évident de le *montrer*. Le problème qui émerge ici est certes loin d'être nouveau : *donner à voir la chose lui fait perdre son aura mythique*. Et c'est bien pour cela que les mythes sont essentiellement des objets littéraires, voire des objets *orphiques* : un simple regard peut les anéantir et les renvoyer dans les limbes. Ainsi, la chambre de Proust ne peut se réduire à sa reconstitution mortifère, pas plus qu'une photographie ne pourrait lui redonner son aura. C'est pourquoi la chambre proustienne est un singulier *dispositif d'écriture*, une extension de l'acte d'écrire qui aime si naturellement les mots et les idées. Aucune image ne semble pouvoir en livrer le secret, à moins, peut-être, que celle-ci ne se mette à fabuler et, surtout, à se multiplier. En somme, s'il existe un moyen d'expression propre à rendre compte du mouvement de pensée qui transforme la chambre proustienne en mythe d'écriture, ce n'est pas la photographie ou l'exposition muséale, mais le cinéma, art du mouvement généré par la multiplication des images.

C'est donc cette question qui nous occupera ici : *que reste-t-il du mythe littéraire de la chambre proustienne une fois que celle-ci se voit transposée au cinéma ?* Quel traitement de l'espace et quel jeu avec le langage cinématographique sa représentation peut-elle induire ? Pour tenter d'y répondre, nous nous intéressons à deux adaptations cinématographiques où la chambre proustienne tient un rôle déterminant : d'abord celle de Percy Adlon avec *Céleste* (1980), œuvre qui adapte non pas *À la*

*recherche du temps perdu*³, mais les souvenirs de la gouvernante éponyme, tels que recueillis dans *Monsieur Proust* par Georges Belmont ; puis, celle de Raoul Ruiz avec son adaptation du *Temps retrouvé* (1999). En raison de la différence de nature entre les deux textes adaptés, il va de soi qu'il y a également une différence de nature entre les chambres qui nous sont montrées : celle d'Adlon nous donne à voir l'écrivain au travail, alors que celle de Ruiz, a priori, nous montre plutôt le héros à l'œuvre. Dans un cas, la chambre est la frontière qui nous fait entrer dans l'œuvre ; dans l'autre, elle est l'échelle qui nous permet d'en sortir. Carrefour entre le réel et l'imaginaire, entre le texte et le mythe, la chambre est un lieu ambigu. Celui qui s'y aventure ne peut que marcher sur un fil de fer, vacillant sans cesse entre deux paradigmes spatiaux. Or, c'est bien là que se trouve le défi pour les cinéastes : sans se figer dans une seule représentation, la chambre proustienne doit rester un lieu composite. En cela, elle est l'inverse des images d'intimité que Bachelard lui assigne dans *La Poétique de l'espace*, alors que le philosophe fait de la chambre et de la maison le lieu par excellence qui « abrite la rêverie, [...] protège le rêveur », pour, au final, nous permettre de « rêver en paix » (p. 26). Ces chambres proustiennes cinématographiques sont bien différentes : elles tiennent plutôt le rôle d'un mystère qu'il faut percer. Loin d'encourager les doux songes, elles provoquent des courts-circuits entre le réel et l'imaginaire, le dedans et le dehors, la vie et l'œuvre d'art, venant jusqu'à rendre caduc l'usage même de ces catégories. En définitive, la chambre proustienne est un socle d'énonciation paradoxale : un ruban de Möbius. Les tentatives d'adaptations cinématographiques de la chambre proustienne

³ Mentionnons d'emblée que les renvois au texte se feront à partir de la division en quatre volumes de la seconde édition d'*À la recherche du temps perdu* chez Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

doivent relever la difficulté d'apporter un nouveau sens à ce lieu littéraire usé. Car la question se pose : *Comment faire voir une telle chose sans la dénaturer ?* Orphée se devra d'être ingénieux.

Deuxième mouvement : Céleste ou la colonie pénitentiaire

Au début, il n'y avait qu'une jeune femme. Elle attend, dans une cuisine, avec à côté d'elle une horloge, dont les « tic-tac » emplissent de plus en plus la bande-son. Le plan est fixe. Depuis le corridor, à travers le cadre d'une porte entrouverte, nous voyons Céleste qui attend, le regard flottant dans le vide. Mais qu'attend-elle ? La réponse se fera entendre : aux bruits de l'horloge se mêle bientôt une nouvelle espèce de sons, d'origine humaine, mais non moins mécanique, soit les réguliers et insistants toussotements de « Monsieur »⁴, que l'on apprendra plus tard être en train de performer une de ses fameuses séquences de fumigation, pour soigner son asthme. Le ton du film est ainsi donné : nous regardons Céleste qui attend un signe de la part de Monsieur. Elle attend l'appel qui lui fera parcourir les méandres de l'appartement, lieu dont nous n'avons jamais de vue d'ensemble, afin de le traverser, passant ainsi de l'espace de travail de la gouvernante à celui de l'écrivain. Néanmoins, sauf dans ces rares moments épiphaniques où résonne la clochette qui indique à Céleste qu'elle est en droit de franchir la porte qui, autrement, demeure aussi infranchissable que le pont-levis d'un château fort, ces deux espaces structurants que sont la cuisine et la chambre restent incommensurables. La seule voie de

⁴ Pour désigner le protagoniste de ce film – qui, comme le héros-narrateur de la *Recherche*, est et n'est pas Marcel Proust –, nous utiliserons cette expression, qu'utilise systématiquement Céleste.

communication entre la chambre et le reste de l'appartement est réduite aux quelques sons qui, tels les toussotements de l'écrivain, rappellent qu'une présence autre et quasi fantomatique vit là, quelque part, entre ces murs épais. Si tout le récit de *Céleste* est focalisé par les différentes actions du personnage éponyme, celles-ci sont en revanche toutes dirigées vers un seul et même lieu : vers cette chambre qui donne corps à l'écrivain.



Ill. 1. *Céleste* (Percy Adlon, 1980)

© Tous droits réservés

D'entrée de jeu, Adlon crée un rapport voyeuriste à l'espace. Par le cadre de cette porte, nous regardons Céleste dans son intimité, alors qu'elle-même tente de se représenter ce que peut bien faire Monsieur dans sa chambre.

À première vue, *Céleste* est donc un film sur l'espace. On ne sortira jamais de l'appartement parisien, et rarement explorera-t-on d'autres pièces que sa chambre et sa cuisine. Aussi peut-on se poser une question : au-delà de ses qualités premières, c'est-à-dire au-delà du lieu réel qu'il s'est donné pour tâche de représenter (soit l'appartement et la chambre de Proust), cet

espace est-il réellement proustien ? Il faut le dire d'emblée : Adlon n'adapte pas explicitement la *Recherche*, mais, indirectement, l'un de ses paratextes, la filiation proustienne n'étant pas si éloignée de son projet. Tout en adaptant la lettre de *Monsieur Proust* (car toutes les situations narratives du film correspondent à des passages précis et identifiables des souvenirs d'Albaret), Adlon arrive néanmoins à proposer une lecture originale de plusieurs enjeux inhérents non à la seule vie de Proust, mais à l'esthétique de son roman, transformant ainsi la dramatisation biographique en outil d'exploration de la mécanique de l'œuvre. Le plus important de ces enjeux est sans contredit – et sans surprise – le *traitement de l'espace*, via ce lieu problématique, car largement inaccessible, qu'est la chambre de l'écrivain, espace dans lequel on ne va que rarement, mais vers lequel sont pourtant dirigées toutes nos pensées.

Ainsi, *Céleste* fait de la chambre proustienne un empire dans un empire. Sa cohabitation est difficile avec les autres pièces qui composent l'appartement de l'écrivain, dans la mesure où elle incarne un lieu fermé, exclusif, qui ne communique pas avec l'extérieur. C'est par la mise en scène de cette *exclusion mutuelle des lieux* qu'Adlon adapte la poétique proustienne de l'espace telle que l'a par exemple théorisée Georges Poulet, dont on rappellera cette réflexion : « [l']espace réel, l'espace humain, n'est donc pas la simultanéité de tous les lieux qu'il comporte ; il est l'exclusion mutuelle des lieux, dont chacun existe par lui-même » (p. 73). Voilà un principe proustien de première importance, que l'on ne s'attendait pas nécessairement à découvrir dans une dramatisation biographique. Dans le roman, son illustration la plus célèbre est sans doute celle des promenades à Combray où, systématiquement, le côté de Méséglise (le côté de chez Swann)

est opposé au côté de Guermantes : à l'instar de la cuisine de Céleste et de la chambre de Monsieur, l'un et l'autre de ces chemins incarnent un univers complètement distinct. Entre le côté de Méséglise et le côté de Guermantes, il n'y a pas seulement une différence de degré, mais, bien plus, une différence de nature : « je mettais entre eux, bien plus que leurs distances kilométriques la distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux, une de ces distances dans l'esprit qui ne font pas qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan » (I, 133). Choisir d'aller se promener du côté de Méséglise se fait donc toujours *en excluant* la possibilité du côté de Guermantes. Dans *Proust et les signes*, Gilles Deleuze nommera ce principe proustien celui des « vases clos », dont le fonctionnement repose sur « *l'opposition d'un voisinage sans communication* » (p. 142 ; l'auteur souligne). L'espace proustien est majoritairement fait de limites invisibles, qui empêchent la communication entre ses différentes parties, aussi rapprochées puissent-elles être en apparence. Ce que cherche Adlon depuis les souvenirs d'Albaret, c'est précisément de rendre compte de cette loi proustienne maintes fois expérimentée par le héros-narrateur de la *Recherche* qu'est le *voisinage impossible*. Pour cela, le cinéaste a su mettre en œuvre deux principes fondateurs, qui ne sont pas sans impact sur l'usage que fait son film de la spécificité du langage cinématographique. Le premier principe est celui du *hors-champ* ; le second, le principe d'*entropie*.



Ill. 2. *Céleste* (Percy Adlon, 1980)

© Tous droits réservés

Pouvant évoquer dans l'esprit du spectateur une parabole kafkaïenne bien connue, Céleste n'ose s'aventurer derrière cette porte, qui lui est pourtant destinée.

Adlon fait de la chambre proustienne un motif qui ne se comprend pleinement que par le langage cinématographique : portée à l'écran, elle devient un hors-champ absolu. La chambre représente cet espace multiforme et invisible qui se tient aux confins de l'image, mais qui, par son absence même, insiste et inquiète. De ce point de vue, *Céleste* se comprend comme un exercice cinématographique des plus riches : tous les efforts du film sont consacrés à *faire voir* un lieu à travers son absence. On retrouve là notre situation initiale, à laquelle il faut maintenant revenir : seule, Céleste attend un signe de vie de la part de son employeur, qui, bien qu'installé dans son lit à moins de dix mètres de sa cuisine, semble pourtant dans une temporalité et dans un monde en tous points différents. Toujours, la chambre demeurera le hors-champ de la cuisine, ce qui stimulera la mise en images fantasmées de ce lieu chez Céleste, complètement obsédée par ce dernier. En effet, ayant tout son temps pour interpréter les sons qui émanent de ce sanctuaire de la création littéraire (toux, bruits de pas, bouillottes

d'eau qui tombent par terre), Céleste ne fait rien d'autre que *produire des images de la chambre* dans laquelle se trouve Monsieur. Lorsque celui-ci travaille, le temps s'arrête et l'espace perd sa productivité. Dans ces longs moments d'attente, la cuisine cesse d'être un lieu de travail (il n'y a plus de café à préparer, d'eau à faire bouillir ou de serviette à réchauffer) pour se transformer en lieu de chimères. Ce que la gouvernante perd ici en action, elle le réinvestit en fabulation. *Céleste* est un film contemplatif, à ceci près que ce n'est pas l'espace que nous contemplons, mais un personnage qui, lui-même, contemple le vide, de toutes ses forces, afin de mieux se projeter dans l'espace qu'une loi mystérieuse lui interdit. Sans en avoir la capacité, Céleste tente de se représenter le travail de l'écrivain, tâche indéchiffrable s'il en est.



Ill. 3-5. *Céleste* (Percy Adlon, 1980)

© Tous droits réservés

Afin de conserver la dimension immatérielle de l'écriture, on n'entrera dans la chambre que par les visions les plus improbables, qui ne sont que le fruit de l'imagination de Céleste.

À quelques reprises, nous avons également accès aux pensées de Céleste en images cinématographiques. Ces moments surviennent généralement lorsque l'appartement est plongé dans un silence qui dure trop longtemps. C'est là que Céleste imagine le pire : on voit Monsieur Proust en train de suffoquer, incapable d'atteindre la sonnette pour appeler à l'aide. Ainsi, le silence et l'obscurité de la création littéraire transforment Céleste non seulement en voyeuse, mais, bien plus, en *voyante*. Contrairement à Monsieur Proust qui, lui, avoue ne pas avoir d'imagination, Céleste fabule sur toutes les situations imaginables, elle épuise les possibilités. Elle donne vie à ce silence de mort qui règne derrière la porte de la chambre. C'est pour cela que, même s'il relègue l'essentiel de son sujet dans l'attente d'un hors-champ qui ne s'actualisera jamais, *Céleste* demeure malgré tout un film *sur le fait même de voir*. Comme le suggère Barthes dans le texte intitulé « Attente » de *Fragments d'un discours amoureux*, « L'être que j'attends n'est pas réel [...] : l'attente est un délire » (p. 49). C'est dans ce délire interprétatif causé par l'attente de la révélation du hors-champ, démente composée d'images hallucinatoires et détraquées, que nous fait entrer *Céleste*. La réalité du travail d'écrivain ne nous est offerte que par les hallucinations de Céleste, que nous espionnons nous-mêmes comme un voyeur, attentifs à ses moindres faits et gestes, dans l'attente d'une vision.

C'est là une des particularités du film que de nous raconter la vie d'un écrivain – et même la période la plus créatrice de sa vie – sans jamais nous donner vraiment accès à l'essence de son travail. La création littéraire n'en devient que plus mystérieuse, et la chambre qui l'abrite se transforme en véritable sanctuaire, avec la fumée des fumigations qui remplace celle de l'encens. Au même titre que la chambre est la tache aveugle de l'appartement, la création est elle-même le hors-champ de la chambre. Il s'agit

là d'une méthode très efficace de mythification, réalisée à partir de moyens proprement cinématographiques. L'enregistrement « objectif » propre au dispositif cinématographique et à son ontologie de la « reproductibilité technique » (Benjamin) ne pouvant rendre compte de la nature du travail du romancier – activité qui perdrait tout son sens si elle était montrée –, Adlon a donc dû se tourner vers d'autres moyens, non moins redevables à l'esthétique du médium cinématographique, pour témoigner de la spécificité de cette tâche à laquelle Proust a consacré les dix dernières années de sa vie : si l'écriture ne peut se montrer, soit, elle demeurera cachée. Dans ce monde du *visible* que le cinéma crée en chaque film, *ne pas voir* est ainsi l'un des procédés cinématographiques les plus efficaces pour magnifier un personnage, un objet, ou une activité.



Ill. 6. *Céleste* (Percy Adlon, 1980)

© Tous droits réservés

À force d'efforts mentaux pour se représenter l'activité littéraire qui se terre entre les quatre murs de la chambre, Céleste devient un personnage profondément épuisé.

Tous les efforts que Monsieur consacre à terminer son œuvre, Céleste, littéralement, se les approprie et s'en sert pour s'imaginer l'écrivain au travail et pour tenter de percer l'énigme de cette activité, dont la passivité cache une intensité insoupçonnée. Elle veut dévoiler cette énigme qui fait qu'un homme puisse tout abandonner pour consciemment vivre la nuit afin de passer tout son temps, couché, à noircir de manière presque illisible quelques bouts de papier épars qui, dit-il, sont autant de piliers d'une vaste cathédrale dont on n'aperçoit pas encore le sommet. Tout l'intérêt de *Céleste* tient précisément sur cette ligne paradoxale : non moins que Monsieur, Céleste écrit elle aussi son roman, qu'elle grave dans ses pensées les plus profondes. Et c'est de ce roman dont nous sommes les spectateurs captifs, à l'instar de la gouvernante qui est sous l'emprise du mystère qui émane de la chambre.

À ce stade, le mythe de la création bascule du côté de la torture physique et morale. La chambre proustienne se révèle progressivement comme un dispositif qui mange les vies, suce l'énergie vitale et cannibalise les esprits. Le principe du hors-champ se fait alors doubler par un second principe, non moins essentiel, celui de *l'entropie*. La richesse de la représentation mentale fait place au désagrégement graduel d'un monde qui se déboulonne et qui se replie sur lui-même. La chambre proustienne montre alors son vrai visage, l'horreur qui se terrait dans le hors-champ et qui tout à coup s'affiche au grand jour : elle est une colonie pénitentiaire, une machine de mort qui grave le texte de la vérité à même les corps.

On assiste en effet à un retrait progressif du principe du hors-champ : plus on avance dans le film, plus la chambre devient un espace dans lequel Céleste pourra également habiter,

alors que les capacités de Monsieur diminuent à vue d'œil. L'énigme du hors-champ devient en quelque sorte immanente à l'image, si bien que son principe n'a plus besoin d'être exposé de manière aussi soutenue. Après avoir longtemps imaginé de tous les angles possibles l'activité littéraire qui se déroule dans la chambre, arrive le moment où, comme par magie, Céleste pourra y entrer. C'est elle qui, plume à la main, sera appelée à noircir les paperoles comme on écrit les Tables de la loi. Alors que le film se dirige vers sa fin, Céleste doit délaisser la cuisine pour la chambre et devenir une extension de Monsieur, qui, lui, ne peut plus bouger de son lit, comme s'il était attaché à un instrument de torture qui s'emparait de son énergie vitale. Mais entre la cuisine et la chambre, le rôle de Céleste reste sensiblement le même. Elle remplira une page d'encre avec la même minutie qu'elle préparait le café et recollera les paperoles avec la même attention qu'elle séchait les serviettes. Selon des modalités pourtant semblables, elle passe de ménagère à machine à écrire humaine. Cependant, son travail devient de plus en plus mécanique et abstrait : noircir des pages d'une langue qu'elle ignore et recoller des bouts de papier pour former un casse-tête dont la figure ne renvoie à rien de connu.





Ill. 7-8. *Céleste* (Percy Adlon, 1980)

© Tous droits réservés

Donner à voir la chambre ne peut se faire qu'au prix d'une disparition : celle de l'écrivain. Ce qui reste, c'est le texte.

Céleste a ainsi troqué une chaise pour une autre : celle de la cuisine pour celle qui borde le lit de Monsieur Proust. Tous deux sont fixés au mobilier, alors que l'inhumanité de la vocation littéraire s'incarne à travers leurs corps. Une fois que Céleste accède au hors-champ, une fois qu'elle entre dans la chambre au point d'en devenir un nouveau meuble, on dirait ainsi que le monde, progressivement, s'arrête, comme si la vie se retirait peu à peu de l'appartement. Les gestes deviennent aussi plus mécaniques, comme s'il ne s'agissait plus que de signes, de gestes privés de tout impact concret sur le monde. Le principe d'entropie constitutif de la seconde moitié du film s'incarne également dans la température même de l'appartement, alors que Monsieur Proust, par peur de rendre l'air très sec et ainsi d'augmenter son asthme, refuse tout chauffage. L'écriture est maintenant présentée comme une lutte contre les éléments et contre les puissances qui tentent d'immobiliser le corps : lutte impossible s'il en est, puisque, ce qui alimente l'œuvre

proustienne, c'est précisément ce transfert des forces vitales aux forces de l'écriture.

Ce qui se cachait dans le hors-champ n'était qu'un spectacle de torture, la sadique mise en scène de la passion dévorante d'une œuvre qui ne peut s'écrire qu'au seuil de la mort. Après avoir tout interprété du réel, après en avoir épuisé les possibilités, celui-ci n'a plus qu'à se désagréger, à se défaire morceau par morceau. Comme tout mythe, la chambre proustienne ne doit pas être regardée en face. Entrer dans la chambre, c'est signer son arrêt de mort. Les dernières scènes de *Céleste* nous montrent bien que le temps entropique d'Adlon a une fonction inverse au temps de Proust : ce n'est pas le temps de l'écriture, mais celui de la mort, cette mort qui, toutefois, est nécessaire pour atteindre le sommet de la cathédrale, point climatique où la vie dialogue avec ce qui lui succède. Le film suggère ainsi que si Céleste est arrivée dans la vie de Monsieur Proust, ce n'est pas pour s'occuper de son chez-soi ou pour rendre l'espace plus habitable, mais pour mieux l'aider à mourir, c'est-à-dire, en termes proustiens, l'aider à terminer son œuvre. À la fin du film, Céleste est autant la créature de Monsieur Proust qu'il est lui-même livré à sa merci. Ils sont devenus indissociables l'un de l'autre, alors même que le mythe est devenu l'envers du réel. Lieu hybride par excellence, la chambre proustienne est pour Adlon l'espace de toutes les inversions : la domestique y devient le maître, le mystère de l'écriture y devient le travail le plus physique, la vie y devient la mort, mais pour mieux donner corps à l'œuvre, qui, à son tour, fera repousser la vie.



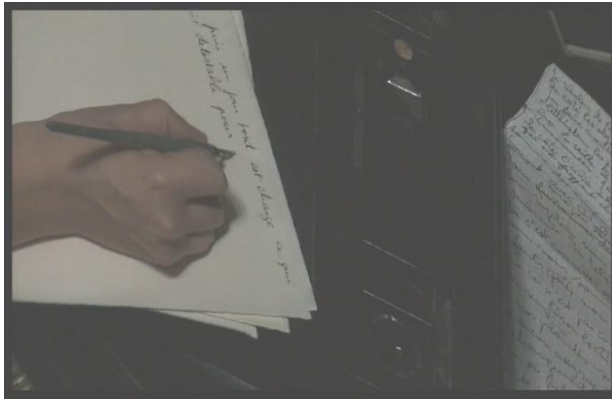
Ill. 9. *Céleste* (Percy Adlon, 1980)
© Tous droits réservés

En sortant de la chambre proustienne, épuisée comme si elle avait mené un dur combat, Céleste ne pourra s'empêcher d'esquisser un sourire.

Au fond, plus que *Monsieur Proust*, c'est peut-être cette phrase du *Temps retrouvé* qu'Adlon a voulu adapter, pour en tirer toutes les conséquences : « Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes » (IV, 615). Aidant à mourir pour mieux nous amener vers l'éternité, loin de l'entropie, Céleste, après tout, est peut-être un ange qui porte bien son nom, d'où l'énigmatique sourire qu'elle esquisse alors que les médecins ferment une dernière fois les yeux de Monsieur. Après la torture de l'écriture, enfin, la chambre redevient lieu de repos. La chambre proustienne s'ouvre sur l'infini.

Troisième mouvement : Le Temps retrouvé ou la chambre obscure

Au début, il y avait encore une jeune femme. La même, peut-être. Toutefois, elle n'attend plus, car, déjà, elle écrit. On la voit active, remplissant page après page. Elle n'est pas reléguée à l'extérieur de la chambre, mais, au contraire, elle l'habite comme un lieu connu, familier malgré son étrangeté. Ce sera la seule apparition de Céleste dans *Le Temps retrouvé*. Comment alors ne pas croire, même s'il s'agit peut-être d'une coïncidence dont on interprète après coup les effets, que Ruiz ouvre délibérément son film là où se termine celui d'Adlon ? Pour comprendre le traitement spatial que Ruiz propose du lieu hybride qu'est la chambre proustienne ainsi que les conséquences esthétiques d'une telle approche, c'est bien par l'analyse de cette singulière reprise qu'il nous faut commencer.



Ill. 10. *Le Temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)
© Tous droits réservés

L'écriture n'est plus le hors-champ de la chambre, elle est précisément ce par quoi Ruiz attaque la complexité de l'œuvre proustienne.

Tandis que *Céleste* se terminait par la mort de Monsieur se tuant à l'ouvrage pour transformer ses derniers souffles en autant de lignes, grâce aux gestes automatiques de Céleste devenue un pantin d'écriture, *Le Temps retrouvé* commence par un personnage énigmatique, barbu, moribond, lui aussi cloué dans son lit, qui ressemble à s'y méprendre à l'auteur de la *Recherche* telle que la photographie mortuaire de Man Ray nous en a laissé le souvenir, en train de dicter à Céleste ce qui sera la dernière phrase composée par Proust, soit un ajout destiné au passage de la mort de Bergotte dans *La Prisonnière*. *A priori*, l'adaptation de Ruiz ne se situe donc pas dans la fiction proustienne, mais dans la biographie de l'auteur, soit dans la même « mythologie » que celle qu'Adlon a tenté de rendre à l'écran. À nouveau, la chambre incarne cet espace interstitiel entre la vie et la création. Elle n'est pas tant un lieu qu'un vecteur de transformations. Or, tandis que chez Adlon – et surtout dans la seconde moitié de son film – la chambre épuise les énergies nécessaires à la création, la chambre ruizienne est un lieu positif où les images se conservent, se rencontrent et se mélangent.

Tout indique donc que si Ruiz reprend la situation finale du film d'Adlon comme coup d'envoi de son propre film, c'est pour mieux rebrasser les cartes et donner à voir autrement le même espace. Dans *Céleste*, l'entrée de l'écriture dans l'image est ce qui sonnera le glas de l'entropie. L'entrée de Céleste dans ce sanctuaire profané qu'est la chambre est synonyme d'une réduction qualitative et quantitative de l'espace. La création chez Adlon se nourrit précisément d'espace, qu'elle traque et qu'elle avale, au point où l'œuvre ne sera autonome qu'une fois qu'il n'y aura plus rien à dévorer, y compris son auteur. À la fin de *Céleste*, l'appartement s'est avalé lui-même, s'est réduit à n'être plus qu'une chambre, voire une parcelle de chambre. Gouvernée par

une force entropique, la chambre chez Adlon n'est plus qu'une entité larvaire : après avoir absorbé tout le dehors, elle va se recroqueviller sur elle-même et attendre, passivement. Mais la larve est aussi le premier stade vers une vie nouvelle, celle, précisément, de l'œuvre, celle-là même qu'Adlon ne nous montre pas, mais qui constitue l'horizon de son film. Réduite à sa plus simple expression, devenue un pur trait de couleur brun liège sans profondeur, la chambre de *Céleste* n'est plus que le sarcophage qui, après l'avoir défiguré, amènera l'écrivain vers son œuvre, pour qu'il puisse y séjourner pour l'éternité⁵. C'est bien dans une telle chrysalide que s'ouvre le film de Ruiz, mais pour mieux nous faire traverser de l'autre côté, où le mouvement qui anime les êtres et les objets est celui de l'infini. Si *Le Temps retrouvé* s'ouvre sur une chambre, c'est donc pour mieux nous indiquer qu'un seuil va être franchi : de la rédaction de l'œuvre, on passe à sa performance, à son mouvement. Si la création y demeure un mystère, il s'agit cette fois d'un mystère actif, et non d'une force compulsive et dévorante. *Céleste* et *Le Temps retrouvé* doivent ainsi se comprendre comme deux films complémentaires : alors que le premier nous donne à voir l'espace depuis le point de vue de l'écriture péniblement en train de se faire, le second nous transporte dans un monde revitalisé et libéré, au-delà des châtiments qui ont été nécessaires à la confection de l'œuvre.

Ce qui est intéressant pour nous, c'est que ce changement de paradigme est perceptible à même l'éthos de la chambre

⁵ On rappellera ces propos de l'écrivain russe Vassili Rozanov, que Bachelard évoque dans *La Terre et les rêveries du repos* : « le sarcophage [...] est toujours d'une couleur brunâtre uniforme. Il est, semble-t-il, en plâtre ; et, s'il en est ainsi, il rappelle également par sa matière l'enveloppe du cocon ; car le corps de la chenille dégage une sorte de chaux » (p. 203).

proustienne, telle que mise en scène dans l'un et l'autre film. Le monde de Ruiz est un monde plein, baroque, qui s'amuse à multiplier les fenêtres et les ouvertures sur l'ailleurs, alors que chez Adlon l'espace de la chambre n'était qu'une monade sans fenêtre, un hors-champ incommensurable. On ne saurait imaginer deux esthétiques plus différentes. Là où le récit de *Céleste* est focalisé depuis le seul point de vue de la gouvernante, le système narratif du *Temps retrouvé*, au contraire, repose sur une complexification des points de vue par lesquels le monde proustien se donne aux sens. Contrairement au monde clos et entropique d'Adlon, l'adaptation ruizienne de l'univers de Proust consiste plutôt à donner corps à « l'immense édifice du souvenir » (I, p. 46) que chacun porte en soi, édifice fait de pièces et d'étages qui ne communiquent que difficilement, car le chemin qui les relie n'est jamais fait d'une ligne droite, mais, toujours, des plus surprenants embranchements. Non sans rappeler le projet caractéristique de plusieurs cinéastes modernes (dont, bien sûr, celui d'Alain Resnais), Ruiz moule le monde proustien à l'image d'un *cerveau*. Il en fait un véritable carrefour de connexions. Comme l'écrit Deleuze dans *L'Image-temps*, « [s]i les sentiments sont des nappes de passé, la pensée, le cerveau, est l'ensemble des relations non localisables entre toutes ces nappes, la continuité qui les enroule et les déroule comme autant de lobes, les empêchant de s'arrêter, de se figer dans une position de mort » (p. 81). Justement, que nous montre la chambre proustienne telle que Ruiz la représente dans le prologue de son adaptation, sinon un flux continu de connexions et d'ouvertures qui, par son mouvement même, donne vie à l'espace ? Chez Ruiz, la chambre dans laquelle travaille l'auteur moribond n'est pas un sanctuaire dépouillé où règne une ambiance sinistre ; elle est un milieu vivant de réfractions et de projections, un instrument qui

fait voir et qui fait vivre. Franchir le seuil de cette nouvelle chambre proustienne revient ici à entrer dans un cerveau et, comme on tentera de le développer, dans une *camera obscura*, chambre noire où se fera la lumière.



Ill. 11-12. *Le Temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)

© Tous droits réservés

Le rapprochement entre les deux personnages qui peuplent ici la chambre proustienne n'est pas seulement dû à un jeu de perspectives, mais à un mouvement des objets dans l'espace. Dictant son roman, l'écrivain fait bouger le monde.

Regardons ce prologue de plus près. Avant le générique, le tout premier plan du film est celui du clocher de l'église de Combray, que l'on voit en arrière-plan derrière quelques arbres,

avec, en avant-plan, un cours d'eau qui, en toute logique, doit être celui de la Vivonne. Le plan suivant sera une contre-plongée légère qui cadre de près le courant du ruisseau, alors qu'apparaissent à l'écran les noms des auteurs, des comédiens et de l'équipe technique. La caméra effectue un subtil mouvement panoramique, qui, adjoint au mouvement de l'eau, vient créer un effet de flottement et de vertige. Du courant de l'eau qui défile doucement et qui vient rythmer l'image, on passe ensuite à la table de travail de l'écrivain, sur laquelle reposent des feuilles disparates, remplies de caractères pour la plupart illisibles. La transition entre le ruisseau et la chambre se fait par le biais de l'écriture, qui, comme le ruisseau, est filmée par Ruiz tel un courant : l'écriture devient mouvement, elle est la trace matérielle d'un courant spirituel qui circule entre les êtres et les objets. On voit ensuite une main écrire, mais il s'agit d'une main de femme, qui transpose sur papier ce qu'une voix est en train de lui dicter. Le plan suivant adopte une perspective plus *réaliste*, alors que nous est montrée la chambre avec un plus grand recul. À gauche, l'écrivain, Proust, peut-être – « Marcel », en tout cas (comme il se fera nommer plus tard dans le film) –, mal portant, couché dans son lit qui, cherchant son souffle, tente péniblement de se rendre jusqu'au bout de son idée ; à droite, Céleste, jeune, assise à une petite table de travail, qui effectue sa tâche de scribe. Mais cette image réaliste où nous est livré le travail de l'écrivain gagne rapidement une dimension onirique qui nous fait retrouver la logique du courant sur laquelle est construit le prologue (et, pour dire vrai, tout le film) : ce qui bouge, ce n'est plus l'eau ou la plume, mais les meubles eux-mêmes, à commencer par la table de travail de Céleste. La chambre ruizienne est ainsi d'emblée présentée comme un lieu vivant, dans lequel se matérialise à nouveau le flux qui anime toutes les images de cette ouverture. À l'inverse de la chambre de *Céleste*, qui, une fois que l'on y a accès, ne sera filmée

qu'à partir d'un nombre très réduit de plans qui, mécaniquement, se répètent, celle du *Temps retrouvé* multiplie les angles hardis et les prises de vue audacieuses. Chaque nouveau plan recrée la chambre, alors que l'on découvre ses nouveaux aspects. Toutefois, cette prolifération de points de vue qui donnent l'impression que Ruiz tente d'entrée de jeu d'épuiser l'espace proustien est tout de suite contrebalancée par le mouvement continu des objets qui peuplent la pièce pour s'y promener librement, amenant perpétuellement de la nouveauté dans un espace qui, sinon, serait clos (quoique, contrairement à la chambre de Proust chez Adlon, sa version ruizienne possède une porte qui, toujours, demeurera ouverte). Chez Ruiz, la chambre proustienne devient un espace inépuisable et dynamique – un espace *inusable* –, car fait de flux et de connexions. En somme, la représentation dynamique et hétérogène de la chambre sur laquelle s'ouvre *Le Temps retrouvé* insiste sur le fait que l'univers proustien est un monde hétérogène qui repose sur une multitude de fenêtres, de reflets et de points de vue. Plus encore, ce n'est que par ce constant jeu de bifurcation des images visuelles et sonores que la nouveauté pourra advenir. L'autogenèse a remplacé l'entropie.





Ill. 13-18. *Le Temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)

© Tous droits réservés

Chaque nouveau plan ne représente pas seulement un nouveau point de vue sur la chambre, mais une autre de ses possibilités. La caméra ruizienne ne rend pas seulement compte de l'espace, elle le recrée.

Cette amorce onirique nous donne d'emblée le principe qui gouvernera tout le film : le lieu est doté d'un principe de transformation interne. Comme c'est le cas pour le héros-narrateur, le lieu doit être un défi pour l'intelligence, à commencer par la chambre de l'écrivain, là où s'opère le mystère de la création. Dans ce chassé-croisé de l'espace avec ses propres composantes, Ruiz contourne ainsi la fixité de l'image photographique (ou cinématographique), qui, comme l'écrit André Bazin dans un de ses textes les plus célèbres, « conserve l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue » (p. 14). Chaque nouveau plan de la chambre du romancier ne se juxtapose pas au précédent. Le montage ruizien répond d'une autre logique,

fonctionnant plutôt selon le principe de la superposition et de la surimpression. Chaque nouveau plan *recompose* entièrement l'espace, insistant sur l'idée qu'on ne peut pas épuiser ou résumer la création, car celle-ci est fugitive comme un courant. Pour rendre compte en images et en sons de la logique proustienne de la création, il faut donner à voir et à entendre un monde sans finalité où s'entremêlent les points de vue et les points d'ouïe. Sans doute a-t-il été tentant pour Ruiz de construire son film selon un flux de la conscience, nous faisant ainsi entrer « dans la tête » du romancier, alors que nous découvririons le monde tel que lui-même le perçoit. Mais cette option sera aussitôt rejetée, au profit d'une approche certes voisine, mais qui comporte une différence majeure avec le courant de la conscience tel qu'on le trouve chez Dujardin, Woolf ou même Joyce : ce dans quoi nous fait entrer Ruiz dès le prologue de son adaptation, c'est dans un cerveau impersonnel, une espèce de « mémoire-monde », selon l'expression deleuzienne consacrée⁶, une mémoire intransitive et multiple. Si le courant de la Vivonne fait place au flux de l'écriture, ce n'est pas pour nous faire entrer dans le cerveau du romancier, mais dans cet autre cerveau, beaucoup plus vaste et plus complexe, qu'est son roman.

C'est là une des grandes forces de Ruiz, adaptant Proust depuis son propre bagage culturel – mélangeant le baroque leibnizien et le labyrinthe borgésien –, que d'avoir su mettre l'accent sur le courant de conscience *impersonnel* qui traverse la *Recherche*, soit ce jeu de points de vue qui structure la vocation de son personnage, dont les révélations consistent précisément

⁶ « La mémoire n'est pas en nous, c'est nous qui nous mouvons dans une mémoire-Être, dans une mémoire-monde » (1985, p. 130).

en la rencontre brutale entre deux visions du monde, créant ainsi une relation inattendue, inespérée même, qui ne demande plus qu'à être analysée sous tous ses angles, afin d'en extirper une vérité qui, même si elle aussi fragmentaire, pourra s'additionner aux autres vérités que la méthode aura déjà pu produire. C'est pour cette raison que le film est construit sur la complémentarité d'au moins trois personnages principaux – Marcel enfant, Marcel adolescent et Marcel adulte –, qui incarnent autant d'époques dans la vie du personnage proustien, auxquels s'ajoute l'énigmatique personnage du prologue qui, plus âgé, incarne plutôt Proust lui-même (un Proust diégétisé par son œuvre). Or, ce qui est encore plus inventif de la part de Ruiz – et encore plus fondamentalement proustien –, c'est que le film ne se limite pas à la *juxtaposition* de ces personnages-points de vue, ce qui créerait un monde dont la multiplicité serait tout de suite réduite à l'homogénéité. Selon le même principe qui régit le montage spatial ruizien, l'univers du *Temps retrouvé* est construit depuis la *superposition* des modes de perception. Les différents âges du personnage cohabitent dans le même plan, brouillant ainsi l'interprétation temporelle de l'image. De plus, le film est truffé de divers dispositifs techniques que manipulent les différents Marcel, allant de la lanterne magique au cinématographe, en passant par le théâtrophone, la photographie spirite et le stéréoscope, qui représentent autant de *points de vue supplémentaires* s'ajoutant à l'image et qui en multiplient les lectures. Alors que, chez Adlon, le spectateur est contraint à la seule position du voyeur fabulant sur un hors-champ, le spectateur du *Temps retrouvé* est confronté au problème inverse : tout, chez Ruiz, est conçu de manière à lui faire voir et à lui faire percevoir *autrement* l'espace-temps protéiforme qu'il a sous les yeux et les oreilles. Il s'agit donc d'un film éminemment

ouvert, qui, dès l'ouverture dans la chambre obscure du mystérieux personnage barbu dont le statut ne sera jamais véritablement fixé, permet au spectateur d'expérimenter différentes formes de subjectivité. Par ce perspectivisme baroque grâce auquel Ruiz adapte la pensée proustienne du roman, se donne à voir une *image de l'infini* : celle d'un espace perpétuellement ouvert, car en continuelle transformation. En miniature, la chambre proustienne où l'écrivain dicte son roman à une jeune femme nommée Céleste offre au spectateur un mode d'emploi pour comprendre à leur plein potentiel toutes les images, les pièces et les scènes qui suivront. Lieu originel, cause de soi, espace où le mouvement de la vie a renversé celui de l'entropie, la chambre ruizienne est à l'image de la *pars totalis* leibnizienne : elle est le point de vue immanent qui contient tous les autres.

L'ouverture énigmatique du *Temps retrouvé*, où l'espace de la chambre se recompose à chaque plan, n'adapte moins les premières pages du roman éponyme que, de façon certainement plus inattendue, elle s'inspire de l'esprit des premières pages de l'ouverture du roman, à savoir de la mystérieuse amorce de *Du côté de chez Swann*, où un « je » inconnu n'arrive pas à trouver le sommeil et, ce faisant, revisite par la pensée les chambres qu'il a habitées. Aucun passage n'est en effet aussi énigmatique que celui-ci, dans la mesure où, avec la réminiscence de la madeleine – qui en constitue d'ailleurs la suite et la fin, une quarantaine de pages plus loin –, il est l'un des rares moments chronologiquement et spatialement insituables de toute la *Recherche*. Une des plus intéressantes lectures de ce texte se trouve sans doute chez Serge Doubrovsky :

l'exorde ici n'est pas un avant-propos qui éclaire la suite [...] ou même une procédure de focalisation du récit [...]. Si focalisation

il y a, elle est de nature particulière : à aucun moment, les trois mille pages à venir ne sauraient déborder l'espace scriptural ainsi ouvert ; elles y sont, au contraire, inscrites, contenues, enfermées d'avance. [...] [R]emémoration de la remémoration, souvenir de la naissance du souvenir, l'ouverture insomniaque se donne ainsi comme un *terminus a quo* ultime, un point de départ absolu du récit [...]. (1988, p. 47)

C'est à cette impersonnalité totale qui porte en elle l'infini de la création que s'attaque Ruiz avec son propre prologue, qui s'étend jusqu'à la quatorzième minute de son film, alors que seront entendues en voix *off* les premières lignes du *Temps retrouvé*. Ce prologue sera d'ailleurs bordé par deux apparitions de la chambre proustienne. Dans la première, déjà évoquée, où l'on voit un auteur moribond dicter à Céleste quelques lignes destinées à appuyer la mort de Bergotte, avant de lui demander de se faire apporter une série de photographies où sont représentés les futurs personnages du récit (Gilberte, Saint-Loup, Charlus, Morel, Rachel, les Verdurin, Cottard, « maman », « papa », « moi », etc.). Notons déjà la similitude avec le héros insomniaque qui, dans son état de demi-sommeil, revisite les différents lieux de sa vie – Combray, Balbec, Doncières, Paris, Venise, etc. –, ainsi, précise-t-il, que les êtres qu'il y a connus. Dans un cas comme dans l'autre, l'avenir du récit y est condensé, contenu en germe. Étant cette partie qui vaut pour le tout, il y a donc une ubiquité de la chambre proustienne, qui est une lucarne ouverte sur l'infini : elle est le lieu qui contient tous les autres, sous forme virtuelle, en attente d'actualisation. La trouvaille de Ruiz et de son scénariste Gilles Taurand est pour le moins ingénieuse : remplie de statues, d'objets techniques, de papiers, de meubles et de tableaux que l'on retrouvera ensuite disséminés tout au long du film, la chambre proustienne recueille également en son sein tous les personnages importants du récit, mais sous la forme enveloppée et condensée du cliché photographique, qui, par la suite, sera mis en

mouvement et gagnera une consistance nouvelle. Le mystérieux auteur moribond cloué dans son lit peut ainsi être comparé à un démiurge, puisqu'il donnera vie à ces êtres qui, pour l'instant, sont privés de vie. La suite du récit va donc animer et donner corps à ces êtres qui, dans la chambre de l'écrivain, n'avaient d'existence que statique.



Ill. 19-24. *Le Temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)

© Tous droits réservés

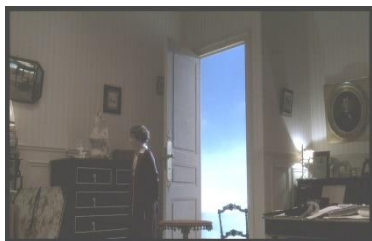
Multipliant les images, la chambre proustienne telle qu'imaginée par Ruiz est une chambre obscure. Comme l'énigmatique prologue de la Recherche, elle donne à voir de manière enveloppée les personnages qui peupleront le récit à venir. Comme la littérature, le cinéma sait se faire « verre grossissant ».

Mais ce n'est pas seulement le film qui va donner vie à ces photographies, ce sont également elles qui vont complexifier

l'identité de l'énigmatique personnage qui les observe à la loupe. Alors que, jusque-là, le prologue nous laissait croire que la chambre que nous avions sous les yeux devait en toute logique être celle de Proust, cette séquence nous fait comprendre que nous étions *déjà* dans l'espace de l'œuvre, que cette chambre était celle de Marcel, et non de Proust. En effet, les noms que scande le romancier alors que défilent devant nous, comme un bal de têtes, les visages des personnages que nous découvrirons ensuite ne sont pas ceux des modèles qui ont inspiré Proust pour créer les personnages de la *Recherche* (Montesquiou, Agostinelli, la comtesse Greffulhe, etc.), mais ceux des personnages eux-mêmes (Charlus, Albertine, Oriane, etc.). On croyait être dans la chambre de Proust, puis, tout à coup, sans que rien ne change, on se trouve à adopter le point de vue de Marcel. Alors que l'on se pensait à l'extérieur du récit, dans une quelconque zone métatextuelle, voilà que les photographies, accompagnées de la voix qui les nomme, apparaissent comme autant de points de vue qui viennent nous dire que nous étions aussi *déjà* à l'intérieur de la fiction. En plus de dessiner les potentialités du récit, qui donnera corps et mouvement aux êtres de ces portraits, les photographies nous révèlent à nous-mêmes notre statut fictionnel. Elles occasionnent un saut ontologique qui ajoute au récit une couche énonciative. C'est donc chez Ruiz que se trouve la meilleure illustration du caractère instable de la chambre proustienne. Avec ce jeu ontologique qui bouleverse les identités, le cinéaste insiste sur la nature biface de ce lieu énigmatique. Milieu de transferts entre la vie et l'œuvre, la chambre est pour Ruiz *une porte d'entrée vers les possibles de la fiction proustienne*. Matrice de l'écriture, la chambre du romancier est aussi une chambre noire dans laquelle sont développés les clichés de l'imagination, mais où ce sont aussi les

photographies qui développent notre rapport au monde, en nous révélant un nouveau statut ontologique.

La chambre proustienne apparaîtra une nouvelle fois, pour fermer le prologue et nous faire entrer pour de bon dans la logique narrative du texte du *Temps retrouvé*. Dans cette nouvelle séquence, on voit un auteur plus inquiet qui, affolé par la possibilité que des roses soient entrées par mégarde dans l'appartement, ce qui lui causerait un grand trouble respiratoire, questionne Céleste afin d'en avoir le cœur net. Lors de ce second passage dans la chambre, les objets semblent avoir gagné une autonomie encore plus grande que dans la séquence d'ouverture. Ils insistent de plus en plus dans l'image, dont ils occupent maintenant l'avant-plan. Sablier, statuettes, figurines de porcelaine, vases, fleurs gigantesques deviennent maintenant les principaux éléments de l'image, si bien que l'action – soit le dialogue entre Marcel moribond et Céleste – est complètement reléguée au second plan. Toute l'attention du spectateur est vouée à explorer le mystère de l'apparition pour le moins marquée de ces objets à l'écran, dont la plus énigmatique est celle d'un ciel bleu en papier peint qui, non sans rappeler certaines toiles de Magritte, évoque quelque chose de l'ordre du « dehors absolu ».





Ill. 25-28. *Le Temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)

© Tous droits réservés

Par ce cabinet de curiosités où les objets semblent dotés d'une vie propre, Ruiz met l'accent sur le dynamisme interne de la chambre proustienne, c'est-à-dire sur sa capacité à créer un vertige infini.

De ce point de vue, le prologue du *Temps retrouvé* peut se comprendre comme une séquence métadiégétique traduisant la manière dont Ruiz s'approprie cinématographiquement la poétique proustienne de l'espace et la logique de son ouverture. De plus, la mise en scène de la chambre proustienne offre à Ruiz l'occasion d'insister sur certaines idées qui définissent sa vision du cinéma et son rapport à l'art. Ce second passage dans la chambre proustienne – qui n'est plus que l'écran sur lequel se déplacent librement le mobilier et la décoration – montre bien

que « certains objets luttent pour émerger de la toile de fond », faisant du récit « une histoire à moitié digérée par les objets montrés » (Ruiz, 1978, p. 25). Pour Ruiz, « [l']histoire représente la manière dont les objets entrent en relation en tant que contenant / contenu » (p. 29). Ruiz insiste précisément sur cette capacité des objets proustiens – à commencer par la madeleine, la serviette empesée ou tout autre objet attribuable à une réminiscence du héros-narrateur – à *devenir eux-mêmes un lieu*, de porter en eux la possibilité d'un monde qui, à tout moment, peut exploser et se révéler à la conscience. Dans la chambre où rien ne s'arrête, car tout est animé par un courant qui est à la fois celui du temps et celui de la création, chaque objet a la potentialité de devenir un univers en soi. Il est une monade dans la monade, un contenu qui devient contenant, et, ce faisant, qui renverse les rapports entre les choses du monde⁷. Cette seconde visite dans la chambre proustienne de l'adaptation nous rappelle ainsi que, plongé dans le flux des images du film, chaque objet peut devenir le point de vue par lequel l'histoire va se déployer, car les objets proustiens – telles des réminiscences latentes – sont eux-mêmes hantés par les récits et les mondes les plus divers. Dans *Le Temps retrouvé*, tout objet est un « signe à remplir de sens » (Bégin, 2009, p. 83), tout lieu une matrice d'images, de projections et d'inversions qui ne demandent qu'à s'actualiser. Les coordonnées spatiotemporelles du lieu se transforment en autant de possibilités narratives dont la somme représente un ensemble infini, car en perpétuelle modification.

⁷ « Je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons, et qui, remplies par la rivière, où elles sont à leur tour encloses, à la fois "contenant" aux flancs transparents comme une eau durcie, et "contenu" plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant » (I, 166).



Ill. 29. *Le Temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)

© Tous droits réservés

De sa chambre, le jeune Marcel aura accès à cette mystérieuse pièce, antichambre où Saint-Loup regarde le spectacle du monde dans un stéréoscope. L'espace ruizien ne vaut que par le nombre de connexions qu'il est en mesure d'effectuer.

« Le corpus des chemins qui ne mènent nulle part est le monde réel » (Ruiz, 1978, p. 32). C'est vers ce monde inépuisable et autocréateur qu'est orientée la chambre proustienne, qui compte autant de fenêtres qu'elle a d'objets. Dans le monde proustien tel qu'il est lu et imaginé par Ruiz, toute chambre est donc une antichambre, c'est-à-dire qu'elle est un lieu de passage qui appelle d'autres pièces, d'autres chambres et d'autres lieux, bref, un espace qui ne vaut que par les connexions qu'il peut actualiser et mettre au jour. C'est par la chambre que Ruiz fait communiquer l'ensemble de l'œuvre proustienne avec elle-même. Dans la chambre ruizienne, se trouve donc *un pur plaisir*

de la représentation. Elle est un appareil optique, aussi performant que le « kinétoscope de l'obscurité » dont parle le mystérieux narrateur des premières pages de la *Recherche*. C'est donc un tour de force que réalise Ruiz, qui a su retrouver la logique d'images, de doubles et de reflets de son cinéma baroque à même la chambre proustienne, chambre mythique, car entièrement consacrée à l'écriture. Au final, la chambre proustienne devient ce seuil improbable où s'efface toute limite entre le cinéma et la littérature, entre le mot et l'image, le contenant et le contenu, le signe et le sens. La chambre de l'écrivain devient l'antichambre globale de la création, par-delà le contenu et le médium. Là où Adlon repoussait de loin en loin le secret de la chambre dans le hors-champ et l'invisible, Ruiz en fait le vecteur absolu de toute forme de représentation.

Quatrième mouvement : les chambres de Carquethuit

Lieu hybride, pluriel, multiple, la chambre proustienne pose un défi à la représentation cinématographique. L'intérêt de placer côte à côte les entreprises d'Adlon et de Ruiz est précisément de montrer les écarts qui s'inscrivent à même la nature composite de ce lieu, dont l'existence est faite de paradoxes. C'est dans cette chambre que Proust s'est coupé du monde pour écrire la *Recherche*, œuvre-monde qui, précisément, viendra redonner vie à l'élan vital de l'écriture qui circule autour des murs de liège. Comme le dit Céleste Albaret dans ses mémoires, si la chambre proustienne est « un bouchon », celui-ci n'est pas oublié dans un quelconque recoin ou abandonné sur une table, mais flotte librement sur les eaux créatrices de la Vivonne. Les adaptations cinématographiques de l'œuvre de Proust et de ses paratextes

forment un de ces courants qui emportent la chambre vers d'autres lieux et d'autres temps. Or, s'il existe une méthode pour lire la *Recherche* depuis la secondarité de ses adaptations, ce ne peut qu'être celle de l'hétérogénéité. Adapter Proust, c'est le donner à penser et à expérimenter autrement, dans une altérité qui, paradoxalement, se trouvait souvent déjà au cœur de la *Recherche*. Ainsi, l'utilisation du hors-champ dans *Céleste* montre le potentiel cinématographique derrière la théorie des côtés incommensurables du Combray de l'enfance du héros, alors que le baroque ruizien matérialise l'évanescence du prologue de la *Recherche*.

Comme nous avons tenté de le montrer ici à petite échelle avec les films d'Adlon et de Ruiz, il est nécessaire de considérer les adaptations cinématographiques d'une œuvre littéraire à partir des aspects sur lesquels elles semblent se contredire. Elles-mêmes bigarrées, les adaptations révèlent la dissemblance. Là se trouvent leur intérêt et leur fonction. Elles forment un paysage composite dans lequel, comme la nébuleuse des jeunes filles sur la plage de Balbec, viendront s'actualiser certains traits de l'œuvre proustienne, comme si on les voyait pour la première fois. Lieu usé de l'autoréflexion littéraire, cliché que l'on n'ose plus rappeler tellement il est imprimé dans l'imaginaire, la chambre proustienne, une fois adaptée à l'écran, (re)devient une source vive, qui, dans son mouvement, en vient même à recréer le cinéma.

Pour utiliser une autre image propre à l'univers de Balbec, face à l'éventail des adaptations proustiennes, on se trouve dans la même situation que le héros lorsqu'il découvre le tableau d'Elstir nommé *Le Port de Carquethuit*. La particularité de ce tableau, qui représente une scène maritime d'un port situé non

loin du Grand Hôtel où le héros passe les beaux jours de l'été normand, est précisément de *donner à voir un paysage impossible*. Dans ce passage de la visite de l'atelier d'Elstir, Proust se livre à une tentative d'*ekphrasis* où son narrateur tente d'épuiser par le langage l'espace représenté sur la toile. Comme le souligne Juliette Monnin-Hornung, « [l]a première chose qui frappe le lecteur dans cette description, c'est l'abondance invraisemblable des thèmes et des effets prétendument représentés sur une seule toile. Visiblement, ce n'est pas un mais des tableaux que Proust a sous les yeux ou en mémoire » (1951, p. 74). En effet, multipliant les fragments, les analogies, les déplacements, les jeux de miroir, les parallélismes, les vues d'ensemble et les arrêts sur un détail, le narrateur en vient à produire non pas *un*, mais *plusieurs* tableaux qui, défiant toute logique, arrivent à tenir dans le même cadre, se superposant les uns aux autres, sans qu'il y ait de délimitation claire entre leurs différents attributs. Au-delà des possibles sources desquelles s'inspire l'écrivain, l'essentiel ici est plutôt *la multiplicité foncière de tout lieu et de toute œuvre d'art*. Franchissant le paradoxe de la visibilité pour nous donner à voir l'irreprésentable sous ses divers aspects et depuis ses angles impossibles, ce que les adaptations cinémato-graphiques ont d'urgent à nous dire, c'est que *Le Port de Carquethuit* n'est qu'un autre nom pour désigner ce processus même qui fait de la chambre proustienne le lieu de l'invention, c'est-à-dire, par excellence, un lieu *inusable*.

Bibliographie

- ALBARET, Céleste. (1973), *Monsieur Proust, Souvenirs recueillis par Georges Belmont*, Paris, Robert Laffont, coll. « Vécu ».
- BACHELARD, Gaston. (1957), *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».
- . (1948), *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti.
- BARTHES, Roland. (2015), *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-79 et 1979-80)*, texte annoté par Nathalie Léger, transcription des enregistrements par Nathalie Lacroix, avant-propos de Bernard Comment, Paris, Seuil.
- . (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- BAZIN, André. (1975), « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris, Cerf, p. 9-17.
- BÉGIN, Richard. (2009), *Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre ».
- COHEN, Nadja et Anne REVERSEAU (dir.). (2015), *Petit Musée d'histoire littéraire. 1900-1950*, Paris, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites ».
- DELEUZE, Gilles. (2007 [1964]), *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».
- . (1985), *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DOUBROVSKY, Serge. (1988), « Corps du texte / texte du corps », dans *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », p. 43-60.
- HURET, Jules. (1999 [1891]), *Enquête sur l'évolution littéraire*, édition établie par Daniel Grojnowski, Paris, José Corti.

- LACHGAR, Lina. (2007), *Vous, Marcel Proust. Journal imaginaire de Céleste Albaret*, Paris, La Différence, coll. « Littérature ».
- MATHIEU, Patrick. (2009), *Proust, une question de vision. Pulsion scopique, photographie et représentations littéraires*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».
- MONNIN-HORNUNG, Juliette. (1951), *Proust et la peinture*, Genève, Librairie Droz.
- MUZART, Thomas. (2016), « L'(Anti) Chambre de la Recherche. Retour psychanalytique sur l'origine sensorielle du récit », *Marcel Proust Aujourd'hui*, n° 13, p. 36-50.
- POULET, Georges. (1982 [1963]), *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- PROUST, Marcel. (1987-1989 [1913-1927]), *À la recherche du temps perdu*, édition réalisée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RICHARD, Jean-Pierre. (2011), « Proust et la demeure », *Littérature*, n° 164, p. 83-92.
- RUIZ, Raoul. (1978), « Les relations d'objets au cinéma », *Cahiers du Cinéma*, n° 287, p. 25-32.
- SARTRE, Jean-Paul. (1943), *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- WICKERS, Olivier. (2013), *Chambres de Proust*, Paris, Flammarion.

Résumé

Cet article a pour objet l'un des espaces les plus mythiques de la littérature moderne : celui de la chambre capitonnée de liège et bordée d'épais rideaux bloquant toute forme de lumière où Marcel Proust s'est retiré du monde pendant près de dix ans pour écrire *À la recherche du temps perdu*. Or, qui dit lieu *mythique* dit aussi lieu *usé*, si bien que l'on ne compte plus les variantes littéraires qui, d'une manière ou d'une autre, mettent en scène l'espace de la chambre proustienne. Faisant un pas de côté, les auteurs de ce texte s'intéresseront ici à deux adaptations cinématographiques de la chambre proustienne, *Céleste* (1980) et *Le Temps retrouvé* (1999), où deux réalisateurs, Percy Adlon et Raoul Ruiz, ont tenté de relever le défi de donner à voir un lieu par nature irreprésentable, car, comme tout mythe, essentiellement hétérogène.

Abstract

This object of this article is one of the most mythical spaces of modern literature: that of the cushioned room of cork and lined with thick curtains blocking any form of light where Marcel Proust retired from the world for nearly ten years to write *In Search of Lost Time*. Now, the so-called *mythic* place also means a *worn-out* place, so that one no longer counts the literary variants which, in one way or another, portray the space of the Proust's room. The authors of this text will focus here on two cinematic adaptations of the Proustian chamber, *Celeste* (1980) and *Time Regained* (1999), where two directors, Percy Adlon and Raoul Ruiz, attempted to the challenge of giving to see a place by nature unrepresentable, for, like any myth, essentially heterogeneous.

Littérature et production de l'espace à l'ère
numérique :
l'éditorialisation de la Transcanadienne.
Du *spatial turn* à Google Maps

Marcello Vitali-Rosati et Servanne Monjour
Université de Montréal

De l'aveu même du géographe David Harvey, « *The geographical imagination is far too pervasive and important a fact of intellectual life to be left alone to geographers* » (1995a, p. 160). C'est ainsi qu'à partir des années 1960, les sciences humaines et sociales ont été marquées par l'émergence d'un paradigme spatial qui, dans une perspective interdisciplinaire, encourageait

l'exploitation de concepts spatiaux pour penser la construction du savoir. Ce *spatial turn* aura deux conséquences majeures : il marquera un renouveau épistémologique dans de nombreuses disciplines – sociologie, histoire, littérature – tout en encourageant une nouvelle compréhension de l'espace, désormais affranchi de la seule perspective géographique. Car l'espace, ce « corps imaginaire » comme le qualifiait Valéry (1935), est en effet une construction complexe dont l'origine est multiple, à la fois physique, symbolique, sociale, politique, mais aussi littéraire. Il peut, à cet égard, se donner à lire et à analyser comme un texte. Ces trente dernières années, les études littéraires ont été marquées par l'émergence de nombreux champs de recherche – la géopoétique (White 1990), la géocritique (Westphal, 2007), la géographie de la littérature (Moretti, 2000), la narratologie de l'espace (Ryan, 2009) – destinés à comprendre les récits contemporains où l'espace joue de toute évidence un rôle essentiel¹. Mais cette attention relativement récente ne doit pas nous faire oublier que, depuis *L'Odyssée* d'Homère à la poésie de Mallarmé, l'histoire de la littérature déborde de textes où la problématique spatiale s'impose comme un enjeu heuristique majeur.

Les conséquences épistémologiques du *spatial turn* n'ont rien perdu de leur pertinence à l'heure où, sous l'influence des technologies numériques, notre façon de comprendre et d'habiter l'espace connaît de nouveau une série de mutations. L'apparition, dans notre quotidien, d'outils cartographiques immersifs, combinés à l'imagerie photographique ou satellite, nous assure (en apparence

¹ Les écrivains des XX^e et XXI^e siècles sont nombreux à avoir accordé une attention soutenue à la question de l'espace, mais nous pourrions notamment citer l'œuvre de Perec : *Espèces d'espaces* (1974) ou même *La Vie mode d'emploi* (1978).

du moins) une maîtrise du monde plus importante que jamais ; la généralisation du procédé de géolocalisation laisse penser qu'il est devenu impossible de se perdre – avec, en contrepartie, les dérives que le procédé entraîne en termes de surveillance et de contrôle des individus. À cet égard, l'influence que les outils numériques exercent à la fois sur l'espace et sur notre façon de l'habiter est devenue un enjeu majeur de la réflexion sur le numérique. Un rapide examen de nos pratiques quotidiennes nous révèle l'impact que les infrastructures numériques exercent sur notre manière d'appréhender l'espace : désormais, la structure du territoire, les informations sur les lieux que nous visitons (les restaurants, les hôtels, les monuments, etc.) nous apparaissent d'abord à travers la médiation des dispositifs numériques, lesquels sont pour l'essentiel développés et possédés par de grandes multinationales du web (pensons à Google Maps pour la cartographie, à TripAdvisor, à Expedia et à Airbnb pour les lieux que nous visitons).

Comme certains ne manquent de le signaler (Morozov, 2013), nous courons désormais tous le risque de demeurer passifs devant ces dispositifs et de subir l'agencement de l'espace qu'ils nous proposent. Comment éviter cet écueil ? Est-ce possible, à l'époque du numérique, de demeurer les principaux protagonistes de la production de l'espace dans lequel nous vivons ? La littérature peut-elle encore constituer un outil de production de l'imaginaire spatial qui nous permette de nous réapproprier les lieux et les territoires en apparence dépossédés de toute valeur littéraire par les géants de l'information ? Pour répondre à ces questions, nous avons mis en place en 2015 un projet de recherche-action à partir de l'espace de l'autoroute transcanadienne². Cette route mythique

² Le projet a été mené par le groupe de recherche formé autour de la [Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques](#).

qui traverse le Canada d'un océan à l'autre a en effet donné lieu à une large série de productions médiatiques : des images, des vidéos, des cartes, des textes d'histoire, des données numériques – cartes numériques, fiches Wikipédia, etc. –, mais aussi des récits littéraires – qui n'ont d'ailleurs cessé de se multiplier ces dernières années. C'est ainsi que l'infrastructure dite « réelle » (la route, ses motels, ses aires de repos) se mêle aux discours littéraires pour créer son propre imaginaire.

Afin d'étudier cet espace hybride et de mesurer l'influence exercée sur lui par nos outils et notre culture numériques, notre équipe a donc entrepris de sillonner elle-même l'autoroute transcanadienne dans un voyage qui nous a menés de Montréal à Calgary. Équipés d'un matériel d'enregistrement, nous avons rendu compte en temps réel de ce road trip contemporain sur différents réseaux sociaux de manière à comprendre comment la littérature participe à la production de l'espace à l'ère du numérique. En adoptant cette démarche peu banale – la recherche-action est en effet peu fréquente dans le champ des études littéraires –, nous entendions montrer que la littérature participe à l'*éditorialisation de la Transcanadienne* – l'éditorialisation désignant, nous y reviendrons, ce processus par lequel les interactions des actions individuelles et collectives en relation avec des environnements numériques produisent et structurent l'espace que nous habitons.

#transcan16 : un cas de recherche-action en littérature

Ce projet quelque peu original mérite sans doute de plus amples explications. Aussi commencerons-nous par exposer la genèse de notre voyage. En 2016, le Congrès de la Fédération

canadienne des sciences humaines se tenait à Calgary. Chaque année, l'équipe de la Chaire de recherche sur les écritures numériques participe aux rencontres de la Société Canadienne des Humanités Numériques (SCHN) au sein du Congrès. Tandis que nous organisons notre voyage Montréal-Calgary, l'espace qui sépare ces deux villes nous a intrigués et questionnés tout à la fois. Les outils numériques nous donnent en effet une perception de l'espace très particulière : tout semble familier et proche, tout est visible. Le territoire semble définitivement défriché, maîtrisé, conquis, comme s'il ne restait plus rien à découvrir. Mais le connaissons-nous réellement ?

Pour en savoir plus, notre premier réflexe nous a justement conduits sur Google Maps afin de visualiser le trajet à vol d'oiseau et de nous en faire une idée globale ; puis nous avons consulté Wikipédia afin de relever les principaux points d'intérêt touristiques, l'histoire et l'aménagement des villes qui séparent Montréal de Calgary. Bien évidemment, cet espace ne peut pas se réduire à une série d'informations et de cartes. La Transcanadienne s'est ainsi imposée à notre attention comme un topos de l'imaginaire littéraire, tandis que nous recensons, parmi nos lectures les plus récentes, une série de textes qui lui étaient consacrés (*Sur la 132* de Gabriel Anctil, *Pays de personne* de Patrice Desbiens, *Toutes mes solitudes !* de Marie-Christine Lemieux-Couture, etc.) et que nous repérons sur la carte les lieux où avaient vécu Gabrielle Roy ou Nancy Huston... Ces réflexions nous ont poussés à interroger cet espace de façon plus approfondie. Google Maps nous suggérait en effet de rejoindre Calgary en avion – comme si la traversée du territoire par la route n'avait plus grand intérêt à l'heure où l'on peut, à la rigueur, l'effectuer sur Street View. Nonobstant les préconisations de Google, nous avons décidé de faire le voyage

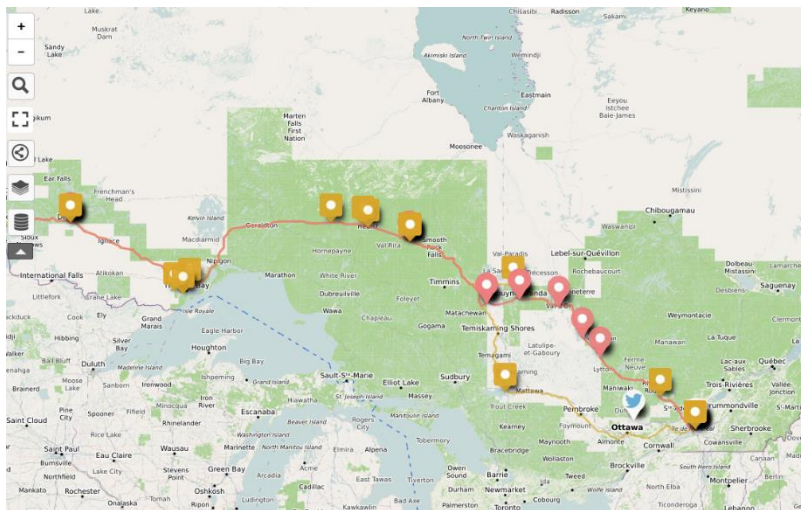
en voiture. L'enjeu principal de cette expédition était d'interroger le rapport entre l'espace cartographié numériquement et l'expérience de l'espace que nous pourrions faire en voiture. Alors que les outils numériques ont tendance à devenir le référent unique de l'espace (pour ne pas dire, sa vérité), traverser le territoire canadien en voiture est devenu un moyen efficace de questionner le réel tel qu'il est produit par certaines technologies.

La recherche-action entreprise dans le cadre de ce projet repose donc sur un principe de détournement des outils numériques, en particulier des outils produits par les grandes multinationales du web. Il est essentiel, à cet égard, de rappeler combien la notion d'espace s'impose dans toute son actualité si nous la considérons d'un point de vue politique. En effet, les conditions de compréhension de notre espace numérique reposent sur notre capacité à identifier les formes d'autorité qui y président (Google, par exemple) et, dans le même temps, sur notre capacité de résistance et d'opposition à ces autorités. De nombreuses formes de résistance sont basées sur l'idée d'un court-circuitage de la structure de l'espace, auquel on attribue alors une valeur différente. C'est ce que défendaient déjà notamment les situationnistes avec le concept de « détournement » (Debord, 1955). Les situationnistes renversaient la valeur d'espaces bien identifiés en y tenant des activités pour lesquelles ceux-ci n'étaient pas prévus : pensons aux fameuses « dérives ». Ce type de détournement est particulièrement prisé dans l'espace numérique au sein des pratiques artistiques bien évidemment (Limare, 2015), mais pas seulement : au quotidien, le simple fait d'utiliser un pseudonyme à la place de son vrai nom sur Facebook relève d'une forme de détournement. Cette « résistance » aux règles des grandes

plateformes, pratiquée par la grande majorité des usagers, nous renvoie à ce que Geert Lovink appelle les *tactical media*, soit « a set of dirty little practices, digital micro-politics if you like. Tactical media inherit the legacy of 'alternative' media without the counterculture label and ideological certainty of previous decades » (2002, p. 255). Ainsi, les *tactical media* sont des pratiques quotidiennes qui nous conduisent à court-circuiter le fonctionnement et la structure des plateformes dominantes qui se sont peu à peu érigées en autorités. La recherche-action proposée dans ce projet réactualise donc l'idée de *tactical media* décrite par Lovink afin de comprendre les dispositifs et les forces hétérogènes qui produisent et structurent l'espace de la Transcanadienne. Tout au long de notre voyage – de notre propre dérive –, nous avons mis ces dispositifs à l'épreuve en utilisant les outils numériques pour écrire nous-mêmes l'espace de manière à devenir les acteurs de son agencement.

Au cours de notre traversée, nous avons ainsi cherché à identifier les tensions qui séparent et relie l'espace tel qu'il est présenté par les infrastructures numériques et l'espace tel qu'il se manifeste dans l'imaginaire littéraire. Nous avons d'abord commencé une recension et une lecture des textes littéraires consacrés à la Transcanadienne³. Dans le même temps, nous avons entrepris un travail d'écriture du territoire en produisant et en géolocalisant notre propre récit de voyage sur une série de plateformes (Twitter, Facebook, Periscope, Tumblr, TripAdvisor, OpenStreetMap, blogs, etc.). Un aperçu de cette cartographie littéraire est toujours disponible [en ligne](#).

³Notre bibliographie est disponible en libre accès sur Zotero, <https://www.zotero.org/groups/demande_transcan>.



Au fur et à mesure que nous voyagions, nos publications sur le web nous ont permis de rassembler une communauté d'abonnés qui nous ont accompagnés dans notre parcours en nous aidant même parfois à l'écrire. Cette communauté, notamment composée de romanciers et de poètes particulièrement actifs sur Twitter (Claire Legendre, François Bon, Patrice Desbiens, Jean-Simon Desrocher), a suivi nos déplacements via la médiation de ces plateformes et a rajouté ses propres références littéraires, historiques, musicales, etc. aux lieux que nous traversons. Nos échanges ont ensuite été agrégés et organisés sur [Storify](#).



françois bon
@fbon



RT @monterosato: demain on commence #transcan16
umap.openstreetmap.fr/en/map/epuistem... lon vous
suivra sur StreetView !

11:29 AM - 25 May 2016



Écritures numériques
@ENumeriques



H-8 : les bagages sont prêts, A. dort et @monterosato
blogue bit.ly/248x7zZ #transcan16

10:40 PM - 25 May 2016



Ce premier voyage nous a permis de mettre au jour un corpus littéraire largement sous-estimé et très peu étudié, grâce auquel nous avons défini plus précisément la problématique spatiale à l'ère du numérique.

***Des précédents littéraires :
la tradition contestataire du road trip***

De toute évidence, notre projet de traversée de la Transcanadienne réinvestit la tradition littéraire du road trip que l'on identifie à une série d'écrivains – Kerouac, Steinbeck, Heat-Moon ou encore Jacques Poulin au Québec –, dont l'influence sur l'imaginaire nord-américain fut considérable. À travers ces road trips, qui associent la quête de soi à l'exploration d'un continent qui semble s'étendre à perte de vue, s'exprime en effet une mythologie capitale de la contre-culture américaine. Mais la naissance et le développement du road trip sont aussi intimement liés à l'émergence de l'infrastructure autoroutière et au développement des moyens de transport modernes qui ont modifié notre rapport à l'espace et au temps.

Pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, les autoroutes ont en effet renouvelé notre façon de produire notre espace et de lui donner un sens. La Transcanadienne – ouverte en 1962 – illustre ainsi la volonté de produire un espace traversable où peuvent passer rapidement des marchandises et des personnes. C'est le sens même de cette infrastructure et de ses valeurs associées⁴ que contestèrent en 1982 Julio Cortázar et Carol

⁴ Selon Henri Lefèvre, « Le capitalisme et le néo-capitalisme ont produit l'espace abstrait qui contient le "monde de la marchandise", sa "logique" et ses stratégies à l'échelle mondiale, en même temps que la puissance de l'argent et celle de l'État politique. Cet espace abstrait s'appuie sur les énormes réseaux

Dunlop dans un road trip d'un nouveau genre, plus ouvertement préoccupé par une réflexion sur les enjeux politiques de la construction spatiale. Dans *Les Autonautes de la cosmoroute* (Cortázar et Dunlop, 1983), le couple d'écrivains fit le voyage Paris-Marseille sans jamais quitter l'A6, en faisant des haltes à chaque aire de voyage. Leur expérience avait pour objectif de détourner le sens premier de cette infrastructure : la vitesse et la rapidité. En programmant un voyage d'un mois sur l'autoroute Paris-Marseille, Dunlop et Cortázar en modifièrent profondément le sens, torpillant de l'intérieur ses objectifs et ses valeurs. Prenant le temps de documenter, de photographier et de raconter leur périple — ils ne visitèrent pas moins de 75 aires d'autoroutes —, les deux écrivains firent la démonstration de la singularité de ces non-lieux pourtant définis comme interchangeables (Augé, 1992).

Si, aujourd'hui, notre espace reste en partie structuré par ces autoroutes et par leurs valeurs implicites, il subit par ailleurs l'influence de plus en plus vive des nouvelles infrastructures numériques, dont Google Maps n'est qu'un exemple parmi tant d'autres. À l'espace de la vitesse d'un côté – les autoroutes qui permettent d'être efficaces et productives selon les valeurs du capitalisme – se marie l'espace presque entièrement contrôlé, géré et visible de Google Maps – avec des valeurs de traçabilité et de connaissance basée sur des « row data », symptomatiques d'une certaine culture de la Silicon Valley. De fait, ce n'est plus tant l'infrastructure autoroutière qu'il faut désormais questionner – et éventuellement détourner –, mais bien

des banques, des centres d'affaires, des grandes unités de production. Et aussi sur l'espace des autoroutes, des aérodrômes, des réseaux d'information » (2000d [1974] p. 65). Si, pour Lefèvre, les autoroutes sont des espaces abstraits, nous considérons au contraire qu'ils sont bel et bien concrets.

l'infrastructure numérique, qui marque un nouveau tournant dans la production de l'espace. C'est sans doute la raison pour laquelle les écrivains ont été nombreux, ces dernières années, à réfléchir à la façon dont les outils numériques façonnent le monde et aux conséquences d'une telle influence. Beaucoup d'entre eux ont notamment investi les logiciels cartographiques de Google (Google Maps, Earth et Street View) pour en faire des embrayeurs fictionnels, tandis que ces logiciels ont en retour influencé leur travail formel d'écriture. Ces projets ont bien sûr donné lieu à des œuvres hypermédiatiques (*Traques Traces* ou *Étant donnée* de Cécile Portier; *Une traversée de Buffalo* de François Bon ou encore le projet collectif *Un tour du jour en 80 mondes*), mais ils ont aussi intégré la production romanesque non numérique (par exemple chez Anne-Marie Garat dans *Programme sensible* ou chez Olivier Cadiot dans *Un mage en été*). Tandis que le numérique est en train de modifier notre conception de l'espace, ces projets réinvestissent le road-trip tout en actualisant les problématiques du genre (comme notre conception de l'espace, de la vitesse, etc.).

Parmi ces projets, soulignons en particulier l'expérience menée par Anne Savelli et Pierre Ménard qui ont effectué, sous le patronage de Dunlop et Cortazar, ce même trajet Paris-Marseille, à partir cette fois de Google Street View. L'ouvrage qu'ils en ont tiré, *Laisse venir* (2015), est composé d'une série de captures d'écran de Street View que les deux écrivains ont cherché à (re)mettre en récit ou, plutôt, en fiction. Ils sont ainsi parvenus à saborder l'impératif référentiel du logiciel pour réintégrer à la représentation numérique de l'espace des aspects biographiques et poétiques (Monjour, Vitali-Rosati, Wormser 2016). Cette subversion de la fonction référentielle de Street View souligne combien ces images à caractère purement

informationnel et en particulier déictique (ceci *est* la rue de Marseille) contiennent des récits virtuels attendant leur actualisation. Les images de Google street view exploitées dans *Laisse venir* emportent avec elles les paradoxes ontologiques de la photographie. Si bien que l'on en vient à se demander : un lieu n'existe-t-il pas d'abord et avant tout par les histoires qui le traversent, par ce que l'on y a vécu ?

Dans le lieu, réel, virtuel, celui que fixe la street car, dans la strate de temps il n'existe pas. Son corps de papier ou de chair, ses mots, ce dont il se souvient et ce qu'il a vécu, ce qu'il en a pensé et comment il l'a traversé, a été traversé par lui, ne s'inscrivent pas. On ne les trouve pas dans l'instant T, seconde où le monde s'est figé pour permettre l'exploration (rotation et bascule, poussée contre retrait, zooms, bonds) (Savelli et Ménard).

Quelle est la nature exacte de l'espace qui apparaît à l'écran ? Une représentation de l'espace réel ? Son prolongement ? Un espace virtuel ? À travers une expérience d'écriture dont nous nous sommes largement inspirés, Anne Savelli et Pierre Ménard soulignent combien le concept d'espace est désormais en train de se redéfinir. On se demandera donc : qu'est-ce que l'espace à l'ère du numérique ?

La problématique spatiale à l'ère numérique

À partir des années 1990, les technologies et les infrastructures informatiques ont été souvent analysées comme si elles produisaient un espace autre, séparé de l'espace physique. En ce sens, on a souvent utilisé les concepts de « cyberspace » (créé dans le cadre de la science-fiction par Gibson, 1984) et de « déterritorialisation ». Les notions de « virtuel » et de « réalité virtuelle » étaient citées comme preuve d'une progressive perte

de la matérialité du rapport avec l'espace (Serres, 1996 ; Virilio et Petit, 1996 ; Koepsell, 2003). Plus récemment, à la suite des mutations des technologies et des pratiques, les chercheurs ont tendance à ne plus considérer l'espace numérique en rupture avec l'espace prétendument « non numérique ». Nous vivons désormais dans un espace hybride, que les infrastructures informatiques participent à construire et à structurer (Beaude, 2012 ; Vitali-Rosati, 2016).

S'il est donc pertinent d'inverser le paradigme retenu dans les années 1990 et d'affirmer que l'espace dans lequel nous vivons est un espace numérique, comment peut-on caractériser cet espace ? On ne peut correctement répondre à cette question sans formuler préalablement une définition opérationnelle du concept d'espace. Bien qu'il soit impossible de mener ici une analyse exhaustive de cette thématique pourtant fondamentale, nous pouvons cependant clarifier en quel sens nous utiliserons ce concept. Dans « Des espaces autres » (1984), Foucault explique que l'espace a été conçu dans l'histoire de la pensée en tant que localisation, étendue et emplacement. Au Moyen Âge, l'espace était organisé de façon hiérarchique. Son architecture était stable et définie par des forces transcendantes. L'espace était la localisation des objets dans cette hiérarchie. Cette conception change pourtant radicalement à la Renaissance, où l'espace est interprété de façon mathématique comme une étendue, une extension uniforme qui peut être mesurée de façon objective. L'espace devient alors l'ensemble des points pouvant être identifiés en utilisant des chiffres (c'est l'idée galiléenne et cartésienne d'espace qui peut être représenté avec trois axes numérotés).

Dans les sociétés modernes et contemporaines, l'espace a plutôt été pensé comme *emplacement*, c'est-à-dire comme l'ensemble des relations entre des objets. C'est cette acception que nous retiendrons ici. Les relations entre les objets peuvent être de plusieurs ordres : elles peuvent souligner la distance (proche/loin), l'appartenance (dedans/dehors, par rapport à un groupe défini par exemple), la visibilité, l'importance, etc. Ces relations se distinguent en ce qu'elles peuvent porter des valeurs : l'espace, en ce sens, est donc symbolique. Par exemple, le fait que quelqu'un appartienne – ou n'appartienne pas – à un groupe défini signifie son adhésion – ou pas – à une identité spécifique. Ou encore, le fait que quelqu'un soit plus ou moins visible reflète son niveau d'importance et son pouvoir à l'intérieur d'un groupe déterminé. Pour comprendre l'espace, il faut donc admettre qu'il est un ensemble de structures discursives et non discursives intriquées⁵. La position d'un objet dans un espace relève de l'ensemble des relations symboliques et non symboliques que cet objet entretient avec les autres objets de l'espace en question. C'est ainsi que nous avons envisagé la Transcanadienne.

Concentrons-nous maintenant sur le cas précis de l'espace numérique. Au préalable, rappelons que le terme « numérique » ne peut plus guère être entendu dans une acception purement technologique. Comme l'a bien montré Milad Doueihi (2011), le numérique doit être compris comme une culture faisant référence certes à un ensemble d'outils, mais aussi à un ensemble de valeurs, de pratiques, de technologies et d'infrastructures qui façonnent notre société contemporaine.

⁵ C'est la thèse notamment défendue par Schmitt (1985). Consulter, sur le sujet, Agostini-Marchese (2017).

Dans ce sens, *l'espace numérique est l'espace de notre société à l'époque du numérique*, soit celui dans lequel nous vivons et que nous habitons. L'espace est numérique exactement comme notre culture est une culture numérique – et comme, auparavant, nous avons pu parler d'espace moderne ou d'espace contemporain, le mot numérique caractérisant désormais l'ensemble de la culture de notre société (Vitali-Rosati, 2014a). À partir de cette définition, l'hypothèse que nous proposons est la suivante : *l'espace numérique, en tant qu'ensemble de relations entre des objets, est l'organisation de la totalité de notre réalité à travers l'écriture.*

Cette hypothèse n'est pas aussi radicale qu'il y paraît, notamment si nous prenons la peine d'examiner le web de plus près. En effet, si le numérique ne peut être réduit au web, il est cependant vrai que le web représente l'un des phénomènes ayant le plus profondément contribué à la production de ce que nous appelons la « culture numérique ». Indéniablement, la diffusion rapide du web à partir des années 1990 a été l'un des facteurs de cette « conversion numérique » (Doueih, 2011). À cet égard, si la culture numérique ne peut pas se réduire au web, celui-ci n'en reste pas moins l'un des phénomènes les plus importants de cette culture. Comprendre le web, ses structures et ses dynamiques est donc essentiel si l'on veut saisir les caractéristiques de la culture numérique. Or le web est fait d'écriture : même les photos et les vidéos sont écriture, puisqu'elles sont faites de code – un code qui a justement la fonction de créer une structure particulière de relations entre des objets. En ce sens, *le web est principalement un espace architectural : un ensemble de relations entre des objets*. Il est, de plus, pleinement concret et matériel. Les objets qui en font partie sont unis entre eux par des relations matérielles : entre deux

objets donnés sur le web, il existe notamment une distance précise et bien définie, exactement comme dans les espaces non numériques. On peut ainsi mesurer la distance entre un profil Facebook et un autre, par exemple, à partir de la quantité d'amis en commun ou à partir des règles de confidentialité en place dans le dispositif. Plus généralement, il existe aussi une distance déterminée et donc mesurable entre deux pages web – par le niveau de connexions directes, par un moteur de recherche qui les indexe sous le même mot-clé ou par la co-appartenance à une liste.

En résumé, l'espace numérique est un espace comme un autre, dont pouvons identifier quatre caractéristiques essentielles :

- l'espace numérique est un espace architectural qui organise les relations entre les objets dans notre société ;
- l'espace numérique est un espace réel, dans lequel nous habitons. L'adjectif *numérique* est utilisé ici pour se référer à l'espace dans lequel nous vivons aujourd'hui – il ne peut se limiter aux seules technologies, car il a acquis un sens culturel qui signifie un ensemble de caractéristiques, de structures et de valeurs qui décrivent notre société. L'espace numérique est l'espace de notre société numérique, c'est l'espace dans lequel nous vivons et nous agissons ;
- l'espace numérique est un espace hybride. Certaines relations qui font cet espace sont déterminées par une connexion de réseaux ou par une autre technologie, mais d'autres ne dépendent nullement des technologies électroniques ou connectées. Par exemple, dans l'espace numérique, la distance entre deux objets est déterminée à la fois par les positions de ces objets *offline* ainsi que par leur position dans une base de données en ligne. Il en va de même quant à la visibilité des objets

dans l'espace numérique : je peux voir mon ordinateur tout comme mon interlocuteur avec lequel je converse sur Skype ;
- l'espace numérique est en mouvement. Nos actions le changent.

La Transcanadienne s'est présentée à nous comme un espace numérique, car il s'agit bien évidemment d'un espace architectural réel et hybride, construit par un ensemble de relations entre des cartes (numériques et non numériques), des récits (littéraires, historiques, privés, touristiques, etc.), des images (photos, vidéos, etc.), des écritures (sur plusieurs supports), la route (et son infrastructure), les individus qui la traversent, les motels, les restaurants. Tout l'enjeu de notre recherche consistait désormais à mesurer en quoi nous pouvions agencer nous-mêmes ces relations afin de demeurer les architectes de notre espace. Le concept d'éditorialisation s'est ainsi imposé comme le pivot théorique de notre travail.

Les principes de l'éditorialisation

Le concept d'« éditorialisation » connaît depuis une dizaine d'années un succès grandissant auprès de la communauté scientifique francophone. Il fait référence à la production et à la circulation des contenus dans les environnements numériques, mais son exacte signification reste parfois difficile à saisir tant les chercheurs en ont adopté, selon leurs usages, une définition plus ou moins large.

Selon une première acception – plutôt restreinte –, l'éditorialisation vient ainsi désigner l'ensemble des appareils techniques (le réseau, les serveurs, les plateformes, les CMS, les algorithmes des moteurs de recherche), des structures (l'hypertexte, le multimédia, les métadonnées) et des pratiques

(l'annotation, les commentaires, les recommandations via les réseaux sociaux) qui permet de produire et d'organiser un contenu sur le web. En d'autres termes, l'éditorialisation est une instance de mise en forme et de structuration d'un contenu dans un environnement numérique. En ce sens, on dira que l'éditorialisation qualifie ce que devient l'édition sous l'influence des technologies numériques. Cette première définition comprend cependant un inconvénient majeur en négligeant le fait que, dans notre culture numérique, presque tout devient édition : un restaurant est « éditorialisé » sur TripAdvisor ou sur Google Maps ; notre identité est « éditorialisée » sur Facebook, sur le site de notre employeur, sur AirBnB et sur des milliers d'autres plateformes. En d'autres termes, tout objet n'existe que parce qu'il est présenté et structuré dans l'espace numérique.

Par conséquent, nous pouvons formuler une définition plus large d'éditorialisation, qui vient alors désigner l'ensemble des dynamiques – soit les interactions des actions individuelles et collectives avec un environnement numérique particulier – qui produisent et structurent l'espace numérique. Cette définition est basée sur l'hybridation que nous venons de montrer entre l'espace numérique et l'espace non numérique. Structurer l'espace numérique signifie donc structurer l'espace en général. C'est là une caractéristique fondamentale de l'éditorialisation et ce qui la distingue de l'édition et de la curation des contenus : il ne s'agit pas tellement de structurer les informations que nous avons sur quelque chose ; il s'agit de structurer la place que cette chose occupe dans le monde : on éditorialise les choses et non les informations sur les choses. De nombreux exemples le montrent : la visibilité d'un restaurant – et donc sa place dans l'espace social – dépend aussi de sa place sur Tripadvisor ou dans la liste d'un moteur de recherche. Si l'éditorialisation est l'ensemble des

dynamiques qui déterminent la place d'une chose dans l'espace numérique, éditorialiser signifie alors concrètement opérer sur les choses elles-mêmes. Le restaurant éditorialisé participe de l'existence du restaurant lui-même : on éditorialise donc ce restaurant. Le COD du verbe n'est pas « les informations qui existent sur le restaurant », mais le restaurant lui-même. Aussi est-il plus pertinent de parler d'éditorialisation du monde que d'éditorialisation de contenus. C'est ce que nous avons souhaité montrer dans notre projet en éditorialisant la Transcanadienne.

Éditorialiser la Transcanadienne

Si *éditorialiser* signifie structurer l'espace où nous vivons, l'éditorialisation peut donc être conçue comme un récit spatial : elle crée des relations entre des objets. En ce sens, l'autoroute n'est rien d'autre qu'une forme d'éditorialisation. Les infrastructures sont une partie du dispositif d'éditorialisation. Et ces infrastructures sont – sans distinction – des routes, des aménagements urbains, des moyens de transport ainsi que des plateformes numériques. Pendant notre voyage, nous avons mis à l'épreuve cette thèse en essayant de produire l'espace par le biais d'une série de stratégies d'éditorialisation :

- la tenue d'un carnet de voyage par Marcello Vitali-Rosati, disponible sur le blogue personnel du chercheur ;
- la publication de nombreux tweets de la part des différents membres du projet, rapidement rejoints par une communauté qui s'est rassemblée autour de notre hashtag #transcan16 (cette conversation a fait l'objet d'un traitement sur Storify par Marie-Christine Corbeil) ;

- la réalisation d'un Tumblr *Postcards from Google Street View* par Servanne Monjour, qui a réalisé un voyage « immobile » depuis l'application Street View ;
- la publication des photos de voyage d'Erwan Geffroy sur Flickr ;
- la conception de notre propre carte augmentée sur OpenStreetMap.

Notre expérience comprenait ainsi la mise en place d'une série de dynamiques collectives de lecture et de lecture sur nombre de supports numériques ou non numériques. Pour autant, *éditorialiser la Transcanadienne* a signifié pour nous à la fois la traverser en voiture, s'arrêter dormir dans des hôtels et manger dans des restaurants, planifier notre itinéraire à l'aide de Google Maps, twitter l'avancement de notre voyage, lire des œuvres littéraires sur l'espace que nous traversons, produire de nouveaux récits.

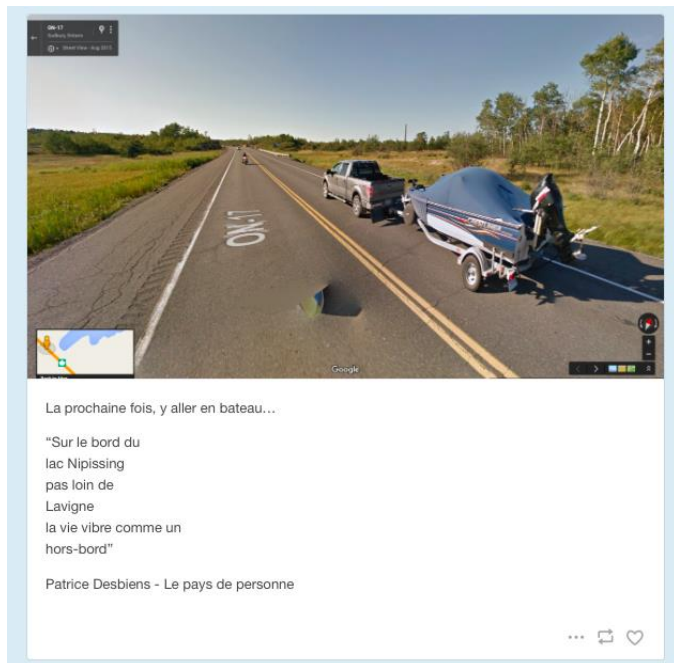
Au terme de notre voyage, trois éléments ont surtout retenu notre attention : le rôle majeur joué par la littérature dans la construction du territoire, la capacité des outils numériques à se laisser détourner et, enfin, le caractère décisif de la communauté des internautes dans la réussite de l'entreprise d'éditorialisation. Tout d'abord, nous avons été frappés par la présence de la littérature francophone, que nous nous attendions certes à voir émerger çà et là, mais qui fut en réalité omniprésente à chaque étape de notre voyage de Montréal à Calgary : sans aucun doute la Transcanadienne est habitée par la francophonie et par la poésie. Depuis la sortie de Montréal, vécue comme une libération par le narrateur de *Sur la 132* (Ancil, 2012) jusqu'aux paysages manitobains de *La Détresse et l'enchantement* (Roy, 1984) qui ont tant marqué l'enfance de

Gabrielle Roy (dont nous avons visité la maison à Saint-Boniface), la Transcanadienne et ses environs exercent une fascination étrange, que l'héroïne de *Toutes mes solitudes* ! (Lemieux-Couture, 2012) a parfaitement su décrire :

J'ai pas suffisamment décrit le bruit de la Transcanadienne. Le mieux, ça reste encore d'y aller, de s'asseoir et d'écouter un peu. La chaise pliante, le goudron, par une belle journée d'été, la brise rafraîchissante des autos qui passent, la poussière qui virevolte en mouvements bucoliques. La belle vie ! De quoi apporter la glacière ! Après tout, la plage qui pue, c'est marketing, les bikinis surtout, mais la route, elle arrache tous les moyens de ne pas voir l'horreur des hommes. C'est une canalisation de concentrés de bêtise humaine : débordement de bidules bon marché, made in Rajasthan, bourrés dans des anus de camions, surconsommation à digestion rapide, rage au volant sur air de musique pop-hip-hop, délit de fuite, orignal et cadavres de mouffettes, klaxons, pustules de monoxyde de carbone, grimaces d'enfants, coussins vendus séparément pour assemblage dans le confort de son salon, accidents en quatre déversements faciles, et cætera. Ça bousille un tympan : un millier de véhicules qui tonitruent, tous en même temps à des fréquences différentes dans un orchestre de fausses notes avec un « vrrrrr » comme harmonique de fond. Ça bourdonne incessamment. Elle tremble toujours, l'autoroute, c'est la terre en état de choc. (p. 20)

Car elle suscite bien des sentiments contradictoires, cette route qui traverse le Canada et qui relie entre eux des territoires et des cultures différentes, laissant parfois l'impression d'un mariage mal arrangé : comme le dit Patrice Desbiens, « Il fait beau à Montréal et il fait beau à Sudbury et entre les deux ça fait toujours mal quelque part » (1988, p. 42). C'est sans doute la raison pour laquelle la Transcanadienne est un sujet abondamment traité dans la littérature francophone. Remplir l'espace de poésie, de récits, c'est une façon de se l'appropriier qui tranche avec les discours dominants (ceux des institutions, notamment). Les résultats de notre recherche-action se mesurent aussi à ce niveau : en diffusant sur les réseaux les extraits de la littérature franco-canadienne, mais en construisant

également notre propre récit de voyage, nous avons ajouté à des conversations purement factuelles (par exemple, le discours promotionnel des villes qui longent l'autoroute), des textes poétiques.



Cette capacité de détournement des outils numériques n'a pas manqué de nous frapper. En vérité, l'ensemble des outils que nous avons utilisés semble contenir, en germe, un potentiel poétique et plastique qui tranche avec leur fonction première. C'est par exemple le cas de Google Street View, dont nous avons détourné les images dans le Tumblr *Postcards from Google Street View*. Le principe était simple : il s'agissait d'apposer, sur une sélection de captures d'écran de Street View, des extraits de textes littéraires consacrés aux espaces canadiens traversés. Car en dépit de sa fonction proprement pratique et cartographique, on ne saurait

sous-estimer l'influence de ce logiciel dans la réinvention du paysage – dont on sait déjà qu'il est une construction fortement influencée par le médium de la représentation. Comme il y a eu un paysage pictural, un paysage photographique, etc., Street View est en train de façonner un nouveau type de paysage qu'il faut considérer avec un regard critique. Il ne faut pas tomber dans le piège d'une référentialité et d'une transparence annoncée et supposée – fait notable : l'hiver n'existe pas sur les images de Street View, qui représentent le Canada dans un été permanent. Le logiciel conserve avec lui les qualités de l'image photographique (qualités plastiques, mais aussi sémiotiques), faisant preuve d'une photogénie souvent surprenante.



Si la tentation fut parfois forte, lors de la réalisation de ce projet, de retrouver les lieux exacts cités dans les textes pour faire correspondre la littérature au logiciel, ce fantasme « illustratif », ou du moins référentiel, a bien vite été déçu. Loin d'être consensuelle, chaque carte postale génère en effet une nouvelle strate de sens issue des tensions entre le texte et

l'image. Le cas du bilinguisme anglais/français – présent tout le long de l'autoroute transcanadienne, mais largement controversé par le poète Patrice Desbiens – est à cet égard tout à fait significatif :



Bilinguisme

"À la radio un Anglais prononce idéaux comme idiot. À la radio une Québécoise nous dit que Hart Rouge est originaire du Nouveau-Brunswick. Sur le complexe G les assiettes radar sont grosses comme les oreilles du prince Charles. Est-ce que je suis content de rencontrer une Québécoise à un party à Sudbury qui me répond en anglais à chaque fois que je lui parle en français ? Est-ce que je suis heureux de voir un peuple se battre sur la glace mince de ses espoirs un peuple payé pour se battre devant des spectateurs qui se réveillent juste pour les batailles et vont pisser durant les beaux jeux ? Je ne sais pas si je devrais sauter dans l'autobus pour Sudbury ou sauter devant l'autobus pour Sudbury."

Patrice Desbiens - Pays de personne

Au terme de notre voyage, l'importance de la communauté qui s'est construite autour du projet nous a semblé capitale. Ceux qui ont bien voulu suivre notre voyage depuis les réseaux sociaux ont eu une influence majeure sur notre parcours et sur notre périple en émettant une série de recommandations et en participant avec nous – et aussi sans nous – à l'éditorialisation du

territoire. En ce sens, nous pouvons affirmer que l'éditorialisation est réussie quand elle implique la perte de contrôle de celui ou ceux qui l'ont commencée. L'éditorialisation est une forme de ce qu'on appelle « *designing for loss of control* » : elle consiste à mettre en place un dispositif dont on ne sera bien vite plus le maître. Elle excède ses concepteurs et gagne son autonomie, car elle fonctionne sur un principe d'*implication* : d'autres idées, d'autres personnes, d'autres volontés. Pour aller plus loin, nous pourrions même dire que l'éditorialisation advient à partir de l'instant où elle donne lieu à l'inattendu, lorsque le processus est pris en main par d'autres. Nous nous sommes donc finalement posé la question : en quelle mesure notre projet a-t-il donné lieu à une perte de contrôle ? En quelle mesure a-t-il permis une appropriation externe, ingérable par ceux qui ont lancé l'idée ? Seuls d'autres que nous peuvent répondre à cette question : ceux qui poursuivront le voyage après nous, pour en faire encore autre chose, permettant à notre hashtag de continuer à vivre, détourné, défiguré, réinterprété...

L'impossible épuisement de l'espace

Tandis que David Harvey affirmait que l'imaginaire géographique est bien trop important pour être laissé aux seules mains des géographes, notre voyage nous aura permis d'ajouter : ne laissons pas non plus les grandes multinationales du web décider seules de la construction de notre espace. Cette conviction, à la base de notre projet, nous a animés pour rendre compte de la façon dont la littérature, parce qu'elle nous permet de penser et d'habiter l'espace de la Transcanadienne, offre des stratégies pour nous libérer de l'emprise des grandes multinationales du web. Au fur et à mesure que nous

progressions le long de l'autoroute, nous avons réalisé qu'il n'y a strictement aucune différence entre Google Maps et la route : toutes deux font partie du même dispositif de production de l'espace. Et avec les routes, comme avec les pédales de notre Dodge ou avec nos cellulaires et nos tablettes, nous interagissions dans nos mouvements, mouvements qui, eux aussi, faisaient partie du dispositif de création de l'espace. Notre façon d'appréhender la Transcanadienne passait par l'état de la route, le paysage, la vitesse de la voiture, la disponibilité – ou pas – d'une connexion, les livres que nous lisions, les interactions entre les passagers de la voiture. Ainsi, l'espace parcouru ne s'épuise jamais : il y a toujours de nouvelles choses à dire, à penser. En le traversant, nous contribuons à ajouter encore des choses – nos récits, nos histoires. Le numérique, malgré son apparence totalisante, n'y change rien : il n'est pas destiné à épuiser, mais à remplir, toujours à nouveau. Nous sommes responsables de la production de l'espace et nous sommes responsables de lui donner le sens que nous voulons. La résistance aux grandes multinationales du web ne peut se faire que par l'investissement de l'espace que nous voulons habiter : nous devons l'occuper et l'agencer pour qu'il soit véritablement un espace public. Nous nous plaisons à croire que la littérature a un rôle fondamental dans cette démarche d'appropriation.

Bibliographie

- ANCTIL, Gabriel. (2012), *Sur la 132*, Montréal, HélioTropé.
- AGOSTINI-MARCHESE, Enrico. (2017), « Les structures spatiales de l'éditorialisation. Terre et mer de Carl Schmitt et l'espace numérique. », *Sens public*, <<http://sens-public.org/article1235.html>>.
- AUGÉ, Marc. (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- BEAUDE, Boris. (2012), *Internet, changer l'espace, changer la société: Les logiques contemporaines de synchronisation*, Limoges, Éditions Fyp, coll. « Société de la connaissance ».
- BON François. (2010), *Une traversée de Buffalo*, <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2116>>.
- CADIOT, Olivier. (2010) *Un mage en été*, Paris, P.O.L.
- COLLECTIF. (en cours), *Le Tour du jour en 80 mondes*, <[HTTP://LETOURDUJOUR.TUMBLR.COM](http://LETOURDUJOUR.TUMBLR.COM)>.
- CORTÁZAR, Julio et Carol DUNLOP. (1983), *Les Autonautes de la cosmoroute ou Un voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris, Gallimard.
- DEBORD, Guy. (1955), « Introduction à une critique de la géographie urbaine. », *Les Lèvres Nues*, n° 6, p. 11.
- DESBIENS, Patrice. (1988), *Poèmes anglais*, Sudbury, Prise de parole.
- DOUEIHI, Milad. (2011), *La Grande Conversion numérique; suivi de Rêveries d'un promeneur numérique*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT, Michel. (1984), « Des espaces autres », dans *Dits et écrits: 1954-1988*, t. IV (1980-1988), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », p. 752-762.

- GARAT, Anne-Marie. (2013), *Programme sensible*, Arles, Actes sud.
- HARVEY, David. (1995a), « Geographical Knowledge in the Eye of Power: Reflections on Derek Gregory's *Geographical Imaginations* », *Annals of the Association of American Geographers*, p. 159-160.
- KOEPSSELL, David R. (2003), *The Ontology of Cyberspace: Philosophy, Law, and the Future of Intellectual Property*, Chicago, Open Court Publishing.
- LEFÈVRE, Henri. (2000d [1974]), *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos.
- LEMIEUX-COUTURE, Marie-Christine. (2012), *Toutes mes solitudes !*, Montréal, Les éditions de ta mère.
- LIMARE, Sophie. (2015), *Surveiller et sourire. Les artistes visuels et le regard numérique*. Montréal, PUM, coll. « parcours numériques ».
- LOVINK, Geert. (2002), *Dark Fiber: Tracking Critical Internet Culture*, Cambridge, MIT Press.
- MÉNARD, Pierre et Anne SAVELLI. (2015), *Laisse venir*, Marseille, La Marelle édition.
- MONJOUR, Servanne, Marcello VITALI-ROSATI et Gérard WORMSER. (2016), « Le fait littéraire au temps du numérique. Pour une ontologie de l'imaginaire », *Sens public*, <<http://sens-public.org/article1224.html#sdfootnote78sym>>.
- MORETTI, Franco. (2000), *Atlas du roman européen (1800-1900)*, Paris, Seuil.
- MOROZOV, Evgeny. (2013), « My Map or Yours? ». *Slate*, <http://www.slate.com/articles/technology/future_tense/2013/05/google_maps_personalization_will_hurt_public_space_and_engagement.html>.

- PORTIER, Cécile. (2011), *Traque Traces*, <<http://petiteracine.net/traquetraces/map/node>>.
- . (2014), *Étant donnée*, <<http://etantdonnee.net>>.
- .(2015), « *Étant donnée* : une fable poétique sur le régime de notre identité numérique », *Itinéraires*, n° 3, <<https://itineraires.revues.org/3124>>.
- ROY, Gabrielle. (1984), *La Détresse et l'enchantement*, Montréal, Boréal.
- RYAN, Marie-Laure. (2009), « Space » dans P. Hühn, J. Pier, W. Schmid et J. Schönert (dir.), *Handbook of Narratology*, Berlin, Walter de Gruyter, p. 420-433.
- SCHMITT, Carl. (1985), *Terre et mer*, Paris, Le labyrinthe.
- SERRES, Michel. (1996), *Atlas*, Paris, Flammarion, 1996.
- SINATRA, Michael et Marcello VITALI-ROSATI. (2014), *Pratiques de l'édition numérique*. Montréal, PUM, coll. « Parcours numériques ».
- VIRILIO, Paul et Philippe PETIT. (1996), *Cybermonde, La politique du pire: Entretien avec Philippe Petit*, Paris, Textuel.
- VALÉRY, Paul. (1935), *Analecta*, Paris, Gallimard.
- VITALI-ROSATI, Marcello. (2016a), « What Is Editorialization? », *Sens public*.
- WESTPHAL, Bertrand. (2007) *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- WHITE, Kenneth. (1990), *Cahiers de géopoétique*, Trebeurden, Institut international de géopoétique.

Résultats de la recherche-action

COLLECTIF. *Carte de la traversée #transcan16*, <<https://umap.openstreetmap.fr/en/map/epuisement-de-la-transcanadienne-86272-6/48.669/-82.090>>.

CORBEIL, Marie-Christine. *Storify #transcan16*, <<https://storify.com/ENumeriques/epuisement-de-la-transcanadienne>>.

GEFFROY, Erwan, *Photographies de la transcanadienne*, <<https://www.flickr.com/photos/142996315@N08/collections/>>.

MONJOUR, Servanne, *Postcards from Google Street View*, <<http://transcanproject.tumblr.com>>.

VITALI-ROSATI, Marcello. *Carnet de voyage*, <<http://blog.sens-public.org/marcellovitalirosati/transcan16-j-1/>>.

Résumé

À l'heure où l'espace que nous habitons est de plus en plus façonné par les outils numériques, pouvons-nous le façonner en l'éditorialisant ? La littérature peut-elle constituer un outil de production de l'espace ? Peut-elle nous permettre de nous réapproprier les lieux et les territoires en apparence dépossédés de toute valeur littéraire par les géants de l'information ? Pour le savoir, l'équipe de la Chaire de recherche du Canada sur les Écritures numériques a mis en place en 2015 un projet de recherche-action le long de l'autoroute transcanadienne. Cette route mythique qui traverse le Canada d'un océan à l'autre a en effet donné lieu à une large série de productions médiatiques :

des images, des vidéos, des cartes, des textes d'histoire, des données numériques, mais aussi des récits littéraires. C'est ainsi que des infrastructures comme l'autoroute, les motels, se mêlent au discours et à l'imaginaire pour construire l'espace. Afin d'étudier cet espace hybride, nous avons entrepris de sillonner nous-mêmes l'autoroute transcanadienne dans un voyage qui nous a menés de Montréal à Calgary. Nous avons rendu compte en temps réel de notre road-trip sur différents réseaux sociaux, de manière à comprendre comment la littérature participe à la production de l'espace à l'ère du numérique en proposant différentes stratégies d'éditorialisation.

Abstract

As the space we inhabit is increasingly shaped by digital tools, we ask whether it is possible to shape space through editorialization. Can literature be considered a tool for production in this space? Can it help us reclaim places and territories apparently stripped by information giants of all literary value? In order to address these questions, the Canadian Research Chair for Digital Textualities team launched, in 2015, an action-research project along the Trans-Canada highway. This mythic route, crossing Canada from coast to coast, has indeed given rise to a wide range of media production: images, videos, cards, historical texts, and digital data, as well as literary narratives. Consequently, infrastructure such as highways or motels intermix with dialogue and the imaginary in constructing space. To study this hybrid space, we undertook our own Trans-Canada highway crossing, in a trip that took us from Montreal to Calgary. We documented this road trip in real time on several social networking sites in order to better understand how literature contributes to the production of space in the digital era by offering different editorialization strategies.

Olivier Adam, géographe des classes
moyennes :
quand l'intime devient collectif

Anne Strasser
Université de Lorraine

En septembre 2012, *Télérama* titrait en première page : « Loin des villes, un rêve qui tourne mal, La France périurbaine vue par Raymond Depardon, Gustave Kervern, Benoît Delépine, Olivier Adam ». En introduction à ce dossier, le journaliste faisait remarquer que les élites avaient quelque peu ignoré la « tectonique urbaine » qui ébranle le pays. En effet, en avril

2012, « 6,4 millions d'électeurs avaient voté pour Marine Le Pen. [...] L'électorat des villes, grandes et moyennes, était plus que jamais acquis à la gauche socialiste. Et la campagne... n'était plus la campagne. À la place, les commentateurs feignaient de s'étonner devant une France des "périphéries" où prospérait un vote "protestataire", essentiellement tourné vers l'abstention... ou l'extrême droite. » (Rémy, p. 18) Le journaliste soulignait alors que « c'est de la "culture" que surgissent aujourd'hui des regards qui pourraient sérieusement ébranler notre imaginaire » (p. 20). Il donne donc la parole à Gustave Kerven et à Benoît Delépine, qui viennent de réaliser *Le Grand Soir*, « la première comédie ravageuse en zone commerciale », à Raymond Depardon, photographe, « qui depuis dix ans "mitraille" sa France, rien ne lui a échappé et bien sûr pas ces nouvelles périphéries... qu'il ne se résout pas à photographier », enfin à Olivier Adam, qui vient de publier *Les Lisières*. Olivier Adam est en effet souvent qualifié de romancier « social » et, plus précisément, de romancier des classes moyennes, comme on le voit dans ce jugement critique à propos de *Peine perdue*, qui « donne à entendre ceux qui n'ont jamais la parole, cette France invisible que l'on semble découvrir à chaque élection quand claquent les scores de l'abstention et du Front national » (Abescat).

Olivier Adam est à cet égard un romancier réaliste, un « romancier du réel » pourrait-on préciser, pour reprendre une expression plus juste proposée par Jacques Dubois dans son essai *Les Romanciers du réel, de Balzac à Simenon*. Il montre un sens du réel, en cela qu'il dépeint le contexte matériel et culturel qui entoure les êtres, s'attache à des destins individuels qui prennent sens au sein de la vie collective, regarde les « choses » en face, dévoilant les « défauts et les failles du corps

social » (Dubois, p. 51) ainsi que « les rapports de domination » (p. 65), recourt aux sciences humaines (sociologie et psychanalyse notamment) et critique la « différenciation sociale ». Le contexte social est toujours premier en tant qu'il pèse sur les destinées. Ses romans sont aussi très familiaux, pour reprendre le terme de Dubois : « Le roman du réel est aussi très familial » (p. 121). Un réalisme finalement assez classique au regard de l'analyse de Jacques Dubois. Cependant, ce réalisme n'est pas dépourvu d'une forme de singularité et d'originalité, que l'on repère déjà dans les interviews de l'auteur. Ainsi explique-t-il à propos de *Lisières* : « Même si je suis sur le terrain des enjeux intimes, je cherche un intime qui soit collectif. » (Busnel) Ou à propos de *Peine perdue* : « Un livre doit marcher sur les deux jambes du collectif et de l'intime, traiter de la condition humaine et de la société dans laquelle on vit. » (Sery, p. 4)

Ce projet, qui vise à faire jouer l'intime et le collectif, nous semble intéressant à plusieurs titres. Littérairement d'abord : comment cette articulation est-elle mise en œuvre dans le récit, un récit fictif¹ ? Sociologiquement ensuite : comment l'individu se débat-il entre sa trajectoire et la société dans laquelle il vit ? Enjeu classique de l'individu moderne pourra-t-on dire, mais les fictions d'Olivier Adam apportent des réponses qui ne sont pas de simples reflets du réel mais qui permettent aussi de l'interroger, démarche que ne renieraient pas les sociologues Barrère et Martucelli qui, dans leur essai *Le Roman comme laboratoire*, explorent un corpus de romans contemporains à la recherche de nouvelles catégories d'analyse du réel.

¹ Là où des auteurs comme Annie Ernaux, Didier Eribon ou Édouard Louis visent la même articulation mais par le biais de la forme autobiographique.

Ainsi, pour explorer comment ce romancier parvient à faire jouer l'intime et le collectif, nous étudierons dans un premier temps les moyens narratifs qu'il utilise dans trois romans, *À l'abri de rien*, *Les Lisières* et *Peine perdue*, moyens qui vont de l'énonciation à la construction même du récit. Puis nous verrons que l'intime, présent à travers la description de la trajectoire de vie des personnages, donc propre à chaque personnage, est d'une certaine manière unifié par les lieux où ils vivent. Enfin, nous montrerons comment les personnages luttent contre le poids de ce collectif, de ce quotidien qui les « engluent ».

CHOIX NARRATIFS

Énonciation

Vincent Jouve a bien montré, dans *L'Effet personnage dans le roman*, le pouvoir et surtout la primauté des choix narratifs sur le contenu pour susciter l'empathie, voire la sympathie du lecteur à l'égard du personnage. Le lecteur épouse le regard de celui qui raconte, son point de vue, moral y compris, et quoi que fasse ce dernier, dusse-t-il être un abominable assassin, le lecteur chemine avec lui et le comprend. Parmi ces choix, le recours à la première personne du singulier est un puissant déclencheur d'intimité et de proximité. Le « je » donne immédiatement l'impression que le narrateur se livre et qu'il s'adresse implicitement à un « tu/vous » qui le lit.

Depuis ses premiers romans, Olivier Adam a recours quasiment exclusivement à la première personne du singulier. Seule exception : *Peine perdue*, sur lequel nous allons revenir.

Dans *À l'abri de rien*, la narratrice s'appelle Marie et, dès la première page, l'effet d'intimité s'enclenche : « Comment ça a commencé ? Comme ça je suppose : moi, seule dans la cuisine, le nez collé à la fenêtre où il n'y a rien. » (p. 11) Nous entrons dans la confidence et, jusqu'à la fin du récit, ce point de vue sera conservé. Dans *Les Lisières*, le narrateur, Paul Steiner, prend en charge à la première personne l'intégralité du récit. On entre d'emblée dans la vie d'un père divorcé :

Je me suis garé sur le trottoir d'en face. J'ai jeté un œil dans le rétroviseur. Sur la banquette arrière, Manon rassemblait ses affaires, le visage caché derrière un long rideau de cheveux noirs. À ses côtés, Clément s'extirpait lentement du sommeil. Six mois n'avaient pas suffi à m'habituer à ça. Cette vie en pointillés. Ces week-ends volés une semaine sur deux. Ces dimanches soir. (p. 13)

Paul Steiner incarne un double de l'auteur, écrivain, la quarantaine, né en banlieue parisienne, ayant passé quelques années à Paris avant de s'exiler en Bretagne. On entre dans sa vie, dans son histoire. Les va-et-vient entre le passé et le présent sont nombreux et les conditions sont réunies, tant par l'énonciation que par les thèmes, pour un effet d'intimité maximum.

Dans *Peine perdue*, Olivier Adam change de procédé. Le récit se découpe en vingt-trois chapitres portant le nom du personnage auquel il est consacré. Le récit est à la troisième personne du singulier, en focalisation interne. Un personnage, Antoine, revient dans deux chapitres, le premier et le dernier, et peut être considéré comme le personnage central puisque c'est autour de lui et de l'agression dont il est victime au début du roman que se noue l'intrigue. L'effet d'intimité est donc procuré par la focalisation interne adoptée et on n'est pas étonnée de

lire Olivier Adam expliquer comment il a écrit ce récit : « Techniquement, tous les chapitres ont d'abord été écrits à la première personne, afin de comprendre les personnages de l'intérieur et saisir leur voix propre qui, ensuite, a été lissée. » (Sery, p. 4) « Comprendre de l'intérieur » : il s'agit bien de permettre au lecteur d'accéder à l'intime, soit littéralement, à ce qui est « le plus à l'intérieur ».

Pour autant, le « je » est rapidement associé à d'autres destins, à d'autres trajectoires, identiques. Là encore, Olivier Adam explique : « Ce qui m'intéresse, c'est le commun, comment on vit, le "on" qui nous relie. » (Sery, p. 4) Interrogé par François Busnel sur la dimension autobiographique des *Lisières*, le romancier répond : « Ce que j'ai vécu ne m'intéresse que dans la mesure où le *je* peut dire *nous*. » Et de fait, dans le texte, le « on » et le « nous » sont utilisés. Par Marie dès le début du récit, puisque le « je » se trouve immédiatement rapproché de « millions » d'autres individus : « Nous sommes si nombreux à vivre là. Des millions. » (*ALAR*, p. 11), par Paul quand il évoque ses amis d'enfance. Le « on » et le « nous » associent soit des enfants ayant grandi au même endroit, soit une même génération, soit les individus habitant dans le même lieu et partageant le sort de ces classes moyennes qu'il s'attache à décrire :

Pour nous, du moins ceux d'entre nous qui avaient pu aller jusqu'au lycée, sortir avec le bac, même au rattrapage, même un bac G, c'était déjà quelque chose. Et qu'on s'inscrive à la fac, pour nos parents, pour nous-mêmes, c'était une consécration, une entrée dans le grand monde. On y croyait ferme, aux voies de l'excellence, au mérite, à la République. On y est tous allés comme un seul homme, dans ces voies de garage, ces sections surchargées qui ne menaient nulle part. (*LL*, p. 398-399)

Multiplcité des personnages secondaires

Pour paraphraser le titre d'un roman d'Emmanuel Carrère, ces romans racontent également « d'autres vies » que celles du personnage principal². Olivier Adam enchâsse en effet assez systématiquement le récit de vie d'autres personnages. D'abord grâce à l'intrigue, qui rend vraisemblable ce procédé. Ainsi Marie, qui, désœuvrée et déprimée, va se mettre à aider les réfugiés qui affluent dans le port près duquel elle habite. Elle rencontre d'autres bénévoles, occasion pour l'auteur de raconter pourquoi ils se sont lancés dans cette aide. On découvre la vie d'Isabelle, qui va jusqu'à loger des réfugiés chez elle avec tous les risques que cela comporte, et son passé : son fils et son mari sont morts dans un accident de camion. On en apprendra sur Josy au RMI et sur la vie de quelques réfugiés comme Béchir ou Drago. Dans *Les Lisières*, là aussi, l'argument – le narrateur dont la mère est hospitalisée revient pour quelques jours dans la banlieue où il a grandi et où il retrouve des amis d'enfance – est propice à raconter le destin de ceux qui ont partagé sa vie d'enfant et d'adolescent : Stéphane, employé au *Simply*, Fabrice, Yann, Thomas (« le seul bourge de la bande »), Caroline, Christophe, Éric, Sophie, etc. À chaque fois, on saura dans quel quartier ils ont grandi, ce que faisaient leurs parents, ce qu'ils sont devenus. Ceci doublé d'une autre particularité relevée par le narrateur : « les gens me racontaient leurs vies, même quand ils ignoraient que j'écrivais des bouquins » (*LL*, 204). Autant donc de procédés qui rendent vraisemblable la multiplication des récits de trajectoires de plusieurs personnages.

² Olivier Adam dit d'ailleurs à François Busnel qu'il a apprécié ce livre et y a puisé une forme d'inspiration.

Enfin, dans *Peine perdue*, les récits de vie sont à la base du dispositif narratif puisqu'une vingtaine de personnages font l'objet de chapitres distincts. Chaque chapitre se focalise sur un personnage qui sera amené à évoquer sa famille, son conjoint/e, ses enfants, ses amis et également comment il en est « arrivé » là, à savoir une situation de précarité ou d'instabilité affective.

Ajoutons que la position un peu en retrait des narrateurs – Marie ne se sent plus bien chez elle, au sein de sa famille, et regarde donc sa vie avec un certain recul, tout comme Paul Steiner, être « périphérique » comme il aime se désigner, de retour dans la banlieue de son enfance, a le sentiment de ne plus faire partie de ce monde – permet justement l'observation de la vie des autres avec une acuité particulière.

La fiction

Tant le style de Adam est proche du style autobiographique, tant plusieurs de ses personnages figurent des doubles, comme Paul Steiner³, ou sont fortement inspirés de sa propre vie, on peut se demander pourquoi l'auteur n'opte pas franchement pour l'autobiographie. Il s'en explique à propos des *Lisières* :

La véracité, les faits, ce n'est pas mon langage. Ma manière passe, instinctivement, par la fiction. C'est sans doute lié à ma culture. Les doubles, c'est une longue tradition littéraire dont je me suis abondamment nourri : [...] Pour qu'un livre fonctionne,

³ « Pour la première fois, même si c'est une fiction, c'est ma voix qui parle. Je mets en scène un personnage qui me ressemble beaucoup – une espèce de double fictionnel que je plonge dans une situation particulière. Pour la première fois, au lieu d'inventer la voix d'un personnage, j'assume la mienne. » (Bornais, p. 14)

pour qu'un livre marche, il faut qu'il soit sur ses deux jambes : autobiographie et fiction. On ne doit se priver d'aucune arme. Un livre qui n'est pas fondé sur l'expérience, sur le vécu, sur le ressenti, me semble d'emblée vain et déconnecté. Et un livre qui se prive de l'aventure fictionnelle, de la manière dont on peut étendre le propos, l'universaliser, le collectiviser, le politiser en le tordant, en exagérant certaines choses et en faisant d'autres choses, un tel livre me semble tout aussi vain et déconnecté. (Busnel)

On voit à travers cette citation que la dialectique intime / collectif que nous cherchons à cerner trouve son pendant dans le tandem autobiographie / fiction. On pourrait s'interroger sur le genre de ces œuvres : roman autobiographique, autofiction ou autobiographie fictionnelle⁴. Mais au fond, étiqueter ces œuvres importe peu ; plus intéressant est de voir comment, avec le même objectif qu'Annie Ernaux, partir de sa propre expérience pour décrire quelque chose de commun à plusieurs individus, les moyens utilisés sont très différents⁵. Ainsi, Ernaux explique en 2003 à Frédéric-Yves Jeannet que ses récits, depuis *La Place*, « sont moins autobiographiques que auto-socio-biographiques » : « il s'agit moins de dire le "moi" ou de le "retrouver" que de le perdre dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur, etc. » (p. 21-22). De même, dans *Les Années*, elle cherche à restituer « une existence singulière mais donc fondue aussi dans le mouvement d'une

⁴ Sur cet aspect de l'œuvre d'Olivier Adam, voir Strasser (2012a, p. 165-182).

⁵ Olivier Adam légitime ce rapprochement. Évoquant les écrivains issus des classes populaires ou moyennes qui cherchent à s'en éloigner, il affirme avoir une position différente : « Pas très éloignée, en réalité, de celle que revendique Annie Ernaux. De ce point de vue, je me sens non seulement en admiration pour elle mais aussi en filiation. Je ressens ces sentiments paradoxaux qui oscillent entre la fidélité à son milieu d'origine et le fait de s'en être soi-même extrait, de l'avoir voulu à toute force, mais de ne pas non plus se sentir à sa place dans un autre milieu qui, pourtant, vous accueille à bras ouverts. » (Busnel)

génération » (p. 179). Récit qui présente la particularité⁶ de n'avoir pas recours au « je ». À la place de la première personne du singulier, l'auteur utilise la troisième personne avec les pronoms « on », « elle », « elles » ou la première personne du pluriel « nous ». Ainsi auto-socio-biographie ou « autobiographie impersonnelle » ou encore « collective », comme a été désigné *Les années*, ces récits universalisent, collectivisent, mais en restant strictement fidèles au dispositif et au contenu autobiographique. La démarche formelle d'Olivier Adam, qui opte pour la fiction, emprunterait davantage à Patrick Modiano. D'ailleurs, Adam le revendique : « Je tente de faire la même chose que lui. Avec *Un pedigree*, on s'est aperçu qu'au fond ses personnages étaient infiniment plus issus de sa propre vie qu'on pouvait le penser et que, en même temps, ils étaient plus encore nourris de fictions, bâtards, mélangés, noyés, camouflés. » (Busnel)

Enfin, la forme même du récit a un pouvoir unificateur, car elle fonctionne sur des liens de causalité. En effet, raconter une vie, c'est rechercher une cohérence, un sens et une signification qui, eux, peuvent être communs à plusieurs trajectoires individuelles. Ainsi, Olivier Adam s'attache à raconter comment chaque personnage évolue de l'enfance à l'âge adulte et il fait ressortir l'importance des rapports affectifs noués dans l'enfance, des traumatismes initiaux, des deuils précoces tout comme les mécanismes de ségrégation sociale à l'œuvre. Causalité psychologique ou personnelle, causalité « sociale », le récit introduit une cohérence pour tenter de relier

⁶ Sur la question de l'énonciation dans *Les Années*, voir Strasser (2012b, p. 165-175).

des morceaux de vie tranchée par des ruptures successives et participe de cette articulation entre intime et collectif.

Au-delà des choix formels et narratifs, les lieux eux-mêmes alimentent cette dialectique entre l'intime et le collectif. En effet, les individus singuliers vivent dans un lieu qui confère une unité à leur mode de vie.

DES LIEUX COMMUNS À CHAQUE TRAJECTOIRE INTIME

L'origine : d'où vient-on ?

À la question « d'où vient-on », il y a deux réponses possibles : la filiation ou l'origine géographique, les deux pouvant se rejoindre dans une caractérisation sociale. Elles sont toujours liées dans le portrait qu'Olivier Adam dresse de ses personnages. L'auteur explique : « Et, de la même manière que je me refuse à évacuer la dimension sociale ou sociologique de mes livres, je me refuse à passer sous silence que les gens ont des enfants ou sont les enfants de quelqu'un. » (Sery, p. 4)

Ainsi de Marie dans *À l'abri de rien* :

J'ai jeté un œil à la barre HLM qui dominait le front de mer, au parking entre l'immeuble et le sable, aux jeux pour enfants, au terrain de basket où personne n'avait jamais mis les pieds à cause du vent. J'avais grandi là. Avec ma sœur, mes parents. Dans ce gros rectangle gris aux fenêtres minuscules, aux murs en papier. J'adorais cet endroit. De la chambre on voyait la digue s'enfoncer dans l'eau battante. [...] On vivait là. C'était pas grand-chose, mais on était heureux. Enfin on l'avait été pendant pas mal de temps. Au début ma mère faisait des ménages. Ensuite elle a bossé dans une station-service. Mon père était employé de la ville. D'abord cantonnier, puis aux jardins. [...] Il est mort il y a trois ans. Cancer des poumons. À deux ans de la retraite. (ALAR, p. 24-25)

Quelques lignes plus loin, on apprend également que Marie a perdu sa sœur Clara dans un accident de voiture et qu'elle n'a jamais surmonté cette perte qui l'a plongée dans la dépression : « Avec ma sœur elle [ma jeunesse] est morte, un jour d'octobre et j'avais dix-sept ans. » (p. 50) On voit ici comment l'histoire familiale, affective et sociale, participe de la caractérisation du personnage de Marie, autant voire davantage que son action présente.

Dans *Les Lisières*, le narrateur pointe deux déterminismes à l'œuvre : l'histoire familiale et les lieux. Il vient de rappeler qu'il n'a aucun souvenir avant l'âge de dix ans :

J'avais grandi sur le sable meuble des zones pavillonnaires, des banlieues sans début ni fin, et mon enfance s'était volatilisée quelque part. Comment n'aurais-je pas eu ce sentiment de flotter dans le vide, de vivre suspendu, entre deux eaux, sans attaches solides ni repères ? J'avais souvent pensé à ça, cette mémoire close et opaque s'ouvrant sur la mort de ma grand-mère, puis sur un jour d'été où tout au bord d'un ravin j'avais songé si fort à disparaître. Cette géographie indistincte où j'avais poussé sans m'en souvenir. Confusément, ces trois éléments semblaient étroitement liés, me paraissaient éclairer quelque chose. J'y lisais les fondations de mon goût pour les échappées, de mon penchant pour la fuite et l'absence, l'effacement. (LL, p. 74)

Le narrateur avance au fil du récit dans la quête de ses origines pourrait-on dire, de sa fragilité aussi (anorexique à l'adolescence, miné par la dépression à l'âge adulte) et il explique à son psychanalyste :

Voilà, lui avais-je dit. Je suis un être périphérique. Et j'ai le sentiment que tout vient de là. [...] La périphérie m'a fondé. Mais je ne m'y sens plus chez moi. [...] Mon enfance, les territoires où elle a eu lieu, la famille où j'ai grandi m'ont défini une fois pour toutes et pourtant j'ai le sentiment de ne pas leur

appartenir, de ne pas leur être attaché. Les gens, les lieux. Du coup c'est comme si je me trouvais suspendu dans le vide, condamné aux limbes. C'est étrange, non ? (LL, p. 374)

Quelles sont les caractéristiques de ces lieux qui unifient le destin des personnages ?

Des lieux qui unifient les histoires individuelles

Si chaque personnage peut avoir un destin singulier, ces destins sont réunis par l'unité de lieu. Ainsi, dès le début de *À l'abri de rien*, Marie, regardant par la fenêtre de son pavillon :

Comment ça a commencé ? Comme ça je suppose : moi, seule dans la cuisine, le nez collé à la fenêtre où il n'y a rien. Rien. Pas besoin de préciser. Nous sommes si nombreux à vivre là. Des millions. De toute façon ça n'a pas d'importance, tous ces endroits se ressemblent, ils en finissent par se confondre. D'un bout à l'autre du pays, éparpillés ils se rejoignent, tissent une toile, un réseau, une strate, un monde parallèle et ignoré. Millions de maisons identiques aux murs crépis de pâle, de beige, de rose, millions de volets peints s'écaillant, de portes de garage mal ajustées, de jardinets cachés derrière, balançoires barbecues pensées géraniums, millions de téléviseurs allumés dans des salons Conforama. Millions d'hommes et de femmes, invisibles et noyés, d'existences imperceptibles et fondues. La vie banale des lotissements modernes. À en faire oublier ce qui les entoure, ce qu'ils encerclent. Indifférents, confinés, retranchés, autonomes. Rien : des voitures rangées, des façades collées les unes aux autres et les gosses qui jouent dans la lumière malade. [...] La ville inutile, lointaine, et le silence en plein jour. (ALAR, p. 11-12)

C'est la première page du récit et, d'emblée, le « nous » succède au « je », « des millions d'hommes et de femmes » à la seule narratrice, tous vivant dans ces endroits qui se « ressemblent » : même maisons identiques, petits jardins,

équipements bas de gamme. Des individus dont les existences sont « imperceptibles » et « fondues ». Ces adjectifs disent l'insignifiance et l'uniformité, résumées dans « la vie banale des lotissements modernes ». Loin de la ville, où est la vie, des individus confinés et retranchés. Cette terrible description, dont l'effet est renforcé par une syntaxe répétitive, dominée par l'énumération, la juxtaposition et l'absence de ponctuation, pourrait figurer l'écho littéraire de l'essai sociologique *La France périphérique, comment on a sacrifié les classes populaires* de Christophe Guilly : « L'élaboration d'une nouvelle géographie sociale rend visible deux France : une "France périphérique", fragile et populaire, et une "France des métropoles", intégrée à l'économie-monde. Elle permet aussi de souligner un angle mort : celui du destin des classes populaires. [...] Notre approche est donc politique, ou plus précisément géopolitique : elle permet, par les territoires, de révéler la place exacte des catégories populaires des pays développés, c'est-à-dire la périphérie. Marginalisées culturellement, mises à l'écart géographiquement, elles n'en restent pas moins majoritaires. » (p. 15)

Cette uniformité des lieux conditionne l'uniformité des vies qui s'y déroulent :

Quand on est rentrés c'était l'heure où les voisins se réveillent, tous en même temps à quelques minutes près. À part Marianne je n'en connaissais aucun mais je savais tout d'eux. Ma vie était la leur, leur vie était la mienne, rien ne nous distinguait vraiment, rien ne distingue jamais personne. Le noyau dur est trop dur. Ici à l'abri des maisons, et partout ailleurs en France, toutes les vies se ressemblent. Se lever se nourrir travailler manger voir des amis aller au cinéma regarder la télévision passer voir sa mère s'occuper des enfants faire ses comptes les magasins l'amour tout est profondément pareil. À quelques détails près. Des variations mineures. (ALAR, p. 151)

Même lieu d'habitation, même vie : le pluriel des individus, leurs différentes intimités se confondent en une seule et même vie. L'absence de ponctuation dans cette énumération d'infinitifs dit bien cette uniformité monocorde. Olivier Adam peint « la » vie des classes moyennes, et non seulement celle de Marie ou des autres personnages.

Il va plus loin dans l'analyse sociologique quand il décrit la vie de cette périphérie dans *Les Lisières*, à laquelle le titre renvoie explicitement. Le narrateur est fort étonné que la maison de ses parents, dans cette banlieue jadis peu prisée, a pris de la valeur et que nombre de personnes cherchent à vivre à V, la vie à Paris étant inaccessible :

Déjà les nouveaux exilés les moins argentés en étaient réduits aux champs de betterave, ils s'établissaient au milieu de nulle part, prenaient des trains qui ne passaient qu'une fois par heure et en mettaient une et demie pour rejoindre les Halles. À V. comme dans les villes alentour cohabitaient désormais les classes populaires, historiquement banlieusardes, et les nouveaux déclassés géographiques. (*LL*, p. 96-97)

Là aussi, tous ces « déclassés » vivent la même vie :

De l'autre côté, c'étaient l'hôpital et la casse automobile, les zones industrielles, les supermarchés, les parkings, les nationales, les voies ferrées, les habitations verticales, milliers de fenêtres allumées dans le matin, de gosses s'habillant et croulant sous leur cartable, d'hommes et de femmes aux yeux gonflés s'apprêtant à courir vers la gare de RER, à s'engouffrer dans leur voiture pour gagner leur bureau, leur atelier, leur boutique, leur école, leur cabinet, Pôle emploi. (*LL*, p. 40-41)

Ce passage oppose bien les lieux – abondance de pluriels qui disent l'uniformité – et la vie. Une seule vie pour tout le monde.

Lieu et trajectoire professionnelle

Le lieu où l'on vit détermine aussi l'avenir professionnel. Dans tous ses romans, Olivier Adam consacre plusieurs passages à l'orientation scolaire des personnages et à ce qu'ils sont devenus. Le diagnostic se fait clair et direct dans *Les Lisières* :

De ses quatre frères et sœurs, Fabrice avait été le seul à pousser jusqu'au lycée. Le seul parmi ceux de la cité aussi. David, Luis et Samira avaient dévié vers des bacs pro comptabilité ou service, Mehdi, Karim et Noredine s'étaient tirés en apprentissage, et les autres avaient purement et simplement disparu du circuit. Il devait bien y avoir quelques filles en première G mais je ne les connaissais que de vue, pour la plupart l'écémage avait eu lieu dès le collège, la machine était en marche et elle était impitoyable et bien rôdée : CAP ou déscolarisation pour les garçons de la cité, bac pro pour les filles, bac technique pour les lotissements bas de gamme et les pavillons modestes, lycée puis BTS pour les lotissements milieu de gamme, université pour les maisons du centre-ville, grandes écoles, écoles d'ingénieur écoles de commerce pharmacie vétérinaire médecine pour les enfants des résidences haut de gamme. Bien sûr il y avait des exceptions, dans toutes les classes et dans tous les sens, mon frère et moi en étions la preuve, mais c'était la règle générale, elle était établie depuis longtemps, les classes dominantes s'employaient depuis toujours à la maintenir en l'état, à l'entretenir, la huiler, la lubrifier, la visser, la perfectionner, et ni les politiques, ni l'école n'y pourraient jamais grand-chose. (LL, p. 69-70)

Adam insiste : ce n'est pas tant l'origine sociale – professions des parents – qui détermine mais le lieu où l'on vit : « La géographie et la politique urbaine qui avaient présidé à l'organisation de la ville » (LL, p. 116) expliquent ces trajectoires.

Cette orientation prédéterminée conduit à une situation professionnelle moyenne, voire précaire : Marie est caissière au chômage ; son mari est chauffeur de bus. Elle décrit ainsi ses « copines » de classe :

Je les croisais de temps en temps, par hasard, au supermarché ou dans la rue, elles étaient méconnaissables et complètement fanées, c'était dingue. Pour la plupart elles ne travaillaient plus, à cause du chômage ou de leur mec qui ne voulait pas. Les plus chanceuses étaient caissières ou bossaient à l'hôpital, à la maison des vieux, ce genre de truc. (ALAR, p. 50)

Dans *Les Lisières*, Stéphane travaille au Simply, Christophe est devenu SDF, Éric, infirmier en psychiatrie. Dans *Peine perdue*, Marion est femme de ménage ; on trouve des infirmières, des aides à domicile, un surveillant d'entrepôt ; le personnage principal d'Antoine est au chômage. La composition de l'équipe de foot dont il fait partie et qui s'est qualifiée en coupe de France pour un match improbable contre l'équipe de Nantes reflète les classes moyennes paupérisées :

Les joies du foot amateur. Un goal chauffeur de bus. Une défense de chômeurs, de manutentionnaires, d'ouvriers agricoles et d'employés chez Avis. Un milieu de maçons, de mécaniciens, de vigiles et de peintres en bâtiment. Une attaque au RSA sauf l'ailier droit bagagiste à l'aéroport. Un entraîneur ancien prof de sport au collège. Et puis Antoine. Ancien grand espoir du foot ici. Ancien mécanicien chez le père Dumas. Et déjà ancien homme à tout faire du camping de Perez. (PP, p. 160)

Romancier « social », Olivier Adam l'est incontestablement dans ce regard porté sur le déterminisme social et géographique. Il cherche également à faire réfléchir son lecteur sur l'évolution politique de ces « lisières ».

Lieu et vote Front national

Ce thème est très présent dans *Les Lisières*, dont l'histoire se déroule pendant la campagne présidentielle de 2012 :

La montée du Front national occupait maintenant tous les discours. Les commentateurs ne cessaient de constater sa progression dans les classes ouvrière et populaire, et même au sein de la classe moyenne, dont on se rappelait soudain qu'elle existait et constituait la majorité invisible et silencieuse du pays. (*LL*, p. 307-608)

Adam ne s'arrête pas au constat, il tente de comprendre pourquoi, par exemple, son père, ouvrier, syndicaliste convaincu, se laisse séduire par les arguments de la Blonde :

Les entendant je ne pouvais m'empêcher de penser à mon père, à mes oncles quand j'étais enfant, tous communistes, tous syndiqués, tous de gauche, sauf ceux qui étaient dans le commerce, ce qui occasionnait d'homériques engueulades aux dîners, et soudain voilà qu'ils s'étaient tous réconciliés, votant pour l'actuel Président cinq ans plus tôt comme un seul homme, et s'apprêtant maintenant à bénir la fille du Borgne, réunis par-delà leurs divergences historiques par la haine des élites, des gouvernants, des partis officiels qui, en rayant la notion de classe de leur vocabulaire, et celle de lutte plus encore, les avaient de fait abandonnés, ne se souciaient plus de leur sort, de leurs paroles, de leur vie. Je pensais à eux et ne pouvais m'empêcher de me dire qu'au fond même les plus à gauche d'entre eux n'avaient jamais été véritablement gênés par le racisme qui suintait depuis toujours du discours du Front national. (*LL*, p. 381-382)

Ainsi, sur le mode de la fiction et à travers des personnages singuliers, Olivier Adam scrute ces classes moyennes qui se sont délitées et appauvries et qui sont la base de l'électorat du Front national. Là encore, très fidèle aux analyses sociologiques et économiques :

Le parti frontiste a su capter une nouvelle sociologie, celle des nouvelles classes populaires. Né sur les ruines de la classe moyenne et la précarisation des actifs employés et ouvriers, ce parti réunit désormais une majorité des catégories modestes, jeunes et actifs qui subissent directement les effets de la

mondialisation et de l'émergence d'une société multiculturelle. La très forte dynamique sociologique est en outre renforcée par une dynamique territoriale. Ce vote s'inscrit ainsi fortement dans les territoires de la France périphérique. (Guilly, p. 86)

Même constat dans *Peine perdue*, qui se déroule dans le sud-est de la France. Le personnage de Florian, qui livre des repas aux personnes âgées, constate :

Ça dépend à quel point ils sont fachos. Vu qu'ils le sont presque tous. Plus ou moins. Sans même s'en rendre compte. Comme ses parents. Comme ses oncles et ses tantes. Comme une bonne partie de ses cousins. Parce qu'en dehors des vieux communistes, des derniers syndicalistes, c'est la norme ici. [...] Les scores du FN à deux chiffres. La Droite populaire. (*PP*, p. 262)

Ainsi, la vie intime et singulière des personnages se trouve unifiée par les lieux dans lesquels ils vivent : pour chacun, le milieu familial est déterminant, tant socialement que psychologiquement, mais également le lieu, ces « lisières » qui les ont vus grandir et qui les relèguent de façon durable loin du cœur battant des métropoles et loin d'une richesse économique qu'ils ne partagent pas. Déclassés, déçus, ils font le lit du vote frontiste.

Ces romans sont donc bien réalistes au sens le plus classique du terme, presque balzaciens, les personnages étant le produit de leur milieu. Mais ils ne sont pas que cela et nous voudrions montrer qu'ils disent autre chose de plus sourd, qui irrigue les vies d'aujourd'hui.

L'INDIVIDU ET LA SOCIÉTÉ : L'INTIME CONTRE LE COLLECTIF

Barrère et Martucelli se proposent de voir dans quelle mesure le roman contemporain offre une matière première au sociologue. Pour ce faire, ayant montré les points communs

entre le roman réaliste et la sociologie (même projet d'observation et d'explication), ils introduisent un troisième terme, celui de la modernité : « La modernité, c'est-à-dire l'expérience d'une dissociation radicale, sans suture possible, sinon consciemment nostalgique, entre l'individu et le monde. » (p. 28) Certes, le roman, même classique du XIX^e siècle, a toujours plus ou moins mis en scène un individu aux prises avec les lois de la société, mais

[c]e qui va changer alors avec le roman moderne, ce n'est donc pas véritablement l'appréhension de cette rupture, qui le précède et l'excède à la fois, mais bien la manière dont il en change désormais les modes de résolution. La victoire du personnage épique contre le monde, le dénouement tragique opposant immuablement liberté et destin, ou même les grandeurs et décadences des personnages compréhensibles et contextualisés des grands romans réalistes ne seront plus obligatoires. Désormais, la tension structurelle entre l'individu et le monde pourra conduire à une série de résolutions existentielles diverses. Ou même, plutôt qu'à de véritables résolutions, le roman donnera libre cours à des trêves transitoires, des réconciliations fragiles, à nuances multiples, au sein d'un écartèlement irréductible. (Barrère et Martucelli, p. 30)

Ce sont ces résolutions fragiles que nous voudrions explorer, non pas ici pour enrichir une approche sociologique, nous n'en avons pas la prétention, mais plutôt pour montrer que ces « bricolages » existentiels auxquels se livrent les personnages pour surmonter leurs difficultés participent de cette articulation entre l'intime et le collectif, qui caractérise l'univers romanesque de Olivier Adam.

Le poids du quotidien

Comme le soulignent Barrère et Martucelli, « [l]a vie, tant de sociologues semblent aujourd'hui l'oublier dans leurs enquêtes, ce n'est pas simplement une course au classement social, c'est aussi, et peut-être surtout, une existence qu'il faut parvenir à supporter au quotidien » (p. 30).

Nombre de personnages, face à une rupture (professionnelle, conjugale, affective, etc.), prennent conscience que ce quotidien et ses difficultés économiques notamment les ont piégés. Le quotidien « englué » : l'image de la colle est souvent utilisée. Pour décrire ses relations avec son mari, Marie explique : « Je suppose qu'on en était là lui et moi. On s'aimait mais c'était planqué sous la graisse du quotidien et des emmerdes, une couche épaisse comme on en a tous. » (ALAR, p. 19) De même, le narrateur des *Lisières* s'interroge sur la froideur de son père, sur la tristesse de sa mère : « Mais je crois aussi qu'ils étaient comme ça. Que la vie les a rendus comme ça, c'est tout. Leur éducation. Le boulot. Les emmerdes. La fatigue. Le manque d'argent. Tout ça, ça use tellement les gens. Il suffit de regarder autour de nous. Ça use tellement les gens. Ils s'en sortent, mais dans quel état... » (LL, p. 478) Comme Marion qui, au début de *Peine perdue*, évoque sa vie avec Antoine avant qu'ils ne se séparent :

Pourtant tous les deux, ça n'avait pas toujours été ça. Il fallait les voir avant que la glu les colle au plancher. Avant que la vie, le temps ou les choses comme elles finissent par tourner les transforment en ce qu'ils n'étaient pas six mois plus tôt. Entre eux ça n'avait pas toujours été les reproches et les trucs qui la mettent en boule, les détails de la vie concrète et les emmerdes du loyer à payer, des boulots chiants, du pognon et tout ce que ça use et réduit et fane en chacun de nous. Non, au début il y

avait eu quelque chose comme de la grâce. Et de la légèreté. (PP, p. 31-32)

Plus violents encore sont les rapports de domination que subissent les personnages. C'est le mari de Marie qui lui fait remarquer qu'elle s'apitoie sur le sort des réfugiés, mais qu'elle ne s'est jamais rendu compte auparavant que les « locaux » vivent également des situations terribles : « et puis tu sais tous les jours partout tout autour la misère est là, à tes pieds à ta porte, partout autour des gens sont licenciés, humiliés » (ALAR, p. 145) C'est Marion qui, au début du récit, se voit agressée sexuellement par le patron de l'hôtel où elle travaille et qui décide de démissionner. C'est Antoine qui, évoquant la maladie, puis la mort de sa mère, l'impute aux autres, à ceux qui sont de « l'autre côté de la barrière » :

Souvent il se dit que rien ne pouvait l'abattre, que rien ne pouvait la scier. Alors ils ont fini par lui refiler une tumeur pour la punir. La faire ployer. Plier l'échine. Ne lui demandez pas qui c'est « ils », il n'en sait rien. Mais il a souvent l'impression qu'ils existent et qu'ils sont bien décidés à les user jusqu'à la corde. Ne lui demandez pas non plus de qui il parle quand il dit « nous ». Nous c'est nous. C'est tout. Ceux qui en sont le savent très bien. Et les autres aussi. Chacun sait où il est. De quel côté de la barrière. » (PP, p. 16-17)

Face à cette prise de conscience, certains personnages tentent de s'échapper.

S'échapper

Il y en a peu. La plupart des personnages continuent à être ballotés par la vie, sans parvenir à en prendre la direction. Ce sont souvent les personnages principaux. Marie, en aidant les réfugiés, trouve momentanément une raison de vivre. Elle revit

d'une certaine manière dans la chaleur de la solidarité. L'habileté d'Olivier Adam est ne pas rester dans une forme de leçon moralisante simpliste. Marie n'est pas équilibrée : elle a déjà sombré dans la folie quand sa sœur est morte et peut, à tout moment, replonger. Et c'est ce qui va arriver : les conséquences sur son mari (il est mis à pied pour avoir réagi un peu vivement quand les élèves qu'ils véhiculaient ont lancé que sa femme couchait avec des Kosovars), sur ses enfants (en butte à des insultes à l'école), la cruauté du sort des réfugiés (expulsés, écrasés en voulant échapper à un contrôle de police), la font replonger dans une forme de folie.

Paul Steiner tente également d'échapper à sa propre vie. Il a d'abord cherché à fuir V., cette banlieue où il a grandi. Il a fait ses études à Paris, y a travaillé, y a vécu avec Sarah. Puis il ne s'est plus senti « à sa place » à Paris et est parti vivre en Bretagne. À la fin du récit, il partira au Japon, lieu qui, tout au long du roman, symbolise une paix possible. Paul Steiner opte donc pour le déplacement, le départ, la fuite. C'est sa manière de répondre à l'impossibilité de trouver sa place, mais elle est transitoire :

Ma place n'était plus parmi eux [ses copains d'enfance], pas plus que dans cette ville, pas plus que dans cette maison me disais-je, mais où pouvait-elle bien être, puisque à Paris non plus je ne l'avais pas trouvée, pas plus qu'au sein du milieu professionnel dans lequel j'étais supposé évoluer, puisque fuyant aux bords extrêmes du pays où j'avais fini par être expulsé de chez moi, puisque au Japon erraient des colonnes de réfugiés, puisque là-bas la terre tremblait sans relâche, puisque là-bas tout paraissait en attente d'être englouti. (*LL*, p. 419-420)

Peut-être a-t-il une ressource que les autres personnages n'ont pas : il écrit. Double bénéfice. D'une part, l'écriture le tient : « J'écrivais pour me tenir en vie, pour ne pas chuter.

J'écrivais parce que c'était la seule manière que j'avais trouvée d'habiter le monde. » (*LL*, p. 364) On remarque l'utilisation du verbe « habiter ». Pour ce personnage toujours en errance, l'écriture confère un lieu stable où habiter. D'autre part, il entretient une forme de fidélité envers la classe dont il est issu et qu'il estime avoir trahie en la quittant, puisqu'elle est la matière de ses livres :

Après ça je m'étais éloigné pour de bon, dans tous les sens du terme. J'avais gagné Paris, m'étais lié à des gens venus d'horizons tout autres, avais vécu au milieu des livres, de films, de musiques dont ils [ses parents] ignoraient même l'existence, ne leur prêtant qu'une maigre attention, faisant l'acquisition d'habitudes, de modes de pensée, de faire et d'être qui signalaient d'emblée l'appartenance à un autre monde, actaient la trahison, et qu'ils interprétaient comme un rejet, un mépris. Pourtant, tout dans mes livres tentait de rendre hommage aux lieux et au milieu où j'avais grandi, à ceux qui m'avaient fondé, dont je m'étais éloigné mais qui m'avaient défini, même par opposition. (*LL*, p. 389-390)

L'écriture apparaît même comme la réponse exacte à son mal être : « Aussi loin que me portaient mes souvenirs me revenait ce sentiment de ne pas habiter ma propre vie et de regarder celle des autres comme si elles m'attendaient. J'avais l'impression qu'il serait alors aisé de m'y fondre, de m'y couler. » (*LL*, 429) N'est-ce pas exactement ce que fait le romancier quand il se « coule » dans la vie de ses personnages ?

Pas plus que l'aide aux réfugiés ne sauve Marie, l'écriture ne sauve le narrateur, qui va replonger dans la dépression au milieu du roman. Il n'y a pas de solution miracle, unique et définitive. Bien plutôt, des bricolages existentiels. Les personnages d'Olivier Adam composent avec leur quotidien, dans ce qu'il a parfois de minuscule, et avec leur vie privée.

Le salut par l'intime

Si Marie et Paul cherchent à fuir ce quotidien, celui-ci peut aussi se révéler apaisant. Cette « vie concrète et réduite, modeste et résolue » (LL, p. 40-41), peut être un horizon. Dans *Peine perdue*, le personnage de Florian incarne cette aspiration à une vie « modeste » :

À côté d'eux Florian fait figure de type modèle. Il a ce job à la mairie, il rend gentiment visite à ses parents tous les week-ends et il va bientôt être papa. Certains se fichent de sa gueule mais ils n'arriveront jamais à comprendre qu'il n'a jamais voulu rien d'autre. Une vie tranquille. De l'affection. Des balades dans les collines. Des après-midi sur la plage. Des soirées pénardes avec sa douce, un bon repas, une série américaine et s'endormir enlacés. Un resto ici ou là. Un ciné si ça les tente. Un peu de sport. Le bricolage le week-end. Quel mal il y a à ça ? (PP, p. 258)

Ou Stéphane, qui évoque sa vie avant que les difficultés ne tombent :

Enfin bref tout allait bien, on était bien dans notre petite maison avec le jardin pour les gosses, je leur avais mis une balançoire et une cabane en plastique, c'était le bonheur, on allait au ciné une fois par mois, le McDo et le Buffalo Grill le vendredi soir, les petites balades à vélo dans la forêt le week-end, c'était la belle vie vraiment et puis paf, Marie qui se retrouve au chômage et moi dans la foulée. (LL, p. 158)

Olivier Adam met en scène des personnages qui, finalement, aspirent à une vie extrêmement banale, mais même cette vie, ils n'ont pas les moyens de la vivre : une vie familiale, avec conjoint et enfants, quelques loisirs modestes, tout cela relève de l'intimité et de la sphère privée et cela semble la seule manière de composer avec les difficultés sociales.

La nature peut également apporter ponctuellement une forme de quiétude et de sérénité. C'est Marie se réfugiant dans

une grotte où elle allait adolescente, Paul se ressourçant dans la mer :

Je suis ressorti de l'eau gelé mais remis à neuf : je ne boitais plus, j'avais l'esprit clair et dégagé, en quelques minutes la mer avait tout effacé, les rues de mon enfance et la maison de mes parents, mes anciens camarades de classe et Sophie. J'ai regardé autour de moi et j'ai eu soudain la certitude d'être rentré chez moi, dans ce pays finistère, où nous étions quelques-uns à nous réfugier et à tenter de nous maintenir en vie en nous offrant aux éléments, au ciel aux vagues et au granit, aux mouvements des nuages et des marées, à mener une vie vouée aux falaises et aux miroitements de l'eau, aux étendues sableuses, une vie fondue au paysage, à n'être plus que surface sensible, accueil, perception. (*LL*, p. 288)

Ce moment d'harmonie est fugace mais il a eu lieu. Paul aspire à retourner au Japon, décrit comme un lieu de paix et d'harmonie, où il avait trouvé une forme de sérénité :

À l'horreur que vivaient ces gens s'ajoutait une sensation étrange, relative aux mois que nous avons passés là-bas, au sentiment que j'y avais éprouvé d'être tout à fait là, en accord et délesté, ces jours lumineux comme des tombées d'azur, où nous allions parmi les temples Sarah Manon Clément et moi, noués les uns aux autres, coulés dans le temps qui s'étirait en douceur, flânant sous les érables rouges, nous saoulant de mousse et d'encens, de cèdres, d'érables, de ginkgos, de rivières filant au creux de vallées semées de rizières et de champs pris dans la brume. (*LL*, p. 130)

On l'y retrouvera dans la dernière partie du récit.

Enfin, le lien aux enfants « arrime » les personnages plus sûrement que tout autre moyen. C'est là encore une caractéristique de l'univers d'Olivier Adam et qui mériterait une étude spécifique. Toujours présents, les enfants constituent un bonheur, quelles que soient les difficultés. Les activités quotidiennes qui leur sont associées, les gestes, les contacts –

les enfants sont toujours collés aux parents ou l'inverse – sont ce qui tient en vie le plus suicidaire des personnages. Tel Antoine, complètement perdu, qui ne vit qu'à travers son fils Nino dans *Peine perdue* : « Nino était là et ils tenaient l'un à l'autre. Nino le tenait en vie. » (*PP*, p. 285) Tel Paul, malheureux de ne plus voir ses enfants qu'un week-end sur deux et qui remplit et sature les moments qu'il partage avec eux :

[...] partir dès le matin et ne rentrer que le soir, ces jours entiers à faire des excursions sans fin. Les nuits, nous les avons passées tous les trois dans le même lit, et pas un instant je ne desserrai l'étreinte qui les tenait contre moi, chacun d'un côté, collé à mon flanc. (*LL*, p. 330-331)

Telle Marie, qui trouve le réconfort en allant dormir contre son petit garçon :

Je me suis assise près de lui. Il a posé sa joue moite contre mes cuisses. On est restés comme ça un bon moment, je passais mes doigts comme un peigne dans la soie de ses cheveux, et mes lèvres chantonnaient un truc inaudible, des bribes de mélodies cassées. [...] Je me suis glissée sous les draps, je me suis collée tout contre lui. (*ALAR*, p. 46)

Rien n'efface ce lien « puissant, originel » : « De cet amour inquestionnable, de ce lien quasi animal, sauvage, comme allant de soi et se suffisant à lui-même. De ce lien si puissant, originel, que rien ne pourrait plus jamais dénouer, qui serait un socle, un entrelacs de racines. » (*LL*, p. 74) Les personnages tiennent à leurs enfants et leurs enfants les « tiennent ».

C'est bien dans la sphère privée que les personnages trouvent une forme de répit. Dans ces romans, l'individu, à la périphérie d'une société où il ne trouve pas sa place, se replie sur son univers familial, sur son quotidien, sur les liens affectifs mais aussi sur la nature. Il y trouve ce qui va le « tenir » en vie,

lui permettre de « tenir ». Pas de grandes envolées idéologiques, pas de luttes collectives, pas de révélation personnelle : chaque personnage compose avec sa vie, bricole un équilibre fragile, sauve des moments d'harmonie, sans conquête définitive.

*

Cette étude a permis de rendre compte de cette « recherche d'un intime qui soit collectif ». Le mot « recherche » est particulièrement approprié, car l'on voit qu'Olivier Adam essaie des dispositifs narratifs différents dans chacune de ses œuvres : le « je » de Marie qui incarne la jeune femme au chômage aux prises avec une vie monotone, le « je » de Paul Steiner, issu des classes moyennes et écrivain, et le « chœur » de vingt-deux personnages dans *Peine perdue*. Les histoires permettent de raconter la trajectoire individuelle de personnages différents. Olivier Adam unifie ces trajectoires en explorant les mécanismes psychologiques mais aussi sociaux qui déterminent un individu. C'est sur ce second plan que sa peinture des classes moyennes, ou plutôt de ce que sont devenues les classes moyennes, est particulièrement juste. Leur destin est scellé par la géographie urbaine qui les éloigne du « centre », du cœur des villes et de l'économie. Déclassés, précarisés, déçus, ils sont cette majorité silencieuse et reléguée qui favorise la montée de l'extrême droite.

Olivier Adam se révèle un auteur en colère, engagé, qui creuse inlassablement, par la mise en fiction, l'analyse de la société contemporaine en y dénonçant les profondes inégalités. Cette mise en fiction passe par des histoires intimes étroitement articulées au contexte social. Ainsi, l'auteur

parvient à montrer comment les individus d'aujourd'hui, en difficulté dans la société, tentent de vivre au quotidien : repli sur les liens familiaux, sur des activités de loisirs modestes, sur la nature pour certains. Des victoires temporaires, de fragiles moments d'équilibre.

Nous avons insisté sur la dimension sociale de ces romans. Cependant, quand cet auteur fouille les histoires familiales, à la recherche des deuils, des secrets, des mensonges, quand il pointe, de façon récurrente, le silence, voire la violence des pères de la génération antérieure, quand il s'interroge sur ce que devient une génération, quand il décrit le lien filial, il parvient, selon un procédé similaire à celui que nous avons décrit, à atteindre une forme d'universalité. Olivier Adam réussit, en décrivant une « vie », à parler de « la » vie, et c'est par là qu'il touche ses lecteurs, eux aussi individus singuliers dans la société contemporaine.

Bibliographie

ABESCAT, Michel. (2014), « *Peine perdue* de Olivier Adam », *Télérama*, 27 septembre, n° 3376, <<http://www.telerama.fr/livres/peine-perdue,117059.php>>.

ADAM, Olivier. (2007) *À l'abri de rien*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Points ».

—. (2012), *Les Lisières*, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu ».

—. (2014), *Peine perdue*, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu ».

- BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCELLI. (2009), *Le Roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- BORNAIS, Marie-France. (2012), « Olivier Adam – *Les Lisières*, le moi et le monde », *Le Journal de Québec*, 7 octobre, p. 14.
- BUSNEL, François. (2012), « Olivier Adam : "On se ment beaucoup à soi-même" », *L'Express*, 28 août, <http://www.lexpress.fr/culture/livre/olivier-adam-on-se-ment-beaucoup-a-soi-meme_1153041.html>.
- DUBOIS, Jacques. (2000), *Les Romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil coll. « Points Essai ».
- ERNAUX, Annie. (2003), *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock.
- . (2008), *Les Années*, Paris, Gallimard.
- GUILLY, Christophe. (2014), *La France périphérique, Comment on a sacrifié les classes populaires*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- JOUE, Vincent. (1998, [1992]), *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture ».
- RÉMY, Vincent. (2012), « La grande illusion », *Télérama*, n° 3268, 29 août, p. 18-25
- SERY, Macha. (2014), « Olivier Adam : "Oui, je me suis assigné une mission" », *Le Monde des livres*, 19 septembre, p. 4.
- STRASSER, Anne. (2012a), « Olivier Adam – Arnaud Cathrine : la tentation de l'autobiographie », *Études françaises*, vol. 47, n° 3, p. 165-182.

- . (2012b), « L'énonciation dans *Les Années* : quand les pronoms conjuguent mémoire individuelle et mémoire collective », *Roman 20-50*, n° 5, p. 165-175.

Résumé

À la parution de son roman *Les Lisières* en 2012, Olivier Adam explique : « Même si je suis sur le terrain des enjeux intimes, je cherche un intime qui soit collectif. » (Busnel) Ce romancier « social » peint en effet dans ses romans l'histoire de personnages issus de la classe moyenne, économiquement et socialement fragilisés. Cet article se propose, à travers trois romans – *À l'abri de rien* (2007), *Les Lisières* (2012) et *Peine perdue* (2014) –, d'étudier comment il parvient à articuler l'intime et le collectif.

Abstract

When his novel *Les Lisières* was released in 2012, Olivier Adam explained: « Even if I am dealing with private games, I am looking for a privacy which is collective. » Indeed, in his books, the « social » novelist depicts the story of characters from the middle class, who are economically and socially weakened. This article will study how he succeeds in connecting privacy and collectiveness; our work will be based on three of his novels, *À l'abri de rien* (2007), *Les Lisières* (2012) and *Peine perdue* (2014).

Poétique de l'hybride dans la littérature postexilique de Kim Thúy

Julien Defraeye
Université de Waterloo

À la suite de l'essoufflement de la question nationale dans les années 1980, la littérature québécoise a témoigné de la montée des *écriture migrantes*, ainsi que les nomma le poète Robert Berrouët-Oriol en 1986. Notons des écrits comme *La Québécoise* (1983) de Régine Robin, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985) de Dany Laferrière, *La Mémoire de l'eau* (1992) de Ying Chen et *Le Pavillon des miroirs* (1995) de Sergio Kokis, qui suggèrent tous un renouvellement esthétique littéraire faisant rupture avec la tradition, en insufflant de nouveaux enjeux : flux migratoires, exils, débats sur l'identité et

l'altérité au Québec, pour ne citer que les plus prégnants. Robert Dion, en 1997, note que « la littérature québécoise se laisse [alors] imprégner par les mouvements mondiaux, particulièrement par la pensée de la postmodernité – une pensée déterritorialisée et déshistoricisée, propice à toutes les hybridations » (p. 189). Même si une certaine saturation de la catégorie se fait ressentir à partir des années 2000, certains écrivains entrent encore en résonance avec ses problématiques littéraires qui ont marqué la fin du siècle dernier. Kim Thúy, à travers sa plume d'origine vietnamienne, reflète la persistance de ces questions dans l'écrit québécois, même si celle-ci reste toute relative. *ru* (2009), *mãn* (2013) et *vi* (2016) expriment ainsi tous trois ce décroisement des problématiques en contexte post-national et leur propension à une influence culturelle réciproque. Dans ces romans que l'on qualifiera maintenant de postexiliques¹ pour « décrire l'aspect singulier de récits qui ne sont plus entravés par les formes traditionnelles du déplacement » (Harel, 2005, p.20), Kim Thúy propose une nouvelle poétique de l'hybride dans un Québec où l'autre a toujours été multiple. Dans cet article, je me pencherai sur l'importance de la trace évoquée par Pierre Nepveu dans les écritures migrantes, qui se manifeste principalement chez Kim Thúy dans les domaines linguistique et culinaire. À travers la persistance des débats identitaires dans notre corpus, je reviendrai également sur le rapport à l'altérité québécoise avant de me focaliser sur l'hybridation culturelle dans les romans de Kim Thúy.

¹ Simon Harel (2005) évoque l'évolution des dénominations usitées pour désigner ce type d'écrit, de « littérature des communautés culturelles » au « postexilique », en passant par les « écritures migrantes » de Berrouët-Oriol.

L'importance de la trace linguistique

Pierre Nepveu remarquait en 1988, dans *L'Écologie du réel*, que l'imaginaire migrant au Québec s'offre comme « un univers de traces, de marques concrètes » (p. 202). De la pluralité de l'identité migrante sourdent des témoins très matériels du déchirement dans sa littérature. Leur expression se joue alors « dans des circonstances particulières, et à travers des tensions, des paradoxes, des limites » (p. 202) Bien que très différents dans leurs narrations, les romans de Kim Thúy sont le constat d'une césure géographique première, celle de la diaspora vietnamienne au Québec. *ru* s'empare de l'histoire – que l'on pourrait presque croire autobiographique – de Nguyễn An Tịnh, une Vietnamiennne de Granby qui pose rétrospectivement son regard sur son histoire personnelle, qui s'inscrit inévitablement dans l'histoire collective de la fuite des *boat people* dans les années 1970. *mãn* se distancie légèrement de cette expérience traumatique en narrant la relation sentimentale, mais aussi le processus hybride d'acculturation d'une Vietnamiennne arrivée à l'âge adulte au Québec après une enfance sur les rives du Mékong. *vi*, son roman éponyme le plus récent, raconte le passage à la vie d'adulte d'une adolescente exilée timide, entourée de sa mère et ses frères, entre Québec et Montréal. Ce tiraillement des personnages de Kim Thúy, qui est avant tout spatial, est emblématique de l'écriture migrante : Régine Robin, d'origine française, stipulait par exemple dans *L'Amour du yiddish* qu'elle habiterait toujours un « entre-deux » : « Incurable, je n'écris que d'un lieu, celui de l'entre, l'entre-deux, l'entre-deux-océans, l'entre-deux-langues, l'entre-deux-idéologies » (p. 29).

L'entre-deux-langues, système hybride et pluriel du langage, est une trace majeure du déchirement topique chez Kim Thúy. La langue maternelle, ici le vietnamien, se perd progressivement, et la réinscription dans un système langagier autre ne se fait que de manière partielle. Les personnages de ses romans restent irrémédiablement au stade d'apprenants du français au Québec tout en polarisant parfois avec regrets leurs rapports au vietnamien : « J'ai dû réapprendre ma langue maternelle, que j'avais abandonnée trop tôt. » (*ru*, p. 88) L'hybridité du système linguistique se matérialise dans une traduction quasi constante d'expressions de la langue source, souvent en marge du texte. *ru* s'ouvre sur une première occurrence de ce phénomène, à l'appui du dictionnaire : « En français, *ru* signifie "petit ruisseau" et, au figuré "écoulement (de larmes, de sang, d'argent)" » (*Le Robert historique*). En vietnamien, *ru* signifie "berceuse", "bercer". » (*ru*, p. 7) *mãn* reprend également cette tension du langage, cette fois dans la marge physique de la page. Certains mots de vocabulaire sont traduits autour du texte, même quand ceux-ci ne sont pas mentionnés en son sein, pour témoigner d'une contextualisation authentique *in situ*. Certains éléments culturels spécifiques au pays d'origine sont donnés dans leur langue d'appartenance, accompagnés d'une équivalence dans la langue d'accueil, comme le *áo dài* (*mãn*, p. 20), tunique échancrée vietnamienne, que la mère de la narratrice de *mãn* porte avec élégance. D'autres pratiques culturelles sont également présentées parallèlement dans les deux langues, comme ce poème traditionnel connu de tous les vietnamiens, répété inlassablement par sa mère :

Trong đầm gì đẹp bằng sen
Lá xanh, bông trắng lại chen nhụy vàng,

Nhụy vàng, bông trắng, lá xanh,
Gần bùn mà chẳng hôi tanh mùi bùn.
Dans le marais, quoi de plus beau que le lotus,
Où rivalisent feuilles vertes, pétales blancs et pistils jaunes,
Pistils jaunes, pétales blancs, feuilles vertes,
Près de la boue, mais sans sa puanteur. (*mãn*, p. 81)

Quelques pages plus loin, ce poème de Roumi, célèbre poète persan du XIII^e siècle, surgit au détour d'une conversation :

A fine hanging apple
in love with your stone,
the perfect throw that clips my stem.
Une jolie pomme suspendue
en amour avec votre galet,
le lancer parfait qui coupa mon pédoncule. (*mãn*, p. 87)

Cependant, le processus de traduction prend quelques détours et fait parfois face à des situations qui se présentent comme insolubles. La polysémie de certains vocables crée ainsi des zones troubles qui mènent à un questionnement que la narratrice de *mãn* reprend bien volontiers. Le vietnamien *Mẹ Ghẻ* peut par exemple se traduire comme « mère froide » ou comme « mère galeuse » (*mãn*, p. 23), influant de ce fait plus ou moins directement sur le sens et l'idée que le lecteur se fait de sa belle-mère. Visiblement volontaire dans son apprentissage de la langue seconde, la narratrice s'intéresse tout particulièrement au cheminement étymologique des mots, jusqu'au moment où ceux-ci laissent entrevoir certains illogismes sous un regard neuf :

Je devine, je tâte, et la réponse est aussi souvent la bonne que la mauvaise. Je fais constamment des erreurs, et jusqu'à ce jour, la plus étonnante a porté sur le mot « rebelle », que je croyais être un dérivé de « belle » : être belle de nouveau parce que la beauté s'acquiert et se perd. (*mãn*, p. 92)

La transition d'un système à l'autre bute sur les particularités langagières où les incohérences d'un apprentissage trop formaté : « Entre le français et l'anglais, les faux-amis tendent leurs pièges et, chaque fois, je succombais. » (*mãn*, p. 123) Le processus de traduction lutte alors entre deux fonctionnements linguistiques hétéroclites et dont les équivalences ne seront que nécessairement approximatives. La narratrice de *vi* rappelle que « même si le vietnamien s'écrit aujourd'hui au son, la plupart des mots portent encore la trace des images originelles des idéogrammes » (*vi*, p. 30). Elle s'intéresse par ailleurs à décomposer les idéogrammes chinois quelques pages plus loin – pour rejoindre son mari en poste à Shanghai – en analysant leurs dérivés et associations :

言

parole

– parole + incliner

le corps pour saluer = remercier

謝

– parole + homme = messenger / lettre

信

– parole + se réjouir = narrer, dire

說

(*vi*, p. 70)

La distance émerge également à travers la richesse lexicale qui ne se retrouve pas nécessairement d'une langue à l'autre. La narratrice de *ru* estime que « le geste d'aimer doit être traduit d'une langue à l'autre, il doit être appris » (*ru*, p. 104), constante reprise dans *vi*, qui s'attarde sur la pluralité lexicale du verbe « adorer » en vietnamien : « adorer à la folie, adorer au point de figer comme un arbre, adorer jusqu'à en perdre connaissance, jusqu'à la fatigue, jusqu'à l'abandon de

soi » (*vi*, p. 104). Les situations cocasses – mais positives – se multiplient, notamment quand l'apprentissage voit ses limites quant à la pratique effective de la langue : l'idiomatique, par exemple, amène à des incompréhensions ponctuelles : « La première fois que j'ai entendu au Québec l'expression "tu es dans ma bulle", je pensais que mon interlocuteur me déclarait son amitié en me permettant d'être dans ses pensées, dans son espace intérieur, alors qu'il voulait en fait que je m'en dégage. » (*vi*, p. 59) Au Vietnam, la proximité phonétique de certains vocables et l'importance de la différenciation par les accents engendrent ici et là des dissonances qui pointent dans la narration parmi les touristes qui se rendent en Asie, comme pour les mots « uriner » et « poivre » : « Ces deux mots ne se différencient que par un accent, un ton presque imperceptible aux oreilles non entraînées. Un simple accent pour un simple moment de bonheur. » (*ru*, p. 129) Malgré les dispositions où la traduction se révèle ambiguë, voire truculente par moments, ce processus demeure tantôt inerte, puisque tout bonnement impossible. La langue d'origine reflète une réalité premièrement culturelle, qui s'inscrit dans un contexte spatial ou géographique, mais, dans *vi*, qui se consigne également dans une expérience du temps – le temps historique – dont elle a bien du mal à se défaire : « La langue vietnamienne que je connaissais était marquée par l'exil et figée dans une ancienne réalité, celle d'avant la présence des Soviétiques et des liens étroits avec Cuba, la Bulgarie, la Tchécoslovaquie, la Roumanie... » (*vi*, p. 100-101) La narratrice de *vi* est de ce fait le témoin vivant d'un langage et d'une histoire figés et morts dans le temps au moment de son départ pour le pays d'accueil. À l'opposé, dans le procès linguistique et cognitif qui caractérise la découverte de la langue du pays hôte, Kim Thúy associe le langage au vivant à travers des

figures récurrentes dans *ru* et *mãn*, qui s'apparenteraient à des allégories du langage. Ces adjuvants, souvent plus âgés, détiennent le langage et sont la clé de la source de transmission du français pour ces narratrices migrantes. Dans *ru*, il s'agit de monsieur Minh, propriétaire d'un restaurant chinois de la rue Côte-des-Neiges, où le père de la narratrice travaillait comme livreur, qui lui a « transmis le désir d'écrire » (*ru*, p. 97) :

Lui, ce n'était pas le ciel qui l'avait sauvé, c'était l'écriture. Il avait écrit plusieurs livres pendant ses années au camp de rééducation, et ce, toujours sur le seul et unique bout de papier qu'il possédait, une page par-dessus l'autre, un chapitre après l'autre, une histoire sans suite [...] il me récitait les mots de son dictionnaire personnel : nummulaire, geindre, quadriphonie, *in extremis*, sacculine, logarithmique, hémorragie..., comme un mantra, comme une marche vers le vide. (*ru*, p. 97)

La narratrice de *mãn* raconte également avoir pour voisin celui qu'elle nomme « un dictionnaire vivant » (*mãn*, p. 59) :

Les voisins le considéraient comme fou parce qu'il se plaçait tous les jours sous le jambosier, où il récitait des mots en français et leurs définitions. Son dictionnaire avait été tenu contre lui pendant toute sa jeunesse, avait été confisqué mais il continuait à tourner les pages dans sa tête [...].

- Humer : aspirer par le nez pour sentir. Humer l'air. Humer le vent. Humer le brouillard. Hume le fruit ! Hume ! Jambose, aussi appelée pomme d'amour en Guyane. Hume ! (*mãn*, p. 59)

La narratrice se trouve alors happée par la langue, qui persiste comme trace bien après la transition dans le pays d'accueil.

Médiations culinaires

Une autre marque majeure vient sourdre dans la poétique de l'hybride de Kim Thúy à travers l'univers culinaire qui l'habite. Ceux qui se sont penchés sur le parcours personnel de l'auteure québécoise « aux lunettes roses »² se rappelleront ses débuts de chef dans son restaurant *Ru de Nam* sur la rue Notre-Dame de Montréal, bien avant le succès médiatique de son premier roman *ru*. Dans son écriture, les plats traditionnels, qu'ils soient vietnamiens ou non, se présentent comme une première médiation culturelle entre peuples, particulièrement présente dans *vi*. La cuisine s'érige alors dans le partage de la tradition pour les communautés d'expatriés de Montréal qui célèbrent le Nouvel An avec l'Association des femmes vietnamiennes du Québec au Complexe Desjardins en vendant les « rouleaux, les raviolis farcis, les pâtés chauds, le gâteau au manioc » (*vi*, p. 81) dans des kiosques. La nourriture est également l'occasion d'une transmission intergénérationnelle des pratiques à travers la confection des plats traditionnels : « Mais la nourriture nous a soudées, sa mère et moi, puisque c'est moi qui ai trouvé par terre la dent qu'elle s'était cassée en s'acharnant sur un ligament des pattes de poulet vendues à la fenêtre de la maison d'en face. » (*vi*, p. 73) La nourriture prend ici la dimension d'un héritage culturel primordial, vecteur d'une tradition qui se transmet de génération en génération. De plus, Kim Thúy confère spontanément une visée historique à la découverte de la nourriture. Le domaine du culinaire est ainsi le terrain d'un réinvestissement de l'histoire collective à travers le partage de la nourriture. Les plats s'inscrivent alors dans l'espace comme

² Comme le remarque Christian Desmeules dans son entretien avec l'auteure pour *Le Devoir* en mars 2013.

dans le temps par leurs spécificités, et leur découverte permet à la narratrice de revisiter l'histoire de son pays natal, depuis qu'elle l'a quitté :

J'ai tenté de rattraper quelques bribes des vingt ans du Vietnam derrière le rideau de fer en traînant autour des tables-restaurants. Devant mon hôtel, il y en avait plusieurs. L'une offrait des baguettes au pâté de foie, l'autre, des vermicelles sautés, et plusieurs, des soupes tonkinoises. Je finissais mes journées avec cette soupe qui ne ressemblait en rien à celle cuisinée à Montréal, Los Angeles, Paris, Sydney ou Saigon. La version hanoïenne se vendait seulement avec quelques tranches de bœuf saignant alors que j'avais toujours mangé ce plat avec une dizaine d'ingrédients, dont les tendons, l'estomac, le jarret, du basilic thaï, des fèves germées... (*vi*, p. 102)

Plus qu'un héritage culturel, le culinaire prend la forme du devoir dans *ru*, dans lequel la narratrice entend défendre la mémoire des hommes enfermés dans les camps de rééducation du régime dans les années 1970 et de leurs femmes, qui leur apportaient ces quelques mets sans savoir s'ils étaient toujours vivants : « En souvenir de ces femmes, je prépare de temps à autre cette viande rissolée pour mes fils, afin de préserver, de répéter, ces gestes d'amour. » (*ru*, p. 44) Cette tradition fait rupture avec l'alimentation en contexte nord-américain, qui ne marque que très rarement une transmission culturelle ou un devoir de mémoire. La narratrice de *vi* s'en étonne : « elle ne pouvait que s'empêcher de constater avec tristesse que sa femme américaine le nourrissait surtout de plats surgelés » (*vi*, p. 124). Les plats surgelés, sériés à l'infini, sont alors le symbole d'une perte identitaire célébrée dans la culture de masse du nouveau continent. Ce refus de l'altérité identitaire dans les plats traditionnels étrangers mène ainsi certains des protagonistes à mentir aux frontières en ne déclarant pas la nourriture qu'ils transportent – « *I have no food* » (*vi*, p. 124) –,

avouant de ce fait une certaine acculturation masquée par le délaissement des pratiques culinaires vietnamiennes. Par un phénomène contigu, le rapport au culinaire témoigne de façon analogue d'une altérité culturelle qui est régulièrement synonyme de voyage et de découverte, au minimum symbolique. Dans *vi* toujours, les exemples de ces ailleurs culinaires sont pléthores. Le père de la narratrice, diplomate, ramène de ses voyages des spécialités méconnues au Vietnam : « Mon père nous faisait découvrir des délices rapportés d'ailleurs, allant des grains d'anis de Flavigny au foie gras, en passant par les cantaloups parfois disponibles dans certains restaurants français de Saïgon. » (*vi*, p. 42) Cette découverte de l'espace par la nourriture génère une cartographie culinaire de l'espace, le lieu n'offrant parfois de réalité que par sa spécialité alimentaire. Quelques pages plus loin, la nourriture est associée à d'autres pratiques culturelles inscrites dans l'espace, par l'intermédiaire de Tân, un ami des frères de la narratrice :

Tân nous a initiés aux spaghettis *alla carbonara*, donc à la pancetta et au parmigiano. Il entonnait des chansons en italien et imitait Pavarotti. Il nous a fait découvrir *La Dolce Vita* et tous les autres films de Marcello Mastroianni. Il a montré à ma mère et à moi le paso doble, le tango, le cha-cha-cha. *Black Magic Woman* de Santana tourne encore dans sa tête au rythme de ses « un, deux, cha-cha-cha ». (*vi*, p. 84)

Cela étant, le culinaire se révèle toujours ancré dans l'espace et permet parfois une évasion, aussi fictive qu'elle soit. Le frère de la narratrice est ainsi embauché dans un restaurant japonais où « il [fait] voyager les convives jusqu'à Kobé » (*vi*, p. 51). Malgré ses origines vietnamiennes, « sa manipulation acrobatique des ingrédients lui accord[e] une identité japonaise [...] et les clients nourri[sent] leurs rêves d'exotisme » (*vi*, p. 52). Pourtant, le culinaire trace une délimitation claire entre

le pays d'origine et le pays d'accueil ainsi qu'une marque identitaire qui renouvelle le débat sur l'altérité au Québec : « Il va de soi que certains goûts sont exclusifs et tracent une forte frontière identitaire. » (*mān*, p. 80)

Une altérité renouvelée

L'émergence des *écritures migrantes* des années 1980 a fragilisé la tradition québécoise, qui s'inscrivait auparavant en littérature périphérique de l'incontestable centre éditorial parisien. Les récits de Robin, de Laferrière ou encore de Kokis ont de ce fait aménagé un espace secondaire dans une littérature québécoise dont les discours n'étaient que rarement contestés, comme le montrent la persistance du terroir jusqu'au milieu des années 1940 et celle de la problématique du projet national. Les *écritures migrantes*, garantes tangibles de diversité discursive, se sont placées en marge d'une littérature déjà minoritaire et ont alors contribué à renforcer le champ québécois comme littérature majeure : « Ainsi, créant sa propre périphérie, la littérature québécoise aurait solidifié ses assises identitaires. » (Harel, 2005, p. 23) Parallèlement, la littérature québécoise s'est investie des questionnements sur l'identité et l'altérité, rajoutant en complexité dans le débat sur la *transculture* et le pluralisme qui la caractérise, et surtout la capacité du Québécois à déterminer lui-même s'il est *l'autre*. Pierre Nepveu évoque ainsi « l'ambiguïté de ce rapport québécois à l'altérité, par le glissement qui va de "reconnaître l'autre" à "être l'autre" » (p. 202). Cette problématique inhérente à la trans-culture est reprise dans les romans de Kim Thúy. Le personnage migrant s'efface alors ponctuellement au

profit de l'image du migrant, en faisant fi de ces spécificités. Dans *mãn*, la négation de la pluralité identitaire québécoise relègue certains migrants aux marges : « Il était de ceux qui ont vécu trop longtemps au Vietnam pour devenir canadiens. Et, à l'inverse, qui ont vécu trop longtemps au Canada pour être vietnamiens de nouveau. » (*mãn*, p. 14) À travers ce refus de l'altérité par l'amalgame de l'identité à l'identitaire et du singulier au collectif, le danger se situe alors dans la remise en question de l'ipséité des *écritures migrantes* : « N'y a-t-il pas danger, ici, de décrire des processus impersonnels, globaux, qui ne tiennent pas assez compte de ce qui se passe dans les sujets concrets ? » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007, p. 567) Comme une mise en garde à la lecture, Pierre Nepveu rappelle : « Il n'y a pas *un* texte migrant. » (p. 199)

Une spécificité de l'écriture transculturelle de Kim Thúy semble relever de son attachement pour le nom et la symbolique qu'on lui confère. L'onomastique est évidemment une pratique ancrée dans une culture et une langue, et l'importance du nom varie de l'une à l'autre, comme en témoigne l'exil du Vietnam au Québec pour les protagonistes de Kim Thúy. Dans la traversée des *boat people*, *ru* dénonce l'anonymat comme un affront face à la mort, mais surtout une perte identitaire flagrante : « Les autres, qui avaient coulé pendant la traversée, n'avaient pas de noms. Ils sont morts anonymes. » (*ru*, p.24) puisque le nom est un héritage qui se transmet d'une génération à l'autre : « Il exprimait sa fierté d'avoir créé à la fois un empire et une réputation enviables en répétant son nom pour chacun de ses enfants : « Thérèse Lê Văn An, Jeanne Lê Văn An, Marie Lê Văn An... et mon père, Jean Lê Văn An. » (*vi*, p. 12) Cependant, le glissement identitaire du migrant infère une dissolution de l'onomastique évidente par le

passage d'une langue à l'autre : « L'Histoire du Vietnam, avec un grand H [...] a jeté les accents de nos noms à l'eau [...]. Elle a aussi dépouillé nos noms de leurs sens, les réduisant à la fois à des sons étrangers et étranges dans la langue française. » (*ru*, p. 12) *vi* révèle pourtant que l'onomastique peut montrer certaines défaillances avant même la transition dans l'espace :

Mon prénom, Bảo Vi, illustre l'intention de mes parents de « protéger la plus petite ». Si l'on traduit littéralement, je suis « Précieuse minuscule microscopique ». Comme dans la plupart des cas au Vietnam, je n'ai pas su être à l'image de mon nom. Souvent, les filles qui s'appellent « Blanche » (Bạch) ou « Neige » (Tuyết) ont le teint très foncé, et les garçons nommés « Puissance » (Hùng) ou « Fort » (Mạnh) craignent les grandes épreuves. Quant à moi, je grandissais sans cesse dépassant de loin la moyenne et, du même élan, me projetant en dehors des normes. (*vi*, p. 30)

Pour sa mère prénommée Xuân, le même détournement onomastique a lieu : « Très vite, elle a accepté que les garçons ne lui diraient jamais "Tu es mon printemps" même si son prénom, Xuân, voulait dire "printemps" et qu'elle vivait dans un lieu surnommé "la ville au printemps éternel". » (*vi*, p. 18) La tradition vietnamienne confère de ce fait une charge symbolique au prénom et inviterait à envisager l'onomastique non pas comme une science, puisqu'elle révèle des défaillances flagrantes dans les faits, mais comme une prédestination figurative du physique ou de la personnalité. Cependant, Kim Thúy insiste nettement sur les incohérences de ces pratiques millénaires, notamment en ce qui concerne le trauma : « Mon prénom ne me prédestinait pas à faire face aux tempêtes en haute mer et encore moins à partager une paillote dans un camp de réfugiés en Malaisie avec une dame âgée qui pleura jour et nuit pendant un mois sans nous expliquer qui étaient les

quatorze jeunes enfants qui l'accompagnaient. » (vi, p. 45) Le glissement onomastique d'une langue à l'autre fonctionne alors par une logique d'absorption et de transformation, tout comme les emprunts linguistiques d'un système langagier à un autre :

Mon grand-père n'avait jamais protesté lorsque les enseignants lui donnaient un nom français. Par manque de connaissances, par acte de résistance, ses parents ne lui en avaient pas donné. Alors, dans les classes, d'une année à l'autre, d'un professeur à l'autre, il portait un nouveau nom, Henri Lê Văn An, Philippe Lê Văn An, Pascal Lê Văn An... De tous ces noms, il avait conservé Antoine et transformé Lê Văn An en nom de famille (vi, p. 10)

Malgré l'errance onomastique du grand-père de la narratrice, le prénom vietnamien devient alors patronyme français, dont les générations suivantes ont hérité, bien que son origine se trouve dans la volonté de résister à travers la langue.

Parallèlement, l'altérité se joue dans les césures de la filiation. L'exil, souvent traumatique, s'immisce dans les interstices généalogiques, qui sont semblables à la rupture culturelle impliquée par le passage du Vietnam au Québec. La narratrice de *mãn* évoque l'attitude désorientée de son gardien face aux figures féminines qui l'entourent :

Sa démarche [...] était celle d'un homme incertain, perdu entre deux mondes. Il ne savait plus s'il devait franchir le seuil avant ou après les femmes. Il ne savait plus si sa voix devait être celle de la marieuse ou la sienne. Ses hésitations lorsqu'il s'est adressé à Maman nous ont toutes terrassées. Il l'appelait pêle-mêle « grand-sœur » (*Chị*), « tante » (*Cô*) et « grande-tante » (*Bác*). (*mãn*, p. 15)

Les incohérences à l'égard des traditions du pays d'origine et de celui d'accueil traduisent un malaise face aux pratiques culturelles. *mãn* est par ailleurs très emblématique de cette malléabilité de la généalogie post-traumatique puisque la

narratrice révèle dès les premières pages qu'elle ne connaît pas son père : « Moi, je n'ai jamais su qui était mon géniteur. » (*mãn*, p. 34) Cependant, les regroupements généalogiques sont également prégnants dans les romans de Kim Thúy. La tradition vietnamienne confère à la généalogie une importance dont la culture québécoise fait partiellement abstraction : « Quand les Vietnamiens se rencontrent, le village d'origine et l'arbre généalogique sont les deux sujets qui ouvrent la plupart des conversations, parce que nous croyons fermement que nous sommes ce que nos ancêtres ont été, que nos destins répondent aux gestes des vies qui nous ont précédés. » (*mãn*, p. 53) Comme le rappelle la narratrice de *vi*, la tradition vietnamienne accorde une responsabilité quant à la réussite qui transcende les générations. Elle n'appartient donc pas à une seule personne, mais s'inscrit dans une lignée familiale : « Le succès d'un enfant appartient aux parents et à ses ancêtres. » (*vi*, p. 60) *Ru* défend également le parti pris d'une responsabilité généalogique par le devoir qui unit la narratrice à sa mère dans l'histoire personnelle, mais également l'histoire collective de la diaspora vietnamienne au Québec à la suite du traumatisme de l'exil :

Ma naissance a eu pour mission de remplacer les vies perdues.
Ma vie avait le devoir de continuer celle de ma mère.

Je m'appelle Nguyễn An Tịnh et ma mère, Nguyễn An Tĩnh. Mon nom est une simple variation du sien puisque seul un point sous le i me différencie d'elle, me distingue d'elle, me dissocie d'elle. J'étais une extension d'elle, même dans le sens de mon nom. En vietnamien, le sien veut dire « environnement paisible » et le mien, « intérieur paisible ». Par ces noms presque interchangeables, ma mère confirmait que j'étais une suite d'elle, que je continuerais son histoire. (*ru*, p. 11-12)

La narratrice lie alors ici l'onomastique à la généalogie. Pourtant, la tradition vietnamienne permet également des glissements symboliques dans la généalogie. La narratrice de *mãn* évoque la multiplicité des figures matriarcales de la tradition vietnamienne. Les tantes, au même titre que les mères, ont une responsabilité quant à l'éducation des enfants : « Souvent, les tantes dans une famille sont appelées "mère" parce qu'elles ont presque le même devoir et le même droit de regard sur le bien-être et l'éducation de l'enfant. » (*mãn*, p. 109) Ainsi, bien qu'elle connaisse sa mère biologique, la narratrice de *mãn* est adoptée symboliquement par une amie qui vient combler plusieurs rôles : « Avant même qu'un mot soit prononcé, nous sommes devenues amies et, avec le temps, sœurs. Elle m'a adoptée comme elle a adopté sa fille. » (*mãn*, p.54) Les regroupements généalogiques se jouent même au cœur du trauma. La cale du bateau lors de la traversée des *boat people*, du Vietnam au côtes chinoises, devient le théâtre d'un remaniement et, parfois, d'une refonte complète de la généalogie de ses occupants : « Dans cet univers isolé, les amitiés se créaient au moindre lien. Deux camarades de classe devenaient des sœurs, deux natifs d'une même ville s'entraidaient en cousins, deux orphelins formaient une famille. » (*vi*, p. 46) Le rapport à l'altérité de la littérature postexilique de Kim Thúy se matérialise donc à travers une tradition vietnamienne malmenée dans son onomastique et sa généalogie. Au contact de la *transculture*, le contexte québécois se définit alors comme propre à une hybridation culturelle.

Hybridations et mémoire culturelles

Pierre Nepveu, dans *L'Écologie du réel*, définissait le Québec des écritures migrantes comme « un contexte culturel où l'emprunt est souvent facile, l'hybridation tranquille, le cosmopolitisme inoffensif » (p. 204) et qui était de ce fait favorable à toutes sortes d'hybridation, culturelles, entendons-le, et ainsi littéraires. Il reprenait alors l'exemple de *La Québécoise* de Régine Robin en 1983, qui, toujours selon lui, montrait une volonté de « noter toutes les différences, faire un inventaire, un catalogue, une nomenclature » (p. 204). Cette fragmentation dans la forme de l'expérience de la multiplicité des cultures persiste dans la littérature postexilique de Kim Thúy, dont la forme redondante – le recueil d'anecdotes, qui ne font rarement plus d'une page – dénote une certaine perméabilité. La narratrice de *ru*, qui se fond presque ici avec l'écrivaine, témoigne :

Je raconte des bribes de mon passé comme si elles étaient des historiettes, des numéros d'humoriste ou des contes cocasses de pays lointains aux décors exotiques, aux sons insolites, aux personnages parodiques. (p. 141)

L'écriture est fragmentaire, la chronologie malmenée. Les analepses et les prolepses sont ainsi imprévisibles et suivent la rémanence soudaine des souvenirs. Cette narration décousue fait écho à ce que Pierre Nepveu qualifiait d'expérience du désordre qui caractérise le Québec au présent des écritures migrantes : « L'ici contemporain se définit fondamentalement comme expérience du désordre, d'un désordre encore une fois pas contingent ou momentané, mais persistant, toujours renouvelé. » (p. 207) Régine Robin lui préférait le terme de *patchwork* culturel pour désigner cette *transculture* de l'écrit

migrant, qui méritait, selon elle, la célébration d'une remise en question du nationalisme de souche : « un patchwork de programmes, de cultures, de langues, d'informations et désinformations spécifiques. Quel bonheur ! Mélange de tout, bonheur de ce mélange ! » (1996, p. 305) L'écriture postexilique de Kim Thúy propose une réponse contrastée à cette exaltation de la *transculture*. Elle est alors synonyme de désinscription dans l'espace, comme c'est le cas pour le père de la narratrice de *vi*, qui a « choisi d'être diplomate[...] pour vivre partout dans le monde sans jamais n'appartenir à un lieu » (*vi*, p. 68). Dans *ru*, la narratrice relate son retour vers le Vietnam, qui fait la synthèse de cette fracture spatiale et culturelle. Dans son restaurant anecdotique, le serveur lui fait remarquer qu'elle n'appartient plus au même groupe que les Vietnamiens restés au pays : « Ce jeune serveur m'a rappelé que je ne pouvais pas tout avoir, que je n'avais plus le droit de me proclamer vietnamienne parce que j'avais perdu leur fragilité, leur incertitude, leurs peurs. Et il avait raison de me reprendre. » (*ru*, p. 87) Par cette pratique du « dépaysement » et du « repaysement » (Nepveu, 1988, p. 204), la réflexion sur la *transculture* induit une influence réciproque qui transforme autant l'immigrant que sa société d'accueil, mais qui l'exclut des deux. Le corpus romanesque de Kim Thúy insiste cependant nettement plus sur la suprématie culturelle de l'occident, qui marque bien souvent la période pré-migratoire. La narratrice de *mãn* évoque son éducation inspirée de la tradition littéraire à travers *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan, Voltaire, Kafka, *L'Étranger* d'Albert Camus ou encore *Les Misérables* de Victor Hugo. Dans *vi*, le père diplomate de la narratrice favorise les cultures extérieures face à l'hybridation en célébrant le contact des cultures américaine et européenne : « Mon père n'a jamais

aimé Chợ Lớn. Il préférerait le centre-ville de Saigon avec ses cafés français et ses bars américains. » (vi, p. 25) De plus, cette coexistence des cultures modifie la perception et la référentialité de certains personnages. La mère de la narratrice compare ainsi son mari à l'acteur américain Clark Gable lorsqu'il s'applique de la brillantine dans les cheveux (vi, p. 19), puisque cette référence a pris la place d'autres références vietnamiennes. Hà, une amie de la famille, évoque également la différence, entre les Vietnamiens et les Américains, de conception de la beauté qui joue en sa faveur :

Je me demandai si ma mère ne l'enviait pas de pouvoir faire preuve de telle désinvolture grâce à la pluie de compliments qu'elle recevait de la part de ses professeurs et collègues américains. Ces derniers célébraient la beauté avec des tablettes de chocolat, des bigoudis, des disques de Louis Armstrong, alors que les Vietnamiens qualifiaient son teint basané de « sauvage ». (vi, p. 34)

Afin de contrebalancer les cultures occidentales dominantes dans la période pré- et post-migratoire, l'écriture de Kim Thúy s'inscrit également dans une perspective de réconciliation et de travail de mémoire qui se lit dans chacun des trois romans. Elle évoque dans *mãn* le poids de l'histoire pour les Vietnamiens, qui héritent d'un passé collectif. La mère de la narratrice, grâce à son rôle d'actrice de la révolution, a pu empêcher l'exclusion dans les camps de travaux forcés d'une partie de la famille, responsable présumée de la déchéance du pays par son affiliation à l'ancien gouvernement. Elle subit à cet égard le surgissement de l'histoire par les rémanences ponctuelles du passé dans la narration, ici à travers le souvenir des nouveaux occupants de leur grande propriété sous l'ancien régime politique :

Je me demandais s'il n'était pas insupportable d'avoir son passé planté devant soi. Peut-être espéraient-ils que par compassion les nouveaux occupants ramasseraient, leur redonneraient un coin de la maison, pour que le passé ne soit plus une tare, pour que les gens n'aient plus à noircir au crayon-feutre des visages controversés et des drapeaux de l'ancien régime sur les photos et, surtout, pour réintégrer le passé au présent. (*mãn*, p. 121-122)

Dans *vi*, la narratrice évoque même une certaine filiation du poids de l'histoire qui transgresse ainsi les générations : « Parfois, même des parents honnêtes ne résistent pas à la pression du poids de l'histoire d'un peuple qui se transfère d'une génération à l'autre. » (*vi*, p. 61) L'histoire se transmet alors comme un fardeau culturel, mais cette transmission peut aussi être salvatrice. Dans une perspective cathartique, la narratrice de *mãn* invite alors sa mère à évacuer le passé par l'écriture en lui offrant de quoi mettre sur le papier ses souvenirs douloureux : « J'avais offert à Maman des cahiers à réglure Seyès comme ceux qu'elle utilisait enfant [...] en espérant qu'elle écrirait notre histoire. » (*mãn*, p. 115) La question se pose alors quant à la possibilité même d'une écriture de l'histoire. Pierre Nepveu indiquait que l'expérience migrante de la mémoire impliquait de « souffrir de ce qui n'existe plus, se souvenir de ce vers quoi on ne peut plus revenir, ou même de ce qui n'a jamais vécu » (1988, p. 200). Cette analyse s'applique au corpus de Kim Thúy, qui mentionne un refus partiel du devoir de mémoire induit par le paramètre temporel et l'effort que demanderait un tel processus : « Les gens sont trop occupés par leur survie quotidienne pour prendre le temps d'écrire leur histoire collective. » (*ru*, p. 47) Parallèlement, le cheminement historiographique exige des connaissances factuelles qui ne sont pas acquises pour tous les migrants, comme l'explicite *vi* en l'absence de traces : « Mon

histoire avait été coupée, réinventée. Aucun objet chez moi ne portait la trace des ancêtres, contrairement à l'autel des ancêtres qui était témoin de tous les mariages, des anniversaires des morts, de la cérémonie du premier jour de l'an depuis au moins cent ans. » (vi, p. 131) L'histoire meurt ainsi parfois par le processus de migration : « Absolument plus personne ne connaîtra la vraie histoire. » (ru, p. 143) Dans son rapport au passé, l'hybridation de la culture migrante vietnamienne infère alors un respect ou, à l'inverse, une transgression de la tradition par le souvenir. Pierre Nepveu expliquait que cette mémoire se caractérise par un « étonnant dilemme : le texte migrant se souvient, croit se souvenir, est hanté par l'originel et l'authentique, mais doit en même temps constater que d'une certaine manière cette hantise est sans objet » (1988, p. 200).

La poétique de l'altérité dans le corpus postexilique de Kim Thúy réinvestit des problématiques latentes en littérature québécoise. Après la saturation des *écritures migrantes* dans les années 2000, l'auteure à la plume vietnamienne retravaille cette esthétique littéraire en l'inscrivant dans sa propre expérience de l'exil. Son univers est toujours marqué par la prédominance de traces qui ponctuent son écriture, que ce soit à travers ce que Régine Robin nommait *l'entre-deux-langues*, ici par l'assimilation linguistique de mots vietnamiens, ou le culinaire, qui s'imisce dans le récit, notamment dans *mãn*. Le rapport à l'altérité se démarque cependant par ses spécificités onomastiques et généalogiques. La littérature au Québec reste ainsi propice aux hybridations, à *l'expérience du désordre* comme la nommait Pierre Nepveu, notamment par des pratiques identitaires et culturelles qui favorisent la *transculture*. Le constat de Kim Thúy est néanmoins timoré et ne s'inscrit en aucun cas dans la célébration

univoque d'un multiculturalisme sans faille. L'exil est aussi parfois perte, oubli, déchirement : « Si tu veux survivre, dépars-toi de ton identité. » (*mãn*, p. 27)

Bibliographie

- BERROUËT-ORIOU, Robert. (1986), « L'effet d'exil », *Vice Versa*, vol. 17, p. 20-21.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, (2007) *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- CHEN, Ying. (1992), *La Mémoire de l'eau*. Montréal, Leméac.
- DESMEULES, Christian. (2013), « Littérature québécoise - Les lunettes roses de Kim Thúy », *Le Devoir*, 30 mars, <<http://www.ledevoir.com/culture/livres/374482/les-lunettes-roses-de-kim-thuy>>.
- DION, Robert. (1997). *Le Moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*. Québec, Nota bene.
- HAREL, Simon. (2005), *Les Passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal, Éditions XYZ, coll. « Théorie et Littérature ».
- KOKIS, Sergio. (1995), *Le Pavillon des miroirs*, Montréal, Éditions XYZ, coll. « Romanichels ».
- LAFERRIÈRE, Dany. (1985), *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB éditeur.
- NEPVEU, Pierre. (1988), *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal.
- ROBIN, Régine. (1996), « L'impossible Québec pluriel : la fascination de la "souche" », dans Mikhaël Elbaz, Andrée Fortin

et Guy Laforest (dir.), *Les frontières de l'identité : modernité et postmodernisme au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 295-310.

- . (1984), *L'Amour du yiddish. Écriture juive et sentiment de la langue (1830-1930)*, Paris, Éditions du Sorbier.
- . (1983), *La Québécoise*, Montréal, France/Amérique.
- THÚY, Kim. (2016), *vi*, Montréal, Libre Expression.
- . (2013), *mãn*, Montréal, Libre Expression.
- . (2009), *ru*, Montréal, Libre Expression.

Résumé

Le renouvellement esthétique suggéré par les *écritures migrantes* dans les années 1980 a insufflé de nouveaux enjeux en littérature québécoise : flux migratoires, exils, débats sur l'identité et l'altérité au Québec, pour ne citer que les plus prégnants à l'époque. Robert Dion notait que la littérature québécoise s'offrait alors comme une pensée « propice à toutes les hybridations ». Même si une certaine saturation de la catégorie évacue ces problématiques à partir des années 2000, Kim Thúy reflète la persistance de ces questionnements dans l'écrit québécois en proposant une nouvelle poétique de l'hybride à travers sa plume d'origine vietnamienne.

Abstract

The aesthetic renewal suggested by migrant literatures in the 1980s breathed life into new issues in Quebecois literature: migratory flows, exiles, debates on identity and alterity in Quebec, not to

mention the most significant of the period. Robert Dion noted that Quebecois literature then presented itself as a notion “suitable for all hybridizations”. Even if a certain saturation of the category relieves these issues from 2000 on, Vietnamese-Canadian author Kim Thúy reflects the persistence of these examinations in Quebecois writing by proposing a new poetic of the hybrid.

Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (dir.),
L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques
Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016, 260 p.

Cecilia Foglia
Université de Montréal

Environ dix ans après la parution de l'ouvrage *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation* (Hokenson & Munson, 2007), première étude historique de l'autotraduction comme forme d'écriture, Alessandra Ferraro et Rainier Grutman relancent le débat en publiant un collectif sur l'autotraduction littéraire, envisagée cette fois d'un point de vue sociolinguistique et culturel. D'entrée de jeu, le texte s'annonce fort innovant pour trois raisons : la langue de publication adoptée, les motivations du recours à l'autotraduction et, en dernier lieu, l'objectif du travail et l'applicabilité des approches

suggérées à d'autres cas de figure. Pour ce qui est de l'utilisation du français comme langue de publication, bien que les auteurs des articles ne soient pas tous francophones, ce choix répond à la volonté des directeurs de l'ouvrage de donner la priorité à la langue de travail des collaborateurs. Ainsi, ce texte rompt avec la tendance (assez courante) qui consiste à promouvoir les résultats de la recherche en langue anglaise afin d'atteindre le plus grand nombre de lecteurs. En outre, ce collectif explore les différentes et très nombreuses raisons qui poussent les écrivains à s'autotraduire. Ce faisant, il montre assez clairement que les motivations personnelles sont toujours indissociables de celles de nature socioculturelle et vice versa. Troisièmement, ce collectif a pour objectif d'aller au-delà des cas isolés : il propose donc une réflexion transversale et pluridisciplinaire sur l'autotraduction afin d'identifier des tendances en la matière. En cherchant le fil rouge reliant toutes les contributions, ce texte ambitionne de conceptualiser l'autotraduction et de bâtir, enfin, une théorie sur celle-ci. Ce dernier aspect représente probablement le véritable point faible de ce sous-domaine de la traductologie. En ce sens, la présente contribution vise à combler ce vide gnoséologique en mettant en évidence les similitudes et les particularités de l'autotraduction et des autotraducteurs. Plutôt que d'interpréter cet ouvrage comme une volonté de catégoriser l'autotraduction par langues et par pays, il faudrait l'entendre comme la tentative d'explorer la taxonomie de cette forme d'écriture. En d'autres termes, au lieu de dessiner une galerie de portraits d'autotraducteurs, ce collectif essaie d'esquisser l'architecture du musée qui l'héberge. Une architecture qui, parallèlement aux portraits qu'elle accueille, ne se veut pas statique mais dynamique grâce aux visages qui vont se rajouter

au fil du temps. Tout comme Paul Cézanne (1839-1906) reproduisait sans cesse la Montagne Sainte-Victoire, car chaque fois qu'il l'observait pour la peindre l'atmosphère modifiait sa perception de l'image (Rilke, 2001/1984), ce texte aussi esquisse un nouveau visage de l'autotraduction littéraire par le biais de nombreuses approches interdisciplinaires.

Il est important de mentionner que ce collectif n'aborde que l'autotraduction littéraire, domaine où les notions d'*auctorialité* (soulignant l'intentionnalité) et d'autorité (se référant à l'agentivité) de l'autotraducteur sont fondamentales. L'autotraduction littéraire remet en cause ces deux principes tout comme elle remet en question la notion de l'unicité de l'œuvre. Comme les chercheurs le montrent bien, les autotraductions correspondent parfois à de vraies réécritures et, face à cela, le problème terminologique lié à leur définition (original vs traduction ou original vs deuxième original) reste irrésolu. Il n'en demeure pas moins qu'elles gardent le statut de création littéraire, et c'est peut-être la raison pour laquelle le principe d'équivalence ou de fidélité n'est pas considéré dans ce cas-ci comme un critère discriminatoire pour élaborer des théories.

En ce qui concerne la structure de l'ouvrage, ce dernier s'ouvre sur un état des lieux dressé par Ferraro et Grutman. Il se présente en deux volets de cinq contributions chacun. L'approche adoptée par l'ouvrage est sociologique. Les premiers articles font partie de la section intitulée « cadres contextuels », alors que les autres sont regroupés sous l'étiquette de « dynamiques textuelles ». Bien que Ferraro et Grutman ne le déclarent pas en avant-propos, cette distinction s'approche des théories bourdieusiennes en ce qui a trait aux études de l'habitus des écrivains-(auto)traducteurs, soit des

conditionnements sociaux et personnels influençant leur trajectoire ainsi que leur pratique de l'écriture et de la traduction. L'autre aspect qui apparaît en filigrane est la centralité de l'individu, dans ce cas-ci l'écrivain-autotraducteur. Ce qui fait de cet ouvrage un point de rencontre entre la littérature, exprimée par le genre adopté, et la traducturologie (Chesterman, 2009), soit l'étude de la traduction à partir de l'analyse de la trajectoire du traducteur. Ces deux volets, séparés pour des questions d'ordre organisationnel plutôt que notionnel, jouent en réalité le rôle de *koiné*, à savoir d'unités inséparables, parce que tout comme la théorie requiert des études de cas pour être validée ou réfutée, les cas de figure aussi nécessitent une théorie présente en arrière-plan leur permettant d'être mieux interprétés. Le cadre contextuel, comme le terme le suggère, est une exploration macro(scopique) des aspects phénoménologiques et socio-culturels qui influencent le texte autotraduit. Les articles qui traitent de ces aspects sont rédigés par Christian Lagarde, Rainier Grutman, Paola Puccini, Eva Gentes et Xosé Manuel Dasilva. Une fois le corollaire de l'autotraduction construit, le lecteur, de manière presque dantesque, est accompagné par chaque auteur du deuxième volet à visiter les différents cercles « privés » de l'autotraduction. Cette partie aborde l'analyse textuelle, laquelle s'entend ici comme une réflexion sur la pratique de l'autotraduction à partir des ouvrages, et non comme une étude comparative des textes source (original) et cible (autotraduction). Alessandra Ferraro, Valeria Sperti, Chiara Montini, Pascale Sardin et Christine Lombez sont les chercheuses chargées de guider le lecteur dans cette exploration au niveau micro de l'autotraduction.

Enfin, les spécialistes et connaisseurs de la pensée de Ludwig Wittgenstein pourraient remarquer l'analogie qui existe entre la réflexion que développe ce dernier dans la théorie du jeu et la visée de l'ouvrage dirigé par Ferraro et Grutman. Le philosophe et mathématicien autrichien demande à son interlocuteur :

[q]u'est-ce qui est commun à tous [jeux] ? – Ne dites pas : Il *faut* que quelque chose leur soit commun, autrement ils ne se nommeraient pas « jeux » - mais *voyez* d'abord si quelque chose leur est commun. – Car si vous le considérez, vous ne verrez sans doute pas ce qui leur serait commun à *tous*, mais vous verrez des analogies, des affinités, et vous en verrez toute une série. Comme je l'ai dit : ne pensez pas, mais *voyez* ! (Wittgenstein, 1961, p. 66)

Autrement dit, Wittgenstein invite à chercher « le réseau complexe des analogies qui s'entrecroisent et s'enveloppent les unes les autres » (p. 66). Si ce n'est pas l'acte de se traduire, qu'est-ce qui est commun aux autotraducteurs ? L'autotraducteur, à quel jeu joue-t-il ? Il nous semble alors pertinent d'émettre l'hypothèse que cette question de recherche est sous-jacente aux articles contenus dans cet ouvrage.

L'avant-propos, signé par Ferraro et Grutman, offre un état des lieux de l'autotraduction. À la fois succinct et exhaustif, ce riche compendium résume les moments saillants de l'autotraduction (soit pendant la Renaissance, la Première Guerre mondiale suivie de vastes mouvements migratoires et, finalement, la décolonisation) et fournit une liste d'ouvrages et de revues scientifiques qui ont abordé ce sujet à partir de 1998.

L'article de Lagarde amorce la première section. Il analyse l'autotraduction du point de vue sociolinguistique tout en accordant une attention particulière à la diglossie.

L'autotraduction est très souvent associée au bilinguisme de l'écrivain, compétence qu'il développe à l'intérieur d'une situation familiale plurilingue ou en conséquence d'une migration, d'un exil, etc. Lagarde remarque que l'autotraduction peut se manifester dans un contexte soit monolingue soit diglossique. Dans le premier cas, la tendance à s'autotraduire est plutôt liée à des raisons de nature individuelle ; dans le deuxième cas, la motivation est plutôt idéologique et socioculturelle. Lagarde met l'accent sur l'importance d'explorer, voire d'analyser, les raisons sociolinguistiques de la directionnalité des langues concernées par l'autotraduction. Plus souvent qu'on ne le pense, l'écrivain s'autotraduit pour légitimer doublement sa propre littérature et pour se consacrer au champ littéraire national et « local », comme c'est le cas, par exemple, des écrivains-autotraducteurs exerçant en Espagne. En ce sens, la contribution de Lagarde confirme l'applicabilité de la théorie du polysystème (Even-Zohar, 1990) et des observations de Pascale Casanova (1999) — concernant les notions de traduction-accumulation et de traduction-consécration — à l'autotraduction aussi. Enfin, Lagarde remet en question l'idée que l'autotraduction est un libre choix, soit un exercice volontaire, spontané et confortable de l'écrivain. Elle apparaît plutôt comme une pratique comportant de nombreuses contraintes liées à la langue, surtout lorsque celle-ci est mineure.

L'article de Grutman met en relief une problématique fondamentale, à savoir que l'histoire de la littérature s'est toujours focalisée sur l'individuel au détriment du collectif, alors que la sociologie s'est intéressée au collectif aux dépens de l'individuel. L'autotraduction littéraire incarne, à cet égard, un sous-champ d'exception où il est possible d'amender cette relation binaire existant entre littérature et sociologie. Grutman

suggère d'analyser tantôt la littérature tantôt la sociologie à partir d'une perspective multiple, de dépasser la « vision atomistique » de l'autotraduction et, enfin, de ne pas réduire l'autotraduction à une liste d'autotraducteurs. Ce qui permet de définir les caractéristiques qui justifient le recours à l'autotraduction. Dans la même veine que Lagarde, et en partant d'une perspective socio-littéraire et linguistique, Grutman constate que 1) l'autotraduction se fait souvent entre deux langues qui sont en relation asymétrique ; 2) l'autotraducteur bénéficie d'une agentivité qui lui donne une certaine liberté décisionnelle relative à sa création littéraire. S'inspirant de Gianfranco Folena (1991/1973) et de Pascale Casanova (1999), Grutman distingue l'autotraduction symétrique horizontale de l'autotraduction asymétrique/verticale. La première porte sur l'autotraduction d'une langue centrale à une autre jouissant du même statut. La deuxième, par contre, se réfère à l'autotraduction d'une langue centrale à une langue périphérique et vice versa. De surcroît, Grutman distingue deux types de transferts verticaux : la supra-autotraduction (d'une langue périphérique 1 à une autre centrale) et l'infra-autotraduction (d'une langue centrale à une autre périphérique 2). Si, d'une part, l'autotraducteur est son propre courtier et peut se traduire à sa guise, l'autotraduction se révèle d'autre part une arme à double tranchant. En effet, en fonction des langues concernées, elle peut occulter l'original (comme c'est le cas de l'écrivain basque Bernardo Atxaga). Original et autotraduction sont signés par le même auteur. Donc, que se passe-t-il lorsque l'écrivain modifie l'original — rédigé en langue périphérique — en s'autotraduisant vers une langue plus centrale ? Quelle version les traducteurs allographes adopteront-ils ? Quels seront les gains et les pertes

linguistiques et culturels ? La contribution de Grutman nous apprend qu'il est indispensable d'étudier l'autotraduction à la lumière du prestige social de la langue. Cela peut nous éclairer sur la directionalité de l'autotraduction, l'agentivité de l'autotraducteur et les multiples raisons qui expliquent cette double existence littéraire.

Ce dernier point est au cœur du texte de Gentes, qui explore les motivations du recours à l'autotraduction. Plus particulièrement, il analyse la première expérience autotraductive de quatorze écrivains contemporains (six femmes et huit hommes) afin d'identifier le moment déclencheur et, par conséquent, les circonstances qui les ont menés à s'autotraduire. Parmi cet échantillon, sept autotraducteurs sont des bilingues exogènes (c'est-à-dire des migrants), quatre auteurs s'expriment dans les langues parlées dans le pays où ils vivent (autotraducteurs endogènes), et trois s'autraduisent en employant une langue qui n'est pas celle du territoire où ils résident. Enfin, Gentes s'intéresse aussi aux effets produits par la décision de s'autotraduire. Les résultats de son enquête montrent que les écrivains s'autotraduisent pour : 1) observer la réception du texte dans une langue donnée, 2) éluder certains écueils tels que la censure, 3) des questions psychologiques et identitaires, 4) favoriser le processus éditorial lié à l'acceptation de l'ouvrage, 5) rectifier une traduction allographe jugée insatisfaisante ou ne reflétant pas assez l'auteur, 6) une raison tout simplement liée au hasard, 7) répondre aux exigences de la maison d'édition qui demande une version dans une langue centrale ou sinon, 8) car l'entourage de l'écrivain juge la traduction allographe médiocre. Parmi les effets produits par cette double existence littéraire, Gentes rappelle l'acquisition d'un lectorat nombreux, l'entrée dans le marché littéraire

mondial, la possibilité de garder le ton de l'original dans le texte autotraduit et, pourquoi pas, l'élaboration d'un escamotage pour éluder le blocage de l'écrivain.

La contribution de Dasilva passe en revue les raisons qui mènent les autotraducteurs à occulter au lecteur la nature autotraductive de l'ouvrage. Tout d'abord, Dasilva distingue entre autotraduction transparente et autotraduction opaque. Dans le premier cas, l'auteur laisse entendre, plus au moins ouvertement dans le texte, qu'il s'agit d'une autotraduction. Dans le deuxième cas, l'auteur dissimule cette information. Selon Dasilva, il est très important d'explorer les motivations d'une telle décision. On opte pour une autotraduction opaque lorsque 1) l'autotraducteur veut que son texte garde le statut d'original ; 2) l'autotraduction présente des portions importantes de réécriture et elle est, de fait, considérée comme une recreation ; 3) l'autotraducteur envisage les textes de départ et d'arrivée comme des ouvrages complémentaires et non subordonnés. De plus, dans la même veine que Lagarde et Grutman, Dasilva note que l'autotraduction opaque s'opère surtout dans des contextes diglossiques (et donc linguistiquement asymétriques) et qu'elle est plus fréquente chez les autotraducteurs endogènes. Rappelons que, par autotraducteur endogène, on entend l'auteur qui s'autotraduit vers une autre langue parlée dans le même territoire. Par contre, l'autotraducteur exogène est celui qui s'autotraduit dans une deuxième langue à la suite d'une migration. On reconnaîtra qu'il est difficile, pour ce dernier, de masquer son rôle de traducteur dans le texte (notamment à cause de sa nationalité). En revanche, l'autotraducteur endogène « peut sans grande difficulté combiner les deux profils linguistiques » (p. 115) sans que le lecteur s'en aperçoive. Dasilva conclut en affirmant que

ce jeu de cache-cache de l'auteur trahit son désir de voir son ouvrage garder toujours le statut d'original quelle que soit la langue utilisée.

L'article de Puccini se distingue nettement des autres résumés ci-dessus. S'inspirant de l'anthropologie culturelle, discipline qui s'intéresse à l'Autre et à l'individu de manière indissociable, la chercheuse prend en compte le Sujet en tant qu'autotraducteur et se demande si on peut considérer l'autotraduction comme l'une des formes de représentations de l'altérité intime et également si l'anthropologie peut nous aider à expliquer les dynamiques sous-jacentes à un auteur qui s'autotraduit. L'autotraduction met-elle en évidence le rapport de l'homme avec le temps et l'espace ? Pour Marc Augé (2012), « [t]out être humain naissant est l'objet de processus rituels dans lesquels on peut lire [...] l'obsession du sens faisant appel au passé et l'obsession de la liberté faisant appel au futur » (p. 35). En d'autres termes, d'après l'anthropologue et ethnologue français, le futur reconnaît l'importance du passé. Si on regarde l'autotraduction par la lorgnette de l'anthropologie culturelle, on voit que l'original (œuvre-événement) provient du passé, traverse le présent et se projette dans le futur en devenant autotraduction. Elle incarne à la fois un projet d'écriture (où l'auteur peut réviser son texte, l'abrégé et l'allonger), individuel (par lequel l'autotraducteur rattrape sa langue maternelle) et collectif (car en s'autotraduisant, il laisse un don à la communauté d'origine). Puccini insiste sur le fait que l'autotraduction est une nouvelle création dans le futur du passé. L'autotraduction entendue comme processus (intrigue) correspond à une mise en ordre du vécu, au rattrapage du passé, des références temporelles et spatiales. Elle se rapporte au passé. En revanche, l'autotraduction entendue comme produit final

(inauguration) se rapporte au futur. Elle correspond donc à une renaissance, à un nouveau commencement. Qu'elle soit intrigue ou inauguration, l'autotraduction est une pratique d'écriture présente, un processus qui se nourrit de ces deux moments à la fois temporels et inséparables. À l'instar d'un ethnologue, l'autotraducteur entreprend un voyage dans le passé physique et intérieur, à cheval entre deux langues et deux cultures, pour les réinterpréter dans le présent et leur donner un autre *à-venir*.

Le deuxième volet de l'ouvrage s'ouvre sur la contribution de Ferraro. Son travail porte sur l'analyse des façons dont un écrivain-autotraducteur révèle, dans le paratexte, sa double existence littéraire. En dévoilant que l'ouvrage est une autotraduction, l'auteur signe un pacte autotraductif avec le lecteur. Son interprétation du texte se verra influencée, car le lecteur est conscient du fait que la paternité de l'acte traductif est à l'auteur et il lui fait confiance (voir Lejeune, 1975). En analysant le paratexte de bon nombre d'autotraductions, Ferraro arrive à montrer que si l'autotraduction est couverte (pacte zéro), la hiérarchie entre traduction et original disparaît. Ainsi, les deux textes affichent le même statut d'original, ce qui trahirait le désir de l'écrivain-autotraducteur d'appartenir à deux univers littéraires et linguistiques de manière équivalente, voire de contrôler ses produits culturels dans toutes ses langues et formes. Par contre, si le pacte existe et si l'autotraduction est transparente, la hiérarchie entre original et traduction est explicite. L'auteur opterait alors pour la transparence soit parce qu'il souhaite adhérer principalement à un seul canon littéraire, soit parce qu'il ne se soucie pas d'appartenir à l'une ou l'autre littérature.

Sperti étudie le jeu de l'autotraducteur ou bien la fonction de son *auctorialité* lors de la traduction de son texte. En fonction de sa maîtrise de la deuxième langue, il peut collaborer de manière plus ou moins systématique avec le traducteur. Sperti distingue trois types de collaborations : la collaboration traductive, la *closelaboration* et, finalement, l'autotraduction assistée. La première correspond à une collaboration, généralement à distance entre le traducteur — qui exerce plus de contrôle sur le produit culturel final — et l'auteur. Leur communication vise surtout l'éclaircissement de passages et le peaufinage de la langue. Comme l'écrivain ne maîtrise pas parfaitement la langue cible, son *auctoritas* sur la version finale du texte est limitée. La deuxième incarne une collaboration assidue et constante entre l'écrivain-autotraducteur et le traducteur. Ils travaillent toujours ensemble et à partir d'un méta-texte en devenir. Leur relation se base sur la négociation des choix de traduction, le dialogue et la construction. Finalement, le texte d'arrivée est une récréation. En revanche, l'autotraduction assistée indique une relation de collaboration basée sur des compétences linguistiques, littéraires et culturelles réciproques. Le traducteur assiste l'autotraducteur en qualité de conseiller. Dans les deux derniers cas, l'écrivain-autotraducteur fait preuve de beaucoup d'*auctorialité*, alors que l'agentivité du traducteur est variable.

Dans le sillage de Sperti, Montini analyse l'*auctoritas* de l'auteur en adoptant l'approche génétique afin d'examiner les différentes étapes correspondant chacune à des manuscrits divers. Mener une étude génétique des autotraductions, c'est interroger le principe d'unicité et d'univocité de l'original. Ce dernier n'est que l'achèvement d'une série d'étapes qu'il faut analyser pour découvrir l'univers qui abrite l'autotraduction.

L'étude des informations extratextuelles ainsi que des manuscrits de Samuel Beckett, de Vladimir Nabokov et de Beppe Fenoglio nous renseigne sur certains aspects de ces auteurs passés sous silence. Il s'agit de l'adoption d'un processus autotraductif sourcier ou plus créatif (dans le cas de Beckett), l'attachement aux textes et le désir de tout contrôler (pour Nabokov) et, enfin, l'hybridité linguistique (dans le cas de Fenoglio). L'approche génétique de l'autotraduction encourage le lecteur à ne pas limiter cette forme d'écriture au processus ni au produit final. L'autotraduction contient l'histoire de vie de l'auteur, laquelle se reflète dans chaque mot qu'il sélectionne pour composer son texte.

Sardin, quant à elle, se concentre sur le parcours autotraductif de Nancy Huston et d'Hélène Cixous. Bien que le titre de son article donne à penser que sa contribution porte sur la relation entre le féminisme et l'autotraduction, en réalité, la chercheuse explore la dimension ludique associée à l'acte de s'autotraduire d'une langue à une autre. Ce plaisir des mots, que Sardin appelle « trajouir », transforme l'autotraduction en « manipulation transgressive, libre et créative du signe linguistique » (p. 203).

Enfin, l'article de Lombez, qui porte sur l'autotraduction en poésie, questionne l'idée selon laquelle le bilinguisme ou, en général, la compétence linguistique des écrivains (ici les poètes) explique le recours à l'autotraduction. Il ressort de la contribution de Lombez que les poètes parlent une *lingua mentalis* poétique universelle. Le simple fait de composer un poème, « c'est déjà traduire » (p. 216), car la poésie a une sonorité, une métrique et de règles rédactionnelles extraordinaires. La langue qu'on emploie pour l'écrire n'est

qu'un outil pour apprécier son essence. Autotraduire de la poésie devient donc un de moyens possibles permettant de déchiffrer cette langue mentale source et universelle.

L'ouvrage se clôt sur une bibliographie et un index de noms qui, dans l'ensemble, résument l'état de la recherche en autotraduction. Il suffit de visiter le site consacré à ce sujet et constamment mis à jour par Eva Gentes (p.230) pour comprendre à quel point ce sous-domaine de la traductologie est en pleine effervescence.

En définitive, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques* est un ouvrage impeccable des points de vue du contenu, de la reproductibilité des approches interdisciplinaires proposées, de la cohérence, de la cohésion et, surtout, de l'enchaînement très harmonieux et logique des contributions. En effet, ce dernier permet de saisir, au fil des pages, les dénominateurs communs de tous les autotraducteurs et, ce faisant, de pouvoir postuler une théorie de l'autotraduction en partant de la notion de prestige et de directionnalité des langues impliquées et, en dernier lieu, de déterminer les exceptions. De surcroît, le souci du détail qui caractérise cet ouvrage ainsi que l'adoption d'un style à la fois simple et perméable font de celui-ci non seulement un incontournable, mais aussi une expérience exégétique fort agréable et édifiante pour les spécialistes en littérature, critique littéraire, traduction, linguistique, études culturelles, sociologie et anthropologie entre autres. Il aurait été préférable d'avoir davantage d'exemples dans la deuxième partie de l'ouvrage. En dépit de cette petite lacune, il est indéniable que ce collectif ajoute une pierre à l'édifice de l'autotraduction, où

l'autotraducteur littéraire nous apprend que son « jeu » n'est pas terminé et qu'il lui reste plein de cartes à mettre sur table.

Bibliographie

- AUGÉ, Marc. (2012), *Futuro*, Torino, Bollati Boringhieri.
- CASANOVA, Pascale. (1999), *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil.
- CHESTERMAN, Andrew. (2009), « The Name and Nature of Translator Studies », *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*, No. 42, p. 13-22.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. (1990), « Polysystem Studies », *Poetics Today*, Vol. 11, No. 1, p. 45-51.
- FOLENA, Gianfranco. (1991 [1973]), *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi.
- HOKENSON, Jan Walsh et Marcella MUNSON. (2007), *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, St Jerome Publishing.
- LEJEUNE, Philippe. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- RILKE, Rainer Maria. (2001 [1984]), *Lettere su Cézanne*. Firenze, Passigli Editore.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (1961), *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques* (traduit par Pierre Klossowski), Paris, Gallimard.

Sylvie Lannegrand et Véronique Montémont (dir.),
*Résistances intérieures. Visages du conflit
dans le journal personnel*,
Academia-L'Harmattan, coll. « Au cœur des textes », 2016, 178 p.

Arnaud Genon
Nottingham Trent University

Souvent considéré comme l'espace privilégié de l'expression et de l'exploration d'un « je » intime, le journal n'en reste pas moins – ainsi que le remarquent Sylvie Lannegrand et Véronique Montémont dans leur préface – toujours intrinsèquement lié au contexte socio-historique dans lequel il a été écrit. Ainsi, le journal devient le lieu où s'inscrivent et se consignent des « résistances » dans les moments de crises politiques que sont les guerres et où naissent, lors de crises

intérieures liées aux amours et à la sexualité, des « conflits » entre le « je » et « le discours dominant » qui l'entoure.

C'est à travers un corpus de journaux allant de la fin du XIX^e siècle à l'année 2000, corpus qui regroupe des journaux classiques (George Sand, Adèle Hugo), des journaux récemment (re)découverts (Hélène Berr) ou inédits (Yves Navarre), que les chercheurs qui ont participé au présent volume tentent de répondre à la problématique suivante : comment les diaristes vivent-ils leurs engagements, leurs orientations quand ces derniers s'opposent aux circonstances historiques ou aux normes ?

L'ouvrage s'organise en deux temps. Le premier, intitulé « Face à la guerre », s'intéresse aux journaux « tenus durant des conflits historiques majeurs ». Le second, « Lutter pour être soi », se concentre sur les « tensions intérieures » que sont le désir amoureux et la sexualité.

« Face à la guerre »

Marion Krauthaker consacre le premier article au *Journal d'un voyageur pendant la guerre* de George Sand, texte peu étudié et même écarté du volume consacré aux œuvres autobiographiques de l'auteure dans La Pléiade. Tenu pendant la guerre franco-prussienne, de septembre 1870 à février 1871, ce journal naît de l'impossibilité de George Sand « d'intervenir plus publiquement sur la scène politique ». Outil cathartique, son journal n'en reste pas moins engagé contre la politique napoléonienne et donne à l'auteure l'occasion de réaffirmer ses idéaux socialistes. Si le journal s'écrit comme un « acte de guerre » qui inscrit en son sein la violence du conflit, il ne

néglige cependant pas la sphère privée. Au contraire, « les relations avec sa famille et surtout ses petites filles représentent une source de résistance au milieu du désespoir ». En ce sens, ce texte parvient à réconcilier la femme et l'écrivain, Aurore Dupin et George Sand.

La critique consacre un second article au *Journal* de Mary Martin, mère de famille et veuve irlandaise qui consigna, pendant la Première Guerre mondiale, de janvier à mai 1916, le combat psychologique qu'elle mena face à l'absence de nouvelles de son fils Charlie, d'abord porté disparu puis déclaré mort des suites de ses blessures dans un camp bulgare en décembre 1915.

Françoise Simonet-Tenant s'intéresse précisément à la période de « Mai-juin 1940 dans les journaux personnels ». À partir d'un corpus de 14 textes d'écrivains publiés et reconnus (Gide, Léautaud) ou de « scripteurs inconnus », elle cherche à analyser les différentes modalités de la mise en mot de l'histoire ainsi que « le statut et les fonctions de ces textes ». Les diaristes étudiés sont tous des témoins mais ils n'observent pas les événements du même endroit. Certains se trouvent sur les routes de l'exode (Roger Martin du Gard, Simone de Beauvoir) quand d'autres, comme Léautaud, n'ont pas voulu quitter la capitale. Puis il y a ceux qui se situent plus au sud (Jean Guéhenno) et voient arriver, « la rage au cœur », les Allemands dans leur ville. La confrontation des journaux fait apparaître des disparités quant à leur écriture : notes écrites sur le vif qui donnent l'impression d'assister aux événements, journal reconstitué, journal révisé parce que publié du vivant de l'écrivain (Gide), récit rétrospectif (Simone de Beauvoir) sont autant façons de relater ce moment de crise. Écrits pour « tenir le coup », pour témoigner de

« l'extraordinaire », pour se « soulager de la violence » qui se déroule sous les yeux du diariste, ces journaux laissent souvent place à la voix des autres – presse, radio, rumeurs – comme signe de leur désarroi et d'une recherche de sens à la période qu'ils traversent. Ces journaux, conclut Françoise Simonet-Tenant, « humanisent la mémoire collective, [...] restituent la puissance de l'événement, son intensité émotionnelle et ses répercussions sur les destinées singulières ».

Après l'article de Catherine Viollet consacré au journal de Micheline Bood, lycéenne auteure d'un journal-fleuve pendant la guerre et dans lequel elle rend-compte de la vie quotidienne pendant l'occupation mais aussi de ses conflits intérieurs, et celui de Christian Lazard analysé par Cyril Grange, Véronique Montémont présente une étude qui porte sur le journal d'Hélène Berr. Elle rappelle d'abord l'histoire du manuscrit, qui aboutit au succès que l'on connaît et met ensuite en lumière les différents conflits dont le journal est porteur. Un conflit intérieur et sentimental, tout d'abord. Hélène, engagée avec Gérard, rencontre Jean Morawiecki, de qui elle tombe éperdument amoureuse. Luttant dans un premier temps contre cet amour, elle s'y abandonne ensuite, Jean l'aidant dans les épreuves qui deviennent les siennes (port de l'étoile jaune, discriminations, etc.) et devenant pour Hélène une « source de réconfort vitale ». Le deuxième conflit est celui auquel elle est, avec sa famille, confrontée quotidiennement. Les lois antijuives et le port de l'étoile, l'arrestation de son père font naître chez Hélène un véritable sentiment de révolte. Se pose alors la question de partir ou de rester à Paris. Rester sera pour elle « une forme de résistance personnelle, sa manière de demeurer solidaire de tous ceux qui ont déjà été pris ». Le journal d'Hélène Berr est en même temps un éveil à l'âge adulte, une catharsis lui permettant de

mettre des mots sur ses angoisses et ses tourments, un témoignage conscient de sa portée historique, un « exercice spirituel pour faire face aux futurs douleurs ». Cet article, le dernier de la première partie, restitue de manière très juste la force et la singularité de ce remarquable journal.

« Lutter pour être soi »

Jean-Marc Hovasse nous plonge dans le journal d'Adèle Hugo sous l'angle des trois amours – Auguste Vacquerie, Auguste Clésinger et John Rose – qui le hantent. Adèle s'y imagine, selon les circonstances, en séductrice, en amante ou en épouse.

Dans « Les itinéraires d'une femme libre : Hélène Hoppenot », Hélène Gestern s'intéresse au journal de l'écrivaine, traductrice et photographe, qui tint jusqu'en 1980 un « journal-fleuve de 8000 feuillets au total » et dans lequel elle consigna des observations sur les pays qu'elle traversa avec son mari, le diplomate Henri Hoppenot (1891-1977). Ce journal, « plus extime qu'intime », laisse transparaître l'engagement féministe de la diariste qu'elle ne peut cependant exprimer publiquement. De la même façon, elle cachera à son mari la phase dépressive consécutive à la naissance de sa fille Violaine, naissance qui représente aux yeux de la jeune femme une privation de liberté. Son journal, celui d'une femme de diplomate, lui donne enfin l'occasion « de dresser des portraits piquants et lucides des microcosmes d'expatriés qu'elle côtoie ». Son regard fin et son esprit font de ce journal – dont d'autres parties seront publiées – « une ode au voyage, à la diversité et à la liberté ».

Sylvie Lannegrand signe les deux derniers articles de l'ouvrage. L'un est consacré à Jocelyne François et, plus précisément, aux trois volumes de son journal « intermittent », l'autre au journal inédit d'Yves Navarre, dont la critique révèle deux dimensions : « la sexualité et la / le politique ». Son œuvre a souffert de n'être réduite qu'à la seule thématique homosexuelle. Présente évidemment, elle ne rend pas compte de l'ensemble du travail de l'auteur, qui soulignait qu'il était « écrivain *et* homosexuel » et non pas « écrivain homosexuel ». Son journal fait apparaître le parcours d'un homme engagé, fasciné par l'actualité et les faits divers. Engagé politiquement, quand il rend compte de la mort du militant de la Gauche Prolétarienne Pierre Overney, abattu par un agent de sécurité, ou pour la cause homosexuelle quand il participe, en 1975, à l'émission *Les Dossiers de l'écran*. Cependant, dès les années 1970, Yves Navarre prend ses distances vis-à-vis de la politique et de la cause homosexuelle, car les mouvements auxquels il participe « semblent revendiquer une différence plutôt que d'encourager l'acceptation ». S'en suivra, dans les années 1980, une véritable désillusion qui aboutira, en 1989, à son départ de la France pour le Québec. C'est dans l'écriture qu'il réinvestira finalement les valeurs qu'il ne trouvait plus « ni en politique ni dans le mouvement homosexuel », car elle seule pouvait devenir le vecteur des engagements qui étaient les siens.

Résistances intérieures. Visages du conflit dans le journal personnel ouvre encore plus les portes d'une écriture souvent, par le passé, marginalisée et minorée. Les journaux ici étudiés et mis en lumière révèlent la richesse d'un genre que l'on peut considérer, selon les mots de Véronique Montémont et de Sylvie Lannegrand, comme « l'un des observatoires les plus passionnants qui soient de l'histoire, qu'elle soit individuelle ou collective ».