

Université de Montréal

**Écritures et architectures. (Im)matérialité de
l'image et de l'espace dans le roman court**

par Emma Lacroix

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)
en littératures de langue française

Janvier 2018

© Emma Lacroix, 2018

Résumé

Le roman court (fiction brève, *novella*) permet de penser l'architecture au sein du texte littéraire au-delà de sa capacité à représenter la construction du texte et sa structure narrative. Dans « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » (*Fictions*), Jorge Luis Borges propose une conception de l'espace et du temps qui met en rapport le livre en tant qu'objet matériel et l'espace déployé par la fiction. Cette nouvelle nous sert donc de grille de lecture, à travers laquelle sont étudiées les œuvres du corpus : *L'homme atlantique* (Marguerite Duras), *L'occupation des sols* (Jean Echenoz), *Dora Bruder* (Patrick Modiano) et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Georges Perec). En effet, l'espace de la fiction imaginé par Borges élargit les possibilités d'interprétation de ces courts textes, qui occupent un espace physique limité, à la fois en tant qu'objets matériels et mondes possibles. Les architectures habitées ou habitables développées par ces textes permettent une concentration de l'espace et du temps, ce qui porte à croire qu'elles peuvent être lues comme un texte et une image tout à la fois : elles participent de l'efficacité des textes courts. Le présent essai postule que la brièveté d'une œuvre littéraire a des répercussions sur l'espace de la fiction : ainsi condensé, plié, il met en contact des univers parallèles, ouvrant des brèches dans les strates du récit et favorisant la métalepse au sein de la narration. C'est ce que nous révèle l'étude comparative des œuvres sélectionnées.

Mots-clés : Littérature française, XX^e siècle, roman court, formes brèves, espace, architecture, image, matérialité, métalepse, Jorge Luis Borges

Abstract

The short novel (fiction short story, novella) allows to rethink architecture within the literary text beyond its capacity to represent the construction of the text and its narrative structure. In “The Garden of Forking Paths” (*Fictions*), Jorge Luis Borges offers a conception of space and time which connects the book as a physical objet and the space unfolded by the fictional text. This short story serves us as a reading grid, through which are studied the following works: *L’homme atlantique* (Marguerite Duras), *L’occupation des sols* (Jean Echenoz), *Dora Bruder* (Patrick Modiano) and *Tentative d’épuisement d’un lieu parisien* (Georges Perec). Indeed, the fictional space as conceived by Borges, expands the possible interpretations of these short novels, which concretely occupy a limited physical space, both as material objects and possible worlds. Architectures, inhabited or habitable, developed by these texts, enable a concentration of space and time, suggesting that they can be read both as text and image: they participate in the efficiency of the short text. This essay postulates that the brevity of a literary work has an impact on the fictional space: thus condensed, folded, it puts in contact parallel universes, opening gaps in narrative strata and promoting metalepsis within the narrative. This is what the comparative study of selected works helps reveal.

Keywords : French literature, 20th century, short novel, space, architecture, image, materiality, metalepsis, Jorge Luis Borges

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
1. L'architecture dans la fiction.....	8
1.1. Les lieux habités ou habitables.....	8
A. L'espace clos : le lieu de l'incursion dans la subjectivité du personnage.....	9
B. Le non-lieu, ou espace désinvesti : la nécessité de se positionner en sujet.....	14
C. Délimitations de l'espace et dichotomies : où s'arrête le dehors, où commence le dedans.....	20
1.2. L'espace cartographié par les personnages.....	25
A. Le parcours dans le temps et dans l'espace.....	25
B. Le cadre qui (dé)limite les déplacements : l'expérience de la lisière.....	30
C. L'espace en mouvement et le point de vue : le lieu <i>pratiqué</i>	35
1.3. L'architecture qui fait image.....	37
A. Le statut de l'image dans le monde construit.....	38
B. Le pouvoir de condensation de l'espace par l'image dans le récit.....	42
C. La lecture des images, un parcours qui se déploie dans le temps.....	46
2. La matérialité du texte.....	51
2.1. L'espace du texte en tant que réseau.....	52
A. Le dispositif paratextuel ou ce qui délimite l'espace « autour ».....	53
B. Le réseau intertextuel qui « plisse » le texte.....	62
C. La frontière entre réel et fiction : l'irréductible entre-deux ou le labyrinthe.....	72
2.2. L'économie du récit.....	78
A. L'esthétique de la brièveté : le mot et le silence (l'ellipse).....	80
B. Écrire et construire le minimalisme.....	86
C. Le cadre du regard et l'hors-champ : la construction du sens.....	91

3.	La métaphysique des récits.....	97
3.1.	Temporalités	97
A.	Le temps issu de la contraction de l'espace : juxtaposition des temporalités.....	98
B.	Les boucles spatio-temporelles : temps inachevé, temps infini?	103
C.	Bouleverser le partage des arts : le rapport du temps à l'image	108
3.2.	Espaces	112
A.	Fictions palimpsestiques : un <i>ça-a-été</i> de l'architecture	113
B.	Hétérotopies : univers parallèles.....	118
3.3.	Métafiction.....	122
A.	Digressions du narrateur : l'expérience du miroir	123
B.	L'emboîtement des récits et les strates narratives.....	127
C.	La métalepse : anéantir les frontières des mondes possibles.....	133
	Conclusion	139
	L'architecture dans le texte : le roman court, théorie des mondes possibles	139
	Bibliographie.....	i

Remerciements

Je souhaite d'abord remercier ma directrice de recherche, Claire Legendre, pour ses judicieux conseils, sa lecture minutieuse, sa patience, ainsi que pour la grande liberté qu'elle m'a accordée.

Il me faut également remercier le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada pour le précieux soutien financier qui m'a été attribué lors de la rédaction de ce mémoire.

Merci pour tout, enfin, à ma famille, à mes amis et à Thomas.

Introduction

Bon nombre de théoriciens se sont intéressés aux relations qu'entretiennent la littérature et l'architecture, selon diverses approches. Certains ont étudié la littérature dans sa structure – on pense notamment à Iouri Lotman, qui a étudié les textes en tant que systèmes, constructions issues de structures extra-textuelles hiérarchisées (1973, p. 91-92), ou encore à Gérard Genette qui considère que l'objet de la poétique est *transtextualité*, soit « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (1979, p. 87). Pour Jacques Derrida, qui a plutôt réfléchi à la philosophie de l'espace, l'architecture n'est pas « une chose, une technique à laquelle on a recours et qui serait étrangère à la pensée » (2015, p. 27), elle est « une possibilité de la pensée » (*ibid.*). D'autres, comme Pierre Hyppolite ou Philippe Hamon, orientent leurs recherches autour de l'architecture au sein même des récits de fiction. Bien qu'il admette que les deux disciplines présentent des différences irréductibles, Hyppolite s'interroge sur leurs interactions, les liens qui les unissent, postulant que l'une et l'autre se sont mutuellement influencées depuis le début du vingtième siècle. Hamon, quant à lui, effectue un rapprochement entre les deux arts : en effet, il estime que l'écrivain et l'architecte sont tous deux des « spécialistes de la construction de "fictions", de la mise en scénarios, en "plans", en modèles réduits, en cloisons ou en séquences narratives, du monde réel » (dans Hyppolite 2006, p. 9). Il souligne également que les rapports qu'entretiennent l'architecture et la littérature sont d'autant plus complexes qu'on a du mal à bien définir l'une et l'autre des deux disciplines.

Depuis une trentaine d'années, plusieurs chercheurs issus des sciences sociales se penchent également sur la question de l'espace et du lieu. Comme le soulignent plusieurs d'entre eux, la recherche a longtemps délaissé l'espace au profit du temps. Cela explique qu'aujourd'hui, plusieurs ouvrages procèdent d'abord à une récapitulation et à une synthèse des différentes études sur l'espace, rappelant au passage sa pertinence pour la recherche en géographie, en anthropologie, mais aussi en philosophie et en littérature. Dans l'étude de l'espace et du lieu, certains ouvrages s'imposent : c'est le cas, notamment, de *L'Invention du quotidien* (1990) de Michel de Certeau ou encore de *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot (1955). D'autres domaines d'études se sont consacrés à la question de l'architecture et de l'espace : Marc Augé, par exemple, a développé du point de vue anthropologique l'idée du non-lieu, cet espace public et transitoire où l'être humain reste anonyme – un lieu, qu'en somme, il n'habite pas. Enfin, plusieurs architectes, de leur côté, se sont intéressés à la littérature : par le biais de lectures et d'analyses de textes, Sophie Deramond, entre autres, envisage « un point possible de convergence transdisciplinaire entre les arts » (dans Pierre Hyppolite 2006, p. 55) et Alain Pélissier, des « relations de réciprocité entre l'architecture et la littérature, comme disciplines et comme mondes » (dans Pierre Hyppolite 2012, p. 24). Antoine Leygonie, lui aussi architecte de formation, a analysé la narration et le parcours en architecture (dans Hyppolite 2006, p. 503). Force est de constater qu'il s'agit d'un vaste champ d'étude, largement étudié mais dont il est encore difficile de délimiter les contours.

Partant de ces multiples approches, il s'avèrera pertinent, dans une réflexion poétologique¹, d'approfondir le déploiement de l'espace au sein même du texte, en tant que lieu architectural, habité ou habitable. Ainsi, nous proposons d'appuyer notre réflexion sur l'espace tel qu'il est conçu par Jorge Luis Borges dans *Fictions* – recueil de huit « pièces », comme il les appelle, dont se dégage une pensée métaphysique de l'univers – et plus particulièrement dans la nouvelle intitulée *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. Il s'agit, par ailleurs, d'un des textes sur lesquels travaille Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dans *Écrire l'espace* (2002), où elle explore la notion d'espace en littérature d'un point de vue conceptuel. Elle avance que *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, sous le couvert du récit policier, met en scène un univers où espace et temporalité se brouillent, où on ne distingue pas le livre du labyrinthe. Pour elle, « Borges incite à déchiffrer dans le double jeu de l'écrit ce qui pourrait bien être l'unique voie d'accès à la figurabilité de l'espace » (p. 120).

Plutôt que de nous limiter à en faire l'analyse à notre tour, nous avançons l'hypothèse selon laquelle cette nouvelle de Borges peut servir de grille de lecture car elle ouvre une toute autre perspective sur l'espace en littérature et permet de penser les textes à la fois en tant qu'objets matériels et mondes possibles. Pour Borges, l'espace du roman se parcourt comme celui d'un labyrinthe. Ainsi, au fur et à mesure que la lecture fait avancer le lecteur dans l'espace du livre, la narration déploie l'espace de la fiction. Comme l'écrit Georges Perec dans *Espèces d'espaces* : « L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés

¹ La poétologie, comme l'explique Joseph Vogl dans un article paru dans la revue *Épistémocritique* en 2015, est « une approche théorique qui [...] s'intéresse tout particulièrement aux interactions et correspondances entre esthétique et savoir en combinant analyse rhétorique et littéraire des objets et formes du savoir tout en mettant l'accent sur leur construction médiatique et historique (choix du genre, procédés littéraires, questions narratologiques etc.) ».

sur la page blanche. [...] L'*aleph*, ce lieu borgésien où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet? » (2000, p. 26). L'espace de la fiction, tel qu'imaginé par Borges, est indissociable de l'espace dans le monde, c'est d'ailleurs le point de départ de l'ouvrage de Ropars-Wuilleumier : « ... la notion d'espace littéraire implique une double équation, suivant laquelle la littérature, en son désœuvrement, relève de l'espace, en même temps que l'œuvre littéraire, de par la singularité de son écriture devient apte à engendrer ce en quoi elle s'inscrit » (2002, p. 11-12). C'est ce qui nous amène à nous intéresser à de courts textes : romans courts, ou fictions brèves, ou *novellas* – l'appellation adéquate pour désigner ces formes particulières, au statut éditorial spécifique, ne fait pas consensus. Au sein de ces œuvres qui occupent un espace physique, concret, limité, l'espace fictif opère une concentration du temps et, de fait, un rapprochement de l'image et du récit. Nous en venons à constater que ces textes font un usage tout particulier de l'architecture, puisqu'ils construisent, dans un espace et un temps comprimés, des espaces habités ou habitables, des lieux, des microcosmes, qui ne font pas que jouer un rôle dans la narration, mais qui pourraient même être à l'origine du récit, de la fiction. Paradoxalement, il semble qu'un texte plus épuré, plus économe de ses mots², donne à voir des images dans leur ensemble. L'architecture a la capacité de créer des espaces qui se construisent au fil du texte et qui font image tout à la fois : cela pourrait réconcilier les arts du temps et ceux de l'espace, qu'on a opposés, dans le passé (comme l'a fait Gotthold Ephraim Lessing dans le *Laocoon*, par exemple), affirmant que les arts visuels permettaient une saisie globale et instantanée du sens, alors que la littérature mettrait du temps à se révéler. Cette proximité de la littérature et

² Comme on l'a remarqué à de nombreuses reprises chez Borges (Jean-Pierre Mourey, entre autres, dans *Vérité et univers fictionnels*, 1988).

de l'architecture est d'ailleurs soulignée dans la préface d'*Architecture et littérature contemporaines* : « La peur de la perte de l'autonomie des arts, la mise en cause de la distinction entre les arts du temps et de l'espace, le manque d'une théorie des formes symboliques participent sans doute de la difficulté à penser leurs échanges et leurs interactions » (Pierre Hyppolite 2012, p. 18).

Nous avons donc choisi d'orienter notre recherche sur ces lieux habités dans la fiction, en contraste avec le non-lieu, au sens où l'entend Augé, qui consisterait en un espace transitoire, éphémère, où l'homme ne pourrait avoir d'identité – ce qui aurait pour conséquence d'empêcher le récit (1992, p. 100). Ainsi, ces recherches pourraient bien démontrer que l'architecture participe de l'efficacité de ces textes courts : au même titre que l'image, elle produit un effet, une impression, instantanément et dans sa totalité et comme l'œuvre littéraire, l'architecture est à découvrir, à parcourir. Dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, toutes les possibilités de la narration coexistent, et chaque lecture permet d'envisager une interprétation, qui prend dès lors le dessus sur toutes les autres, comme dans le roman de Ts'ui Pên (*Fictions*, p. 133), l'ancêtre du narrateur, qui avait l'ambition de produire un ouvrage capable de rendre compte de toutes les bifurcations possibles. La narration se faufile entre les différentes strates du récit. Cette approche de l'espace, qui rejoint la conception borgésienne, favorise la métalepse au sein de la narration – c'est-à-dire le passage d'un niveau à un autre dans la structure narrative. D'ailleurs, lorsque Genette définit le concept de la métalepse, dans son ouvrage intitulé *Métalepse : de la figure à la fiction*, c'est en termes de « labyrinthes » narratifs, conçus par des « architectes » (2004, p. 131).

C'est à cela que nous nous attacherons dans l'étude comparative de courts textes, mettant tous à profit l'architecture et l'espace, qu'ils placent au centre de l'écriture, et jouant sur le

rapport entre lieu privé (intime et habité) et lieu public (ou non-lieu, pour Augé). Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Georges Perec, 1975), le narrateur se poste à différents endroits autour de la place Saint-Sulpice, trois jours de suite, pour parvenir à absorber et à épuiser le lieu où il est installé. On ne parvient jamais à une vision d'ensemble, on est toujours pris dans le regard de l'observateur, et pourtant, au fil du passage des autobus, des passants, des variations météorologiques, se construit un lieu habité. *L'homme atlantique* (Marguerite Duras, 1982), est un cas de figure à part. Il s'agit de la retranscription de la bande sonore d'un court-métrage, dans lequel le personnage est dirigé par une voix *off*, celle de Duras, qui avoue d'ailleurs à un moment : « Pourquoi pas faire un film. Écrire serait trop dorénavant » (p. 21). A priori, dans la version écrite, l'image n'est pas accessible – or, le texte en lui-même procède à une condensation de l'espace et de la vie, alors qu'un personnage erre dans le hall d'un hôtel et sur la plage, entre et sort du champ de vision du narrateur, au gré des ordres qui lui sont donnés. Pour ce qui est de *L'occupation des sols* (Jean Echenoz, 1988), c'est le récit de Fabre et de son fils Paul, qui doivent déménager suite à un incendie. Sylvie Fabre, la mère de Paul, est décédée, et il ne reste plus d'image d'elle que son portrait peint sur un édifice, pour une publicité de parfum, qui dépérit au fil du temps, comme le square à ses pieds. Un jour, le « petit espace vert » est vendu, et on projette d'y bâtir un immeuble à la place. À mesure que la construction avance, Sylvie Fabre disparaît, happée par le nouvel édifice. Une fois la construction terminée, le père, qui a acheté l'appartement vis-à-vis le portrait de Sylvie, entreprend avec son fils de démolir le mur qui couvre les yeux de la défunte. Enfin, *Dora Bruder* (Patrick Modiano, 1997), est peut-être le seul texte de notre corpus qui se rapproche un tant soit peu du roman tel qu'on l'entend habituellement. Il relate l'enquête menée par le narrateur, qui cherche désespérément à retrouver la trace de Dora

Bruder, disparue pendant la Seconde Guerre mondiale. Il arpente les rues du quartier de Paris où elle a grandi, visite les lieux par où il s'imagine qu'elle est passée. Alors qu'il erre entre différentes temporalités (les années 1940, sa propre adolescence dans les années 1960, les années 1990 où il entreprend ses recherches) et entre différents niveaux de réel et de fiction, il tente de faire parler l'architecture et les lieux, qui portent le poids et les traces de l'Histoire – mais les édifices gardent pour eux l'histoire de la jeune fille.

Nous n'excluons pas d'avoir ponctuellement recours à d'autres textes littéraires qui permettent d'illustrer le lien entre la littérature et l'architecture ou l'espace, tels que *L'Aleph* (Jorge Luis Borges, 1949). Il sera ainsi possible de jeter un regard plus éclairé sur ce qui fait la spécificité des « fictions brèves ».

Nous nous intéresserons d'abord à l'architecture dans la fiction, que nous divisons en trois sous-sections : les lieux habités ou habitables, l'espace cartographié par les personnages, et l'architecture qui fait image. Le deuxième chapitre sera consacré à la matérialité du texte, c'est-à-dire l'espace du texte en tant que réseau et l'économie du récit. Enfin, la métaphysique de l'architecture littéraire nous permettra de faire le lien entre temporalités, espaces et métafiction.

1. L'architecture dans la fiction

Lire un texte : habiter ses espaces et analyser son architecture.

Jean-Pierre Mourey (1988, p. 53)

Les espaces construits dans l'univers fictionnel, au même titre que ceux dans le monde réel, ont notamment pour fonction de délimiter l'intérieur de l'extérieur, d'ouvrir, dans l'espace public, anonyme, des lieux privés, habitables. Dans les textes littéraires, l'espace de la fiction est donné à voir selon le parcours réalisé par les personnages, qui l'explorent, le cartographient ou l'observent. Ils font l'expérience de ses limites, et puisqu'ils sont en mouvement, l'espace est voué à se reconfigurer selon leur point de vue. C'est ce qui confère à l'architecture cette capacité à produire des images au sein du texte. Nous aborderons d'abord la question des lieux habités (ou habitables), qui permettent de situer le lecteur et le narrateur, souvent dès l'incipit du texte.

1.1. Les lieux habités ou habitables

Bill Richardson, dans son ouvrage intitulé *Borges and Space*, affirme : « Bien que l'espace soit manifestement le "souffle de l'art" [Frank Lloyd Wright] en architecture, [...] il insuffle aussi la vie dans les productions littéraires et, plus particulièrement, dans les œuvres narratives. La littérature crée des espaces significatifs, des royaumes de l'imagination où se déroulent les histoires humaines »³ (2012, p. 197). La question de l'architecture dans la fiction suppose

³ « While space is obviously the 'breath of art' [Frank Lloyd Wright] in architecture, [...] it also breathes life into literary products, and in particular, into narrative works. Literature creates meaningful spaces, realms of the imagination within which human stories unfold » (ma traduction).

d'emblée de s'intéresser à la place qu'elle accorde à celui qui l'occupe – personnage, narrateur ou lecteur. Pierre Hyppolite se demande d'ailleurs : « À quelles conditions un roman est-il habitable? La représentation littéraire d'un espace architecturé préserve généralement [au lecteur] une place où se loger. Mais, les spatialités et les temporalités du roman contemporain rendent sa lecture périlleuse au risque de se laisser emporter par le texte » (2012, p. 15-16). De cette question de l'espace habitable, nous entrevoyons trois axes de réflexion qui, loin de s'opposer, constituent plutôt des points de vue s'entrecoupant : partant du plus subjectif, pour élargir vers le plus général, nous verrons d'abord l'espace de la subjectivité, puis son rapport avec le « non-lieu »⁴, pour enfin remettre en question les dichotomies liées à l'espace : intérieur/extérieur, privé/public, connu/inconnu.

A. L'espace clos : le lieu de l'incursion dans la subjectivité du personnage

C'est l'architecte Bruno Zevi qui disait qu'une : « ...construction n'est pas la somme des longueurs, des largeurs, et des hauteurs de ses divers éléments, elle est l'ensemble des mesures du vide, de l'espace interne dans lequel les hommes marchent et vivent » (cité par Boudon 1971, p. 16). Ainsi, le simple fait d'être présent dans un univers fictif confère à un personnage – ou plus globalement à une narration – un espace qui lui est propre : cet espace de pensée se transpose bien souvent dans un lieu, la plupart du temps clos, qui participe de la diégèse du récit. Dans une communication intitulée « Topos – Logos – Aisthèsis », Henri Maldiney élabore :

⁴ Tel que défini par Marc Augé dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992).

Un édifice est un lieu. [...] Il y a dans la définition du lieu, une idée fausse, l'idée fausse selon laquelle un édifice est un lieu que nous habitons pour autant seulement que nous nous tenons à l'intérieur. Cette idée fausse repose de travers sur une idée juste. Habiter, c'est l'être chez soi [...]. Or, ce "chez soi" est marqué. Je veux dire que l'habitant y met sa marque sous la forme de l'ornement. C'est sa marque propre. (1996, p. 22).

Ainsi, en littérature, le lieu, investi par le personnage, serait un espace qui garde les traces de celui qui s'y sent « chez soi ». Ce rapport à une certaine intimité de l'espace favoriserait l'incursion dans la subjectivité du personnage. Sans verser dans la description réaliste⁵, où les détails abondent afin de suggérer (ou tout simplement d'énumérer) les caractéristiques ou l'histoire d'un personnage, il semble que le simple fait d'être dans ces lieux clos permet un raccourci de la narration. Dans sa *Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard abonde en ce même sens : « ...l'être abrité sensibilise les limites de son abri. Il vit la maison dans sa réalité et dans sa virtualité, par la pensée et les songes. [...] Quelque chose de fermé doit garder les souvenirs en leur laissant leurs valeurs d'images » (1964, p. 25). Si la démarche de Bachelard, qui entreprend ensuite de démontrer le parallèle entre rêverie et maison et remonte jusqu'à l'immémorial, diverge de notre propos, il reste que ce rapprochement entre l'abri, le « fermé » et l'intime (sans nécessairement parler de *souvenirs*) mérite d'être approfondi. L'étude des textes de notre corpus nous révèle qu'il existe différents rapports de la narration à cet espace de l'intimité. Nous nous

⁵ Ce type de description joue un rôle tout à fait différent, selon Jean-Pierre Mourey : « La description borgésienne (faut-il encore parler de description?) a un tout autre statut que celle qui fonctionne dans le roman réaliste. Non seulement celle-ci indique le lieu, la scène de l'histoire, mais elle annonce les traits significatifs du personnage, elle est grosse des actions à venir. Lieu privilégié où s'organise (ou se détruit) la lisibilité du récit [...]. Le décor confirme, précise ou dévoile le personnage comme faisceau de traits significatifs simultanés, ou bien il introduit une annonce (ou un leurre) pour la suite de l'action... ». (1988, p. 150)

attacherons entre autres aux suivants : la possibilité d'une introspection, l'oppression du lieu clos, et enfin l'espace « habité » ou hanté, portant la trace du personnage « habitant ».

La nouvelle de Borges, *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*, débute avec la supposition que la déclaration d'un espion chinois fournirait la véritable explication du retard des bombardements anglais, lors de la bataille de la Somme. C'est cette déclaration qui est ensuite retranscrite. Le narrateur du récit enchâssé, Yu Tsun, relate les aventures qui l'ont mené à être emprisonné – ce qu'on apprend à la toute fin – dans l'attente d'être exécuté. C'est peut-être la raison pour laquelle la chambre où il se trouve au début de son récit – qu'on suppose être « chez lui » – semble propice aux envolées de sa pensée : il « divague ». Or, c'est à rebours qu'il relate ses impressions : « Au milieu de ma haine et de ma terreur (peu m'importe à présent de parler de haine et de terreur ; à présent que j'ai joué Richard Madden, à présent que ma gorge demande la corde) ... » (1951, p. 119). Yu Tsun comprend que le capitaine Richard Madden est à sa poursuite lorsqu'il reconnaît sa voix au téléphone. Pour mettre au point le plan qui lui permettra d'échapper à Madden, du moins le temps de transmettre à l'Allemagne son message – le nom de la ville à bombarder –, Yu Tsun monte à sa chambre : « ...je fermai absurdement la porte à clé et m'allongeai sur mon étroit lit de fer. À la fenêtre il y avait les toits de toujours et le soleil embrumé de six heures » (p. 118). Cette « absurde » impression de sécurité est intimement liée à l'espace clos de sa chambre, puisque lorsqu'il en sort pour se rendre à la gare, Yu Tsun tente de la faire perdurer : « ... je jugeai préférable de prendre une voiture. [...] Le fait est que dans la rue déserte je me sentais infiniment visible et vulnérable » (p. 121).

Pour les personnages de *L'occupation des sols* (Echenoz, 1988), l'espace de l'intimité – en l'occurrence, l'appartement où Paul emménage avec son père après un incendie où ils ont tout perdu (« la mère, les meubles et les photographies de la mère » (p. 7)) – n'a pas le même sens. Il

s'agit d'un « deux pièces aux fonctions permutables » (*ibid.*), où Fabre, le père, « s'épuisait à vouloir décrire [Sylvie Fabre] toujours plus exactement : au milieu de la cuisine naquirent des hologrammes que dégonflait la moindre imprécision. Ça ne se rend pas, soupirait Fabre... » (p. 8). Ce lieu, qui tente de faire suite à la première maison, celle où Paul vivait avec sa mère et les images d'elle, pourrait s'apparenter à l'espace en creux selon Henri Focillon, qui affirme que l'architecture a le privilège fondamental « de posséder un espace complet, et non seulement comme un objet massif, mais comme un moule creux qui impose aux trois dimensions une valeur nouvelle [...]. En donnant une forme définie à cet espace creux, elle crée véritablement son univers propre » (cité par Boudon 1971, p. 16-17). L'espace est déterminé ici par le simple agencement des meubles, empêchant Paul et son père de créer « véritablement » leur propre univers. Les pièces, parce qu'interchangeables, sont indéfinies : « Souvent ce fut à Paul de déplier le canapé convertible, transformant les choses en chambre à coucher » (1988, p. 8). Un tel lieu (« les choses ») ne constitue certainement pas pour Paul un « chez soi » qui porte les traces du passé. C'est peut-être ce qui explique, outre le passage du temps, que le souvenir de Sylvie soit systématiquement imparfait, imprécis, puisqu'elle n'a jamais habité cet appartement, qui ne constitue pas un lieu propice à l'apparition d'images subjectives, intimes.

Conséquemment, les espaces de l'intime ont une emprise sur les personnages d'Echenoz : la dernière image de la mère, peinte sur le mur, sera éventuellement faite prisonnière par la construction d'un nouvel immeuble. Cet édifice occupera, des années plus tard, l'espace qu'on pouvait jusqu'alors associer à la peinture : le square à côté de l'édifice, « petit espace vert rudimentaire (p. 9) », « gazon subsidiaire aux pieds de Sylvie » (p. 11) –, laissé à l'abandon, se dégrade au même rythme que les couleurs de la robe de la mère. Il est éventuellement « barré d'une palissade » (p. 12), laquelle dépérira à son tour. Des années plus tard, Fabre achète un

appartement dans le nouvel immeuble : il choisit celui qui donne vis-à-vis les yeux de sa femme. Paul vient l'aider à défaire le mur, et ils se trouvent alors tous les deux à nouveau dans un lieu clos. Cela ne favorise pas pour autant la communication : « Nul ne raconta rien de ces dernières années, rien ne s'évoqua sous l'ampoule nue ; on discourt juste de la nécessité, puis de la couleur d'un abat-jour » (p. 19-20). Sous l'ampoule nue, donc, aucun autre sujet de conversation possible que l'ampoule nue. Les espaces fermés sont oppressants. D'ailleurs, Fabre dit lui-même : « Un soleil comme celui-ci [...] donne véritablement envie de foutre le camp » (p. 20-21).

L'Homme atlantique présente des espaces intimes particuliers. Tout d'abord, le lieu où se situe la narratrice en train d'écrire, vraisemblablement hanté par le souvenir de celui qui l'a quittée, évoque ce lieu empreint de la trace des gens qui l'ont occupé, le « chez soi » de Maldiney. En effet, on peut lire : « J'avais balayé la maison, j'avais tout nettoyé comme avant mes funérailles. Tout était net de vie, exempt, vidé de signes » (1982, p. 17). Ainsi, habiter un lieu le marque définitivement. Paradoxalement, effacer les signes, les traces de vie pour oublier l'absence est ce qui permet d'écrire. Pourtant, « le jour est revenu comme d'habitude, en larmes prêt pour la comédie. Et encore une fois la comédie s'est proposée » (p. 19). Tentant à nouveau de se débarrasser de cette présence, la narratrice sort de la maison : « Et au contraire de mourir je suis allée sur cette terrasse dans le parc et sans émotion j'ai dit à voix haute la date du jour qu'il était [...], que vous étiez parti dans la chaleur terrible pour toujours... » (p. 19). Or, « tout était là comme d'habitude, les arbres, les roses, l'ombre tournant de la maison sur la terrasse, l'heure et la date, et cependant vous étiez absent » (p. 20). La narratrice ne parvenant pas à effacer l'homme du lieu clos où elle se trouve, elle le déplace, le déporte dans un espace autre, qui n'appartient pas au même niveau du récit : l'écran. L'espace de l'écran, où va être projeté le film à venir, est

également un lieu clos qui appelle la subjectivité du personnage, dont sont témoins les spectateurs : « Écoutez. Je crois aussi que si vous ne regardez pas ce qui se présente à vous, cela se verrait à l'écran. Et que l'écran se viderait » (p. 9). Si le personnage parvient à en quitter le cadre, il disparaît, et ce à tous les degrés de la narration : « Vous êtes sorti du champ de la caméra. Vous êtes absent. [...] Vous n'êtes plus nulle part précisément » (p. 15). Cette narration particulière met en scène le personnage et l'écrivain à l'œuvre, les situant dans des espaces différents. Au sujet du lien entre l'espace de la fiction et celui où se trouve l'écrivain, Pierre Hyppolite affirme :

En s'intéressant à la configuration des lieux, leurs usages, leur imaginaire, les romanciers transforment l'architecture de leurs propres dispositifs romanesques. Tout en explorant les possibles narratifs que lui offrent les modèles architecturaux, la littérature dit et travaille l'interaction profonde entre l'écrivain et le lieu dans lequel il écrit. (2012, p. 13)

Il semble donc que ces lieux clos, où se dévoile l'intimité des personnages, portent la marque de ceux qui les ont habités, investis – personnages, narrateurs, voire peut-être même auteurs. En contrepartie, il existe certains lieux publics qui semblent se définir par leur impossibilité à les occuper, à les habiter – dans le monde réel comme dans la fiction.

B. Le non-lieu, ou espace désinvesti : la nécessité de se positionner en sujet

Le non-lieu, pour Marc Augé, constitue l'antithèse du lieu tel qu'il le conçoit dans son ouvrage *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité* : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme

identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (1992, p. 100). Il affirme que notre époque produit une surabondance de ces non-lieux (la clinique où l'on naît, l'hôpital où l'on meurt, les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles, les moyens de transport, les grandes surfaces...), que notre monde est « ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère » (*ibid.*, p. 101). En d'autres termes, moins manichéens, on peut reconnaître l'essence de la pensée de Yi-Fu Tuan : « L'espace est abstrait. Il manque de contenu; il est vaste, ouvert et vide, il invite l'imagination à le combler par la matière et l'illusion ; il est possibilité et promesse d'avenir. Le lieu, en contraste, est le passé et le présent, stabilité et réussite »⁶ (1975, p. 164-165). Si le non-lieu au sens où l'entend Augé ne correspond pas tout à fait à l'espace selon Yi-Fu Tuan, il y a là une tension qui occupe les penseurs.

Maldiney rappelle que la racine *spes*, du latin *spatium*, signifie attente, espoir et que « l'espace se présente comme un ouvert qui, en quelque sorte naît, est constitué par une tension. [...] Le lien entre espace et lieu, c'est l'homme. En tant qu'être au monde, il est un être spatial et il est un être fondateur de lieux » (1996, p. 17). Cette apparente malléabilité de l'espace, étendue à parcourir, à inventer, s'opposerait ainsi au lieu stable, fondé par l'homme. Ces deux termes, pourtant, ne désignent pas nécessairement deux idées opposées. Il nous paraît plus juste de considérer l'un comme étant la continuité de l'autre, d'autant plus que dans les textes qui nous occupent, le lien entre l'espace et le lieu s'avère être le narrateur, l'auteur, voire le lecteur. Ainsi, qu'advient-il de cette notion de lieux transitoires, sans identité, sans histoire, lorsqu'on la transpose dans la fiction?

⁶ « Space is abstract. It lacks content; it is broad, open, and empty, inviting the imagination to fill it with substance and illusion; it is possibility and beckoning future. Place, by contrast, is the past and the present, stability and achievement » (ma traduction).

Il s'avère que la conception de l'espace chez Borges met de l'avant ces deux dimensions à la fois, entremêlées et indissociables. Comme le note Bill Richardson : « ...cette conjonction du personnel et de l'impersonnel, des expériences subjectives des individus et des réalités objectives qui les entourent, est l'un des thèmes fondamentaux associés à la problématique de la spatialité chez Borges »⁷ (2012, p. 38). Ainsi, dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, pour mettre son plan à exécution, Yu Tsun se rend à la gare, lieu impersonnel, lieu de transit s'il en est un. Alors qu'il monte à bord du train et échappe à son ennemi, Richard Madden (qu'il aperçoit sur le quai), une étape cruciale du récit se joue : « Je me dis que le duel était engagé et que j'avais remporté la première manche, du moins pour quarante minutes, du moins par une faveur du hasard, l'attaque de mon adversaire. J'en conclus que cette victoire minime préfigurait la victoire totale. J'en conclus qu'elle n'était pas minime... » (1951, p. 122). Ainsi, c'est un non-lieu par excellence, un lieu de passage, qui est le théâtre de l'événement qui détermine le destin de Yu Tsun. Le chemin qui mène ensuite l'espion chinois à la maison de Stephen Albert lui rappelle qu'il s'y connaît en labyrinthes, puisqu'il est l'arrière-petit-fils de Ts'ui Pên, « qui fut gouverneur du Yunnan et qui renonça au pouvoir pour écrire un roman [...] et pour construire un labyrinthe dans lequel tous les hommes se perdraient » (p. 122-123). L'identitaire, le relationnel et l'historique sont en jeu dans ces lieux qui ne sont pas, du point de vue anthropologique, des espaces avec lesquels les individus peuvent entretenir des relations.

À partir de ce moment, c'est l'histoire de Ts'ui Pên qui s'empare du récit, conférant un second sens aux propos tenus par Yu Tsun et Stephen Albert, brouillant les niveaux de narration. L'espace, ou le non-lieu, a priori vide, suscite pourtant chez le personnage une sorte de savoir

⁷ « ...this conjunction of the personal and the impersonal, of the individuals' subjective experiences and the objective realities that surround them, is one of the key themes associated with the issue of spatiality in Borges » (ma traduction).

immémorial, le plaçant soudainement dans toute une lignée de personnages issus de fictions emboîtées, scellant par le fait même son destin (l'étranger assassine celui qui se trouve au détour de son chemin dans chaque récit). Stephen Albert se révèle être un spécialiste de l'histoire de l'ancêtre de Yu Tsun, et au fur et à mesure qu'ils en discutent, Yu Tsun *prend place* dans ce temps (cette possibilité, qui fait partie d'une série infinie de temps, selon Ts'ui Pên, p. 133). Ainsi, la nouvelle de Borges produit une étrange sensation de vertige : l'histoire personnelle émerge de l'impersonnel, voire de l'inconnu, multipliant les coïncidences improbables de temporalités parallèles, dans un univers qui se replie sans cesse sur lui-même.

Le non-lieu n'entraîne pas nécessairement une pensée métaphysique dans les autres textes du corpus, nous pouvons toutefois y remarquer la juxtaposition caractéristique du subjectif et de l'objectif que l'on retrouve chez Borges. Par exemple, Perec, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, observe la Place Saint-Sulpice, avec pour projet de décrire « ce que l'on ne remarque généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages » (1975, p. 10). En d'autres termes, il se propose d'extraire ce qui ferait du lieu où il se trouve un non-lieu. Toutefois, en identifiant tous les éléments constitutifs d'un lieu « non-symbolisé » (selon Augé), Perec parvient à donner une sorte d'histoire, d'identité à cette place, à ces autobus, à ces passants. Son narrateur a tôt fait de prendre conscience des contraintes que son regard impose alors qu'il tente de retranscrire tout ce qu'il voit :

Il n'y a plus que deux vélomoteurs garés sur le trottoir devant le café : je n'ai pas vu le troisième partir (c'était un vélosorex) (*Limites évidentes d'une telle entreprise : même en me fixant comme seul but de regarder, je ne vois pas ce qui se passe à quelques mètres de moi : je ne remarque pas, par exemple, que des voitures se garent*). (1975, p. 21)

Alors que le narrateur tâche de se soustraire tout à fait de son entreprise, le lecteur est, à de nombreuses reprises, confronté à sa subjectivité, les limites de son regard déjouant le lieu réel : « J'ai l'impression que la place est presque vide (mais il y a au moins vingt êtres humains dans mon champ visuel) » (p. 22). Plus encore, il en vient même à se demander si ce qu'il ingère influence l'extérieur : « Je bois un vittel alors que hier je buvais un café (en quoi cela transforme-t-il la Place ?) » (p. 35). Ainsi, le personnel et l'impersonnel sont contigus – ils s'influencent mutuellement.

Pour Hyppolite, les œuvres littéraires qui mettent à profit l'architecture présentent des particularités : « Inachèvement, fragmentation, discontinuités, ruptures spatio-temporelles, cartographie éclatée constituent quelques uns des aspects formels de cette littérature narrative particulièrement innovante » (2012, p. 15). C'est ce que l'on peut observer dans *Dora Bruder*, de Modiano, où le narrateur suit la piste d'une jeune fille disparue plus de cinquante ans auparavant. Il a affaire à plusieurs instances administratives pour trouver plus d'informations sur Dora Bruder, ce qui s'avère être un cul-de-sac dans la plupart des cas. Pour lui, c'est également l'occasion de glisser dans son propre passé, brouillant son récit. Son enquête rigoureuse n'est finalement qu'un prétexte pour plonger dans ses souvenirs, en espérant trouver réponse à ses questions. Ainsi, son introspection se fait par procuration, et passe, sinon par des documents légaux ou les photographies de la famille Bruder, du moins par les lieux de Paris qu'il revisite dans différentes temporalités. Le narrateur avance : « On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnages qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief » (p. 28-29). Les recherches qu'il mène dans les lieux où a vécu Dora lui font découvrir ses propres empreintes, laissées dans le passé, en creux : « Peut-être, sans que j'en éprouve une claire

conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, en filigrane » (1997, p. 10-11).

Ces considérations s'éloignent en quelque sorte de la question du non-lieu, puisque le narrateur ne revisite pas systématiquement (bien que ce soit parfois le cas) des places publiques ou des lieux de passage. Néanmoins, l'ensemble de l'œuvre de Modiano est traversée par ce besoin de se situer dans l'espace, cette apparition systématique de la subjectivité du narrateur, sa volonté de prendre place là où il n'est pas chez lui, là où il n'a pas d'histoire, sa capacité à reconfigurer l'espace, aussi « vide » soit-il, en fonction de son point de vue. C'est ce qui permet de réinvestir le lieu ni historique, ni relationnel, ni identitaire d'Augé. Comme le remarque Richardson au sujet de Borges : « ...plus on est aux prises avec les réalités extérieures, plus on tente d'appréhender l'univers matériel qui nous entoure, et plus on révèle, en fait, nos propres êtres, une idée qui n'est pas sans lien avec les principes des philosophes idéalistes tels que George Berkeley, Arthur Schopenhauer et d'autres penseurs qu'admirait Borges »⁸ (2012, p. 33). Ces différents non-lieux – sans nécessairement être des non-lieux au sens anthropologique, mais plutôt dans une acception souple du terme – permettent donc d'explorer, contre toute attente, l'intériorité des personnages, ou à tout le moins sont l'occasion d'introduire une certaine subjectivité dans la narration.

⁸ « ...the more we attempt to grapple with outside realities, to apprehend the material universe that surrounds us, the more we actually reveal our own selves, an idea which is not unconnected with the tenets of idealist philosophers such as George Berkeley, Arthur Schopenhauer and other thinkers much admired by Borges » (ma traduction).

C. Délimitations de l'espace et dichotomies : où s'arrête le dehors, où commence le dedans

Le subjectif et l'objectif se conjuguant aisément, il est pertinent de se pencher sur d'autres dichotomies fréquemment associées à l'espace et au lieu. Pour les architectes Zevi et Focillon, l'architecture se définit par son espace interne : « Les quatre façades d'une maison, d'une église, d'un palais, pour belles qu'elles soient, ne constituent que le coffre dans lequel est enfermé le joyau architectural. [...] En matière de construction, le contenant est ce coffre formé de murs, le contenu est l'espace interne » (cité par Boudon, 1971, p. 17-18). Dans un premier temps, Zevi marque une distinction claire entre l'espace intérieur et l'extérieur. Néanmoins, il précise ensuite que l'un s'envisage dans la continuité de l'autre :

On aurait tort de penser que l'expérience spatiale propre à l'architecture se réalise seulement à l'intérieur d'un édifice, c'est-à-dire que l'espace urbanistique n'existe pas ou n'a pas de valeur... L'expérience spatiale propre à l'architecture se prolonge dans la ville, dans les rues, dans les parcs [...], partout où l'œuvre de l'homme a limité des "vides", c'est-à-dire des espaces "clos". (p. 18)

Ainsi, les frontières qui semblent a priori évidentes s'avèrent complexes : l'espace "clos", l'intérieur, se retrouve à l'extérieur, renversant, retournant ce qui semblait être constitutif de l'architecture. Maldiney, qui réfléchit sur le concept de lieu, va dans le même sens : « L'architecture aménage et façonne ce "où", elle en fait un lieu ; en cela même, elle ouvre, elle transcende l'espace vers un monde dont elle institue la topologie selon un mode propre à elle et à elle seule » (1996, p. 15). Pour lui, la matière même de l'architecture est donc « l'extérieur », qu'elle remodèle afin d'y ouvrir un nouvel espace. L'architecture bâtit des lieux ; ces lieux, elle

les rend habitables pour les êtres en donnant un « intérieur » à l'édifice. Le dehors inclut donc le dedans en même temps qu'il est lui-même contenu à l'intérieur⁹. Plutôt que de se perdre dans l'infini jeu de miroir que cela implique, nous retiendrons de ces diverses conceptions de l'espace architectural que l'intérieur et l'extérieur, malgré les apparences, ne sont pas donnés d'emblée et qu'ils se contaminent bien souvent. Au passage, soulignons que Richardson remarque, à propos des textes de Borges, que « la correspondance entre l'externe et l'interne est une préoccupation constante [...], et il en est fréquemment question, implicitement ou explicitement, dans ses écrits, particulièrement en relation avec les thèmes spatiaux »¹⁰ (2012, p. 33).

Si l'intérieur est délimité de l'extérieur par le mur, la forme représentant le plus concrètement cette relation trouble du dehors et du dedans est sans aucun doute la fenêtre, qui implique une double présence ; la capacité d'un personnage à saisir, d'un regard, deux espaces distincts. Dans la nouvelle de Borges, Yu Tsun, lorsqu'il aperçoit Richard Madden sur le quai de la gare, se blottit « à l'autre bout de la banquette, loin de la vitre redoutable » (1951, p. 122), comme si la fenêtre du train ne délimitait l'espace qu'en apparence. Or, de toute évidence, il est déjà hors de portée de son ennemi – il s'en éloigne, même. Cette fenêtre n'a donc rien de « redoutable » pour lui, à moins qu'elle ne constitue pas une véritable délimitation de l'espace. Plus tard, lorsque Yu Tsun se rend chez Stephen Albert, celui-ci lui ouvre le portail de sa maison et s'adresse immédiatement à l'espion chinois dans sa langue maternelle, présupposant qu'il veuille « sans doute voir le jardin » (p. 125). Cette porte ouverte brouille la frontière entre

⁹ C'est Le Corbusier qui affirmait, par ailleurs, que « dedans est toujours un autre dehors » (cité par Boudon 1971, p. 18).

¹⁰ « This correspondence between external and internal is a constant concern of Borges's, and it is frequently raised, either implicitly or explicitly, in his writings, not least in relation to spatial themes ». (ma traduction)

l'espace intérieur de Yu Tsun et l'extérieur : elle crée aussitôt une brèche dans l'espace du récit, où s'insère celui de Ts'ui Pên, l'ancêtre écrivain, et de son roman labyrinthique.

Il existe également des trouées dans l'espace de *L'Homme atlantique*, qui troublent la frontière entre dehors et dedans. La narratrice dicte à son personnage : « Ce que vous serez en train de voir là, la mer, les vitres, le mur, la mer derrière les vitres, les vitres dans les murs, vous ne l'aurez jamais vu, jamais regardé » (1982, p. 9) : on passe de l'intérieur à l'extérieur, et vice-versa, dans une même phrase, au détour d'une virgule, sans même s'en apercevoir. Le personnage en vient même à se « dissoudre » dans les deux espaces : « Mais vous, de là où vous serez, où que ce soit, que vous ayez partie liée avec le sable, ou le vent, ou la mer, ou le mur, ou l'oiseau, ou le chien... » (p. 12). C'est l'intériorité même du personnage qui se confond avec ce qui l'entoure, du fait de cette perméabilité du seuil qui délimite les espaces : les vitres, les fenêtres, les portes font coexister les espaces du dedans et du dehors.

L'occupation des sols joue sur une mise en scène de l'intérieur et l'extérieur qui se confrontent sans cesse. La destruction du mur qui dissimule le portrait de la mère, au-delà de sa portée symbolique, opère également un renversement des espaces : la peinture, d'abord peinte sur le flanc externe d'un immeuble, se trouve ensuite « emmurée », l'extérieur dissimulé entre deux espaces intérieurs. Lorsque Paul et son père entreprennent de démolir le mur qui la recouvre, l'image de Sylvie, d'abord et avant tout intime, puis publicité à l'extérieur, redevient visible (on le présume, puisque le récit s'arrête à ce moment) à l'intérieur de l'appartement de Fabre. Ce mouvement, qui fait basculer les espaces intérieur et extérieur, ouvre des passages entre les deux dans le texte. Alors que Paul observe la peinture de sa mère, il remarque : « Le gril d'un soupirail trouait sa hanche » (1988, p. 8-9). L'extérieur, ainsi, s'immisce dans le souvenir, domaine du privé. Lorsque Fabre et son fils se retrouvent dans l'appartement du nouvel immeuble, ils ne

discourent que de l'ampoule au plafond, puis Fabre dit, le lendemain matin : « Regarde un peu le soleil qu'on a » (p. 20). La lumière extérieure, intrusive, jette un jour nouveau sur la relation du père et du fils : « Le soleil en effet balayerait tout le studio, comme un projecteur de poursuite dans un music-hall frontalier » (*ibid.*). Bien qu'ils se sentent coupés de l'extérieur – « dehors les rumeurs étouffées protestaient à peine, parvenant presque à ce qu'on les regrettât » (*ibid.*) –, au fur et à mesure qu'ils défont le mur et que le portrait de Sylvie réapparaît à l'intérieur, le soleil à l'extérieur les affecte de plus en plus : « On gratte, on gratte et puis très vite on respire mal, on sue, il commence à faire terriblement chaud » (p. 22).

Cette superposition de l'intérieur et de l'extérieur est mise en évidence dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, où le narrateur écrit dans un café, et alors que la nuit tombe, il note : « C'est à peine si je peux voir l'église, par contre, je vois presque tout le café (et moi-même écrivant) en reflet dans ses propres vitres » (p. 31). La fenêtre de laquelle il observe la place depuis le début de la journée se transforme en miroir, renvoyant l'intérieur au-delà de son regard. D'ailleurs, en voulant relater strictement ce qui se déroule sur la Place Saint-Sulpice, il ne peut s'empêcher de glisser des remarques sur le lieu où il se trouve : « Un homme entre dans le café, se plante devant un consommateur qui se lève aussitôt et va régler sa consommation ; mais il n'a pas de petite monnaie et c'est l'autre qui paie. Ils sortent ensemble » (p. 30). Attirant l'extérieur à l'intérieur, il révèle même un peu de lui-même : « Une lointaine connaissance amie d'amie, amie d'amie d'amie) est passée dans la rue, est venue me dire bonjour, a pris un café » (p. 38). Ainsi, la frontière entre l'inconnu et le connu se dissipe. À force de se prêter à l'exercice, le narrateur va jusqu'à affirmer : « En ne regardant qu'un seul détail, par exemple la rue Férou, et pendant suffisamment de temps (une à deux minutes), on peut, sans aucune difficulté, s'imaginer que l'on est à Étampes ou à Bourges, ou même quelque part à Vienne (Autriche) où je n'ai

d'ailleurs jamais été ». (p. 49-50). Sa tentative de n'écrire que ce qu'il voit se double, bien malgré lui, d'une amorce de récit qui échappe à l'espace confiné.

Dans le cas de *Dora Bruder*, l'espace intérieur (qui relève de l'inconnu pour le narrateur) se révèle à travers – ou à partir de – l'extérieur. L'annonce dans le journal, qui apprend au narrateur l'existence de Dora Bruder, fait mention d'une adresse ; le 41 boulevard Ornano, où résidaient ses parents lorsque Dora a disparu. Même lorsqu'il se rend sur place, il ne parvient qu'à déduire un certain nombre d'éléments sur le logis des Bruder à partir de l'extérieur du bâtiment : c'est un immeuble qui date du XIXe siècle, « le 39 porte une inscription indiquant le nom de son architecte, un certain Richefeu, ainsi que la date de sa construction : 1881. Il en va certainement de même pour le 41 » (1997, p. 12). Ses recherches lui confirment éventuellement que les Bruder habitaient le cinquième étage, qui compte « une dizaine de fenêtres » et où « un balcon de fer court autour des deux immeubles » (p. 13). Il va même jusqu'à se demander si, le jour de la fugue de Dora, c'est au café en bas que les sœurs du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie ont téléphoné pour aviser ses parents : « au bas de l'hôtel du 41 boulevard Ornano, le café Marchal avait un téléphone : Montmartre 44-74, mais j'ignore si ce café communiquait avec l'immeuble et si Marchal était aussi le patron de l'hôtel... » (p. 59). Ses suppositions prennent bien vite le dessus sur le récit : « Qui sait ? La supérieure a peut-être attendu jusqu'au lundi matin avant d'appeler chez Marchal, ou plutôt d'envoyer une sœur au 41 boulevard Ornano » (*ibid.*). En s'incrutant dans l'espace (et le temps) des Bruder, non seulement la narration confond l'inconnu et le connu, mais en tentant de s'immiscer dans l'espace intérieur des lieux habités par ceux-ci, tout en restant inévitablement postée à l'extérieur, elle passe aussi du factuel au fictif, brouillant les frontières du récit lui-même.

1.2. L'espace cartographié par les personnages

La cartographie, « théorie et technique de l'établissement du dessin et de l'édition des cartes et plans », selon le *Grand Robert*, a donc pour objet à la fois la carte : « représentation à échelle réduite d'une partie de ou de la totalité de la surface terrestre (à l'exclusion des zones urbaines : plans) » et le plan, qui serait, au sens courant, « la carte à grande échelle d'une ville, d'un réseau de communication », mais aussi le « dessin à une certaine échelle, généralement en projection orthogonale (d'un édifice, d'un appareil, d'une machine) avant sa construction, sa réalisation », le « projet élaboré, comportant une suite ordonnée d'opérations destinée à atteindre un but » et le « plan d'une œuvre, d'un ouvrage : disposition, organisation de ses parties [...] : cadre, carcasse, charpente, économie, ordre (des matières), squelette, canevas, dessin, ébauche ». Ces considérations lexicales nous permettent de penser l'exploration de l'espace à la fois en termes de parcours, de tracé, mais aussi de schéma narratif. Ce renvoi mutuel, de la carte au plan et du plan à la carte, met en relief une tension entre l'espace de la surface terrestre et celui des villes (cela rappelle le rapport particulier de l'espace au lieu). La question de la cartographie suggère un parcours narratif dans l'espace et dans le temps, donc nécessairement un cadre, des limites, mais également un mouvement, un déplacement du point de vue.

A. Le parcours dans le temps et dans l'espace

Le concept d'espace ayant longtemps été subordonné à celui du temps par les penseurs, l'étude de l'un requiert systématiquement que l'on s'intéresse à l'autre. Pour ce qui est de la

question du parcours effectué par une personne dans un espace donné, le temps est un élément essentiel. Bien qu'en littérature, l'ellipse, par exemple, permette de ne pas raconter un déplacement ou de faire un bond dans le temps, ces trajets dans l'espace et dans le temps font toujours leur marque : les passer sous silence les rend peut-être même plus visibles.

Plusieurs chercheurs ont souligné que chez Borges, le déplacement dans l'espace engendre nécessairement un dans le temps. *L'Aleph* (1967), nouvelle publiée dans le recueil éponyme, met en scène un tout petit objet qui contient, en lui-même, l'entièreté de l'univers : « un Aleph est l'un des points de l'espace qui contient tous les points » (Borges, p. 203). Lorsque le narrateur parvient à le voir enfin, il dit : « Ce que virent mes yeux fut simultanément : ce que je retranscrirai, successivement, car c'est ainsi qu'est le langage » (p. 207). C'est donc que l'espace ne peut se déplier que dans une certaine temporalité, puisqu'inévitablement l'écriture et la lecture – les mots – nécessitent du temps. Au sujet de cette nouvelle de Borges, Christina Grau remarque :

Ce recours à l'énumération si fréquent chez Borges, qui rappelle celui que l'on trouve dans les récits oraux de jadis tel que *Les Mille et une nuits*, donne au lecteur l'impression qu'il ne voit pas l'espace dans sa totalité mais qu'il le découvre au fur et à mesure qu'il avance. Chaque élément semble être le dernier et pourtant, dès qu'il fait un pas, il y en a un autre, puis un autre et ainsi de suite. Ce système permet à Borges de décrire le labyrinthe de l'intérieur de sa structure ; il le décrit au fur et à mesure que lui-même le découvre, en sorte qu'il parvient à nous introduire, nous ses lecteurs, dans ce même labyrinthe, et, par le truchement de l'écriture, l'expérience spatiale du narrateur se transforme en expérience collective. (1992, p. 92).

Ainsi, dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, le labyrinthe spatial est à l'origine d'une temporalité labyrinthique. Alors que Yu Tsun descend du train, un enfant lui demande s'il cherche le docteur Stephen Albert, et lui explique : « *La maison est loin d'ici, mais vous ne vous*

perdrez pas si vous prenez ce chemin à gauche et si à chaque carrefour vous tournez à gauche » (1951, p. 123, en italique dans le texte). Yu Tsun entre donc dans un « chemin solitaire », « celui-ci descendait, lentement ». Il précise même qu'« il était de terre élémentaire, en haut les branches se confondaient » (*ibid.*), évoquant les haies qui composent habituellement le labyrinthe. Il craint soudainement que Richard Madden ne l'ait rattrapé, mais il comprend « bien vite que c'était impossible », puisque le conseil de toujours tourner à gauche lui rappelle « que tel était le procédé commun pour découvrir la cour centrale de certains labyrinthes » (*ibid.*). Pénétrer dans cet espace lui permet de gagner du *temps* sur son adversaire : en effet, à bord du train, Yu Tsun estime qu'il a déjoué Madden « du moins pour quarante minutes » (p. 122), puis une fois chez Stephen Albert, après avoir parcouru le long chemin pour s'y rendre, il calcule que son poursuivant « n'arriverait pas avant une heure » (p. 126). Un second labyrinthe l'attend : un fois qu'il a passé le portail, Stephen Albert et lui suivent un « sentier humide qui zigzaguait comme ceux de [son] enfance » (p. 126) pour se rendre chez le docteur, d'où provient une musique chinoise (p. 125), ce que Yu Tsun trouve « incroyable ».

Cette trajectoire dans l'espace ouvre une faille dans le temps : le roman labyrinthique (qui porte le même titre que la nouvelle) conçu par Ts'ui Pên, des siècles plus tôt, « labyrinthe de symboles », « invisible labyrinthe de temps » (p. 127) – est constitué, d'après Stephen Albert, de sentiers qui bifurquent dans le temps, non pas dans l'espace (p. 129). Ce roman crée un réseau (lui-même labyrinthique) de possibles, faisant se superposer les trames narratives des personnages, de Yu Tsun et de son ancêtre. Madden les rejoint finalement et arrête Yu Tsun, mais le dénouement de la nouvelle nous apprend qu'il raconte son histoire alors qu'il est déjà en prison, créant une boucle dans le temps, comme dans l'espace. Comme en rendent compte les multiples sens du mot plan, le parcours dans l'espace joue un rôle dans le développement du récit

du *Jardin aux sentiers qui bifurquent*. Par ailleurs, comme le remarque Jean-Pierre Mourey: « Chaque lecture, et de même la lecture critique, n'est jamais qu'un parcours possible du texte » (1988, p. 129). Ainsi, cela suppose ainsi qu'on puisse démultiplier les différents parcours possibles dans l'espace du texte.

Le narrateur de *Dora Bruder*, presque toujours en mouvement, parcourt l'espace de la ville afin de mener son enquête. Or, les indices qu'il cherche datent de cinquante ans auparavant, et le passage du temps a, sinon effacé, du moins considérablement modifié les pistes. Sa réflexion émerge de ses déambulations dans la ville, bien qu'elles soient parfois aléatoires : plus il marche, plus les temporalités se brouillent dans son esprit, voire se fondent les unes dans les autres :

Et au milieu de toutes ces lumières et de cette agitation, j'ai peine à croire que je suis dans la même ville que celle où se trouvaient Dora Bruder et ses parents, et aussi mon père quand il avait vingt ans de moins que moi. J'ai l'impression d'être tout seul à faire le lien entre le Paris de ce temps-là et celui d'aujourd'hui, le seul à me souvenir de tous ces détails. (1997, p. 50)

Comme il a été dit précédemment, le parcours que suit le narrateur dans la vie de Dora Bruder le mène bien souvent, malgré lui, sur ses propres empreintes. Plus étonnant encore, alors qu'il tente de se rapprocher d'elle dans l'espace, il en vient à retrouver la trace de la jeune fille disparue dans les *Misérables* : « Victor Hugo y décrit la traversée nocturne de Paris que font Cosette et Jean Valjean, traqués par Javert, depuis le quartier de la barrière Saint-Jacques jusqu'au Petit Picpus. On peut suivre sur un plan une partie de leur itinéraire » (p. 51). Là, les espaces et les temps se télescopent, car « au terme de leur fuite, à travers ce quartier dont Hugo a inventé la topographie et les noms de rues [...], ils se retrouvent dans un "jardin fort vaste et d'un aspect singulier [...]".

C'est le jardin d'un couvent où ils se cacheront tous les deux et que Victor Hugo situe exactement au 62 de la rue du Petit-Picpus, la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie où était Dora Bruder » (p. 51-52). De fait, chez Modiano comme chez Borges, parcourir l'espace urbain (mais aussi l'espace de la fiction) crée aussitôt un nouveau régime de temporalités, qui abolit le déroulement du temps et replie l'espace sur lui-même.

Dans *L'occupation des sols*, le parcours dans l'espace a aussi à voir avec le temps. Au début, Fabre emmène son fils voir le portrait de Sylvie Fabre « le dimanche et certains jeudis » (p. 8). Le trajet est toujours le même : « ...ils parlaient sur le quai de Valmy vers la rue Marseille, la rue Dieu, ils allaient voir Sylvie Fabre. Elle les regardait de haut » (*ibid.*). De cette manière, le père et son fils semblent déjouer le passage du temps, Dieu et la mort ; c'est ce qui leur permet de revoir la défunte. Au fil des années, c'est plutôt le hasard du trajet qui détermine la fréquence des visites : « Plus tard, suffisamment séparé de Fabre pour qu'on ne se parlât même plus, Paul visita sa mère sur un rythme plus souple, deux ou trois fois par mois, compte non tenu des aléas qui font qu'on passe par là » (p. 10). Le passage du temps se mesure dans l'espace : c'est ce que l'on peut déduire de l'état de décrépitude du square – petit espace vert au pied du mur où est représentée Sylvie. D'abord « sorte de square sans accessoires qui ne consistait qu'à former le coin de la rue » (p. 9), il devient le protecteur du flanc de l'immeuble Wagner lorsqu'est construit un nouveau bâtiment de l'autre côté (p. 11). Puis, par « négligence ou manœuvre, on laissait l'espace dépérir. Les choses vertes s'y raréfièrent au profit de résidus bruns jonchant une boue d'où saillirent des ferrailles aux arrêtes menaçantes, tendues vers l'usager comme les griffes mêmes du tétanos » (p. 11-12). Le passage accéléré du temps se condense dans cet espace. Le square est éventuellement barré d'une palissade, qui elle-même « se dégraderait à terme : [...] elle s'était vite rompue à l'usure des choses, intégrée au laisser-aller » (p. 12-13), et enfin,

puisque'il « suffit d'un objet pour enclencher une chaîne, il s'en trouve un toujours qui scelle ce qui le précède, colore ce qui va suivre – au pochoir, ainsi, l'avis du permis de construire » (p. 13). Alors que s'amorce la construction de l'édifice qui va faire disparaître l'image de Sylvie, l'espace rattrape le temps présent : « Dès lors c'est très rapide, quelqu'un ayant sans doute vendu son âme avec l'espace, il y a le trou » (p. 14).

L'espace et le temps font donc parties intégrantes de l'idée du parcours : différents parcours dans l'espace donnent à voir des temporalités qui se mêlent, au détour des trajectoires empruntées par la narration. De tels parcours (doubles) dans la fiction agissent en tant que miroir du parcours dans le texte, qui se fait à la fois dans l'espace du livre et dans le temps de la lecture.

B. Le cadre qui (dé)limite les déplacements : l'expérience de la lisière

Si les personnages tracent des parcours dans l'espace et dans le temps, leurs mouvements sont toutefois limités, nécessairement, par le cadre de la diégèse. Ils tracent, au fur et à mesure qu'ils se déplacent, les limites de leur univers. Dans le cas des romans courts, il s'avère que l'espace physique restreint du livre impose un cadre resserré, contrainte dont les personnages font l'expérience. Chez Borges, par exemple, le narrateur est d'abord au téléphone, puis monte à sa chambre où, de la fenêtre, il aperçoit les « toits de toujours » (p. 118). Yu Tsun se trouve à ce moment-là dans le Staffordshire (p. 119) et c'est d'ailleurs tout ce que sait Le Chef¹¹, qui attend

¹¹ On apprend que Yu Tsun est contraint d'espionner pour le compte de l'Allemagne, et que lui seul désormais possède le secret du « lieu précis du nouveau parc d'artillerie britannique de

de ses nouvelles « dans son bureau austère de Berlin » (*ibid.*). Dans l'annuaire téléphonique, Yu Tsun trouve le nom de la seule personne qui peut l'aider à transmettre son message – Stephen Albert – qui habite « un faubourg de Fenton, à moins d'une demi-heure de train » (p. 120). Il se rend à la gare en voiture, qui n'est pourtant pas loin de chez lui (à distance de marche) (p. 121). Il demande au cocher de s'arrêter un peu avant l'entrée centrale. Le prochain train se rendant à Ashgrove part « dans quelques minutes, à huit heures cinquante », Yu Tsun se hâte donc. (*ibid.*) Une fois le train en marche, il reconnaît un homme qui court « en vain jusqu'à la limite du quai » (p. 122). Alors que la nuit tombe, le train file « doucement, entre des frênes » et s'arrête « en plein champ » (p. 122-123). « Personne ne cria le nom de la gare » (p. 123). Yu Tsun se retrouve au milieu de nulle part, et s'engage dans un « chemin solitaire » (*ibid.*). Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est à cet instant précis du récit que la narration échappe au cours du temps, ouvrant dans l'espace une sorte de bulle spatiotemporelle. Il se pourrait que le narrateur du *Jardin* fasse l'expérience de ce que Ropars-Wuilleumier définit comme étant la *lisière*. Elle explique :

Le mot perturbe la logique des partages territoriaux. Il appartient au registre de la limitation, externe en l'occurrence, qui fait passer d'une étendue dite amorphe à un découpage identifiable. [...] La frontière sépare deux pays ou deux régions distinctes, le bord marque la limite d'un domaine circonscrit – un lac, un chemin – en laissant dans l'ombre la référence à ce qui se trouverait de l'autre côté ; et le côté lui-même, s'il appelle un pas au-delà, vient buter sur la paroi, ou la porte, qui empêche le passage. La notion de lisière, en revanche, prend en compte à la fois le contour d'un ensemble unique et la coexistence de deux identités frontalières. (2002, p. 95).

l'Ancre » (p. 119). Il espère, avant d'être assassiné, pouvoir « crier ce nom de sorte qu'on l'entendît en Allemagne » (p. 119).

Cette conception de l'espace rejoint en certains points celle de Ts'ui Pên, pour qui, dans un même espace coexistent toutes les possibilités du temps, formant « un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles » (1951, p. 133). Alors qu'il s'aventure chez Stephen Albert, Yu Tsun pénètre dans un espace entre-deux, à la lisière de son univers diégétique, ce qui chamboule la narration. Comme l'énonce le docteur : « Nous n'existons pas dans la majorité de ces temps ; dans quelques-uns vous existez et moi pas ; dans d'autres, moi, et pas vous ; dans d'autres, tous les deux. Dans celui-ci, que m'accorde un hasard favorable, vous êtes arrivés chez moi » (p. 133). Le temps dans lequel Albert prononce ces paroles (« celui-ci »), n'est donc pas le même temps que celui dans lequel Yu Tsun l'assassine, puisque leur rencontre n'est ni un hasard, ni favorable. C'est ce qu'Albert constate bien vite : « Le temps bifurque perpétuellement vers d'innombrables futurs. Dans l'un d'eux je suis votre ennemi » (p. 133). Cet espace, à la fois hors du monde, à la frontière d'autres niveaux de fiction, mais également contenu dans le cadre de l'univers fictif, engendre cette multiplicité des temps. Par ailleurs, Yu Tsun semble prendre conscience qu'il se trouve à cette lisière de l'espace, lorsqu'il reconnaît Richard Madden s'avançant vers lui : « Je levai les yeux et le léger cauchemar se dissipa. Dans le jardin jaune et noir il y avait un seul homme ; mais cet homme était fort comme une statue, mais cet homme avançait sur le sentier et était le capitaine Richard Madden » (p. 133-134). Ce qu'il identifie comme un léger cauchemar pourrait s'apparenter à cette étrange sensation d'être à la fois éveillé et endormi – d'avoir un pied dans chaque monde. C'est à ce moment qu'il tue Albert et qu'il interrompt son récit : « le reste est irréel » (p. 134). À la toute fin de la nouvelle, on apprend que tout l'espace du récit, que Yu Tsun nous relate de l'intérieur de sa cellule, tient entre les quatre murs d'une prison. Ainsi, comme le remarque Ropars-Wuilleumier : « ...le propre d'une lisière est de pouvoir être parcourue entièrement ; on la suit sur son pourtour, quitte à

tourner en rond le long du bois ou du champ ainsi délimités » (2002, p. 95), c'est donc dans cet espace paradoxal, à la fois « sur le pourtour » et parcouru de long en large, que se situe le récit.

Les limites de l'espace parcouru par le personnage et la narratrice de *L'homme atlantique* sont déterminées, respectivement, par le cadre de la caméra et par le cadre de l'écriture. Tout d'abord, l'homme, commandé par la narratrice, doit oublier la caméra (1982, p. 7), regarder « la mer, oui, ce mot, devant vous, ces murs devant la mer, ces disparitions successives, ce chien, ce littoral, cet oiseau sous le vent atlantique » (p. 8-9), éléments qu'il n'a jamais vus, jamais regardés (p. 9). L'homme se trouve au départ dans un hall d'hôtel irrespirable (p. 11) et la narratrice lui ordonne d'avancer, de marcher comme il le fait quand il croit qu'il est seul et que quelqu'un le regarde (p. 12). Lui obéissant, il se déplace « le long de la mer, après les piliers du hall » (p. 13), tourne vers la droite et longe « les vitres et la mer, la mer derrière les vitres, les vitres dans les murs, la mouette, et le vent, et le chien » (*ibid.*). Puis la mer est à sa gauche, elle avance vers lui, « dans de longues portées [...] vers les collines de la côte » (p. 14). Enfin, la narratrice déclare : « Vous êtes sorti du champ de la caméra. [...] Avec votre départ votre absence est survenue, elle a été photographiée comme tout à l'heure votre présence. [...] Vous n'êtes plus nulle part précisément » (p. 15). Sous les ordres de la narratrice, elle-même à la fois inclue et exclue de cet espace, l'homme effectue un parcours entre l'hôtel et la mer, où se superposent divers éléments (vitres, murs, mer, chien) comme autant de profondeurs de champ : il délimite, ainsi, les plans de caméra, jusqu'à ce qu'il quitte le cadre. Il est à la lisière de l'espace du film et de l'espace filmé : son absence est photographiée tout comme sa présence. La narratrice affirme d'ailleurs : « ...dans le déferlement milliardaire des hommes autour de vous, vous êtes le seul à tenir lieu de vous-même auprès de moi dans ce moment-là du film qui se fait » (p. 10), ce qui porte à croire qu'elle-même et l'homme à qui elle s'adresse se situent à la fois en

aval et en amont du film à faire, de même qu'au centre de la projection du film, face à des spectateurs qui déferlent. Cela dit, la narratrice, qui écrit à l'intérieur de chez elle, en vient au constat qu'« écrire serait trop dorénavant. Pourquoi pas un film » (p. 21). C'est ce qui la pousse à aller au-delà des limites de l'espace où elle se trouve, qui correspond à celles de l'écriture – d'où le cinéma. Elle sort dans le parc, d'où elle peut voir la mer, ce qui la fait basculer dans l'espace du film : « Vous et la mer, vous ne faites qu'un pour moi, qu'un seul objet, celui de mon rôle dans cette aventure. Je la regarde moi aussi. Vous devez la regarder comme moi, comme moi je la regarde, de toutes mes forces, à votre place » (p. 14).

Enfin, dans l'œuvre de Perec, l'espace semble a priori confiné aux abords de la Place Saint-Sulpice, puisque le mandat qu'il s'est donné se limite à ce lieu circonscrit. La frontière de l'espace qu'il observe est systématiquement bouleversée par le passage d'autobus qui le traversent. Les directions qu'ils suivent (« Le 96 va à la gare Montparnasse / Le 84 va à la Porte de Champerret / Le 70 va Place du Dr-Hayem, Maison de l'O.R.T.F. / Le 86 va à Saint-Germain-des-Prés » (1975, p. 12)) trouent l'espace, pourtant clairement prédéterminé par le narrateur. Il cesse éventuellement de noter l'itinéraire des autobus, ne les désignant plus que par leurs numéros. Il s'intéresse dès lors à l'affluence : « Passe un 70 plutôt vide / Passe un 63 presque plein », et en vient à se demander : « pourquoi compter les autobus? sans doute parce qu'ils sont reconnaissables et réguliers : ils découpent le temps, ils rythment le bruit de fond ; à la limite ils sont prévisibles. Le reste semble aléatoire, improbable, anarchique ; les autobus passent parce qu'ils doivent passer... » (p. 28). Impossible, donc, d'isoler tout à fait un espace : même lorsqu'un personnage est immobile, les frontières du lieu qu'il occupe sont poreuses. Les limites de l'espace sont vouées à se reconfigurer, d'autant plus que son regard est incapable de saisir simultanément tout ce qui se déroule sous ses yeux. Ainsi, le narrateur ne parvient pas à épuiser

le lieu qu'il a délimité, pas plus que ce qui entre dans son champ de perception n'est circonscrit à cet espace.

C. L'espace en mouvement et le point de vue : le lieu *pratiqué*

La conception de l'espace de Michel de Certeau, telle qu'il l'a élaborée dans *L'invention du quotidien : arts de faire*, renverse le sens usuel des termes « lieu » et « espace », réservant « lieu » pour désigner la notion plus abstraite et générale, et parle de l'espace comme « lieu pratiqué » (Richardson 2012, p. 16). Proposant donc une conception de l'espace en tant que « croisement de mobiles » (1990, p. 173), de Certeau considère qu'« est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence » (p. 172-173). Il suggère même un parallèle avec le langage :

L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs [...]. En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs. (p. 173)

Plutôt que de se déplacer dans un lieu, que l'on peut certes explorer, mais qui reste délimité par l'espace de la fiction, les personnages, par leur propre mouvement, le reconfigureraient plutôt en espace. C'est également la conclusion qu'en tire Ropars-Wuilleumier : « D'un côté il y aurait les coordonnées dimensionnelles des différents *lieux* [...] et de l'autre les variables de leur direction,

de vitesse et de temps, qui forment les *espaces* et leurs topologies déformées selon le gré des marcheurs et des récits » (2002, p. 78). Conséquemment, l'espace se créerait et se recréerait constamment dans le mouvement variable de ceux qui le parcourent.

La conception du lieu et de l'espace selon de Certeau nous interpelle particulièrement dans le cas de *Dora Bruder*, où l'espace de la ville se redéfinit systématiquement alors que le narrateur la sillonne. Ce faisant, il actualise, dans tous les sens du terme, le lieu où il se trouve, entièrement déterminé par son propre regard. C'est de cette façon qu'il réussit à voir ce qui échappe aux autres – les rues, les immeubles, les quartiers de l'époque de Dora Bruder se révèlent à lui, à travers ceux de l'époque où lui-même se trouve. Pour ce qui est de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, si le narrateur effectue des déplacements limités (il change de café à quelques reprises) c'est la place Saint-Sulpice elle-même qui est constamment en mouvement, traversée par des marcheurs, des autobus, des voitures, le soleil qui tourne et la nuit qui tombe. Peu de choses, au final, s'avèrent statiques, et le lieu se transforme perpétuellement sous le regard de l'observateur.

Dans *L'occupation des sols*, lorsque le square est laissé à l'abandon, les passants cessent de s'y arrêter. Le lieu, qui n'est plus pratiqué, se dégrade et comme la végétation meurt graduellement, il retourne peu à peu à un état figé, uniforme. On en vient même à le barricader, puisqu'il n'est plus possible pour personne d'y aménager un espace. Il faudra vider le lieu complètement – creuser un immense trou – et lui donner une nouvelle fonction, pour qu'il puisse à nouveau être pratiqué.

De Certeau voit un parallèle entre sa conception de l'espace et le texte : « De même, la lecture est l'espace produit par la pratique du lieu que constitue un système de signes – un écrit » (p. 173). Il ajoute : « Les récits effectuent donc un travail qui, incessamment, transforme des

lieux en espaces ou des espaces en lieux » (p. 174). La lecture, de cette façon, permettrait de réinvestir les lieux de la fiction et d'en faire des espaces. Néanmoins, il est à noter que Ropars-Wuilleumier souligne les travers d'une telle conception de l'espace. En effet, elle affirme : « Entre mythe et discours, entre concept et fiction, entre non-lieu et avoir eu lieu du lieu, l'espace ne peut s'énoncer que par le biais d'un déplacement où retracer le va-et-vient discontinu d'un terme à son revers [...]. D'où la difficulté de toute étude qui s'attacherait au seul espace : l'espace n'est pas saisissable en lui-même, parce qu'il n'est lui-même qu'en se prêtant à d'autres » (p. 79). L'espace n'est donc pas uniquement mobile, mais également malléable et indissociable de ce – ou celui – qui l'occupe.

1.3. L'architecture qui fait image

La sensation pendant la visite n'est pas de vertige mais de compréhension,
d'un seul coup d'œil, de tout l'espace et donc de toute la culture.

Borges évoque sa visite au Guggenheim, cité par Christina Grau (1992, p. 69)

La présence de l'architecture – art de l'espace – au sein des textes à l'étude permet à la littérature, qu'on classe volontiers du côté des arts du temps, de remettre en question un tel partage des arts. En ce sens, il nous faut poser la question du statut de ces architectures, de ces espaces qui produisent des images, ainsi que des images en tant que telles. Pour Georges Didi-Huberman, l'expérience de l'image produit un discours nouveau sur le monde :

L'image ne vaut que pour autant qu'elle est capable de modifier notre pensée, c'est-à-dire de renouveler notre propre langage et notre connaissance du monde. [...] On regarde donc bien avec des mots, à condition que ces mots composent une *poétique*, une possibilité d'approche avec des mots ce territoire de l'image qui échappe au discours. (dans Eco *et al.* 2011, p. 87)

Nous étudierons d'abord le statut des images à proprement parler dans des œuvres qui produisent elles-mêmes des images, puis nous nous pencherons sur la question du pouvoir de condensation de l'espace par l'image, pour enfin réfléchir à la compréhension des images en tant que parcours de lecture.

A. Le statut de l'image dans le monde construit

La littérature dispose de nombreux moyens – la description, entre autres – pour faire intervenir différentes formes d'art : l'architecture, dont il est principalement question ici, mais il en est d'autres, (la photographie, la peinture, voire même le cinéma) qui méritent notre attention. Ces images font irruption dans la narration et interrompent le cours du récit, ce qui se rapproche de ce que Didi-Huberman désigne comme étant le « surgissement ». Il dit d'ailleurs : « ...le surgissement est, en effet, une dimension essentielle de notre expérience des images : chaque *voir* met en question et remet en jeu tout un *savoir*, voire tout le savoir » (dans Eco *et al.* 2011, p. 85). Dans un même ordre d'idées, on peut supposer que l'apparition de ces images en prose dans le texte, à laquelle est confronté le narrateur (et le lecteur par conséquent), implique un bouleversement dans la narration, une « modification de la pensée » qui oriente la lecture.

L'exemple le plus probant se trouve dans *Dora Bruder*, où le narrateur découvre de vieilles photographies de la famille Bruder, qu'il tente de décrire le plus précisément possible, alors que

la seule image que le lecteur connaît de Dora Bruder est celle de sa description publiée dans le journal suite à sa disparition. La première dont il fait mention montre les parents de Dora : « Quelques photos de cette époque. La plus ancienne, le jour de leur mariage. Ils sont assis, accoudés à une sorte de guéridon. Elle est enveloppée d'un grand voile blanc qui semble noué sur le côté gauche de son visage et qui traîne jusqu'à terre. Il est en habit et porte un nœud papillon blanc » (1997, p. 31-32). La photographie suivante, qu'il décrit plus en détails (peut-être parce qu'elle est plus claire) permet un saut dans le temps :

Une photo de Dora, prise certainement à l'occasion d'une distribution des prix. Elle a douze ans, environ, elle porte une robe et des socquettes blanches. Elle tient dans la main droite un livre. Ses cheveux sont entourés d'une petite couronne dont on dirait que ce sont des fleurs blanches. Elle a posé sa main gauche sur le rebord d'un grand cube blanc ornementé de barres noires aux motifs géométriques, et ce cube blanc doit être là pour le décor. (*ibid.*, p. 32)

D'une image à l'autre, le regard du narrateur évolue, se faisant de plus en plus aiguë, il arrive à percevoir au-delà de ce qu'il y a à voir, et suspend le passage du temps : « Une autre photo, prise peut-être dans le même lieu, à la même époque et peut-être le même jour : on reconnaît le carrelage du sol et ce grand cube blanc aux motifs noirs géométriques... » (p. 32). Il passe outre les personnages, s'arrête de plus en plus au décor : « Une autre photo de Dora et de sa mère : Dora a environ douze ans, les cheveux plus courts que sur la photo précédente. Elles sont debout devant ce qui semble un vieux mur, mais qui doit être le panneau du photographe... » (p. 32).

Puisque le narrateur ne parviendra jamais à reconstituer l'histoire de Dora Bruder, il semble condamné à se tenir en retrait. Cela se traduit même dans son rapport aux photographies de la famille, qui le renvoient sans cesse à sa posture d'observateur extérieur. Incapable de plonger

dans les images, c'est comme s'il tentait de faire sortir les personnages du cadre en brisant l'illusion de la photographie. Il va jusqu'à s'intéresser au format de la photographie, au rapport avec la caméra : « Une photo de forme ovale où Dora est un peu plus âgée – treize, quatorze ans, les cheveux plus longs – et où ils sont tous les trois comme en file indienne, mais le visage face à l'objectif... » (*ibid.*, p. 32-33). Il se trouve face à ce qu'il ignore d'eux, remettant en question ce qu'il voit, sans pouvoir y apporter de réponses : « Une photo de Cécile Bruder, devant ce qui semble un pavillon de banlieue. [...] Au fond, la silhouette d'un enfant [...]. Dora? Et la façade d'un autre pavillon derrière une barrière de bois, avec un porche et une seule fenêtre à l'étage. Où cela peut-il être? » (p. 33). Enfin, toujours confronté aux failles de sa démarche, il n'a plus d'autre choix que de combler les interstices par la fiction :

Une photo plus ancienne de Dora seule, à neuf ou dix ans. On dirait qu'elle est sur un toit, juste dans un rayon de soleil, avec de l'ombre tout autour. [...] Elle a posé le pied droit sur le rebord de béton de ce qui pourrait être une grande cage ou une grande volière, mais on ne distingue pas, à cause de l'ombre, les animaux ou les oiseaux qui y sont enfermés. Ces ombres et ces taches de soleil sont celles d'un jour d'été ». (p. 33)

D'une image à l'autre, le narrateur, plutôt que d'approfondir sa connaissance de la famille Bruder, prend conscience de tout ce qui manque, de tout ce qui a disparu ; au lieu que d'illustrer, d'appuyer ou de renseigner son récit, l'image fuit entre ses doigts, impossible à saisir, au même titre que le passé. C'est ce qui le pousse à exposer les rouages de la photographie, à en saboter l'illusion, comme pour l'extraire du temps. En quelque sorte, cela s'apparente à la démarche de Borges : Jean-Pierre Mourey souligne d'ailleurs que ce dernier dénonce systématiquement les artifices de son écriture, qu'ainsi il « exacerbe les effets de réel, *fait voir* l'objet avant de

l'anéantir au détour de la phrase suivante » (1988, p. 60), comme s'il prenait conscience de l'impossible présent de représentation de l'art.

Il y a également une image qui fait irruption dans le récit de *L'occupation des sols* : il s'agit, bien évidemment, du portrait de la mère de Paul, réalisé par l'artiste Flers et toute son équipe qui « avai[en]t peiné pour figurer Sylvie Fabre en pied ». Pour Christine Jérusalem, « l'image fonctionne ici comme le rappel de celle qui a disparu. C'est cette dimension d'anamnèse très connue du portrait que l'on retrouve ici » (2005, p. 188). Toutefois, il s'agit davantage d'une publicité que d'une peinture : en effet, Sylvie tient un flacon de parfum Piver, Forvil. Par ailleurs, comme le souligne Jérusalem :

Pourtant, ce qui est mis en avant dans le portrait de Sylvie, c'est moins la dimension artistique de la peinture que son aspect mercantile [...]. Si le discours échoue à redonner vie à Sylvie, l'image n'atteint une réincarnation que très imparfaite. [...] La main qu'elle tend vers son époux et son fils n'est pas un geste d'union mais de démonstration marchande. (2005, p. 189)

Qui plus est, on ajoute un peu plus loin que Sylvie, « choisie par Flers, pressée par Fabre, [...] avait accepté de poser. Elle n'avait pas aimé cela » (1988, p. 10). Véritable « effigie » pour Fabre, son mari, la vue du portrait l'énerve, le met « en larmes, en rut, c'est selon », parfois il se fait même « franchement hostile » à son égard (*ibid.*). L'image de sa mère fait d'abord irruption dans le quotidien de Paul selon un rythme calculé, puis selon les « aléas qui font qu'on passe par là » (*ibid.*), suspendant, nécessairement, le cours de son trajet pour le confronter à la dégradation des choses aux alentours, à son propre deuil. Elle survit aux années, aux plans d'occupation des sols, poussant Paul à revoir périodiquement l'état de sa relation avec son père. Au-delà de ces

considérations, on le verra, l'image, en condensant de telle façon le passage du temps et l'espace, participe de la construction du récit.

B. Le pouvoir de condensation de l'espace par l'image dans le récit

Lorsque Christina Grau s'attarde aux lieux réels qu'on qualifie désormais de « borgésiens » pour définir plus rapidement et plus précisément toutes leurs particularités, elle souligne : « En remplaçant l'objet par un symbole, nous transformons ce qui est forcément diachronique, successif, en quelque chose de synchronique et de simultané. En éliminant le temps de la description, l'image spatiale apparaît immédiatement, tel un dessin, tel un tableau » (1992, p. 125). Pour elle, « cela vient du fait que les lieux dans lesquels se déroulent les fictions de Borges [...] ont transcendé les limites de l'espace littéraire, ont cessé d'être une représentation du monde pour se constituer en univers autonome » (*ibid.*). De telles « images spatiales », possibles dans le monde réel, émanent donc de l'univers fictif. C'est à celles-ci que nous nous arrêterons, pour tâcher de vérifier l'hypothèse selon laquelle l'image, par sa capacité à être saisie d'un regard – c'est le propre des arts de l'espace – relève d'une concentration de l'espace du récit et permettrait de comprendre le fonctionnement de l'architecture dans les courts textes, puisque comme le note Grau, « l'architecture, par opposition aux mathématiques ou à la littérature, utilise des mesures perceptibles à l'homme, et donc achevées » (p. 63).

Dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, Ts'ui Pên, qui avait pour entreprise d'« écrire un livre » et de « construire un labyrinthe » (1951, p. 127), n'a, au final, conçu qu'un seul et même objet. Lorsque Stephen Albert montre à Yu Tsun le labyrinthe, « un grand secrétaire laqué »

(*ibid.*), ce dernier s'exclame : « Un labyrinthe en ivoire! [...] Un labyrinthe minuscule... » (*ibid.*), ce à quoi Albert rétorque : « Un labyrinthe de symboles. [...] Un invisible labyrinthe de temps » (*ibid.*). Effectivement, c'est dans un « tiroir du secrétaire en or patiné » (p. 128) que se trouve le fragment d'une lettre de la main de Ts'ui Pên qui donne la clé de l'interprétation de son livre. Ainsi, d'un seul coup d'œil vers le secrétaire, Yu Tsun parvient à saisir que le labyrinthe – que tout le monde croyait caché dans les jardins autour du pavillon où Ts'ui Pên s'était retiré – et l'ouvrage ne constituent qu'une seule œuvre. L'un dissimule l'autre. Didi-Huberman suggère :

L'image fonctionne toujours – du moins dans l'expérience que j'en ai [...] – de façon double, dialectique ou duplice. La même image nous montre quelque chose et nous cache quelque chose en même temps. Ici elle révèle et là elle replie. Elle porte une certaine vérité et elle apporte une certaine fiction. Elle a donc elle-même la structure d'un pli [...]. Il faut donc soi-même, constamment, plier et déplier les images. Chiffonner [...] – pour mettre en contact certaines parties de l'image qui s'ignoraient encore –, puis ouvrir grand. (dans Eco *et al.* 2011, p. 106-107)

C'est donc que l'image, en elle-même, permet également de « chiffonner » le texte, de faire des boucles, de mettre en contact des passages que la narration garde éloignés. Lorsqu'il conçoit son plan pour transmettre à l'Allemagne le nom de la ville où se trouve le nouveau parc d'artillerie britannique qu'il faut bombarder, Yu Tsun remarque : « Un oiseau raya le ciel gris et je le traduisis machinalement en un aéroplane et celui-ci en un grand nombre d'aéroplanes (dans le ciel français) anéantissant le parc d'artillerie avec des bombes verticales » (1951, p. 119). La seule image de l'oiseau permet de faire le lien avec le tout début de la nouvelle – le récit enchâssé : « À la page 252 de l'*Histoire de la Guerre Européenne* de Liddell Hart, on lit qu'une offensive de treize divisions britanniques (appuyées par mille quatre cents pièces d'artillerie) contre la ligne Serre-Montauban avait été projetée pour le 24 juillet 1916 et dut être remise au

matin du 29 » (p. 117). Mais (on le comprend à rebours) elle laisse également présager le dénouement du récit : « J'ai vaincu abominablement : j'ai communiqué à Berlin le nom secret de la ville qu'on doit attaquer. On l'a bombardée hier » (p. 134).

Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, l'image a également ce pouvoir de créer, dans le tissu narratif, des liens entre différents espaces et différents temps. L'incipit du texte le démontre :

Il y a beaucoup de choses place Saint-Sulpice, par exemple : une mairie, un hôtel des finances, un commissariat de police, trois cafés dont un fait tabac, un cinéma, une église à laquelle ont travaillé Le Vau, Gittard, Oppenord, Servandoni et Chalgrin et qui est dédiée à un aumônier de Clotaire II qui fut évêque de Bourges de 624 à 644 et que l'on fête le 17 janvier, un éditeur, une entreprise de pompe funèbres, une agence de voyages, un arrêt d'autobus, un tailleur, un hôtel, une fontaine que décorent les statues des quatre grands orateurs chrétiens... (1975, p. 9)

Au détour d'une même image (la place), et d'une phrase, un glissement s'opère entre le temps de la construction de l'église et l'époque où elle n'était pas encore construite, puis ramène le lecteur à une date précise, qui transcende les époques – qui est, paradoxalement, atemporelle. Par ailleurs, ce portrait que brosse le narrateur est réalisé d'un point de vue difficile à situer dans l'espace : il présente les trois cafés – le Tabac Saint-Sulpice, le Café de la Mairie et le café Fontaine Saint-Sulpice (dont les noms reprennent certains des éléments de la place, dans un jeu d'écho qui relie les différents lieux) – dans lesquels il s'installe par la suite, en alternance, pour observer la place.

Prenant le parti de n'écrire que ce qu'il voit, le narrateur de Perec est donc particulièrement sensible aux images. Il en fait une collection : « Des symboles conventionnels : des flèches, sous le "P" des parkings, l'une légèrement pointée vers le sol, l'autre orientée en direction de la rue

Bonaparte (côté Luxembourg), au moins quatre panneaux de sens interdit (un cinquième en reflet dans une des glaces du café) » (p. 11) et, ce faisant, il les intègre à son propre espace. Ces observations permettent de situer instantanément le narrateur dans l'espace : « Un morceau assez grand de ciel (peut-être 1/6° de mon champ visuel) ». Il apparaît bien vite qu'il lui est impossible de rendre compte de l'entièreté de ce qui se déroule devant lui : « plusieurs dizaines, plusieurs centaines d'actions simultanées, de micro-événements dont chacun implique des postures, des actes moteurs, des dépenses d'énergie spécifique » (p. 15). Difficile de ne pas voir là un parallèle entre sa démarche et certaines images qu'il rapporte : « Un enfant fait glisser un modèle réduit de voiture sur la vitre du café (petit bruit) » (p. 20), ou encore : « Passe un homme qui porte une maquette d'architecte (est-ce vraiment une maquette d'architecte? Ça ressemble à l'idée que je me fais d'une maquette d'architecte; je ne vois pas ce que ça pourrait être d'autre) » (p. 32). C'est un monde à échelle réduite qui est dépeint, déplié par la narration.

On retrouve de telles images dans *L'homme Atlantique*, qui ont cette capacité à condenser l'espace, à trouser le texte. Alors que la narratrice tente de se faire à l'absence de son amant, elle remarque : « Autour du parc des tourterelles sur des toits criaient pour être rejointes » (1982, p. 20). Plus loin, elle dit : « Un oiseau a traversé la terrasse le long du mur de la maison. Il croyait la maison vide et il est allé si près d'elle qu'il a heurté une rose... » (p. 21). À rebours, ainsi, on s'aperçoit que les ordres qu'elle donnait au personnage de son film font écho à ce passage : « Vous avancerez. Vous marcherez comme vous le faites quand vous êtes seul [...]. Vous verrez, tout viendra à partir de votre déplacement le long de la mer, après les piliers du hall. [...] Vous tournerez vers la droite et vous longerez les vitres et la mer, la mer derrière les vitres » (p. 12-13). Entre l'idée du film à faire, et le film en train de se faire, les temporalités, une fois de plus, se confondent.

La narratrice regarde la rose, accrochée au vol par l'oiseau : « Elle a d'abord bougé comme animée de vie et puis petit à petit elle est redevenue rose ordinaire » (p. 22). L'image, qui concentre de la sorte le passage du temps, en devient presque magique. Elle parvient à soustraire la narratrice du temps présent, à lui faire voir l'envers des choses (même ce qu'elle ne voit pas) : « On dit que le plein été s'annonce, c'est possible. Je ne sais pas. Que les roses sont là déjà, dans le fond du parc. Que parfois elles ne sont vues par personne durant le temps de leur vie [...] Jamais vues par cette femme seule qui oublie. Jamais vues par moi, elles meurent » (p. 30). Son regard déplie et ouvre l'image.

Ropars-Wuilleumier soutient que : « La peinture fait espace en exilant le signe – telle était la leçon ultime du tableau. Or l'espace du texte, où seul le signe est à l'œuvre, ne cesse pas pour autant de figurer : par le simulacre pictural en l'occurrence, mais celui-ci détient l'étrange capacité de se résorber en lui-même tout en réfléchissant un autre... » (2002, p. 171). Or, l'image, bien qu'elle puisse tenir toute entière dans le regard, n'est pas pour autant comprise d'un seul coup d'œil. Elle demanderait donc, elle aussi, une forme de parcours : une lecture. Comme le remarque Pérez-Gómez : « Si l'on admet que l'architecture a un sens poétique, il faut toutefois reconnaître que ce qu'elle exprime n'est pas distinct de ce qui la constitue. L'expérience de l'architecture n'en est pas une que l'on traduit par la suite ». (1996, p. 129)

C. La lecture des images, un parcours qui se déploie dans le temps

Le surgissement d'une image dans la narration, qu'elle soit issue de l'architecture ou pas, si elle participe d'une condensation de l'espace, nécessite néanmoins une lecture. D'après Henri Maldiney :

On n’embrasse pas d’un seul regard l’ensemble des figures qui concourent à la configuration de l’édifice, mais, où que l’on se trouve, le regard est appelé par quelque chose, tandis qu’une autre disparaît. Autrement dit, ce déploiement est un dévoilement, [...] et seul le rythme maintient l’unité entre ce qui est recelé et ce qui est actuellement décelé à tel point que l’on passe, dirait-on, par dessus les intermédiaires. En réalité, on ne saute pas par dessus. C’est ici la même confusion qui s’est passée en psychiatrie pour expliquer la fuite des idées dans la manie. On ne saute pas d’une idée à l’autre en omettant des idées intermédiaires. (1996, p. 40)

Si la littérature a justement ce pouvoir de sauter d’une idée à l’autre, d’un temps à l’autre, voire d’un lieu ou d’un espace à un autre, il reste que le regard du narrateur suit une sorte de parcours afin de parvenir à lire les images, probablement en résonance avec l’auteur écrivain. Ce mouvement rappelle le trajet effectué par les personnages pour délimiter l’espace, remettant en question l’apparente immuabilité de la littérature. C’est ce que souligne Grau : « L’espace qu’il nous importe de représenter n’est donc pas celui qui suivrait fidèlement les descriptions du texte, mais plutôt celui qui prend forme dans l’imagination du lecteur à la découverte du récit. Cet espace ne sera pas infini mais donnera la sensation d’être illimité ; il ne participera pas de la représentation, mais de la suggestion » (1992, p. 63).

Alors que Yu Tsun se rend chez Stephen Albert pour, ultimement, l’assassiner, la configuration du chemin qui mène à sa maison le porte à croire qu’elle se trouve au centre d’un labyrinthe (puisqu’il doit tourner à gauche à chaque carrefour pour ne pas se perdre). Il en vient à se remémorer son ancêtre, Ts’ui Pên, dont on n’avait jamais retrouvé le labyrinthe : « Sous des arbres anglais je méditai sur ce labyrinthe perdu » (1951, p. 124). Dans son esprit, l’image du labyrinthe prend diverses formes, avant de se déployer en un réel microcosme : « ...je l’imaginai infini, non plus composé de kiosques octogonaux et de sentiers qui tournent, mais de fleuves, de provinces et de royaumes... Je pensai à un labyrinthe de labyrinthes, à un sinueux labyrinthe

grandissant qui embrasserait le passé et l'avenir et qui comprendrait les astres en quelque sorte »

(*ibid.*). Ainsi, comme l'explique Didi-Huberman :

Vous avez des mots plein la tête, [...] vos mots préalables, des myriades de mots organisés selon une sorte de pré-vision qui conditionne complètement votre façon de voir. Tout à coup [...] quelque chose surgit devant vous, quelque chose d'inattendu. L'apparition ouvre alors une brèche dans votre langage, dans les pré-visions et les stéréotypes de votre pensée. Il y a quelque chose qui fait que, soit vous "passez" et vous refermez tout par une sorte d'auto-censure du regard [...]. Soit vous demeurez dans cette ouverture, vous en approfondissez l'expérience [...]. Mais les *mots prévus* viennent à vous manquer. (dans Eco *et al.* 2011, p. 86)

Le rapport de Modiano à l'image se rapproche, à de nombreux égards, de ce qu'en dit Didi-Huberman. Un passage en particulier illustre cet « approfondissement », ainsi que le processus de concentration de l'espace, mais aussi du temps, qui s'opère dans l'image. En effet, le narrateur se souvient d'une comédie, sorti en salles à l'été 1941 : *Premier rendez-vous*. Il dit : « La dernière fois que je l'ai vue, elle m'a causé une impression étrange, que ne justifiaient pas la légèreté de l'intrigue ni le ton enjoué des protagonistes » (1997, p. 79). Il attribue d'abord cette sensation au fait que « Dora Bruder avait peut-être assisté, un dimanche, à une séance de ce film dont le sujet est la fugue d'une fille de son âge » (*ibid.*), et que les parallèles entre l'histoire de la jeune fille et celle du film sont saisissants. Pourtant, il porte attention aux détails : « le dortoir, les couloirs de l'internat, l'uniforme des pensionnaires, le café où attendait l'héroïne quand la nuit était tombée... » (*ibid.*), mais n'y voit rien qui puisse correspondre à la réalité et « d'ailleurs la plupart des scènes avaient été tournées en studio » (*ibid.*). Plus il se questionne, plus il fait l'expérience de ce que décrit Didi-Huberman. Le narrateur affirme en effet : « Pourtant, je ressentais un malaise. Il venait de la luminosité particulière du film, du grain même de la pellicule. Un voile

semblait recouvrir toutes les images, accentuait les contrastes et parfois les effaçait, dans une blancheur boréale. La lumière était à la fois trop claire et trop sombre, étouffant les voix ou rendant leur timbre plus fort et plus inquiétant » (p. 79-80). À force de sonder ainsi l'image du film, il en vient à comprendre l'origine de son malaise et ce qu'il comprend le consterne :

J'ai compris brusquement que ce film était imprégné par les regards des spectateurs du temps de l'Occupation – spectateurs de toutes sortes dont un grand nombre n'avait pas survécu à la guerre. Ils avaient été emmenés vers l'inconnu, après avoir vu ce film, un samedi soir qui avait été une trêve pour eux. On oubliait, le temps d'une séance, la guerre et les menaces du dehors. Dans l'obscurité d'une salle de cinéma, on était serrés les uns contre les autres, à suivre le flot des images de l'écran, et plus rien ne pouvait arriver. Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens. Voilà ce que j'avais ressenti, en pensant à Dora Bruder, devant les images en apparence futiles de *Premier rendez-vous*. (*ibid.*, p. 79-80)

Cette présence qui se révèle au narrateur – ces regards « prisonniers » de la pellicule – le renvoie à son propre regard imprégné dans l'image. La lecture qu'il fait de l'image du film déplie à la fois l'espace du film et le temps, permettant d'y inclure la fiction, mais aussi l'Histoire, tout en faisant abstraction des frontières du film et du récit, du réel et de la fiction, du passé et du présent.

Chez Echenoz, le portrait de Sylvie Fabre se disperse à travers le récit. Le temps laisse ses traces et façonne l'image, qui se métamorphose : « Le ravalement de la façade fit naître sur la robe bleue, par effet de contraste, une patine ainsi que des nuances insoupçonnées » (p. 11). Ces modifications nous parviennent par l'entremise du regard de son fils, qui témoigne de ces transformations. Plus tard, « Paul vit parfois d'un œil inquiet la pierre de taille chasser le bleu, surgir nue, craquant une maille du vêtement maternel ; quoique tout cela resta très progressif » (p. 13). Elle est finalement vouée à disparaître, elle et son portrait – du moins, c'est la lecture qu'en

fait Paul : « Les étages burent Sylvie comme une marée » (p. 14-15). À ce sujet, Jérusalem remarque : « Il y a un effet-puzzle de la représentation picturale. Mais au lieu de reconstruire l'image, les pièces du puzzle, à jamais disséminées, éclatent et dispersent le corps maternel. [...] Le défaut du portrait signale la dissolution du sujet. Le sujet s'est évanoui; il est, pour reprendre une expression de Jean-Luc Nancy, "parti dans le décor" » (2005, p. 189).

Toutes ces considérations sur l'architecture en fiction, qui nous ont mené à nous intéresser aux lieux habités, à l'espace cartographié et à l'image produite par l'architecture, sous-tendent un questionnement quant au lien avec la matérialité du texte. C'est d'ailleurs ce qui pourrait bien faire la spécificité du roman court – cela participe à tout le moins de l'économie du texte. C'est ce à quoi nous nous arrêterons, dans un second temps, afin d'étudier, toutes mesures gardées, l'impact potentiel de l'espace physique restreint sur celui déployé (ou déplié) par la fiction, bien qu'a priori, ils ne soient pas censés avoir quoi que ce soit en commun.

2. La matérialité du texte

Les livres ont les mêmes ennemis que l'homme :
le feu, l'humide, les bêtes, le temps ;
et leur propre contenu.

Paul Valéry (2014, p. 127)

Mais comment habiter l'espace
s'il n'appartient qu'au jeu des signes?

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (2002, p. 14)

L'espace fictif des œuvres littéraires nous est accessible, a priori, par le biais d'un support – ou médium – occupant un espace physique : le livre lui-même. Comme le remarque Alain Pélissier : « La littérature et l'architecture ont un objectif identique. Le livre renferme la structure qui lui assure de perdurer ; de même, l'édifice » (Hyppolite 2012, p. 31). En principe, ce support doit se faire discret, voire s'effacer, afin de permettre à l'espace de la fiction de se déployer. Il est impératif que l'aspect matériel, concret, du livre ne dissipe pas l'illusion mise en place par la fiction (pensons notamment à Michel Butor pour qui l'espace d'un livre est celui qui jaillit sous ses yeux à la place de ce qui occupe son champ de vision¹²). Au contraire, un dispositif trop visible tend à rappeler au lecteur sa propre posture, le plongeant éventuellement dans les strates vertigineuses des mondes possibles de la fiction. Il

¹² « ...toutes les relations spatiales qu'entretiennent les personnages ou les aventures qu'on me raconte ne peuvent m'atteindre que par l'intermédiaire d'une distance que je prends par rapport au lieu qui m'entoure. [...] Quand je lis dans un roman la description d'une chambre, les meubles qui sont devant mes yeux, mais que je ne regarde pas, s'éloignent devant ceux qui jaillissent ou transpirent des signes inscrits sur la page. Ce "volume", comme on dit, que je tiens à la main, libère sous mon attention des évocations qui s'imposent, qui hantent le lieu où je suis, me dépayent » (Butor 1992, p. 49-50).

est tout indiqué de s'intéresser à l'aspect concret, matériel, au volume des textes, puisque les œuvres qui constituent notre corpus ont cela de commun, qu'elles occupent un espace physique limité, du fait de leur brièveté. Nous traiterons d'abord de l'espace du texte en tant que réseau, puis de l'économie dans l'écriture, afin d'étudier les différents dispositifs mis en place par la narration pour contenir le texte dans un espace réduit.

2.1. L'espace du texte en tant que réseau

Pour bien des lecteurs, le livre n'est qu'un support, ou même un contenant dans lequel tient l'espace de la fiction. Il serait mal avisé de faire abstraction de l'aspect matériel du texte littéraire, ou de prétendre que l'espace du livre se limite à celui qu'il occupe concrètement entre les mains du lecteur. La nouvelle de Borges, *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, à la lumière de laquelle sont analysés les autres textes du corpus, attire tout particulièrement notre attention sur l'aspect matériel du livre, de l'objet : la structure du fameux roman labyrinthique de Ts'ui Pên est envisagée d'abord et avant tout dans sa dimension concrète (au point où ses descendants cherchèrent – en vain – un vrai labyrinthe dans ses jardins). Borges, dans un entretien, décrit avec ironie le livre comme étant : « un parallélépipède à six côtés rectangulaires fait de fines tranches de papier qui doit comporter une couverture, une page de garde, une épigraphe en italique, une préface en caractères cursifs, [...] un portrait douteux, une signature autographe, un texte avec des variantes, [...] et quelques omissions [...] » (cité par Christina Grau [1989] 1992, p. 58). En effet, le texte est bien souvent traversé de citations, de références, d'allusions, qui sont quelques façons parmi d'autres de concevoir l'œuvre

littéraire comme le centre d'un réseau de relations avec ce qui l'entoure. Ces différents types de relations *transtextuelles*, au sens où l'entend Genette (*Palimpsestes*, 1982), tendent à faire sortir, déborder l'espace littéraire des pages du livre : par le fait même, le statut du livre comme tel est remis en question. Nous nous intéresserons d'abord au sens créé par le paratexte, puis aux réseaux de relations d'intertextualité, pour enfin nous pencher sur la question du réel et de la fiction.

A. Le dispositif paratextuel ou ce qui délimite l'espace « autour »

Dans son ouvrage intitulé *Palimpsestes : La littérature au second degré* (1982), Gérard Genette définit la *transtextualité* comme étant « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (p. 7) et dégage cinq types de relations transtextuelles, bien que ces catégories ne soient pas étanches : *l'intertextualité* (la relation de coprésence entre les textes – nous y reviendrons), la relation du texte à son *paratexte* (ce qui l'entoure), la *métatextualité* (la relation de « commentaire »), *l'hypertextualité* (toute relation unissant un texte à un texte antérieur sur lequel il se greffe) et *l'architextualité* (relation abstraite, muette) (p. 8-13). Ces intrusions, ces contaminations des textes au sein de la fiction contribuent à élargir son espace et à le complexifier. Envisager les textes en tant que réseaux de relations avec ce qui les entoure (qu'il s'agisse de liens avec des éléments fictifs ou existant dans le réel) permet d'en approfondir le sens, et cette idée est primordiale pour Borges, tel que

l'ont noté bon nombre de chercheurs¹³. Hyppolite, par ailleurs, demande : « À quelles conditions un roman est-il habitable? [...] Le premier contact du lecteur avec le livre passe par sa couverture et son agencement graphique interne » (2012, p. 15-16). Ce dont il est question ici relève, d'après Genette, du *paratexte* – ce qui se trouve autour du texte et qui le délimite concrètement dans l'espace. Dans le cas du *Jardin aux sentiers qui bifurquent*, l'étude des relations transtextuelles jette une lumière nouvelle sur le texte ; le paratexte, tout d'abord, joue un rôle capital dans l'interprétation du texte puisqu'il met en évidence les liens qui se tissent entre la nouvelle et les autres textes du recueil. En effet, il s'agit de la huitième et dernière nouvelle du recueil *El jardín de senderos que se bifurcan*, d'abord publié en 1941, puis en 1944 dans une nouvelle compilation intitulée *Ficcions (Ficciones)*, qui comprend également une seconde section ayant pour titre *Artifices (Artificios)*. Si le titre du recueil peut laisser croire qu'il s'agit également du genre littéraire de l'œuvre, Naomi Lindstrom, dans *Humor in Borges : a study of the short fiction*, souligne la portée du mot en question, dont le sens dépasse largement le titre de ce recueil en particulier : on emploie parfois le terme *ficciones* (fictions) pour désigner les récits de la période de production de nouvelles la plus importante chez Borges, car ces textes attirent l'attention sur leur propre « fictivité ». Ils usent d'artifices et de faux-semblants pour faire croire aux lecteurs qu'ils sont confrontés à de véritables phénomènes, pourtant ils ne dissimulent pas leur nature d'artéfacts, inventés, construits et possiblement falsifiés. Ces textes de fiction revendiquent les dispositifs littéraires qu'ils mettent à l'œuvre (1990, p. 23)¹⁴. D'emblée, un titre (*Ficcions*) avec une telle résonance

¹³ Nous pensons notamment à Bill Richardson, Christina Grau ou encore à Gérard Genette.

¹⁴« *Ficciones* (fictions) is a term sometimes used to refer to Borges's stories of the major period [of short story production] because these texts call attention to their own fictiveness.

influence la lecture de l'œuvre (établissant un « pacte » avec le lecteur) et met en scène un discours autoréflexif, comme le conclut Lindstrom. C'est également le terme qu'emploie Yu Tsun pour décrire l'œuvre de son aïeul, lorsque Stephen Albert lui en fait la lecture : « J'écoutais avec la vénération qui convient ces vieilles fictions » (1951, p. 130), établissant un parallèle de plus entre la nouvelle de Borges et le texte de Ts'ui Pên (qui portent déjà le même titre). Ces nombreuses métalepses nous intéresseront plus particulièrement au troisième chapitre de cette étude.

L'édition française comporte une préface de Nestor Ibarra¹⁵, où il expose la démarche de Borges : dans ses « récits métaphysiques » teintés ou « protégés » par l'orientalisme, celui-ci développe « en conséquences logiques un postulat absurde », illustre « de réalité concrète une paradoxale possibilité intellectuelle » (1951, p. 11). Pour Ibarra, le style d'écriture de l'auteur argentin se caractérise par sa brièveté : « Borges styliste propose un cas fort curieux. Toujours égal à lui-même, il serait l'égal des meilleurs, et si seulement ses phrases valaient ses mots, ses paragraphes ses phrases, ses pages ses paragraphes [...]. Mais il est certain que la précision, la rapidité, le tour, sont les plus hautes vertus de Borges » (p. 12). Chacune des deux sections du recueil débute par un prologue signé par Borges, qui donne tout de suite le ton – le premier débute ainsi : « Les huit pièces de ce livre ne demandent pas beaucoup d'explications. La huitième (*Le jardin aux sentiers qui bifurquent*) est une nouvelle policière; les lecteurs

They contain reminders that they are only pretending to open a window through which readers may observe the truth about phenomena. Their boldly flaunted status is that of invented, constructed, and possibly falsified artifacts, a status they attribute also to other results of artistic and intellectual endeavor. Consistent with the frank admission that fiction is artifice is the emphasis on the literary devices employed ».

¹⁵ C'est à Roger Caillois, Paul Verdevoye et Nestor Ibarra qu'on doit l'édition française de 1951.

assisteront à l'exécution et à tous les préliminaires d'un crime, dont l'intention leur est connue, mais qu'ils ne comprendront pas, me semble-t-il, jusqu'au dernier paragraphe » (p. 17). L'appartenance de la nouvelle au genre policier (qui relève, toujours d'après Genette, de l'*architexte*) donne une clé de lecture : en effet, le lecteur de romans policiers a l'habitude de parcourir le texte dans tous les sens à la recherche d'indices, ou encore pour reconstituer une chronologie. En ce sens, Thomas Steinmetz note l'importance du lecteur dans l'écriture des récits de Borges : en effet, il estime que Borges « invente un type de lecture, difficile, qui intègre plus étroitement le lecteur à la construction du sens du récit. Souvent, il nous oblige à relire, reprendre une page entière... » (2006, p. 297). Ce rapport à l'espace du texte n'est donc pas linéaire, et il en va de même pour l'ensemble du recueil : le prologue de la seconde partie de *Fictions* évoque le jeu d'écho et de miroir qui s'opère entre les nouvelles : « Bien que d'une réalisation moins maladroite, les pièces de ce livre [*Artifices*] ne diffèrent pas de celles qui constituent le précédent [*Le jardin aux sentiers qui bifurquent*] » (1951, p. 137).

Au passage, on remarque que la nouvelle est précédée par une dédicace à Victoria Ocampo, fondatrice de la revue *Sur*, où parurent pour la première fois certains des textes de *Fictions*, ce qui souligne la place privilégiée de cette nouvelle dans l'ouvrage. Le texte comporte également une note en bas de page, identifiée comme étant une « note de l'éditeur », qui commente la déclaration de Yu Tsun, selon laquelle son complice aurait été assassiné, estimant qu'il s'agit d'une « hypothèse odieuse et extravagante », et corrige avec ironie que l'espion a subi « des blessures qui occasionnèrent sa mort » (p. 118). Cette note, dont le ton humoristique contredit la nature conventionnelle d'une « note de l'éditeur », a entre autres

attiré l'attention de René de Costa¹⁶. Elle déroge aux règles habituelles d'édition, et amène à constater que chez Borges, le dispositif paratextuel tend à multiplier les points de vue, et conséquemment brouille les strates narratives et les frontières des genres. Ultimement, c'est le statut du texte en tant que tel qui est remis en question.

Pour ce qui est des différentes œuvres qui composent notre corpus, l'étude de leur paratexte permet effectivement de dégager une interprétation plus approfondie de l'espace qu'elles occupent et qui les constitue. En quatrième de couverture, on retrouve un extrait de la critique de Pierre Lepape dans *Le Monde* : « ...On est ébloui par l'inspiration, par le style, par la cocasserie, par l'impressionnante efficacité narrative d'Echenoz. Si quelqu'un vous propose d'échanger 90% des romans français publiés depuis un an contre ces seize pages-là, n'hésitez pas, acceptez, c'est une bonne affaire! », une affirmation étonnante, qui sous-entend que le roman propose, en quelque sorte, un condensé de la littérature. C'est d'ailleurs ce qui intrigue Antoine Leygonie « dès le départ » (Hyppolite 2012, p. 271), lorsqu'il propose de s'intéresser à *L'Occupation des sols* : « Il y aurait là quelque chose à sentir, à éprouver. Il y aurait là une expérience à tenter, une exploration à oser. Compte tenu du titre, il y aurait peut-être même matière à saisir à la fois l'occasion d'une expérience esthétique littéraire et celle d'une expérience de la ville et de l'architecture » (*ibid.*). Les éléments du paratexte nous mettent donc sur la piste d'une lecture double, où se déploie, dans l'espace restreint de l'écriture, une architecture urbaine qui compte parmi les protagonistes du récit. Tout comme chez Borges, le

¹⁶ Il affirme que l'une des choses qui rend amusante la lecture de Borges est sa conscience des nuances culturelles, son habileté à rendre de façon convaincante les idées datées des peuples d'autres époques et d'autres cultures. Borges se sert de ces changements de points de vue pour offrir des perspectives différentes et comiques sur la réalité, dépendamment de l'interprète. (2000, p. 82-83, ma traduction).

titre ici représente bien plus qu'un choix éditorial – il pourrait bien s'agir d'une clé de lecture. Rappelons que Stephen Albert, le sinologue assassiné par Yu Tsun, fait la remarque suivante au sujet de l'œuvre labyrinthique de Ts'ui Pên : « *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* est une énorme devinette ou parabole dont le thème est le temps; cette raison cachée lui interdit de mentionner son nom. Omettre *toujours* un mot, avoir recours à des métaphores inadéquates et à des périphrases évidentes, est peut-être la façon la plus démonstrative de l'indiquer » (1951, p. 132). Il est difficile de ne pas faire le lien avec le titre – de l'œuvre de Ts'ui Pên, de la nouvelle ainsi que de la première section de *Fictions* – qui est lui-même une « périphrase évidente » du mot *labyrinthe*. Dès lors, le titre injecte du sens dans le texte au tout départ et exige que l'on y revienne au cours de la lecture.

Le titre de l'œuvre de Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* fait lui aussi presque l'effet d'une périphrase. Michel Sirvent a déjà montré l'importance de ce qu'il nomme le *péritexte* dans d'autres romans de Perec, où le sens se construit dès la page couverture (*Georges Perec ou le dialogue des genres*, 2007). Il faut donc souligner que *tentative* peut être à la fois un « acte ou suite d'actes que l'on fait en vue d'obtenir un résultat », ainsi que le « résultat d'une tentative ». Un tel titre permet d'envisager le texte en tant qu'espace s'actualisant au fil de la lecture, mais aussi comme lieu fini, dont les limites ont déjà été tracées. Une note de l'éditeur nous avise, avant d'entamer la lecture, que le texte a été publié pour la première fois en 1975, dans *Le Pourrissement des sociétés*, n°1, dans la revue *Cause Commune*. On indique également que le texte est réédité par Christian Bourgois « pour le plaisir des amis de l'auteur et de l'éditeur », ce qui semble admettre que le texte, qui était accompagné d'autres essais lors de sa première parution, gagne à être lu seul. Dans sa préface au *Pourrissement des sociétés*, qui s'apparente plutôt à un manifeste, Jean Duvignaud

revendique que les sociétés, plutôt que d'être préservées ou sauvées, se détruisent : « La dégradation de l'espace dans lequel nous vivons aide à décomposer notre existence, à lui arracher son centre de gravité » (Virilio *et al.* 1975, p. 9). À son avis, les civilisations occidentales contribuent à dénaturer l'espace, à le priver d'une identité. Remarquons, au passage, que ces propos ne manquent pas de rappeler à la fois le propre des non-lieux de Michel Augé, mais aussi la destruction de l'espace urbain à l'œuvre dans *L'occupation des sols* : il s'agit vraisemblablement d'un enjeu impératif de la fin du 20^e siècle.

Les quatre essais du premier numéro du *Pourrissement des sociétés* sont suivis de quelques éditoriaux parus précédemment dans *Cause Commune*, dont *Approche de quoi?*, un article de Perec datant de 1973, qui se présente comme étant l'amorce de la réflexion derrière *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (et sans doute de *La vie mode d'emploi* également) :

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire? [...] Comment parler de ces "choses communes", comment les traquer plutôt [...], comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes. (*ibid*, p. 253)

Pour parvenir à une langue qui soit à même de faire parler le réel, le banal, Perec enjoint de questionner ce qui est si évident, si banal, ce dont on ne parvient pas à se rappeler l'origine : « Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. [...] Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez » (*ibid*, p. 254). Ces considérations orientent ainsi l'interprétation de l'espace tel qu'il se présente au lecteur dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Pour

conclure l'analyse du paratexte du récit de Perec, mentionnons qu'il s'agit du seul texte de notre corpus à comporter des subdivisions (exception faite des sauts de page chez Modiano) : il est divisé en trois parties, une par jour, indiquées en chiffres romains, ainsi que neuf sous-sections, correspondant à différents moments de la journée, débutant à chaque fois par une entête (La date/l'heure/le lieu/le temps). Les lieux sont donc inexorablement liés à la temporalité : les mentions de l'espace et du temps sont toutes deux essentielles pour situer le lecteur. On retrouve également quelques intertitres (*Trajectoires*, *Modifications de la lumière du jour*, *À la recherche d'une différence*) et la mise en page n'est pas sans rappeler celle d'un recueil de poésie.

Bien qu'Echenoz n'ait pas recours aux mêmes procédés, il est intéressant de relever les différentes interprétations possibles suggérées par le titre. En effet, *occupation* désigne « ce à quoi on consacre son activité, son temps », mais également, en droit, le « mode d'acquisition de la propriété résultant de la prise de possession d'une chose sans maître avec l'intention de se l'approprier », ou plus couramment c'est le « fait d'habiter effectivement » (*Le Grand Robert*). On entend aussi par là le fait de s'installer dans une ville, un territoire, de s'en emparer par la force. *Le Robert* donne la définition suivante du mot *sol* : « Partie superficielle de la croûte terrestre, à l'état naturel ou aménagée pour le séjour de l'homme; zone, surface [...]. Terre surface de terre (considérée comme objet de propriété) ». À rebours, on constate que la polysémie du titre laisse présager le déroulement de l'histoire et met en relief le rapport des personnages à l'espace, ce qui encourage également une relecture, plus éclairée.

Le titre du texte de Duras, *L'homme Atlantique*, présente la juxtaposition (à part égale) du personnage principal et du lieu. Placés côte-à-côte de la sorte, dans le titre comme dans le texte et le film, l'homme et le lieu se posent à la fois en tant que sujet du récit et espace à

parcourir : ils occuperont tour à tour la page et l'écran, l'un occultant l'autre. Ils se superposent, s'équivalent même : l'identité de l'homme est effacée par l'océan, le lieu est anthropomorphisé. Le titre révèle donc cette adéquation qui accentue le jeu d'absence-présence traversant le texte (et l'écran).

Cas à part, le titre nominatif du roman de Modiano, *Dora Bruder*, ne suggère pas, de prime abord, un lien avec l'espace occupé par le texte. À la lecture, toutefois, on constate que le personnage qui a donné son nom au livre est manifestement celui qui effectue le quadrillage de la ville. Mais c'est plutôt la page couverture qui se révèle intéressante, dans ce cas-ci, bien qu'il faille aborder avec prudence une considération d'abord éditoriale, dont il est difficile d'estimer la réelle pertinence. Annelies Schulte Nordholt remarque que la première édition de *Dora Bruder* ne comportait aucune image, alors que la seconde « porte une photographie de René-Jacques en première de couverture » (2012, p. 524). C'est une photographie de la Porte de Clignancourt qui date de 1948, prise l'hiver, où l'on peut apercevoir ce qui semble être un train au loin. À son avis, ce choix se justifie par un désir « d'authentifier le récit, de le rattacher à une réalité historique et même à un lieu précis. Car, on le sait depuis Barthes, toute photographie est un index, une trace tangible, une preuve que son référent a bel et bien existé, dans un espace-temps précis (Barthes 1980). Or on dirait que la photographie de couverture étend ce statut d'index au texte qui suit » (*ibid.*). Contrairement à Schulte Nordholt, pour qui la photographie tisse des parallèles avec le récit à venir, il nous semble plus pertinent de considérer l'image dans son écart avec l'histoire de Dora. En effet, la photographie (si l'on choisit d'en tenir compte dans le cadre de la lecture) est postérieure de trois ou quatre ans et constitue un autre témoignage décalé (un de plus). Cela annonce – ou confirme – le rapport du narrateur au temps, à l'Histoire, aux preuves qu'il compile dans l'espoir de retrouver la jeune

filles disparues. C'est comme s'il tentait, même à l'extérieur du cadre du roman, de percevoir l'empreinte de Dora, les traces de son passage.

B. Le réseau intertextuel qui « plisse » le texte

Pour Genette, l'intertextualité constitue la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » (1982, p. 8), et se manifeste le plus souvent sous forme de citation, de plagiat ou d'allusion. Les relations intertextuelles jouant un rôle primordial chez Borges (comme l'atteste l'ensemble de son œuvre), Christina Grau affirme que « Borges lui aussi travaille sur des textes qui ressemblent à des fragments d'autres textes ou qui présupposent l'existence d'autres textes ». ([1989] 1992, p. 112) – il est d'autant plus pertinent de se pencher sur les différentes manifestations de l'intertextualité dans les œuvres de notre corpus que la coprésence de textes leur permet effectivement d'occuper un espace bien plus vaste et complexe. L'intertextualité, au sens où nous l'entendons, dépasse largement la simple citation ou mention ; il s'agit plutôt, dans le cas qui nous occupe, de tisser un réseau de sens. D'ailleurs, comme le remarque Christine Jérusalem : « L'intertextualité qui plisse le texte echenozien a peu à voir avec la pratique citationnelle caractéristique de la postmodernité » (2005, p. 56). Le choix du terme est particulièrement parlant : en effet, *plisser* signifie : « Couvrir de nombreux plis. Modifier (une surface souple) en y faisant une suite, un arrangement de plis. [...] Former par des plis », alors qu'on définit *pli* comme étant la « partie d'une matière souple (papier, étoffe...) rabattue sur elle-même et formant ainsi une double épaisseur », ou encore une « ondulation, sinuosité que fait une étoffe, un tissu flottant ou trop large » (*Le Grand Robert*). Étudier les références

intertextuelles dans les textes de notre corpus permet d'investir l'espace occupé par le texte et d'observer éventuellement que ses frontières débordent du cadre du livre. Puisque les auteurs qui nous intéressent font tous un emploi particulier de l'intertexte, nous pourrions donc avancer que ce procédé participe de la brièveté des textes de fiction. Gilles Deleuze, qui a notamment approfondi la question du pli dans la philosophie de Leibniz, soutient : « Plier-déplier ne signifie plus simplement tendre-détendre, contracter-dilater, mais envelopper-développer, involuer-évoluer. L'organisme se définit par sa capacité de plier ses propres parties à l'infini, et de les déplier » (1988, p. 13).

C'est dans cette perspective que nous nous proposons de *déplier* la nouvelle de Borges, traversée de part et d'autre par différents textes qui s'entremêlent, se superposent pour créer un univers unique, magique, une sorte de microcosme autonome et cohérent. Certains référents appartiennent au monde « réel », tel que nous le connaissons : Goethe, Newton, Schopenhauer, les *Annales* de Tacite, ou encore le *Hung Lu Meng (Le Rêve dans le Pavillon Rouge)*, considéré comme un chef d'œuvre de la littérature chinoise du 18^e siècle). Daniel Balderston souligne que le nom de l'espion chinois de la nouvelle de Borges, Yu Tsun, est celui d'un personnage du *Hung Lu Meng* (1993, p. 42), et c'est d'ailleurs Yu Tsun lui-même qui mentionne ce roman de Cao Xueqin (*Fictions* 1951, p. 123). Balderston creuse davantage les liens entre les deux personnages :

Ferrer remarque, au sujet du précédent Yu Tsun (appelé Chia Yu-Tsun dans le roman chinois) : « Plus tard, on découvre que, malgré son absence apparemment prolongée, ce Yu Tsun est celui qui est à l'origine de tout le développement et l'intrigue du roman » (181). Chi-Chen Wang révèle dans

l'annexe dans sa traduction du roman que le nom de Chi Yu-Tsun est un homophone pour « mondes fictifs et discours inculte ». ¹⁷ (1993, p. 42)

Il va même jusqu'à relever la similitude du nom du personnage de Borges avec celui de Sun Tzu, l'auteur de *L'Art de la guerre*¹⁸. Notons au passage que c'est Liddell Hart (l'auteur mentionné au début du *Jardin aux sentiers qui bifurquent*) qui a signé la préface de la traduction anglaise de *L'Art de la guerre* par Samuel B. Griffith ([1963] 1972). Cette coïncidence heureuse contribue *a posteriori* à l'embrouillement des références du texte de Borges, comme si les liens qui se tissent dans la nouvelle pouvaient affecter le monde extérieur.

La nouvelle de Borges présente bien d'autres relations intertextuelles ; parfois, il s'agit d'allusions à peine décalées, mais suffisamment pour brouiller la frontière entre réel et fiction. Exemple notable, au tout début du texte, la déclaration de Yu Tsun est précédée d'un passage de l'*Histoire de la Guerre Européenne* de Liddell Hart (qui est plutôt l'auteur de *The Real War (1914-1918)*, paru plus tardivement sous le nom *History of the First World War*, ouvrage qui n'a pas été traduit en français ou en espagnol). Comme Balderston remarque :

¹⁷ « Ferrer comments on the earlier Yu Tsun (called Chia Yu-Tsun in the Chinese novel) : “Later we discover that, despite his seeming extended absence, this Yu Tsun is the one who is behind the whole development and plot of the novel” (181). Chi-Chen Wang reveals in the appendix of his translation of the novel that Chia Yu-Tsun’s name “is a homophone for ‘fictitious words and uncultivated speech’” (569) » (ma traduction).

¹⁸ « Yu Tsun avait sans doute étudié *L'Art de la guerre*, de Sun Tzu, ce texte chinois central sur le sujet, et connaîtrait les observations de Sun Tzu sur l'espionnage : “Ce qui est appelé ‘savoir par anticipation’ ne peut pas provenir des esprits, ni des dieux, ni par analogie avec les événements passés, ni par des calculs. On doit l’obtenir de la part des hommes qui connaissent la situation ennemie” » (Daniel Balderston 1993, p. 42, ma traduction).

L'histoire débute avec une référence légèrement brouillée à l'ouvrage de Liddell Hart *The Real War* (1930), que Borges, en octobre 1940, prétend posséder parmi les œuvres de sa bibliothèque. [...] La plupart des critiques qui ont écrit sur la nouvelle ont soutenu qu'en soi, l'erreur la plus notable ici – julio au lieu de junio – n'a rien de significatif. De tels critiques soutiendraient que l'incident dans le Staffordshire – le meurtre de Stephen Albert par Yu Tsun – n'a pas eu lieu et que, même s'il s'était produit, il n'aurait pas eu d'incidence sur l'issue de la bataille de la Somme.¹⁹ (1993, p. 40-41)

Dans la bibliothèque de Stephen Albert, Yu Tsun aperçoit également « reliés en soie jaune, quelques volumes manuscrits de l'*Encyclopédie Perdue* que dirigea le Troisième Empereur de la Dynastie Lumineuse et qu'on ne donna jamais à l'impression » (1951, p. 126). Borges fait probablement référence à l'*Encyclopédie de Yongle* (ou *Yung-lo ta-tien*), ouvrage monumental et premier du genre, commandée par le troisième empereur de la dynastie des Ming. C'est également ce que constate Balderston, et il ajoute que les deux copies de Nankin ont été détruites lors de la chute de la dynastie Ming en 1644 et que la copie de Pékin a connu un sort similaire en 1900, à l'exception de quelques volumes : « Puisque la date en question est celle de la révolte des Boxers, il est évident que Stephen Albert [...] avait plus à en Chine que d'y prêcher l'Évangile ; lui aussi a eu un rôle à jouer dans le Grand Jeu d'espionnage »²⁰ (p. 48).

¹⁹ « The story begins with a slightly garbled reference to Liddell Hart's *The Real War* (1930), which Borges claimed in October 1940 was one of the works in his library. [...] Most critics who have written on the story would argue that the most notable error here – julio for junio – is itself “nada significativo”. Such critics would argue that the incident in Staffordshire – the murder of Stephen Albert by Yu Tsun – did not happen and, even if it had happened, would have had no bearing on the outcome of the battle of the Somme » (ma traduction).

²⁰ « Since the date in question is that of the Boxer Rebellion, it is obvious that Stephen Albert [...] was up to something more than preaching the gospel in China; he too had played his part in the “Great Game” of espionage » (ma traduction).

Ces allusions intriquées forment donc une sorte de constellation d'interprétations possibles autour du récit, qui ne cesse de prendre de l'expansion en esquisant des pistes de lectures divergentes. Ainsi, *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* s'inscrit dans un univers qui s'apparente au nôtre et qui, pourtant, ne cesse de s'en éloigner.

Il y a une profusion de sources dans *Dora Bruder*, qui agissent comme références intertextuelles dans la mesure où le narrateur leur confère presque le statut de textes : il compile, retranscrit ou mentionne la totalité des actes, documents officiels, pièces d'identités, fiches et autres paperasses administratives qu'il parvient à obtenir au fil de ses recherches sur les Bruder – qui ne se limitent éventuellement pas à leur famille et concernent d'autres disparus anonymes. Le récit prend d'abord forme à partir de ces faits et « preuves », seules traces de Dora qui subsistent. Nous l'avons dit précédemment, le narrateur de *Dora Bruder* cherche l'*empreinte* laissée par la jeune fille²¹, et cela pourrait s'interpréter comme une tentative de *déplier* son passé, son histoire – et la sienne (celle du narrateur), par conséquent – mais l'Histoire également, un peu malgré lui. Le roman se veut presque un mémorial : la lettre d'un certain Robert Tartakovsky, écrite à Drancy en 1942, y est recopiée (1997, p. 121-127), avec un extrait de la dernière correspondance d'Ida Levine, jetée d'un train vers les camps de concentration : « Je suis en route pour une destination inconnue mais le train d'où je vous écris se dirige vers l'est : peut-être allons-nous assez loin... » (*ibid.*, p. 117), ou encore des passages de certaines lettres parmi les centaines adressées au préfet de Police de l'époque (*ibid.*, p. 84-86).

²¹ « On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux » (*Dora Bruder* 1997, p. 29).

Modiano a également recours à d'autres textes, principalement des œuvres de fiction : il mentionne entre autres *Les Misérables* de Victor Hugo, *Au bord de la nuit* de Friedo Lampe, ou encore *La Vie, L'Amour, la Mort, le Vide et le Vent*, recueil de poésie de Roger Gilbert-Lecomte. Les univers réel et fictif se brouillent lorsque le narrateur de *Dora Bruder* croit retrouver la piste de la jeune fille disparue dans d'autres textes : notamment dans un autre roman de Modiano, *Voyages de nocces*, paru en 1990, alors qu'il avait trouvé l'avis de recherche de Dora dans le journal de 1941 et qu'il était convaincu de ne jamais pouvoir retrouver sa trace. L'écriture de *Voyages de nocces* avait été pour lui une façon de se rapprocher de Dora, d'essayer de deviner quelque chose d'elle : « Je me rends compte aujourd'hui qu'il m'a fallu écrire deux cents pages pour capter, inconsciemment, un vague reflet de la réalité ». Il cite un passage du roman où deux jeunes filles sortent du métro à la station Nation après avoir manqué leur arrêt, puis se dirigent vers le boulevard Soult, sous la neige. « Ces petites rues sont voisines de la rue de Picpus et du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, d'où Dora Bruder devait faire une fugue, un soir de décembre au cours duquel la neige était peut-être tombée sur Paris. Voilà le seul moment du livre où, sans le savoir, je me suis rapproché d'elle, dans l'espace et le temps » (*ibid.*, p. 54).

Le narrateur reconnaît aussi Dora dans un passage du *Miracle de la Rose* de Jean Genet dont il se souvient par cœur : « Cet enfant m'apprenait que le vrai fond de l'argot parisien, c'est la tendresse attristée » (cité dans *Dora Bruder* 1997, p. 138). Genet a écrit ce roman alors qu'il était interné au camp des Tourelles, où il est arrivé peu de temps après le départ de Dora, « et ils auraient pu se croiser » (*ibid.*). Une fois de plus, ce sont, à travers Dora, tous les enfants disparus pendant la guerre que le narrateur aperçoit : « On avait imposé des étoiles jaunes à des enfants aux noms polonais, russes, roumains, et qui étaient si parisiens qu'ils se

confondaient avec les façades des immeubles, les trottoirs, les infinies nuances de gris qui n'existent qu'à Paris » (*ibid.*, p. 138-139). Si ses personnages et l'espace de la ville fusionnent, il se mêlent aussi au roman de Genet : « Comme Dora Bruder, ils parlaient tous avec l'accent de Paris, en employant des mots d'argot dont Jean Genet avait senti la tendresse attristée » (*ibid.*, p. 139).

Le cas de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* est particulier : non seulement la référence textuelle explicite se veut une intrusion du réel dans le texte afin d'en rendre compte le plus fidèlement possible, mais on peut même avancer que le texte se construit par le tissage de l'intertexte, une courtepoinde de références qui rappelle la jupe faite de « bandes de tissus cousues ensemble (pas vraiment du patchwork) » (1975, p. 35). Le narrateur se donne lui-même la directive de voir le tissu, pas les déchirures, « mais comment voir le tissu si ce sont seulement les déchirures qui le font apparaître : personne ne voit jamais passer les autobus, sauf s'il en attend un... » (*ibid.*, p. 38-39). On peut postuler que tout ce qu'il observe sur la place Saint-Sulpice se donne à lire comme un texte. Il commence par l'esquisse « d'un inventaire de quelques-unes des choses strictement visibles », c'est-à-dire des lettres de l'alphabet, des mots, des symboles conventionnels, des chiffres, des slogans furtifs, mais aussi ce qui n'est pas lisible a priori : de la terre, de la pierre, de l'asphalte, des arbres, « un morceau assez grand de ciel (peut-être 1/6^e de mon champ visuel) », des pigeons, des véhicules, des êtres humains, « une espèce de basset », « un pain (baguette) », « une salade (frisée?) débordant partiellement d'un cabas »... (*ibid.*, p. 10-12).

Le narrateur (voire le spectateur) tente également de faire la liste des trajectoires, ou encore des couleurs, il caresse même le projet « d'une classification des parapluies selon leurs formes, leurs modes en fonctionnement, leurs couleurs, leurs matériaux... » (*ibid.*, p. 46).

Toutefois, les catégories s'enchevêtrent et les slogans qu'on ne peut s'empêcher de lire contaminent le champ visuel, brouillant l'apparente organisation du réel : « Passent les œufs extra frais NB » (*ibid.*, p. 30), « Les couleurs fondent : grisaille rarement éclairée. Taches jaunes. Rougeoiements » (*ibid.*, p. 31). Cette écriture qui frôle l'hyperréalisme en essayant de rendre compte de l'ensemble de l'image ne peut pourtant pas éviter la subjectivité du point de vue, comme en témoignent les coups d'œil du narrateur vers les « déchirures » du tissu, ou encore les référents qui lui sont propres : les chiens « genre Milou » (*ibid.*, p. 17; 26), « une vieille dame avec une très belle redingote imperméable style Sherlock Holmes » (*ibid.*, p. 43). D'ailleurs, le texte s'écrit en marge de tous ceux qui ont décrit, inventorié, photographié, raconté ou recensé la plupart des choses qui se trouvent place Saint-Sulpice (*ibid.*, p. 9-10). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* se positionne sinon contre, du moins à côté, de cet intertexte, avec lequel il n'a de commun que le lieu physique, ce qui justifie qu'on y retrouve « ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance » (*ibid.*, p. 10).

Bien que Genette spécifie que l'intertextualité met en jeu deux ou plusieurs textes, il semble plus judicieux, comme Borges nous encourage à le faire, d'élargir le sens du *texte*, chez Perec ou chez Duras, et de considérer le film *L'homme Atlantique* en tant qu'intertexte du roman/scénario de Duras. La relation intertextuelle constitue effectivement le cœur de l'œuvre : le texte et le film s'entrecoupent, se superposent, se *donnent lieu* d'exister mutuellement, ils sont indissociables. Le texte débute : « Vous ne regarderez pas la caméra » (1982, p. 7), et Marguerite Duras, qui fait la narration de son propre film, prononce ces mots dans le noir, qui persiste jusqu'à ce qu'elle dise : « Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument » (*ibid.*, p. 8). Le texte est déjà conscient du film qui lui

succédera : « ...vous êtes le seul à tenir lieu de vous-même auprès de moi dans ce moment-là du film qui se fait » (*ibid.*, p. 10). Bien qu'ils appartiennent à des univers distincts, texte et film sont *compossibles* – au sens où l'entend Deleuze²² – à la manière des différentes avenues possibles du *Jardin aux sentiers qui bifurquent* de Ts'ui Pên ; cette idée fait plus amplement l'objet du troisième chapitre. Il importe de mentionner que le film a été réalisé à partir des chutes (on pourrait presque stipuler qu'il s'agit d'une sorte de courtepointe, de *patchwork*) du film précédent de Duras, *Agatha et les lectures illimitées*, adapté lui-même de la pièce de théâtre *Agatha* parue la même année. Cette simultanée, encore une fois, s'avère essentielle pour Duras, et cela porte à croire que ses œuvres se déclinent en deux formes, ou composantes, qui constituent un seul et même tout.

L'Occupation des sols fait intervenir des sources de nature moins définie, qui proviennent plutôt de l'univers fictionnel lui-même. Malgré tout, il faut noter que les différents lieux mentionnés sont réels : « ...ils partaient sur le quai de Valmy vers la rue Marseille, la rue Dieu, ils allaient voir Sylvie Fabre » (1988, p. 8). Les critiques sont nombreux à comparer le trajet que Paul et son père parcourent à un pèlerinage, puisque la rue Dieu mène au portrait de Sylvie, icône à laquelle ils vouent une sorte de culte. Sief Houppermans affirme même que « le texte et ses mécanismes d'occupation édifient tenacement une crypte funéraire, un mausolée pour une dame et ses deux cavaliers » (2008, p. 49). Une fois que l'image de Sylvie est complètement recouverte par la construction du nouvel

²² « On appellera compossibles 1) l'ensemble des séries convergentes et prolongeables qui constituent un monde, 2) l'ensemble des monades qui expriment le même monde [...]. On appellera impossibles 1) les séries qui divergent, et dès lors appartiennent à deux mondes possibles, 2) les monades dont chacune exprime un monde différent de l'autre » (Deleuze 1988, p. 80).

immeuble, on peut lire : « C'était un sépulcre au lieu d'une effigie de Sylvie, on l'approchait d'un autre pas, d'une démarche moins souple » (1988, p. 16). Houppermans remarque également que « l'œil vigilant ne tardera pas à y détecter la rue Beaurepaire. Le conte illustre bien ce nom caché sous la page comme l'image de Sylvie » (*ibid.*, p. 51). Un peu comme le labyrinthe ou le temps dans la nouvelle de Borges, le mot *repaire*, absent du texte, fournit un sens supplémentaire au récit : en effet, il s'agit d'un « lieu qui sert de refuge à une bête sauvage » (*Grand Robert*). Ce n'est pas sans rappeler la façon animale dont est dépeint le père Fabre : le portrait de Sylvie le met « en larmes, en rut, selon » (1988, p. 10), puis son fils et lui entreprennent de démolir le mur de l'immeuble qui recouvre Sylvie, ils s'arrêtent pour manger (« leurs mâchoires broyaient la durée, la mastication n'était qu'horlogère » (*ibid.*, p. 21) avant de se remettre au travail : « On gratte, on gratte et puis très vite on respire mal, on sue, il commence à faire terriblement chaud » (*ibid.*, p. 22). Or, un repaire peut aussi être un « endroit qui sert de refuge, de lieu de réunion à des individus dangereux » (*Grand Robert*), ce qui rejoint un des sens du titre, selon lequel *occupation* peut référer à la prise d'un territoire par les armes. Difficile de faire abstraction de l'homonymie avec « repère », qui est un signe, une marque permettant de retrouver un emplacement, une chose dans son ensemble.

Sylvie fait la publicité d'un « flacon de parfum Piver, Forvil » (1988, p. 8), qui sont deux maisons de parfum françaises qui existent réellement (L. T. Piver est d'ailleurs une des plus vieilles maisons de parfum encore en activité en France), bien qu'il ne semble pas qu'elles aient jamais collaboré à la création d'un parfum. L'énumération, dans ce cas, sert peut-être à détourner l'attention du parfum lui-même, à accentuer le caractère accessoire, futile de la marque en tant que telle. Cela contribue à tout le moins à ancrer le récit dans le monde réel. Il y a également présence d'autres textes, sans qu'ils soient cités, car illisibles : « La

palissade se dégraderait à terme : parfait support d'affiches et d'inscriptions contradictoires, elle s'était vite rompue à l'usure des choses, intégrée au laisser-aller. Rassérénés, les chiens venaient compisser les planches déjà gorgées de colle et d'encre, promptement corrompues » (*ibid.*, p. 13), puis éventuellement, « au pochoir, ainsi, l'avis de construire » (*ibid.*). Il est également question des plans de construction du nouvel immeuble – sur lesquels Fabre montre à son fils où se trouve le sourire de Sylvie (*ibid.*, p. 19) dans l'appartement qu'il a acheté – et du détail de « toutes les étapes du processus dans une annexe agrafée aux plans » (*ibid.*, p. 21).

L'intertextualité, telle qu'elle est mise à profit par les œuvres de notre corpus, permet l'intrusion, plus ou moins appuyée, d'autres textes au sein des différents récits : en effet, si certaines œuvres littéraires ou artistiques semblent être intrinsèquement liées aux textes de notre corpus, d'autres sont simplement mentionnées ou évoquées, contaminant la narration de références diverses. Toutefois, il semble que l'intertextualité, dans son acception détournée, contribue également à y intégrer différents objets, a priori étrangers à la littérature, qui trouvent une place dans l'univers fictif en tant qu'éléments textuels et participent au tissage du réseau de relations transtextuelles.

C. La frontière entre réel et fiction : l'irréductible entre-deux ou le labyrinthe

L'étude de l'espace des textes en tant que réseau et des différentes relations que les textes entretiennent entre eux – ce qui se trouve dans les *plis* –, permet de constater que les frontières entre les textes, entre les genres ainsi qu'entre le réel et la fiction se complexifient, se

brouillent. Alors qu'il conclut son analyse de la nouvelle de Borges, Balderston fait la remarque suivante :

« Le jardin aux sentiers qui bifurquent » est une histoire creuse, une histoire qui fait allusion avec insistance aux voix qui ne peuvent être entendues, aux voix des morts de la bataille de la Somme. Borges écrit son récit en marge du livre sur la Grande Guerre le plus important des années 1930, et comme Liddell Hart, il a conscience que la « vraie guerre » ne peut être racontée²³ (1993, p. 55).

L'idée que Borges écrive en marge (voire dans les marges) d'un autre livre mérite qu'on s'y arrête. C'est ce besoin de compenser, de suppléer au réel qui pousse l'auteur à avoir recours à la fiction. D'ailleurs, les intertextes fabriqués de toutes pièces abondent chez Borges : la fameuse œuvre de Ts'ui Pên, roman labyrinthique qui porte le même titre que la nouvelle de Borges, le fragment de sa lettre qui a permis à Stephen Albert de décrypter le sens du roman en question. Ces textes, puisqu'on prétend qu'ils existent réellement, n'appartiennent pas à la même trame narrative que le récit principal du *Jardin aux sentiers qui bifurquent*, et pourtant, leur rôle est primordial, essentiel même. L'intrigue repose sur deux d'entre eux, comme le remarque Jean-Pierre Mourey : « Deux textes assurent le développement possible de l'histoire : l'annuaire téléphonique, où Yu Tsun trouve le nom d'Albert, et le journal, où le chef allemand le lit ». (1988, p. 127). De plus, le récit de Yu Tsun qui constitue la majeure

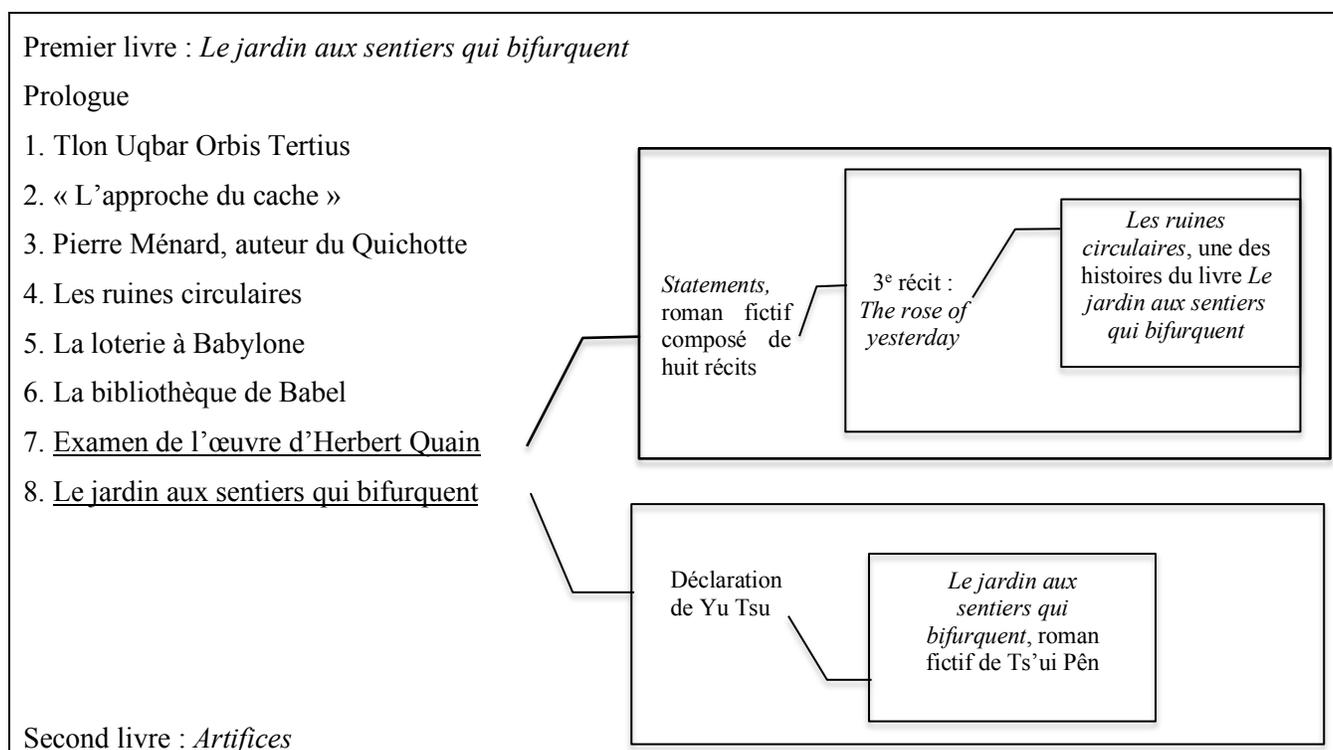
²³ « “El jardín de senderos que se bifurcan” is a hollow story, a story which alludes insistently to the voices that cannot be heard, the voices of the dead in the battle of the Somme. Borges writes his story in the margin of the most important book published in the 1930s on the Great War, and like Liddell Hart he is conscious that the « real war » cannot be told » (ma traduction).

partie de la nouvelle est une déclaration « dictée, relue et signée par le docteur Yu Tsun » dont les « pages initiales manquent » (1946, p. 117).

Borges complexifie encore davantage les choses : la nouvelle *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* est précédée, dans le recueil *Fictions*, d'un texte intitulé *Examen de l'œuvre d'Herbert Quain*, auteur fictif, comparé à Agatha Christie ou Gertrude Stein (*ibid.*, p. 108). Le texte se fait la critique de l'œuvre de Quain, comme l'indique le titre, en s'attaquant, de biais, à la théorie littéraire classique. Selon Quain, « la bonne littérature est assez commune et [...] c'est à peine si le dialogue de la rue ne la vaut pas. Il lui semblait aussi que le fait esthétique ne peut pas faire abstraction de quelque élément de surprises et qu'il est difficile d'être surpris de mémoire » (*ibid.*, p. 109). Certains des ouvrages de Quain présentent une structure similaire à celle du *Jardin aux sentiers qui bifurquent* de Ts'ui Pên – *April March*, par exemple, est composé de neuf romans explorant diverses possibilités dans le temps (*ibid.*, p.112), toutefois, d'après le narrateur/critique, le livre le plus original de Quain est *Statements*, « sans doute le moins loué et le plus secret » (*ibid.*, p. 115), qui comporte huit récits et « chacun d'eux préfigure ou promet un bon argument volontairement gâché par l'auteur » (*ibid.*, p. 115-116). Le narrateur admet également : « Du troisième, *The rose of yesterday*, j'ai eu l'ingéniosité d'extraire *Les ruines circulaires*, qui est une des histoires du livre *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* » (*ibid.*, p. 116). Puisque trois textes différents portent le même titre, on l'a dit (la première partie de *Fictions*, la huitième nouvelle du recueil, l'ouvrage de Ts'ui Pên), on peut douter du livre dont il est question ici. Si la première section de *Fictions* contient effectivement une histoire intitulée *Les ruines circulaires*, elle compte aussi huit récits, tout comme *Statements* d'Herbert Quain. C'est une piste de plus qui reste en suspens – et permet aux diverses hypothèses possibles de coexister.

Pour l'anecdote, notons que dans l'édition espagnole originale, c'est la nouvelle *La bibliothèque de Babel* qui précède *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, où il est question d'une bibliothèque qui contient, justement, l'infinité des combinaisons possibles de la langue et, de fait, tous les livres du monde, écrits ou à écrire. Inadvertance (peu crédible) ou décision éditoriale, cette différence dans l'agencement des nouvelles du recueil, de l'espagnol au français, crée manifestement un nouveau livre possible.

Structure de *Fictions*, Jorge Luis Borges (1951)



L'analyse du recueil de Borges confirme que le réseau de relations qui nous occupe dans la première partie de ce chapitre permet de passer de la fiction au réel avec une sorte de fluidité, car plus on décortique le texte, plus les frontières se brouillent. Comme l'écrit Deleuze dans *Le pli : Leibniz et le baroque* : « Tout se passe comme si les replis de la matière

n'avaient pas leur raison en eux-mêmes. C'est que le Pli est toujours entre deux plis, et que cet entre-deux-plis semble passer partout » (1988, p. 19). Le choix de cette écriture alambiquée, que bon nombre d'auteurs ont qualifiée de « baroque », est délibéré : « Le récit n'est pas censé paraître naturel, un effet que Borges considérait comme un appauvrissement des possibilités de la fiction et une falsification de son caractère artistique. Le récit de fiction devrait plutôt se révéler comme étant quelque chose de conçu et fabriqué, le résultat de choix délibérés parmi les conventions »²⁴ (Lindstrom 1990, p. 23). À l'instar de ceux de Borges, les textes de notre corpus brisent systématiquement l'illusion de la fiction et attirent l'attention sur le fait qu'il s'agit d'œuvres littéraires, de constructions fictionnelles. D'ailleurs, c'est ce que note Ropars-Wuilleumier : « ...à la fois livre et labyrinthe, tel le legs de l'ancêtre chinois, *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent* laisse entendre la règle d'écriture présidant à l'invention d'un espace qui serait ensemble, et contradictoirement, une forme perceptible et un pur jeu de signes » (2002, p. 120). C'est donc ce statut paradoxal du livre en tant que tel que remet en question *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, à la fois objet et idée.

Comme l'étude plus approfondie des textes de notre corpus le révèle, ceux-ci présentent tous des structures qui rappellent celle du labyrinthe, mais plus encore le réseau de relations transtextuelles (le rapport du texte à son paratexte et aux intertextes, principalement) qui les constitue : « Un labyrinthe est dit multiple, étymologiquement, parce qu'il a beaucoup de plis. Le multiple, ce n'est pas seulement ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons » (Deleuze 1988, p. 5). L'espace labyrinthique de la fiction est donc

²⁴ « The story is not meant to seem natural, an effect Borges regarded as an impoverishment of fiction's possibilities and a falsification of its artistic character. Rather, fictional narrative should reveal itself as something designed and fabricated, the result of deliberate choices among conventions » (ma traduction).

déplié de façon double (ou en deux temps) : on pourrait avancer que les récits du corpus sont multiples, dans tous les sens où l'entend Deleuze. Les multiples références qui les traversent, leur structure narrative arborescente, leur rapport au support matériel qu'est le livre pourraient être autant de plis, de textes superposés qui masquent, qui dissimulent par le fait même une partie du sens, qui compriment l'espace à l'intérieur du livre. Ropars-Wuilleumier s'approche de l'idée avancée par Deleuze lorsqu'elle affirme que deux versions contraires du labyrinthe coexistent dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* :

L'une, proprement spatiale, autorise le maintien du récit : à travers les méandres d'un parcours obscur mais continu, une fin est visée et peut être atteinte [...]. Mais dans l'autre version, le labyrinthe n'a plus d'identité perceptible : pur effet de texte, espace défait par le temps, il livre le lecteur à l'exigence infinie d'une relecture qui accumule les soupçons en découvrant l'abondance des fausses pistes qui ne seraient que des variantes avortées. (2002, p. 123).

Cela reviendrait à supposer que le labyrinthe présent dans la trame narrative se transpose à la lecture : Ropars-Wuilleumier met en relation directe la figure spatiale du labyrinthe et le parcours de lecture, le « tracé textuel qui défie toute forme » (*ibid.*, p. 124), opérant des boucles dans le temps comme dans l'espace.

Enfin, si l'on suit Deleuze : « ...le labyrinthe du continu n'est pas une ligne qui se dissoudrait en points indépendants, comme le sable fluide en grains, mais comme une étoffe ou une feuille de papier qui se divise en plis à l'infini ou se décompose en mouvements courbes » (1988, p. 9). Le labyrinthe, tel qu'il est plié et déplié par les textes, est donc essentiellement continu, et cela permet une fluidité de la narration puisque les espaces qu'elle

contient se superposent les uns aux autres, se touchant parfois, s'éloignant ailleurs. Ces différents espaces, théâtre d'une tension entre la fluidité (de la voix narrative?) et la dissolution (du mot?) sont d'ailleurs évoqués par Duras dans *L'Homme Atlantique* :

Vous penserez que le miracle n'est pas dans l'apparente similitude entre chaque particule de ces milliards du déferlement continu, mais dans la différence irréductible qui les sépare, qui sépare les hommes des chiens, les chiens du cinéma, le sable de la mer, Dieu de ce chien ou de cette mouette tenace face au vent, du cristal liquide de vos yeux de celui blessant des sables [...], de chaque mot de chaque phrase, chaque ligne de chaque livre, de chaque jour et de chaque siècle et de chaque éternité passée ou à venir et de vous et de moi. (1982, p. 11)

Ces différents mécanismes opèrent dans les textes un tissage de relations transtextuelles, on l'a dit : il en résulte une concentration, une compression du réel et de la fiction dans l'espace du livre. Ces procédés permettent, entre autres, la création d'espaces qui dépassent largement les contours du livre lorsqu'on les déplie et qu'on les observe dans la continuité les uns des autres. Le langage a également un rôle à jouer dans la matérialité du récit bref – c'est ce qui nous amène à nous intéresser à la question de l'économie du récit.

2.2. L'économie du récit

La littérature est cette tâche imperceptible – et infinie.

Gérard Genette (1966, p. 132)

C'est La Fontaine qui affirmait, dans son « Discours à Monsieur Le Duc de la Rochefoucauld », que « ...les ouvrages les plus courts / Sont toujours les meilleurs. En cela

j'ai pour guides / Tous les maîtres de l'art, et tiens qu'il faut laisser / Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser : Ainsi ce discours doit cesser » (1991, Fable XIV, Livre X). Un peu dans le même esprit, Borges, dans le prologue de *Fictions*, jette la lumière sur son processus d'écriture : « Délire laborieux et appauvrissant que celui de composer de vastes livres, de développer en cinq cents pages une idée dont la parfaite exposition orale tient en quelques minutes. Procédé bien meilleur celui de feindre que ces livres existent déjà, et d'en présenter un résumé, un commentaire » (1951, p. 18). La brièveté, commune aux textes de notre corpus, semble être le résultat d'une économie, tant au niveau du récit qu'au niveau de la langue. Par *économie*, on entend ici à la fois l'organisation des divers éléments d'un ensemble, l'arrangement, l'harmonie, l'ordre des parties, l'articulation des parties d'un système, mais également le modèle de gestion où l'on évite toute dépense inutile (*Grand Robert*). Cette véritable poétique de l'écriture facilite, une fois de plus, la compression, la condensation des univers fictifs au sein des quelques pages de nos romans courts. L'idée de l'économie se manifeste à la fois par ce que nous qualifions d'esthétique de la brièveté, où le mot et l'ellipse jouent un rôle primordial, mais également par la nature minimaliste, voire abstraite de l'écriture, et enfin par les limites du regard, le cadre de la narration. C'est ce qui nous occupera à présent.

A. L'esthétique de la brièveté : le mot et le silence (l'ellipse)

Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant;
L'esprit rassasié le rejette à l'instant.
Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire.

Boileau (1674, I, v. 60-63)

La brièveté est le terme tout désigné pour caractériser les œuvres de notre corpus puisqu'il signifie à la fois « de courte durée » et « concision dans l'expression, le langage », mais aussi, au sens littéraire, « petitesse » (*Grand Robert*). C'est donc un concept fondamental qui permet de faire le pont entre le temps, le langage et l'espace. Chez Borges, cela se traduit entre autres par l'importance primordiale accordée au mot, plus petite – ou presque – unité de sens, véritable noyau de l'expression, et plus particulièrement au nom propre, condensé de signes. La clé de la nouvelle *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* est le nom de Stephen Albert, mot qui permet à Yu Tsun de faire parvenir à son chef allemand, par le biais des journaux, le nom de la ville à bombarder : « ...je possédais le Secret. Le nom du lieu précis du nouveau parc d'artillerie britannique sur l'Ancre » (1951, p. 119). C'est également le nom de Richard Madden, dont Yu Tsun reconnaît la voix au téléphone, qui est l'élément déclencheur de la nouvelle : « Ce nom voulait dire que Runeberg avait été arrêté ou assassiné. Avant que le soleil de ce jour-là ait décliné, j'aurais le même sort » (*ibid.*, p. 118).

Par ailleurs, comme il a été mentionné précédemment, c'est aussi un mot qui se révèle être la « solution exacte du problème » (*ibid.*, p. 128) de l'œuvre de Ts'ui Pên : seul mot interdit dans « l'énorme devinette ou parabole dont le thème est le temps », c'est ce qui « interdit de mentionner son nom » (*ibid.*, p. 132). En extrapolant, on peut aisément suggérer que la clé de lecture du texte de Borges réside dans le mot « labyrinthe », qui est certes mentionné à quelques reprises dans le texte, mais auquel on fait surtout allusion en ayant

recours « à des métaphores inadéquates et à des périphrases évidentes » (*ibid.*). Le texte lui-même nous emporte dans un véritable dédale en mettant en scène une surenchère de mots relevant du champ lexical du labyrinthe. On mentionne le « jardin symétrique de Haï Feng » où Yu Tsun passa son enfance (*ibid.*, p. 118), Yu Tsun divague (*ibid.*, p. 119), le chemin « solitaire » qu’il parcourt pour se rendre chez Stephen Albert « était de terre élémentaire, en haut les branches se confondaient » (*ibid.*, p. 123), ce chemin « descendait et bifurquait, dans les prairies déjà confuses » (*ibid.*, p. 124), le « sentier humide zigzaguait comme ceux de [s]on enfance » (*ibid.*, p. 126), les manuscrits de Ts’ui Pên sont « chaotiques », « un vague amas de brouillons contradictoires » (*ibid.*, p. 127). Plus encore, la devinette qu’est *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, « c’est la façon détournée que préféra le sinueux Ts’ui Pên dans chacun des méandres de son roman » (*ibid.*, p. 132, je souligne). Aucune image, aucun mot n’est laissé au hasard – tous contribuent à faire du langage un labyrinthe textuel. Les nombreuses variations de temps de verbe participent aussi à cette sensation d’égarement dans la lecture – c’est d’ailleurs le cas dans *L’occupation des sols* et *Dora Bruder*, entre autres, où un passé en mouvement, un présent trouble et un futur conditionnel se côtoient, parfois au détour d’une phrase.

C’est également un nom qui est à l’origine du roman de Modiano, *Dora Bruder*. Il s’agit à la fois du point de départ du texte, de l’indice principal à partir duquel l’enquête est menée, mais aussi, au final, de la seule certitude quant à l’identité de la jeune fille : « J’ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait [...]. C’est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d’occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l’Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n’auront pas pu lui voler » (1997, p. 144-145). Ce refus d’écrire

(paradoxalement) l'histoire de Dora, telle qu'elle aurait pu être imaginée par le narrateur, confirme que le pouvoir des mots dépasse largement la page, le livre – lui aussi « vous souille et vous détruit ». C'est une guerre qui a dépossédé les gens comme les mots :

À Paris, les journaux du 2 octobre ont publié l'ordonnance selon laquelle les juifs devaient se faire recenser dans les commissariats. [...] La lettre B tombait le 4 octobre. Ce jour-là, Ernest Bruder est allé remplir le formulaire au commissariat du quartier Clignancourt. Mais il n'a pas déclaré sa fille. [...] Ernest et Cécile Bruder avaient le numéro de dossier juif 49091. Mais Dora n'en avait aucun. Peut-être Ernest Bruder a-t-il jugé qu'elle était hors d'atteinte, dans une zone franche, au pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie et qu'il ne fallait pas attirer l'attention sur elle. Et que pour Dora, à quatorze ans, cette catégorie "juif" ne voulait rien dire. Au fond, qu'est-ce qu'ils entendaient exactement par le mot "juif"? Pour lui, il ne s'est même pas posé la question. Il avait l'habitude que l'administration le classe dans différentes catégories, et il l'acceptait sans discuter. Manœuvre. Ex-Autrichien. Légionnaire français. Non-suspect. Mutilé 100%. Prestataire étranger. Juif. [...] Seule Dora échappait encore à tous les classements et au numéro de dossier 49091. Qui sait, elle aurait pu y échapper jusqu'à la fin. Il suffisait de rester entre les murs noirs du pensionnat et de se confondre avec eux; et de respecter scrupuleusement le rythme des journées et des nuits sans se faire remarquer. Dortoir. Chapelle. Réfectoire. Cour. Salle de classe. Chapelle. Dortoir. (*ibid.*, p. 47-48).

Ce n'est donc pas sans une pointe de cynisme que le narrateur constate qu'on n'échappe pas à l'emprise de ces mots qui déterminent une identité et dictent le quotidien – rien ne sert de les remettre en question, rien ne sert de passer inaperçu non plus. Dans le contexte dangereux où un seul mot suffit à catégoriser quelqu'un et à décider de son sort, le langage lui-même se vide de son sens.

Dans *Les yeux verts*, Duras réfléchit sur le sens de la narration de ses films, sur ce que signifient les mots lorsqu'ils sont lus, relus, réappropriés. Pour elle, on ne peut pas lire deux fois de la même manière, le sens des mots doit s'actualiser, se renouveler pour survivre :

Cette lenteur, cette indiscipline de la ponctuation c'est comme si je déshabillais les mots, les uns après les autres et que je découvre ce qui était au-dessous, le mot isolé, méconnaissable, dénué de toute parenté, de toute identité, abandonné. Parfois c'est la place d'une phrase à venir qui se propose. Parfois rien, à peine une place, une forme, mais ouverte, à prendre. Mais tout doit être retrouvé. On s'aperçoit quand on dit, quand on écoute, combien les mots sont friables et peuvent tomber en poussière. (1987, p. 94)

C'est probablement cette démarche, mise en œuvre dans *L'homme atlantique*, qui rejoint le plus ce que Jean-Pierre Mourey remarque au sujet de ce qui anime les contes de Borges, plus particulièrement *L'Aleph* : « Jeu avec la vérité et avec la croyance du lecteur, exhibition d'espaces spéculaires et labyrinthiques, évocation d'un Signe merveilleux qui pourrait englober, détruire ou créer son Référent » (1998, p. 6). Il va plus loin encore : « Borges ne construit pas seulement des espaces fascinants, il rêve à des langues impossibles, imaginaires. Ses héros sont à la recherche d'une Parole merveilleuse qui résumerait l'Univers, contiendrait l'Infini. Celle-ci échapperait à l'arbitrarité, au caractère articulé et linéaire des langues humaines » (*ibid.*). C'est un peu dans le même esprit que la narratrice de *L'homme atlantique* substitue les mots aux choses : « Vous me demandez : Regarder quoi? Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot, devant vous... » (1982, p. 8). Le personnage étant à la merci des directives d'une *omninaration* – « Vous oublierez » (*ibid.*, p. 7), « Écoutez » (*ibid.*, p. 9), « Vous tournerez vers la droite [...]. Vous l'avez fait » (*ibid.*, p. 13) – la parole (presque magique ici) est performative. Et ce qu'elle ne peut pas nommer devient mensonger (« une saison

menteuse, indécise, affreuse, sans nom » (*ibid.*, p. 28) – la fin de l'été comme la fin d'une relation.

Toutefois, force est de constater qu'un tel rapport au langage mène peu à peu à une langue qui révèle en quelque sorte son impuissance. C'est ce que remarque la narratrice de *L'homme atlantique* : « ...j'ai commencé à écrire ce dont justement je sais qu'il vous serait impossible de pressentir la raison, d'apercevoir le devenir. C'est ainsi que cela se passe. C'est à votre incompréhension que je m'adresse toujours » (*ibid.*, p. 18). Lorsque les mots ne suffisent plus (ou plutôt lorsqu'ils suffisent *trop*), il lui faut carrément avoir recours à un autre médium : « C'est alors que je me suis dit pourquoi pas. Pourquoi pas faire un film. Écrire serait trop dorénavant. Pourquoi pas un film » (*ibid.*, p. 21). Ainsi, on note, dans les œuvres brèves qui nous occupent, le rôle crucial joué par le silence : l'alter-ego de Marguerite Duras admet que « le film restera ainsi, comme il est. Je n'ai plus d'images à donner. [...] plus une seule image ne pourrait le prolonger » (*ibid.*, p. 27-28). Enfin, ce qui lui échappe ne se met pas en mots : « Reste aussi cette exaltation qui me vient à ne pas savoir quoi faire de ça, de cette connaissance que j'ai de vos yeux, des immensités que vos yeux explorent, à ne pas savoir quoi en écrire, quoi en dire [...]. De cela je sais seulement ceci : que je n'ai plus rien à faire qu'à subir cette exaltation à propos de quelqu'un qui était là... » (*ibid.*, p. 29). L'essentiel se cache donc dans ce silence, et c'est ce que constatent les personnages au sein des univers fictionnels. Ce détournement de la fonction de la communication, difficile, parfois impossible, traverse *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. Yu Tsun, effectivement, est réduit au silence alors qu'il doit faire passer un message que lui seul connaît : « Si ma bouche, avant d'être fracassée par une balle, pouvait crier ce nom de sorte qu'on l'entendît en Allemagne... Ma voix humaine était bien pauvre. Comment la faire parvenir à l'oreille du Chef? » (1951, p.

119). Lorsque l'espion chinois constate « à voix haute » et en italiques (*ibid.*, p. 119-120) qu'il doit fuir Madden, il se redresse ensuite « sans bruit, dans un silence inutilement parfait » (*ibid.*, p. 120). C'est dans un silence tout aussi complet qu'il s'habille avant de se dire « adieu dans la glace » (*ibid.*, p. 121). Il prend le train pour se rendre chez Stephen Albert, or « personne ne cria le nom de la gare » (*ibid.*, p. 123); un enfant lui demande s'il va chez le docteur Stephen Albert et, « sans attendre de réponse », un autre déduit que c'est le cas et lui explique comment y parvenir. Rien ne suit un cours naturel dans les échanges de Yu Tsun avec les gens qu'il rencontre. Un peu comme si son parcours était dirigé par une entité qui les dépassait tous – comme si la narration ne se cachait pas derrière les personnages. D'ailleurs, lorsqu'il lui partage ses recherches sur l'œuvre de Ts'ui Pên, Stephen Albert se targue que c'est à lui « qu'il a été donné de révéler ce mystère transparent » (*ibid.*, p. 127). C'est donc l'univers fictif dans toute sa complexité, au final, qui se révèle n'être qu'un *misterio diáfano* (Borges 1941, *Ficciones*, p. 105) – *diáfano* désignant à la fois ce qui laisse passer la lumière (diaphane, transparent) et ce qui est clair, limpide. Cette conception de l'univers, présente dans les différentes œuvres de notre corpus, est rendue possible grâce, entre autres, au pouvoir d'abstraction du langage.

B. Écrire et construire le minimalisme

Entre deux mots, il faut choisir le moindre.
(Mais que le philosophe entende aussi ce petit conseil).

Paul Valéry (2014, p. 142)

Loin de nous l'idée d'une tentative de « classification » des œuvres du corpus – l'appartenance (hypothétique ou affirmée) de ces textes à un courant littéraire ou un autre n'est pas le propos principal de notre étude. Toutefois, force est de constater que cette économie des moyens de l'expression, essentielle à la brièveté qu'on observe dans les œuvres de notre corpus, est le fondement du minimalisme, mouvement artistique qui a traversé les disciplines. Dans sa préface à l'ouvrage *Architecture et littérature contemporaines*, Pierre Hyppolite aborde brièvement l'idée du minimalisme en architecture et souligne ceci :

Après l'avènement de la postmodernité, le minimalisme a prétendu revenir à des formes épurées. Cette autre "écriture architecturale" renoue apparemment avec les éléments du projet moderne en s'opposant au maximalisme des architectures postmodernes. [...] Les historiens et les théoriciens de l'architecture ont souvent rapproché le minimalisme de "l'écriture blanche", évoquée par Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*, pour caractériser la recherche de la simplicité. (2012, p. 18)

Pour Sophie Deramond, le minimalisme envisagé comme courant artistique est né « pour décrire les tendances d'une recherche apparue comme exclusivement en relation avec l'espace » (2012, p. 93). Elle soutient que tout comme le post-modernisme, le minimalisme, en 1965, fait aussi son apparition aux États-Unis, et désigne « un mouvement de peintres et sculpteurs en premier lieu préoccupés par la position du spectateur et de l'œuvre dans

l'espace » (*ibid.*, p. 93-94). C'est donc à la croisée des écoles de pensées postmoderniste et minimaliste qu'elle situe l'œuvre de Jean Echenoz.

Dans un article portant sur l'écriture de Patrick Modiano, Anna Maziarczyk affirme : que *Dora Bruder* ne se classe pas dans une catégorie générique fixe : « tout en frôlant la littérature documentaire, le texte se rattache également au régime fictionnel, alternant des procédés narratifs en apparence contradictoires » (2014, p. 109). Le roman se situe plutôt à la croisée des genres littéraires et refuse « un style romanesque au profit d'une "écriture blanche" » (2014, p. 109). L'écriture de Modiano, qui pour Maziarczyk « se veut être lazaréenne », relève de cet idéal de « transparence langagière »²⁵ proposé par Barthes, et permettrait ainsi une « cohérence textuelle et une lisibilité immédiate » (*ibid.*, p. 110). Ce rapport du langage à la spatialité, mais aussi à la temporalité, intrinsèque au roman court, confirme l'importance de se pencher sur la question du minimalisme en littérature. « Cette esthétique selon laquelle une économie de moyens permettrait une plus juste expression n'est pas sans lien avec cette écriture sans ornement », affirme d'ailleurs Pierre Hyppolite (2012, p. 18).

Dans son ouvrage *Les fictions singulières*, Bruno Blanckeman soutient : « Dans le milieu des années 1980, une nouvelle vague d'écrivains proche des Éditions de Minuit [...], développe une esthétique qualifiée de minimaliste. Celle-ci consiste à lisser la narration, la ramener à des combinaisons d'unités formelles à partir desquelles des fonctions complexes et des variations mineures se développent avec sophistication » (2002, p. 65). D'après lui, cette

²⁵ Cela pourrait peut-être éclairer l'étonnant choix de mot du professeur Albert, qui qualifie l'intrigue du *Jardin aux sentiers qui bifurquent* de « mystère transparent » (Borges 1951, *Fictions*, p. 127).

« écriture dite minimaliste connaît un champ d'application maximal » (*ibid.*), elle peut donc se manifester à la fois dans le choix d'un style, l'effet esthétique ou la poétique du récit. Cette idée d'une narration *lissée* ne manque pas de rappeler le concept du pli dont nous avons discuté précédemment. Blanckeman ajoute par ailleurs que l'écriture minimaliste « se contracte autour de sa matière, non par quelque souci d'essence moraliste (la maxime classique) ou de perfection formaliste (le sonnet néoparnassien), mais par devoir de réserve » (*ibid.*, p. 66). C'est donc parce que cette forme d'écriture a conscience, en quelque sorte, de sa matérialité, qu'elle cherche à dépouiller la langue. « La retenue de style vaut donc pour sa seule clause : l'écriture minimaliste restitue la mesure du dénuement et limite les ordres du divertissement romanesque à quelque parade elliptique », remarque enfin Blanckeman (*ibid.*).

Or, il semble paradoxal de parler de minimalisme alors que l'ensemble des commentateurs de l'œuvre de Borges qualifie son écriture de « baroque ». On traite abondamment de la prolifération de signes, de récits enchâssés, de magie, de jeux de miroirs ou de jeux d'échecs dans ses nouvelles. Un des rares à postuler le contraire est Umberto Eco. Dans son ouvrage *De la littérature*, il réfléchit sur sa propre démarche d'écriture : « L'opposition minimalisme/maximalisme n'est pas une opposition de valeur. C'est une opposition de genre ou de procédé. Voilà, en ce sens, Borges a sans doute été un minimaliste et moi, je suis un maximaliste. Borges est à l'enseigne de la rapidité, il va vite à la conclusion de l'histoire... » (2003, p. 172). Ainsi, pour Eco, la longueur des récits de Borges en fait des textes résolument minimalistes : « Borges est un auteur fasciné mentalement par le baroque et par la façon dont le baroque manœuvre les concepts, mais son écriture n'est pas baroque. Elle est limpide néoclassique » (*ibid.*). Ce n'est donc pas parce que Borges affectionne particulièrement les idées et les thèmes du baroque que son écriture en est le reflet. Ainsi,

comme le souligne Thomas Steinmetz : « L'auteur use encore d'ellipses suggestives et d'omissions judicieuses pour déclencher le mécanisme infini de la rêverie chez son lecteur. Bref, il ne cesse de s'émerveiller devant l'extraordinaire richesse des possibles » (2006, p. 318). Dans le *Jardin aux sentiers qui bifurquent*, Yu Tsun fait l'expérience, en très peu de mots, d'une telle *parade elliptique* : « Des siècles et des siècles et c'est seulement dans le présent que les faits se produisent ; des hommes innombrables dans les airs, sur terre et sur mer, et tout ce qui se passe réellement se passe aussi pour moi... » (1951, p. 119). Steinmetz explique l'originalité de l'œuvre de Borges en la situant dans un contexte bien spécifique :

Le fantastique de Borges, pourtant si personnel, prend acte d'un double phénomène culturel propre au XX^e siècle : d'une part, la littérature devient de plus en plus autoréférentielle, elle s'interroge d'abord sur elle-même – le Nouveau Roman, étant sans doute la manifestation la plus visible de ce questionnement sur la fiction et ses modalités. Les contes de Borges, peuplés de livres, d'auteurs réels et fictifs, de modèles narratifs originaux, font du fantastique l'instrument idéal de mise en abyme de la littérature, fascinée par ses propres pouvoirs et les champs qui lui restent à explorer : dans les miroirs borgésiens, la littérature se reflète et se décline à l'infini. (2006, p. 319)

S'il ne fait aucun doute que les romans d'Echenoz font montre d'une langue épurée, dépouillée, c'est le minimalisme dans sa dimension spatiale qui retient plus spécifiquement l'attention de Sophie Deramond. Elle affirme que la syntaxe épurée, « la simultanéité des actions et la continuité, l'unité par des figures récursives » qui caractérisent l'écriture minimaliste chez Echenoz, rejoignent tout à fait la conception minimaliste en architecture ou en sculpture. « Il s'agit en effet "d'un art dont la force tiendrait dans sa seule présence brute", l'architecture minimaliste "[faisant] appel au subtil, à l'évanescent, [...] et cependant, par la simplicité [atteindrait] la monumentalité" » (2012, p. 95). Si elle exclut de son analyse les très

courts romans d'Echenoz, dont fait partie *L'occupation des sols*, il nous semble pourtant que ce court texte se prête parfaitement à une telle lecture, accédant à la monumentalité à partir d'à peu près rien, à peine quelques pages. Cela s'explique lorsque Deramond soutient que « ...les œuvres produites ne s'imposent plus par leurs dimensions ou leurs ambitions, mais conquièrent une noblesse dans le détail : "Au lieu d'opter pour des solutions universelles, [le minimalisme] rend compte d'une idée de l'universel à partir de ressources individuelles" [Anatxu Zabalbeascoa et Javier Rodriguez Marcos 2000, p. 83] ». (2012, p. 100). Le roman court d'Echenoz, de modestes dimensions, est loin de prétendre à l'universalité ; toutefois, en « resserrant le maillage », il « se contracte autour de sa matière » (Blanckeman 2006, p. 66) et laisse entrevoir le tissage de l'écriture elle-même.

On rejoint ici la pensée de Blanckeman : « On peut ainsi lire en l'écriture minimaliste une volonté de restituer à l'identique une réalité qui, faute de se pouvoir saisir par totalité, se pense avant tout comme son propre manque » (*ibid.*, p. 67). C'est cet espace qui se dessine en creux dans une langue épurée, dépouillée, qui nous occupera à présent. Perec, d'ailleurs, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, se demande comment « ne pas voir les seules déchirures, mais le tissu (mais comment voir le tissu si ce sont seulement les déchirures qui le font apparaître) » (1975, p. 38).

C. Le cadre du regard et l'hors-champ : la construction du sens

Less is more.

Ludwig Mies van der Rohe

C'est par le manque qu'on dit les choses.

Marguerite Duras (1982)

L'œuvre d'art minimaliste trouve son sens dans l'expérience qu'en fait le spectateur alors qu'il appréhende l'objet en se déplaçant dans l'espace. Il y a sans doute un rapprochement à faire avec le lecteur tel qu'il est postulé par Umberto Eco dans *Lector in fabula* – celui-ci étant essentiel à l'interprétation de l'œuvre : « Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire » (1985, p. 63). Eco estime par ailleurs qu'il existe un lecteur idéal, ou « modèle », prévu par le texte, afin que celui-ci soit reçu dans son plein potentiel de signification. Pour Jacques Neefs, c'est l'ouverture d'une œuvre (littéraire comme visuelle) au regard, à l'interprétation, à la compréhension, qui permet son « illimitation » (2002, p. 111). S'il reconnaît qu'une œuvre puisse s'adresser à des destinataires, Neefs les envisage autrement :

Dans la mesure où elle désigne et sollicite ses "destinataires", anonymes et pourtant toujours singuliers, tous particuliers, inconnus, lointains mais bien présents quand l'œuvre les atteint, elle se présente comme sur sa face avant, là où on l'aborde, là où elle attend : les métaphores de l'espace sont particulièrement nécessaires, façade du tableau, fenêtre de la représentation, mais aussi espace tournant autour de l'œuvre dans la sculpture, ou espace réversible de l'architecture, celui qui entoure l'œuvre architecturale, l'isole

comme objet visible, et celui que le bâtiment développe, pour envelopper ce qu'il accueille et contient. L'architecture semble ainsi "réaliser" spatialement le chiasme de la relation esthétique, comme circulation indéfinie entre un "intérieur" et un "extérieur" de l'œuvre, entre ce qui tient à l'œuvre ou de l'œuvre et ce qui n'est pas elle, ce qui n'est pas d'elle. Cette "face" de l'œuvre, tournée vers ceux qui l'actualisent dans l'usage esthétique, c'est aussi la béance de l'œuvre, ce qu'elle suscite d'étonnement, ce qu'elle recèle d'attentes, ce qu'elle implique de parcours répétés. (*ibid.*)

L'étude des textes du point de vue de leur espace architectural permet de considérer le rapport entre leur intérieur et leur extérieur ; cela implique qu'ils soient ouverts, « béants », et qu'il incombe au lecteur de faire sens de ce « tissu d'espaces blancs », pour reprendre les mots d'Eco. Ropars-Wuilleumier est également d'avis que c'est cette face ouverte des œuvres, « le côté qui n'est pas tourné vers nous » (2002, p. 117) qui doit intéresser le lecteur critique, puisque le monde n'est pas orienté par un regard unique, « même réversible » (*ibid.*), mais plutôt par « la distribution et la réflexion des regards, les impasses ou les suppléments qu'elles disposent » (*ibid.*). Cette pluralité des points de vue relève non seulement de la multiplicité des lecteurs possibles, mais également des variations de l'interprétation d'une même lecture. En ce sens, Neefs affirme : « L'œuvre d'art défait ses propres limites par la manière dont elle nous enveloppe, à distance, devant nous, autour de nous. Il n'y a pas de point de vue stable sur une œuvre singulière lors de la lecture, de la vision, de l'écoute, pas de regard "objectif" possible [...], dès l'instant où la relation que l'œuvre engage entre elle et nous-même s'instaure » (2002, p. 111).

Dans ses *Essais sur le roman*, Butor discourt sur le rôle du personnage dans la mise en place de l'espace du décor : « Un des moyens les plus efficaces est l'intervention d'un observateur, d'un œil, qui pourra être immobile et passif, auquel cas on aura des passages qui

seront des équivalents de photographies, ou en mouvement et activité, nous aurons film ou bien peinture » (1992, p. 53). Cet œil est pour Butor le moyen pour l'auteur de se glisser dans son roman, et par le fait même d'entraîner avec lui le lecteur. Il ajoute : « Plantant son chevalet ou sa caméra dans un des points de l'espace évoqué, le romancier retrouvera tous les problèmes de cadrage, de composition, et de perspective que rencontre le peintre. Comme lui, il pourra choisir entre un certain nombre de procédés pour exprimer la profondeur, l'un des plus simples étant la superposition claire de plusieurs de ces vues immobiles » (*ibid.*).

Ces considérations nous permettent d'aborder autrement *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* : en effet, chez Borges, les personnages lisent l'espace qui les entoure à la manière du lecteur d'un texte, à qui les penseurs attribuent une part de l'interprétation du sens. Alors que Yu Tsun parcourt le chemin pour se rendre chez Stephen Albert, il médite sur le labyrinthe perdu de son ancêtre :

[...] je l'imaginai inviolé et parfait sur le sommet secret d'une montagne, je l'imaginai effacé par des rizières ou sous l'eau, je l'imaginai infini, non plus composé de kiosques octogonaux et de sentiers qui tournent, mais de fleuves, de provinces et de royaumes... Je pensai à un labyrinthe de labyrinthes, à un sinueux labyrinthe grandissant qui embrasserait le passé et l'avenir et qui comprendrait les astres en quelque sorte. Absorbé dans ces imaginations illusoires, j'oubliai mon destin d'homme poursuivi. Je me sentis, pendant un temps indéterminé, percepteur abstrait du monde. (1951, p. 124)

Yu Tsun va même jusqu'à remettre en question son propre récit, avant même d'avoir connaissance de son dénouement : « Je pensais qu'un homme peut être l'ennemi d'autres hommes, d'autres moments d'autres hommes, mais non d'un pays ; non des vers luisants, des mots, des jardins, des cours d'eau, des couchants » (1951, p. 124).

Comme le remarque Bill Richardson, la subjectivité et l'objectivité se confrontent dans le texte, unissant Yu Tsun à l'espace et au temps où il se situe (2012, p. 104). On peut lire un peu plus loin : « La soirée était intime, infinie » (1951, p. 124). Pour Richardson, cette nouvelle capture le lien essentiel qui unit les vérités humaines exprimées et les lieux, ainsi que le lien entre ces lieux et l'identité du protagoniste (2012, p. 102). C'est d'ailleurs lorsque Yu Tsun approche de la maison d'Albert que le lecteur commence à se faire une idée de la relation qui s'établit entre le décor extérieur (le jardin), la maison et l'intimité de Yu Tsun (1951, p. 103). L'identité du protagoniste semble effectivement teinter l'espace qui l'entoure : lorsque Yu Tsun perçoit mieux la musique qui provient du pavillon, il réalise à son plus grand étonnement qu'elle est chinoise. Il s'arrête à la porte et voit un lampion s'approcher de lui, « du fond intime de la maison » – il n'y a pourtant jamais mis les pieds, mais semble la reconnaître. Avant même qu'il ne se soit présenté au professeur, Stephen Albert s'adresse à Yu Tsun « dans [s]a langue » : « Je vois que le pieux Hgi Pêng tient à adoucir ma solitude. Vous voulez sans doute voir le jardin? ». « Quelque chose » s'agite alors dans son souvenir et il prononce avec « une incompréhensible certitude » : « Le jardin de mon ancêtre Ts'ui Pên » (*ibid.*, p. 125). Cette suite de coïncidences invraisemblables brouille l'identité de Yu Tsun et celle de Stephen Albert, et cela donne lieu à une première conversation étrangement familière.

Yu Tsun appréhende l'espace où il se trouve, le décor qu'il explore, en comblant les manques – les vides – par sa propre expérience, ou par le fruit de son imagination. Le protagoniste entretient avec l'espace qu'il occupe un rapport qui s'apparente plutôt à celui du lecteur au texte. On peut alors se demander si les personnages des œuvres de notre corpus ont conscience de faire partie d'une narration : habitent-ils l'espace comme le lecteur? Rappelons

que la nouvelle de Borges est un récit enchâssé : Yu Tsun est à la fois le narrateur et l'auteur de son propre récit, puisqu'il s'agit d'une déclaration signée de sa main.

Au-delà du rapport entre le spectateur et l'objet, ou le lecteur et le texte, Fieke Schoots affirme, au même titre que la plupart des œuvres de fiction, que « les récits minimalistes se caractérisent par la recherche de l'ordre au sein du chaos, soit parce que les personnages essaient de comprendre les signes rencontrés, soit parce que les narrateurs manipulent les événements. La lutte contre le hasard – qui prend parfois la forme de la fatalité – est la quête d'une raison d'être » (1997, p. 136). Plus encore, si on s'en remet à la nouvelle de Borges, les personnages de fictions pourraient donc être les lecteurs, en quelque sorte, de l'espace du texte et de l'espace dans le texte. C'est comme si les personnages prenaient conscience, au sein même de la narration, des « espaces blancs », des vides à combler, et perdaient du même coup leur propre consistance, n'étant plus que les objets du langage. Blanckeman remarque d'ailleurs, au sujet de *Dora Bruder* : « ...l'écriture annule [Dora] dans le temps même où elle essaie d'en faire un objet de récit. Ainsi la langue écrite précipite-t-elle l'expérience du silence quand elle entend témoigner et celle du vide quand elle entend gagner en consistance » (2009, p. 28).

Dans *Le monde extérieur*, Duras émet la réflexion suivante au sujet de la genèse de *L'homme atlantique*, à la fois œuvre visuelle et littéraire : « Devant l'écrit, il y a le mur nu du livre, cette frontière infranchissable, invisible, de la lecture. C'est le noir du livre, toujours là, à chaque ligne, à chaque mot » (Duras 1993, p. 16). L'auteur, comme le lecteur et le personnage, selon toute vraisemblance, tâche de comprendre les signes qui se présentent à lui, mettre de l'ordre dans le chaos de l'espace littéraire. Cette double démarche d'appréhension et d'interprétation de l'espace est au cœur du projet de *L'homme atlantique*, où l'écrit devient,

pour la narratrice, le moyen de combler les noirs du film – c’est même le noir du film, le manque de pellicule, qui l’encourage à écrire « de plus en plus librement, de plus en plus loin » (*ibid.*, p. 15). C’est l’espace béant de l’œuvre qu’elle explore, en dirigeant dans le noir un personnage qui parcourt à l’écran et dans les blancs du texte l’espace que sa voix délimite, à partir d’un lieu qui n’appartient pas au même monde, celui de l’écriture.

Dès lors, il apparaît que la dimension matérielle du livre, du langage, a un impact considérable sur l’espace de la fiction que donne à voir la narration. Les textes brefs qui nous occupent mettent en œuvre des réseaux complexes ayant pour noyau l’œuvre littéraire et se déploient en de véritables rhizomes tout autour. L’usage particulier d’une économie de la langue chez Borges se révèle également dans les œuvres de notre corpus, et contribue, par sa brièveté, à la compression de l’espace fictif au sein de l’espace du livre. Si les personnages, de fait, semblent percevoir dans les lieux où ils se trouvent un espace à lire, à déchiffrer, à combler, c’est que la construction de ces espaces dans le texte permet un discours autoréflexif, une pensée métaphysique de la littérature et du monde.

3. La métaphysique des récits

Avec soulagement, avec humiliation, avec terreur,
il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver.

Jorge Luis Borges (1951, p. 81)

Les œuvres brèves mettent à profit les lieux architecturaux, l'espace construit pour plier et déplier, au détour de la narration ou à même la matérialité des livres, la possibilité d'univers parallèles, multiples, *compossibles*. Cet effet de démultiplication permet la mise en abîme des textes littéraires, engageant dès lors un discours métatextuel, voire métaphysique sur l'espace, l'architecture et finalement, la littérature en tant que telle. Si la fascination de Jorge Luis Borges pour la métaphysique n'est plus à prouver, il nous faut à présent nous demander ce qu'il en est dans les romans courts à l'étude afin d'évaluer s'il s'en dégage une forme de théorie littéraire – leur propre conception du monde. Nous nous intéresserons dans cet ultime chapitre aux dimensions temporelles, spatiales et métafictionnelles de ces univers qui, à prime abord, bifurquent uniquement dans la fiction, mais qui pourraient tout aussi bien transcender l'espace du livre et se mêler au monde réel.

3.1. Temporalités

L'utilisation particulière que fait de l'espace le roman court est étroitement liée à la dimension temporelle du récit. C'est d'ailleurs ce qui intéresse, dans *Écrire l'espace*, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier :

...le surgissement de l'espace littéraire entraîne, dans l'approche des œuvres visuelles ou plastiques, l'obligation du temps : un temps qui ne mène nulle part, sans doute, mais dont le mouvement retourné, rompu et amplifié, contrecarre les vues frontales. Si l'espace ne peut se réduire au lieu qu'il occupe [...] – si même il n'a pas lieu et ne se donne à repérer que dans les forces d'attraction – et d'extraction – qu'il exerce sur les matériaux, c'est parce que la négativité dont il est porteur provient d'une temporalité en repli, privée de tout achèvement qui mettrait un terme aux processus. (2002, p. 178)

L'espace fictif génère donc un temps sinueux, elliptique, circulaire. Cette temporalité nécessairement labyrinthique et inachevée, qui complexifie à son tour l'espace, relève à la fois de la compression du récit et de la dynamique de la lecture. On verra d'abord en quoi le temps produit par la contraction de l'espace engendre une juxtaposition des temporalités, puis on s'intéressera aux boucles qui se créent dans l'espace-temps, pour enfin remettre en question le partage des arts du temps et de l'espace.

A. Le temps issu de la contraction de l'espace : juxtaposition des temporalités

Si le temps est la clé du roman de Ts'ui Pên, d'après Stephen Albert (*Fictions*, p. 132), il s'agit certainement d'un élément central de la nouvelle de Borges qui porte le même titre. Dans le tout premier paragraphe, de multiples temporalités se superposent : celle où le narrateur principal cite un extrait de l'*Histoire de la Guerre Européenne* de Liddell Hart, celle des faits relatés (le retard de l'offensive prévue pour le 24 juillet 1916 ayant finalement lieu le

matin du 29), celle de la déclaration « dictée, relue et signée par le docteur Yu Tsun », puis celle de l'histoire narrée par Yu Tsun prend le relais (*ibid.*, p. 117). Or, les « pages initiales manquent » (*ibid.*) – plus précisément les deux premières, selon l'édition originale en espagnol –, le récit débute donc *in media res*. Dès lors, la narration, si l'on simplifie, progresse à deux vitesses : la première, apparemment linéaire, avance inéluctablement ; la seconde fait une pause et suspend le temps, le gonfle, fait intervenir différents passés. Ainsi, le temps qui s'écoule est marqué avec précision : « immédiatement après » (*ibid.*) avoir reconnu la voix de Madden au téléphone, Yu Tsun comprend qu'il sera mort « avant que le soleil de ce jour-là ait décliné » (*ibid.*, p. 118). À la fenêtre, il aperçoit « le soleil embrumé de six heures » (*ibid.*). Puis il se ressaisit et conçoit « en dix minutes » (*ibid.*, p. 120) le plan qui lui permettra de communiquer au Chef allemand le nom de la ville à bombarder. Il doit se rendre chez Stephen Albert, « à moins d'une demi-heure de train » (*ibid.*) ; il achète un billet pour le train qui part « dans quelques minutes, à huit heures cinquante » (*ibid.*, p. 121), se dépêche car le prochain ne part qu'à neuf heures trente et estime qu'il a déjoué Madden, « du moins pour quarante minutes » (*ibid.*, p. 122). Dans la bibliothèque de Stephen Albert, Yu Tsun s'assoit face à une grande horloge ronde et calcule que son poursuivant « n'arriverait pas avant une heure » (*ibid.*, p. 126). Le sinologue lui tourne le dos « pendant quelques instants » (*ibid.*, p. 128) pour aller chercher la lettre de Ts'ui Pên, puis lui lit un extrait du roman *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* avec une « lente précision » (*ibid.*, p. 130). Enfin, lorsque Yu Tsun discerne la silhouette de Madden dans le jardin, il demande à Stephen Albert de lui montrer la lettre à nouveau : celui-ci lui tourne le dos « un moment » (*ibid.*, p. 134) et Yu Tsun sort son revolver – Albert s'effondre « immédiatement » – sa mort est « instantanée » (*ibid.*).

Bien que les événements semblent s'enchaîner linéairement, on remarque quelques hiatus qui bouleversent le cours du récit. Non seulement deux ou trois heures s'écoulent entre le moment où Yu Tsun raccroche et le départ de son train, alors qu'il ne met que quelques minutes à concevoir son plan, mais plus encore, l'avance qu'il prend sur Madden passe de quarante minutes à une heure. Peut-être Yu Tsun prend-il en considération que contrairement à lui, « l'arrière-petit-fils de ce Ts'ui Pên » qui s'y entend un peu en fait de labyrinthes (*ibid.*, p. 123), Madden risque de perdre son chemin en se rendant chez Stephen Albert. C'est sans compter les enfants qui se trouvaient sur le quai de la gare : ce sont eux qui ont indiqué à Yu Tsun de tourner à gauche à chaque carrefour (*ibid.*) pour atteindre la maison, rien ne dit qu'ils ne donneront pas la même directive à Madden. De plus, « sous des arbres anglais », Yu Tsun médite et met un « temps indéterminé » (*ibid.*, p. 124) à parcourir le trajet labyrinthique qui mène au portail, sous la lune et « les restes de l'après-midi » (*ibid.*) : difficile d'imaginer quand ou comment il a pu gagner du temps sur son adversaire.

Par ailleurs, un autre rythme de narration ponctue le récit et fait intervenir – voire se superposer – différentes temporalités. Alors que Yu Tsun regarde par la fenêtre de sa chambre, il y voit « les toits de toujours » et il lui paraît incroyable « que ce jour sans prémonitions ni symboles » soit celui de sa mort, « malgré la mort de [s]on père », « malgré [s]on enfance passée dans un jardin symétrique de Haï Feng » (*ibid.*, p. 118). Yu Tsun évoque un passé immémorial qui inverse les rapports de causalité et, bien que ce passé ne porte pas les signes de son avenir, il fera pourtant écho au jardin de Stephen Albert et au labyrinthe de son ancêtre. Or « tout nous arrive nécessairement, nécessairement maintenant » (*ibid.*, p. 119). Ce présent *absolu* n'est pas non plus celui qu'on croit : « à présent que j'ai joué Richard Madden, à présent que ma gorge demande la corde » (*ibid.*). À de nombreuses reprises, Yu Tsun admet

lui-même qu'il divague (*ibid.*, p. 119), médite, est absorbé par ces « imaginations illusoires » et se sent « percepteur abstrait du monde » (*ibid.*, p. 124), ralentissant donc le déroulement du temps, ou le passant sous silence de manière elliptique. Les moments de « divagations » sont l'occasion d'observer, de déplier les nombreuses temporalités en jeu. Thomas Steinmetz constate que la matière textuelle de Borges ne se traverse pas sans résistance, ce qui implique un temps de plus – celui de la lecture :

Dans bien des cas, il est surtout nécessaire de prendre en compte l'aspérité des récits borgésiens, que l'on traverse, avec difficulté parfois, selon des étapes voulues par l'auteur lui-même, étapes qui rendent sensible la densité de la matière textuelle, et qui même mettent en scène, en quelque sorte, le livre réel que nous tenons entre les mains, tandis que nous devons tourner la page pour revenir sur un passage précédent, chercher un nom propre oublié... (2006, p. 297)

La narration à deux vitesses entraîne donc une lecture à deux vitesses : on parcourt d'abord le texte dans sa continuité, puis on revient sur ses pas dans un « mouvement de va-et-vient, un chemin circulaire qui a toujours l'air de repartir du même point » (Christina Grau 1992, p. 146), comme l'encouragent les différents jeux d'échos et de miroirs. Une telle démarche s'apparente à celle du personnage de Stephen Albert, qui a confronté des centaines de manuscrits de Ts'ui Pên, a tenté de rétablir l'ordre de l'ouvrage pour enfin comprendre qu'il s'y trouvait des séries infinies de temps. « Chaque livre renaît à chaque lecture » (1966, p. 130), comme l'affirmait Gérard Genette.

La narration de *Dora Bruder* fait un usage similaire du temps – c'est d'ailleurs l'ensemble de l'œuvre de Patrick Modiano qui joue avec les temporalités, au sein de chaque

roman mais aussi d'un texte à l'autre. Effectivement, la trame narrative fait intervenir de nombreux passés, qui successivement passent au présent lorsqu'ils se confrontent à des passés plus anciens, et qui portent, à rebours, la trace du futur. Les tout premiers mots du roman font déjà état de ce rapport particulier au temps : « Il y a huit ans, dans un vieux journal, *Paris-Soir*, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique : "D'hier à aujourd'hui" » (1997, p. 7). Le présent de référence se situerait donc au moment de l'écriture, mais renverrait plus globalement aux huit années qu'a consacrées le narrateur à ses recherches. Or le temps de la narration se promène allègrement entre la vie de Dora (et même de ses parents), les années de la Seconde Guerre mondiale et la propre jeunesse du narrateur. Comme l'avance Genette :

Le temps des œuvres n'est pas le temps défini de l'écriture, mais le temps indéfini de la lecture et de la mémoire. Le sens des livres est devant eux et non derrière, il est en nous : un livre n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir, c'est une réserve de formes qui attendent leurs sens, c'est "l'imminence d'une révélation, qui ne se produit pas" [Borges 1986, *Enquêtes*, p. 19], et que chacun doit produire pour lui-même. (1966, p. 132)

On s'en remet au lecteur pour faire émerger un sens de cette multitude de temporalités superposées : la narration s'évertue, en effet, à montrer les traces d'un temps dans l'autre, à relever les empreintes des personnages dans une époque qu'ils n'ont pas connue, à retrouver les traces des disparus, des absents. Il s'agit de la seule manière de s'approcher de la vérité – puisque chaque récit est incomplet, chaque temps *bifurque* vers d'innombrables autres possibilités. En faisant la lumière sur cette superposition de différentes trames temporelles, de différents *mystères transparents*, le narrateur et lecteur en même temps parviennent à percevoir, à travers les bribes, l'esquisse d'une histoire (celle de Dora, celle de l'enfant

anonyme englouti par la Guerre, celle de l'Histoire). *Dora Bruder* souligne la dimension cyclique du temps, avançant que les temps sont interchangeables : c'est donc que l'Histoire est condamnée à se répéter, pour toujours, comme le dit Yu Tsun, pour « des siècles de siècle, et c'est seulement dans le présent que les faits se produisent » (*Fictions* 1951, p. 119). Stephen Albert, d'ailleurs, avait du mal à concevoir un livre infini autrement que comme un volume cyclique, circulaire (*ibid.*, p. 128).

B. Les boucles spatio-temporelles : temps inachevé, temps infini?

Nous avons beau enfler nos conceptions, au delà des espaces imaginables,
nous n'enfantons que des atomes, au prix de la réalité des choses.
C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.

Blaise Pascal (1962, II)

Une boucle, selon l'acception courante, est une courbe fermée ou quasi fermée : un circuit complet avec retour à l'état initial, un cycle. C'est l'une des formes imaginées par Stephen Albert dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* pour représenter le livre infini de Ts'ui Pên. Si toutefois la dernière page des textes qui nous occupent n'est pas « identique à la première, avec la possibilité de continuité indéfiniment » (1951, p. 129), comme le savant sinologue le suggère, nous constatons que les temporalités qu'ils mettent en place encouragent une (ou bénéficient d'une) relecture. Alors qu'il analyse la nouvelle de Borges, Mourey remarque que la fin du récit crée une boucle puisqu'on y trouve l'explication à certains détails restés nébuleux jusque-là : « la version de *l'Histoire de la Guerre Européenne* se révèle fausse, les réflexions de Yu Tsun sur le coup de revolver qui s'entend très loin s'expliquent. »

(1998, p. 128). Au tout dernier paragraphe, on saisit enfin ce que voulait dire Yu Tsun : « ...à présent que j'ai joué Richard Madden, à présent que ma gorge souhaite la corde » (1951, p. 119). Il s'agit pour Mourey d'une « parenthèse déroutante, car elle se situe au moment où il décrit sa haine et sa terreur à l'égard de Madden qui l'a découvert et est à ses trousses », c'est donc que « le récit se faisait au prétérit, nous nous retrouvons dans le temps présent de l'énonciation » (1998, p. 128). À rebours, on comprend que les oiseaux qui traversent le ciel gris rappellent à Yu Tsu les avions et les bombardements (*ibid.*).

Le récit de *Dora Bruder* s'achève par le constat d'impuissance du narrateur : « La ville était déserte, comme pour marquer l'absence de Dora. Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour-là. [...] Je ne peux pas m'empêcher de penser à elle et de sentir un écho de sa présence dans certains quartiers » (1997, p. 144). Cette réflexion fait la lumière sur sa démarche à travers le livre : pour lui, même si le temps est resté suspendu depuis la disparition de Dora, il n'est plus possible de percevoir que des échos – des empreintes – de la présence (ou de l'absence) de la jeune fille : « En écrivant ce livre, je lance des appels, comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit » (*ibid.*, p. 42). Finalement, il reconnaît qu'il ne pourra jamais en découvrir plus à son sujet que ce que lui a appris la coupure de journal, retranscrite à la toute première page du roman : « C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps – tout ce qui vous souille et vous détruit – n'auront pas pu lui voler » (1997, p. 144-145). Si l'enquête relatée dans *Dora Bruder* donne lieu à un jeu de temporalités multiples superposées qui laisse entrevoir un portrait complexe du narrateur, de la ville qu'il parcourt ou encore des époques qu'il dépeint, il n'en reste pas moins

qu'à la fin, on revient au point de départ – le narrateur admet lui-même la vanité de son entreprise.

Le cas de *L'homme atlantique* est particulier, puisqu'une même œuvre comporte deux fins distinctes : celle du film et celle du texte, qui ne sauraient se conclure de la même façon. Le film, par la forme de la bobine de pellicule, mais aussi du fait de sa composition (le recyclage des restes d'un autre film), fait plus facilement montre de son *infinitude*. Il se termine dans le noir, accompagné par la voix de la narration. Contrairement au texte, la narratrice ajoute : « Vous êtes l'Homme atlantique », avant de conclure (comme le texte) : « Vous l'ignorez » (1982, p. 31). Cela renforce encore davantage le parallèle avec le début du film, qui s'ouvre avec le titre, *L'homme atlantique*, puis, toujours sur fond noir : « Vous ne regarderez pas la caméra. Sauf qu'on l'exigera de vous. Vous oublierez. Vous oublierez. Que c'est vous, vous l'oublierez. Vous oublierez aussi que c'est la caméra. Mais surtout vous oublierez que c'est vous. Vous. » (*ibid.*, p. 7). La juxtaposition, à même la narration, des temporalités dans lesquelles s'écrivent et se donnent à voir le film et le texte contribuent à l'aspect cyclique de *L'homme atlantique* – le spectateur, comme le lecteur, peine à distinguer le début de la fin de l'une et l'autre des manifestations de l'œuvre. En contrepartie, le fait que les mots « l'homme atlantique » ne soient jamais mentionnés dans le texte, alors qu'ils le sont dans le film, est notable. La narratrice demande à maintes reprises à son personnage de regarder la mer, « oui, ce mot, devant vous » (*ibid.*, p. 8), et l'effet est d'autant plus fort dans le texte que les mots sont le matériau même de l'écriture. Elle donne plus loin l'explication du titre de son œuvre : « Vous et la mer, vous ne faites qu'un pour moi, qu'un seul objet, celui de mon rôle dans cette aventure » (*ibid.*, p. 14). La fin du texte, ainsi, met plutôt en relief le cycle de l'ignorance et de l'oubli : le personnage ignore qui il est à la toute dernière ligne et doit

l'oublier dès la première page du texte – on peut donc imaginer que l'essentiel se trouve entre la dernière page du livre et la première (et quelque part dans le noir du film).

La fin de *L'occupation des sols* d'Echenoz suscite un constat similaire : Paul et son père s'apprêtent à redécouvrir le portrait de la mère, dont toutes les images ont disparu dans un incendie, comme on l'apprend au tout début du texte. Or ce dernier passage brouille les temporalités du récit par effet de miroir : « très vite on respire mal, on sue, il commence à faire terriblement chaud » (1988, p. 22). Alors que Fabre et son fils se trouvent à nouveau réunis dans un appartement où il n'y a pas de meubles ou presque, il n'est pas difficile d'y voir là l'écho du début du texte : « Comme tout avait brûlé – la mère, les meubles et les photographies de la mère, pour Fabre et le fils Paul c'était tout de suite beaucoup d'ouvrage : toute cette cendre et ce deuil... » (*ibid.*, p. 7). Si à la fin ce sont des stratus de plâtre plutôt que des cendres qui se « suspendent au soleil » et piquettent « les fronts, les cafés oubliés » (*ibid.*, p. 21-22), il semble qu'il s'agisse toujours du même travail, de la même édification d'une « crypte funéraire, un mausolée » (Houppermans 2008, p. 49). Le texte met donc en scène une perpétuelle alternance entre construction et destruction, bien que les termes de cette antithèse se confondent tout au long du récit : si la destruction des images de Sylvie permet à Fabre de la décrire toujours plus exactement et de faire naître des « hologrammes » au milieu de la cuisine (1988, p. 8), la construction d'un nouvel immeuble recouvre peu à peu le portrait de Sylvie sur le flanc de celui qui le jouxte. Le deuil de la mère reste inachevé : ce sont les flammes qui l'ont fait périr, et c'est bien des années plus tard, dans une chaleur terrible, que Fabre et son fils tentent de retrouver la trace de Sylvie. Puisque le récit se suspend à cet instant, on peut imaginer que le père et le fils ne mèneront peut-être jamais à terme leur entreprise : ce temps inachevé semble former une boucle *presque* fermée.

Exemple plus évident encore, le narrateur de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* laisse en plan sa dernière phrase : « Le 96. Il est deux heures » (1975, p. 50). Sans ponctuation qui marquerait la fin du texte, on peut supposer qu'il s'agit de la suite d'une des listes amorcées précédemment dans le texte, ce qui suggère aussi que l'énumération se poursuivra indéfiniment dans le blanc de la page. D'ailleurs, l'idéal proposé par le texte est d'observer et de noter en temps « réel » strictement ce qui se passe « quand il ne se passe rien, sinon du temps » (*ibid.*, p. 10). En évoquant un temps infini par l'inachèvement de la narration, le texte peut persister dans le temps présent, puisqu'il permet au lecteur d'envisager les différents futurs possibles – cette démarche s'inscrit dans la lignée de la pensée de Yu Tsun : « ...tout nous arrive nécessairement, nécessairement maintenant. Des siècles de siècle et c'est seulement dans le présent que les faits se produisent » (*Fictions* 1951, p. 119). Par ailleurs, la narration du *Jardin aux sentiers qui bifurquent* boucle la boucle à la toute fin : le temps du récit rejoint celui du présent de l'écriture. Soulignons, au passage, l'heureuse coïncidence de la langue qui fait que l'édition française de la nouvelle se clôt avec le mot « infinies ».

La conception du temps comme multiple, infini, et donc apparemment impossible, est spécifique aux récits de Borges. Pour Ropars-Wuilleumier le temps tel qu'il est représenté dans l'ouvrage fictif de Ts'ui Pên « donne la clé d'un dédale textuel » et dirige la lecture :

Le labyrinthe est donc le temps lui-même, fait d'avenirs qui bifurquent et de parallèles qui convergent ; il n'est à ce titre ni visible – le secrétaire ne contient qu'un testament calligraphié –, ni lisible – seule une relecture du roman en toutes ses variantes et tous ses manuscrits permet de comprendre que le postulat narratif est erroné et que la sérialisation du temps, tissé de bifurcations infinies et incompatibles, gouverne l'enchaînement des chapitres. (2002, p. 121-122).

L'idée du temps tel que l'envisage Ts'ui Pên nécessite vraisemblablement une lecture particulière, fragmentée des textes qui intéresse Steinmetz : il avance que « si le lecteur se projette si bien dans ces impossibilités qu'on lui raconte, c'est qu'en lui il reconnaît aussi cette dimension paradoxale, c'est qu'il vit lui aussi le temps comme cyclique et redondant, le contact avec l'impossible comme nécessaire... » (2006, p. 310). Bien que cette théorisation du temps soit caractéristique de Ts'ui Pên et de Borges, tous deux des auteurs fascinés par la métaphysique, une telle lecture convient tout à fait au roman court, qui prend de l'expansion dans le temps en rendant perceptible au sein même de sa narration la possibilité de l'infini.

C. Bouleverser le partage des arts : le rapport du temps à l'image

L'usage multiple et complexe que font les œuvres brèves de la dimension temporelle du récit nous amène à présent à soulever la question du partage des arts, tel qu'envisagé, entre autres, par G. E. Lessing dans *Le Laocoon*, qui classe la littérature avec la musique du côté des arts du temps, réservant la catégorie des arts de l'espace aux arts visuels (sculpture, peinture, architecture) : Borges, en proposant un labyrinthe à la fois littéraire et matériel, ravive le débat. Effectivement, les romans courts tendent à bouleverser leur statut d'art du temps, au-delà du fait qu'ils nécessitent, par définition, un temps de lecture restreint²⁶. Marie-Claire

²⁶ Michel Butor remet lui aussi en question le partage des arts : « Le livre, tel que nous le connaissons aujourd'hui, c'est donc la disposition du fil du discours dans l'espace à trois dimensions selon un double module : longueur de la ligne, hauteur de la page, disposition qui a l'avantage de donner au lecteur une grande liberté de déplacement par rapport au

Ropars-Wuilleumier affirme que « ...retournant le partage des arts, on supposera ici que l'espace s'écrit : c'est dire que l'écriture – signe et page, fiction et poème, configuration toujours déroutée – constitue la voie de passage principale pour repérer des opérations qui concernent aussi bien la logique paysagère que le souci de l'architecte, la recherche du peintre ou l'expérience filmique » (2002, p. 12). Cela sous-entend également qu'il est possible, pour des œuvres littéraires, d'être saisies immédiatement, dans leur intégralité. Si « la forme du livre prédispose le discours à tisser son fil dans la durée », comme le note Michel Melot (2007, p. 18), il est par ailleurs impossible d'envisager un texte qui ne présuppose pas un sens, ce qui explique que son interprétation ne soit pas immédiate et liée « à une succession de cadres qui restituent la durée » (*ibid.*, p. 19).

Néanmoins, puisque les œuvres qui nous intéressent emploient le temps en tant que tel comme matériau de la fiction, elles ont le potentiel d'être immédiates, c'est-à-dire immobiles, latentes comme l'image que Melot oppose à l'écriture, qui d'après lui, trouve son sens dans la continuité : « Le mot donne sens à la lettre, le mot suivant au mot qui précède, puis la ligne, puis la page » (*ibid.*, p. 19). Toutefois, il est concevable de percevoir un texte littéraire dans son immédiateté si l'on considère au contraire qu'il lui est possible d'agir comme une image (outre dans sa forme graphique imprimée). Ainsi, l'expérience de l'image, telle que discutée par Didi-Huberman, permet un tel rapprochement :

“déroutement” du texte, une grande mobilité, qui est ce qui se rapproche le plus d'une présentation simultanée de toutes les parties d'un ouvrage ». (1992, p. 134)

Il y a un savoir qui préexiste à toute approche, à toute réception des images. Mais il se passe quelque chose d'intéressant lorsque notre savoir préalable, pétri de catégories toutes faites, est mis en pièces pour un moment – qui commence avec l'instant même où l'image apparaît. [...] Il faut ensuite de la pensée, et même du savoir – beaucoup de savoir –, pour que cette remise en question devienne remise en jeu : pour que, devant l'étrangeté de l'image, notre langage s'enrichisse de nouvelles combinaisons, et notre pensée de nouvelles catégories. Être devant l'image, c'est à la fois remettre le savoir en question et remettre du savoir en jeu (dans Eco *et al.* 2011, p. 83-84).

Ce savoir propre au spectateur ne manque pas de rappeler le *studium* qui préoccupe Roland Barthes, dans *La chambre claire*. D'ailleurs, pour Didi-Huberman, lorsque surgit dans une image « quelque chose d'inattendu », à la manière du *punctum*, « l'apparition ouvre alors une brèche dans [le] langage » (*ibid.*, p. 86), bouleversant « tous [n]os mots préalables, des myriades de mots organisés selon une sorte de pré-vision qui conditionne complètement [n]otre façon de voir » (*ibid.*). C'est ce surgissement que tente de provoquer la narratrice de *L'homme atlantique* lorsqu'elle ordonne à son personnage : « Vous essaieriez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement. [...] Vous me demandez : Regarder quoi? Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot, devant vous, ces murs devant la mer [...]. Je crois aussi que si vous ne regardiez pas ce qui se présente à vous, cela se verrait à l'écran. Et que l'écran se viderait » (1982, p. 8-9). L'obéissance instantanée du personnage à la voix narrative, du fait de l'emploi de l'impératif, crée un présent absolu, immédiat.

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien s'inscrit également dans un présent absolu, en adéquation avec le temps de l'écriture, sauf exception. Fortement ancré dans le déroulement du temps (« maintenant », « il est quatre heure cinq », « il est 18h45 », « il pleut toujours »), ces marqueurs temporels créent plutôt un effet de suspension, réaffirmant

systématiquement le moment présent. Le texte donne donc la sensation d'être immobile comme son narrateur. Il fait d'ailleurs lui-même le lien direct entre l'image et le texte : « Lassitude des yeux. Lassitude des mots » (1975, p. 25). On peut supposer également que ce qui fait irruption devant lui se transpose immédiatement dans son texte, au même rythme que les passants, les trajets des autobus. Par conséquent, le langage, ici, donne l'illusion de s'écrire dans le même temps que les événements rapportés – toutefois, par rapport à ce qui est observé, c'est plutôt dans l'espace qu'elle prend de l'expansion (ou qu'elle compresse).

Au même titre que pour Didi-Huberman, « l'image ne vaut que pour autant qu'elle est capable de modifier notre pensée, c'est-à-dire de renouveler notre propre langage et notre connaissance du monde » (dans Eco *et al.* 2011, p. 87), la littérature peut avoir cet effet de surgissement et déstabiliser le langage. Une nouvelle conception de l'infini émerge ainsi de l'œuvre de Ts'ui Pên, dont Stephen Albert ne parvient à saisir le sens profond que lorsqu'on lui remet le fragment d'une lettre signée par l'auteur : « *Je laisse aux nombreux avenir (non à tous) mon jardin aux sentiers qui bifurquent* » (*Fictions* 1951, p. 128). L'idée de « nombreux avenir (non à tous) » bouleverse le sinologue et le met sur la piste d'un labyrinthe dans le temps, et non dans l'espace.

La frontière entre le temps et l'espace est poreuse : on ne retourne donc pas de manière radicale le partage des arts du temps et ceux de l'espace de Lessing, comme l'avance Ropars-Wuilleumier. Néanmoins, on peut envisager les textes dans leur immédiateté relative, dès lors qu'on considère qu'ils se comportent comme des images et modifient le savoir, « créent une brèche dans le langage ». Nous y reviendrons plus amplement dans la dernière section de ce chapitre. Ropars-Wuilleumier soutient que « ... par l'espace, une ligne de partage est entamée, et l'ébranlement atteint la répartition devenue classique entre les arts visuels, spatialement

perceptibles, et la littérature, où seul le temps rendrait possible le déploiement de la représentation » (2002, p. 10). Il apparaît ainsi que l'espace, qu'on associe d'emblée à l'architecture plutôt qu'à la littérature, rend perceptible la dimension temporelle des textes. Toutefois, les différents espaces qui prennent place dans les œuvres de notre corpus tiennent également un discours sur le dispositif littéraire.

3.2. Espaces

Le livre est une architecture du monde composée
par tous les moyens réunis de la littérature.

Alain Péliissier (dans Hyppolite 2012, p. 28)

Nous l'avons vu à plusieurs reprises, l'espace mobilisé par la fiction dépasse largement celui où prennent place la trame narrative et les protagonistes du récit. Si le livre permet de condenser des temporalités multiples, il superpose et entremêle différents espaces également. Les espaces architecturaux, tout d'abord, tendent à brouiller les frontières du réel, de l'Histoire et de la fiction : ils se construisent, bien souvent, au fil d'une écriture palimpsestique. Cette narration multiple laisse entrevoir, par les brèches de l'espace, les nombreuses strates temporelles tout à la fois. Ainsi, les fictions brèves qui nous intéressent évoquent, mobilisent ou sous-entendent des univers parallèles, des mondes possibles qui cohabitent et se superposent. Le lecteur et le personnage découvrent tour à tour cette profondeur de l'espace, dans une sorte de « vertige spéculaire » (Jacques Neefs 2002). C'est ce qui fera l'objet de la présente section.

A. Fictions palimpsestiques : un *ça-a-été* de l'architecture

L'oubli n'est autre chose qu'un palimpseste. Qu'un accident survienne, et tous les effacements revivent dans les interlignes de la mémoire étonnée.

Victor Hugo (2002, p. 468)

Le palimpseste désigne le parchemin dont on a gratté la surface pour effacer le texte qui s'y trouvait afin d'en consigner un nouveau, or celui-ci ne dissimule pas tout à fait le texte d'origine, mais le laisse voir par transparence (Genette 1982, p. 556). Il est aussi, au sens figuré, le « mécanisme psychologique par lequel de nouveaux sentiments, de nouvelles idées, se substituent aux précédents et les font disparaître » (Grand Robert). L'espace des œuvres qui nous occupent se donne donc à lire comme un palimpseste : si rien ne semble indiquer qu'un lieu ou un espace en cache un autre, on nous donne pourtant à voir, à travers les failles de la narration, cette superposition ou cette substitution des espaces.

Cela implique que différentes temporalités se côtoient, mais aussi différents univers : dans *Dora Bruder*, par exemple, la fiction rencontre l'Histoire et le réel, créant des points de friction dans la narration :

... j'ai l'impression que les choses ne se sont pas déroulées aussi simplement. J'ai souvent suivi cette rue Hermel dans les deux sens, vers la Butte Montmartre ou vers le boulevard Ornano, et j'ai beau fermer les yeux, j'ai peine à imaginer Dora et sa mère marchant le long de cette rue jusqu'à leur chambre d'hôtel, par un après-midi ensoleillé de juin, comme si c'était un jour ordinaire. (1997, p. 109-110)

Le narrateur parcourt la ville, tâchant de retrouver la trace de Dora Bruder dans le quartier où elle a vécu près de cinquante ans auparavant. Il est systématiquement confronté à cette stratification de l'espace : ce sont les différentes époques qui se brouillent dans un même lieu :

J'ai marché dans le quartier et au bout d'un moment j'ai senti peser la tristesse d'autres dimanches, quand il fallait rentrer au pensionnat. J'étais sûr qu'elle descendait du métro à Nation. Elle retardait le moment où elle franchirait le porche et traverserait la cour. Elle se promenait encore un peu, au hasard, dans le quartier. Le soir tombait. L'avenue de Saint-Mandé est calme, bordée d'arbres. J'ai oublié s'il y a un terre-plein. (*ibid.*, p. 129)

Les variations de temps de verbe rendent compte de la cohabitation de diverses temporalités dans un même espace, qui en est le vecteur. On passe donc d'un passé plus récent – « Deux dimanches du mois d'avril 1996, je suis allé dans les quartiers de l'est » (*ibid.*, p. 128) – à un passé plus ancien, alors que Dora fréquentait le pensionnat. On s'immerge dans cette temporalité, au point où la suite devient conditionnelle. La superposition qui en résulte est constituée d'images issues de temps disjoints. Il en émerge un nouveau sens : de cette manière, le narrateur réussit à pénétrer dans l'univers de la fiction, au présent : « L'avenue Saint-Mandé est calme [...] On passe devant la bouche de métro ancienne de la station Picpus » (*ibid.*, p. 129). Pour Didi-Huberman, ce sont les rapprochements de différentes images qui produisent une modification, une « *ouverture* de notre regard » (2011, p. 93). Selon lui, tout objet se constitue lui-même comme un montage, et « la confusion des époques est dans chaque époque, dans chaque moment historique, dans chaque image » (*ibid.*, p. 94), et l'anachronisme permet de comprendre « chaque présent historique comme constitué de *nœuds temporels* très hétéroclites » (*ibid.*, p. 95). C'est ainsi que le narrateur de *Dora Bruder* a

l'impression d'être le seul à voir le Paris d'autrefois à travers celui d'aujourd'hui, « le seul à [s]e souvenir de tous ces détails », parfois « la ville d'hier [lui] apparaît en reflets furtifs derrière celle d'aujourd'hui » (1997, p. 50-51). Une telle *ouverture* du regard permet de lire les espaces de la ville comme un palimpseste, en filigrane ou en transparence. Le narrateur se rappelle d'ailleurs avoir éprouvé cette « sensation de vide » (*ibid.*, p. 132) lorsqu'il avait vingt ans, dans un autre quartier de Paris :

...j'ai suivi la rue des Jardins-Saint-Paul, vers la Seine. Tous les immeubles de la rue, côté des numéros impairs, avaient été rasés peu de temps auparavant. Et d'autres immeubles derrière eux. À leur emplacement, il ne restait plus qu'un terrain vague, lui-même cerné par des pans d'immeubles à moitié détruits. On distinguait encore, sur les murs à ciel ouvert, les papiers peints des anciennes chambres, les traces des conduits de cheminée. On aurait dit que le quartier avait subi un bombardement, et l'impression de vide était encore plus forte à cause de l'échappée de cette rue vers la Seine. (*ibid.*, p. 133)

Cette vue en coupe, en plus de permettre une incursion dans le passé, rappelle les dessins techniques ou les plans d'architectes qui font voir, à l'intérieur des espaces fermés, ce qui serait invisible à l'œil autrement.

Dans *L'occupation des sols*, un même espace laisse entrevoir les différentes formes qu'il a pris à travers le temps. La description du dépérissement de l'espace vert, aux pieds de l'immeuble où se trouve le portrait de Sylvie, atteste de cette superposition des espaces issus de diverses temporalités. La narration se fait initialement au passé simple : « Les choses vertes s'y raréfièrent au profit de résidus bruns jonchant une boue d'où saillirent des ferrailles aux arrêtes menaçantes » (1988, p. 12). On saute brusquement au présent : « L'usager, volontiers, s'offense de ces pratiques. Heurté, l'usager boycotte cet espace rayé du monde chlorophyllien

[...]. Le trouvant un matin barré d'une palissade, il cautionne cette quarantaine l'œil sec » (*ibid.*). Du conditionnel, on passe au plus-que-parfait, puis à l'imparfait : « La palissade se dégraderait à terme : parfait support d'affiches et d'inscriptions contradictoires, elle s'était vite rompue à l'usure des choses [...]. Rassérénés, les chiens venaient compisser les planches » (*ibid.*, p. 12-13). On revient ensuite à l'imparfait puis au passé simple : « Sylvie Fabre luttait cependant contre son effacement personnel [...]. Paul vit parfois d'un œil inquiet la pierre de taille chasser le bleu [...] ; quoique tout cela restât très progressif » (*ibid.*, p. 13), pour enchaîner au présent : « Il suffit d'un objet pour enclencher une chaîne, il s'en trouve un toujours qui scelle ce qui le précède, colore ce qui va suivre – au pochoir, ainsi, l'avis du permis de construire » (*ibid.*).

La narration joue sur les temps de verbe, comme chez Modiano, mais va plus loin dans le brouillage, créant des boucles dans le temps, de sorte que l'espace vient à se situer dans le passé, le présent, et dans un avenir potentiel tout à la fois. Différentes possibilités cohabitent dans un espace qui se dénature peu à peu. Dans un montage d'images décousues appartenant à différentes temporalités – des ferrailles menaçantes, l'usager heurté, la dégradation du portrait de Sylvie, le permis de construire – l'espace brosse un portrait d'une société dysfonctionnelle et dépourvue d'humanité : « Dès lors c'est très rapide, quelqu'un sans doute ayant vendu son âme avec l'espace, il y a le trou » (*ibid.*, p. 14). Ce que l'on devine entre les planches de la palissade, « parfait support d'affiches et d'inscriptions contradictoires » « gorgées de colle et d'encre » (mais aussi d'urine) « proprement corrompues : disjointes », fait détourner le regard (*ibid.*, p. 12-13). La palissade elle-même constitue un palimpseste, témoin du passé et signe d'un futur peu prometteur. Le chantier est un théâtre balisé de ruban rouge et blanc (*ibid.*, p. 14) : l'espace est donc un décor voué à se reconfigurer selon le drame qui s'y joue, et

s'apparente peu à peu au non-lieu tel que défini par Marc Augé. Ce dernier remarque d'ailleurs que les notions de lieux et de non-lieux « sont des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation » (1992, p. 101). Cela pourrait expliquer l'emploi ponctuel du conditionnel au fil du texte, qui agit à titre de futur dans le passé – « au lieu de l'espace vert, ce serait un immeuble à peu près jumeau » (1988, p. 15), « le soleil balaierait tout le studio » – l'espace ne parvient jamais à s'accomplir totalement, puisqu'il reste pris dans une temporalité déjà révolue et qui doit encore se produire.

Selon Barthes, la photographie a aussi cette capacité de faire état d'une « double position conjointe : de réalité et de passé » (1980, p. 120), ce qu'il nomme le « Ça-a-été ». Le référent photographique a indéniablement existé, contrairement au discours qui a recours à des signes, des chimères, ou la peinture qui « peut feindre la réalité sans l'avoir vue » (*ibid.*). Or, si le langage lui-même ne peut agir comme « ça-a-été », la double position, prise dans son acception moins restreinte, fait écho au statut particulier du temps dans lequel se situent les espaces des œuvres de notre corpus. Si l'espace architectural dans la fiction se constitue par le montage d'images issues de temps disjoints, c'est en partie parce qu'on l'aborde comme une image photographique : on tient nécessairement compte des différentes temporalités qu'il met en jeu, du palimpseste qu'il donne à voir et à lire. Comme le remarque Ropars-Wuilleumier :

Le déplacement, l'incertitude, la faille éventuelle – qui spécifient le moment de la vue – vont de pair avec une invention formelle en devenir et toujours prête à remanier ses traits. Même rendu soudain perceptible, l'espace ne se réduit pas à la somme des lieux qui le remplissent ; échappant à la définition

d'Aristote, l'instant spatial que figure le texte reste tributaire des traces antérieures et des tracés futurs qui l'amorcent, le brouillent ou le masquent : c'est là le paradoxe d'une vue ouverte dont l'écriture ne cesse d'ébranler les contours en les formant. (2002, p. 145-146)

Si on extrapole à partir de Barthes, on pourrait avancer que les brèches, les failles dans l'espace qui permettent d'entrevoir la stratification des temps (et par le fait même, des espaces), agissent comme un *punctum* qui vient casser la connaissance qu'on a d'une situation. Blessure, marque, petit trou, petite tache, petite coupure, coup de dés (Barthes 1980, p. 49) « c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient [nous] percer » (*ibid.*), comme le narrateur de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* qui perçoit seulement ce qui trouble l'effet d'ensemble (1975, p. 38). D'ailleurs, ce qu'il observe le renvoie à son propre regard, sa propre posture : « Les pigeons à mes pieds ont un regard fixe. Les gens qui les regardent aussi » (*ibid.*, p. 37).

L'espace de la fiction mobilise donc des espaces multiples, qui superposent des temporalités distinctes dans un montage d'images – fictives ou réelles – permettant la coexistence de passés possibles, d'un présent trouble et d'avenirs révolus. Une telle vision de l'espace, intimement liée à la conception du temps de Ts'ui Pên, admet l'existence d'univers parallèles.

B. Hétérotopies : univers parallèles

La juxtaposition des espaces, la simultanéité, caractérise l'époque contemporaine, pour Michel Foucault. Dans une conférence de 1967, il avance que nous ne vivons pas à l'intérieur

d'un vide : « L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, dans lequel se déroule précisément l'érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace », c'est-à-dire que « nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables » (1984, p. 47). Il existe également, d'après Foucault, des emplacements qui ont la capacité d'être en relation avec tous les autres mais qui « suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis » (*ibid.*). Contrairement aux utopies, les *hétérotopies*, qui seraient des lieux réels, des utopies « effectivement réalisées » se trouvent pourtant hors de tous les lieux (*ibid.*, p. 48).

L'espace de la fiction des œuvres de notre corpus joue, dans la narration, le rôle d'une hétérotopie qui « a le pouvoir de juxtaposer en seul lieu réel, plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (*ibid.*, p. 48). Cet espace fictif, qui constitue déjà une hétérotopie par rapport au monde réel puisqu'il se situe en marge de celui-ci, contient lui-même des emplacements qui sont des hétérotopies (des espaces autres, en lien pourtant avec l'ensemble de tous les emplacements de la société). Foucault donne d'abord l'exemple du cimetière et on est tenté de faire le parallèle avec la place qu'occupe Sylvie Fabre dans l'espace de *L'occupation des sols* : « C'était un sépulcre au lieu d'une effigie de Sylvie, on l'approchait d'un autre pas, d'une démarche moins souple » (1988, p. 16). Pour ce qui est des espaces étrangers réunis par l'hétérotopie, Foucault mentionne le théâtre, qui « fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres » (1984, p. 48). On peut y voir le rapport du narrateur de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* à l'espace qu'il observe, systématiquement renouvelé, en mouvement, composé

d'éléments provenant de lieux différents (les bus comme les passants), duquel il tente de dégager des trajectoires, des répétitions, des motivations.

Foucault décrit le cinéma comme une « très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions » (*ibid.*, p. 48). C'est cette hétérotopie que la narratrice de *L'homme atlantique* fait voir à son personnage, brisant (ou révélant) l'illusion de l'écran : « Vous allez regarder tous les spectateurs dans la salle, un par un et chacun pour soi. Rappelez-vous bien ceci : la salle, elle est à elle seule le monde entier de même que vous, vous l'êtes, vous, à vous seul » (1982, p. 24). Alors le personnage lui-même devient l'espace, attiré hors de lui-même par l'hétérotopie. Dans *Dora Bruder*, le narrateur est confronté lui aussi à l'étrangeté de la salle de cinéma : il est bouleversé lorsqu'il revoit un film sorti en 1941, puis il comprend que ce qui le perturbe, ce sont les regards des spectateurs du temps de l'Occupation, dont le film est imprégné : « Dans l'obscurité d'une salle de cinéma, on était serrés les uns contre les autres, à suivre le flot des images de l'écran, et plus rien ne pouvait arriver. Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens » (1997, p. 80).

L'exemple le plus ancien d'hétérotopie qui permet la cohabitation de lieux contradictoires est, pour Foucault, le jardin : « ...c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde » (*ibid.*, p. 48). Il rappelle qu'à l'origine, en Orient, le jardin se voulait une sorte de microcosme, avec au milieu, un espace plus sacré encore, comme « le nombril du monde » (*ibid.*). C'est d'ailleurs ce qu'imagine Yu Tsun à propos du jardin – « ces soucis hétérogènes » (1951, p. 124) – de son ancêtre Ts'ui Pên : « je l'imaginai infini, non plus composé de kiosques octogonaux et de sentiers qui tournent, mais de fleuves, de provinces et

de royaumes... Je pensai à un labyrinthe de labyrinthes, à un sinueux labyrinthe grandissant qui embrasserait le passé et l'avenir et qui comprendrait les astres en quelque sorte » (*ibid.*). Foucault avance d'ailleurs que les hétérotopies fonctionnent réellement lorsque « les hommes se trouvent dans une sorte de rupture avec leur temps traditionnel » (1984, p. 48), elles ouvrent alors des hétérochronies, des découpages du temps. Puisque l'hétérotopie est intrinsèquement liée à l'hétérochronie, cela explique que Yu Tsun se sente « pendant un temps indéterminé, percepteur abstrait du monde » (1951, p. 124).

Le rôle que jouent les hétérotopies par rapport à l'espace restant peut se situer entre deux extrêmes : soit elles créent « un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoirement tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée » (1984, p. 49), soit elles imaginent, par compensation, un autre espace réel, « aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon » (*ibid.*) Les œuvres que nous étudions tentent effectivement de dénoncer l'illusion de leur propre fiction pour mieux remettre en question le monde réel. Ainsi que le remarque Jacques Neefs au sujet du *Jardin aux sentiers qui bifurquent* :

Penser la pluralité des mondes possibles, mais aussi en réduire la prolifération imaginable, confirmer les limites de ce qu'il est possible de penser et d'imaginer, est sans doute l'une des fonctions, et l'un des plaisirs, de l'usage des fictions. C'est en cette matière des représentations, entre virtualités et actualisations, que la fiction narrative peut proposer une expérience de l'illimité. (2002, p. 113-114)

Ts'ui Pên conçoit la fiction de la même façon : dans son ouvrage, toute la prolifération imaginable se produit, chaque dénouement fait bifurquer le texte. Stephen Albert estime qu'il

est peu probable que l'ancêtre de Yu Tsun « ait joué inutilement aux variables » (*Fictions* 1951, p. 131). La métaphysique, la philosophie « usurpe une bonne partie de son roman » (*ibid.*), puisque « *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* est une image incomplète, mais non fausse, de l'univers tel que le concevait Ts'ui Pên » (*ibid.*, p. 132-133). Si le temps se présente en séries infinies, convergentes, divergentes et parallèles, c'est qu'il admet l'existence d'univers parallèles.

On l'a vu, les temps et les espaces à l'œuvre dans les textes de fiction sont indissociables puisque la multiplication de l'un entraîne la prolifération de l'autre. Ces univers formés de boucles spatiotemporelles et de la juxtaposition d'images anachroniques correspondent à des hétérotopies, qui ont pour fonction de saboter l'illusion de la fiction et du réel du même coup. On pourrait donc qualifier ces œuvres littéraires de métafictions, puisqu'elles réfléchissent à la fois la fiction et le dispositif qui lui permet d'exister, dans une perspective résolument postmoderniste.

3.3. Métafiction

Chaque chose (la glace du miroir par exemple) équivalait à une infinité de choses, parce que je la voyais clairement de tous les points de l'univers. Je vis la mer populeuse, l'aube et le soir, les foules d'Amérique, une toile d'araignée argentée au centre d'une noire pyramide, un labyrinthe brisé (c'était Londres), je vis des yeux tout proches, interminables, qui s'observaient en moi comme dans un miroir, je vis tous les miroirs de la planète et aucun ne me refléta... »

Jorge Luis Borges (1967, p. 208)

La métafiction concerne la fiction « qui explore des questions théoriques à travers une structure fictionnelle », comme le rappelle Michelle Ryan-Sautour, citant Patricia Waugh

(dans Laurent Lepaludier 2002, p. 69). Ainsi, ces œuvres métafictionnelles comportent leur propre théorie et refusent l'illusion romanesque. Au-delà du discours critique porté sur la littérature, les romans courts de notre corpus proposent une vision du monde où les frontières entre fiction et réalité se troublent et font basculer le narrateur et le lecteur dans une métaphysique de l'architecture des textes. Nous concluons ce dernier chapitre en posant d'abord la question du miroir et les digressions de la narration, puis celle de l'emboîtement des récits, pour enfin nous intéresser au rôle de la métalepse.

A. Digressions du narrateur : l'expérience du miroir

Comme le souligne Ryan-Sautour : « La métafiction théorise son propre fonctionnement, créant un miroir dans lequel le lecteur peut percevoir le reflet des discours qui interviennent dans notre relation au monde empirique » (dans Lepaludier 2002, p. 69). L'image du miroir est particulièrement significative puisqu'elle implique une réflexivité du discours. Ceci dit, pour Foucault, le miroir constituerait l'expérience mitoyenne de l'hétérotopie, c'est-à-dire qu'il permet de concevoir un espace en retrait, qui réunit tous les autres espaces et qui est nulle part – à la fois ici et là-bas. Il explique :

Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la

place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. [...] Le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure et absolument irréaliste puisqu'elle est obligée, pour être perçue de passer par ce point virtuel qui est là-bas. (1984, p. 47)

Les œuvres de notre corpus proposent des expériences similaires – si ce n'est pas directement par le biais de miroirs, les personnages sont parfois confrontés à des espaces qui agissent comme tels.

Dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, Yu Tsun, avant de quitter sa chambre pour mettre son plan à exécution et assassiner Stephen Albert, se dit adieu dans la glace (Borges 1951, p. 121). Bien qu'il sache qu'il ne survivra peut-être pas si Madden réussit à retrouver sa trace, il paraît plus juste d'affirmer que la présence du miroir permet à Yu Tsun d'accéder à un lieu qui n'existe pas encore dans ce temps-là – c'est-à-dire celui où il se trouve alors qu'il dicte sa déclaration, juste avant d'être exécuté. Difficile de déterminer où il se trouve réellement : le miroir permet au futur de s'immiscer dans le temps de la narration, où cohabitent deux espaces étrangers l'un à l'autre. Il y a d'ailleurs un glissement dans le temps tout juste avant ce passage : Yu Tsun raconte qu'il connaît un Anglais « qui n'est pas moins que Goethe pour [lui] », il n'a pas parlé plus d'une heure avec lui mais « pendant une heure, il fut Goethe » (*ibid.*). En lisant à rebours, on constate qu'il est ici question de Stephen Albert – que Yu Tsun n'a pas encore rencontré à ce moment-là. Il explique pourquoi il a décidé de tuer le sinologue : « J'ai fait cela, parce que je sentais que le Chef méprisait les gens de ma race – les innombrables ancêtres qui se confondent en moi. Je voulais lui prouver qu'un jaune pouvait sauver ses armées » (*ibid.*). On croit ensuite revenir au temps où se déroulent les

événements décrits par Yu Tsun – « En outre, je devais fuir le capitaine » (*ibid.*) – mais lorsqu’il s’arrête pour dire adieu à son reflet dans le miroir, il peut ainsi se regarder là où il n’est pas. Cela rappelle au lecteur que la narration n’est pas nécessairement ce qu’elle paraît être.

L’homme atlantique joue également avec les miroirs. La caméra se trouve même entre deux miroirs, dans le hall de l’hôtel, et filme le dédoublement infini du reflet (à 8 min 25 s). L’homme traverse le hall (et le cadre), son reflet multiplié également, alors que la narratrice dit : « ...le cinéma croit pouvoir consigner ce que vous faites en ce moment. Mais vous, de là où vous serez, où que ce soit, que vous ayez partie liée avec le sable, ou le vent, ou la mer... » (1982, p. 12). On suit le déplacement de l’homme vers le mur et les fenêtres, puis il sort du cadre et la caméra revient vis-à-vis le miroir – on aperçoit l’homme dans le miroir, hors-champ. Ce jeu d’apparition et de disparition du personnage (mais aussi de la caméra qu’on devine dans le miroir) complexifie leur localisation dans l’espace ainsi démultiplié. L’homme repasse ensuite devant la caméra après qu’on lui a dicté de tourner vers la droite et de longer « les vitres et la mer, la mer derrière les vitres, les vitres dans les murs... » (*ibid.*, p. 13). Il se tourne vers la caméra lorsque la narratrice dit : « Vous l’avez fait » (*ibid.*), puis regarde directement l’objectif : « Vous êtes le long de la mer, vous êtes le long de ces choses scellées entre elles par votre regard » (*ibid.*, p. 14). La caméra, voire le regard du personnage, agissent alors eux-mêmes comme des miroirs, permettant au personnage de s’absenter du cadre de l’image en restant immobile et d’être ailleurs et ici tout à la fois.

Le texte de Perec utilise également le miroir comme expérience paradoxale d’absence à soi et de présence ailleurs. En effet, le narrateur, assis dans un café, ne peut transcrire que ce qui se trouve dans son champ de vision. Or, lorsque la nuit commence à tomber, « les couleurs

fondent » (1975, p. 31), et éventuellement, il remarque : « C'est à peine si je peux voir l'église, par contre, je vois presque tout le café (et moi-même écrivain) en reflet dans ses propres vitres » (*ibid.*). Lorsque la fenêtre perd sa transparence, le narrateur, paradoxalement, y voit apparaître tout ce qui se trouve hors de sa perception de l'espace. Plus encore, celui-ci lui donne sa propre visibilité, pour reprendre les mots de Foucault, alors qu'il a pour objectif de s'extraire tout à fait de la narration, de se faire, peut-être, le « percepteur abstrait du monde » (Borges 1951, p. 124). On peut voir là une nouvelle strate narrative qui s'ajoute à (ou se creuse dans) l'espace de la fiction – un texte à lire dans le texte.

Ces considérations nous conduisent à l'idée du récit spéculaire et de la réflexivité, telles que théorisées par Lucien Dällenbach :

...une réflexion est un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation, ou au code du récit. Apparaît alors, souligné par cette phrase, le fait que toute réflexion est un procédé de surcharge sémantique ou, pour le dire autrement, que l'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux : celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une métasignification permettant au récit de se prendre pour thème. (Dällenbach 1977, p. 62, en italiques dans le texte).

Dépassant ainsi l'échelle des personnages (*ibid.*, p. 70), la réflexivité concerne le discours littéraire – plus encore, elle met en évidence le discours autoréflexif de la fiction. Dällenbach traite d'ailleurs du roman « comme poésie de la poésie » (*ibid.*, p. 221). La démultiplication des espaces et les renvois en entrelacs de l'œuvre à l'œuvre (Neefs 2002, p. 116) permettent à l'espace du texte de s'approfondir. Comme Neefs le souligne : « La fiction compose des étages dans son propre espace, dans la mesure où elle est un espace de subjectivité » (*ibid.*, p.

117). Cette structure nécessite donc une construction particulière des textes et enchâsse les récits au sein de la narration.

B. L'emboîtement des récits et les strates narratives

Précédemment, nous avons discuté en détails de la superposition, de la juxtaposition et du repli des temps et des espaces multiples. Il semble que cette pluralité se traduise par une structure narrative qui emboîte les récits, créant « des étages » (Neefs), des strates dans la narration. Ainsi, nous nous intéresserons à présent à l'organisation des textes et aux rapports qu'entretiennent ces différentes fictions au sein d'un même récit, d'autant plus que la nouvelle de Borges, *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, attire particulièrement l'attention du lecteur sur sa structure complexe. Au-delà du fait qu'elle fasse partie d'un recueil qui contient d'autres textes, contrairement aux autres œuvres qui composent notre corpus, elle présente de nombreux récits enchâssés. Si l'on considère que le texte en tant que tel constitue le premier niveau de la fiction (il entretient, on l'a vu, un rapport complexe avec les nouvelles qui l'entourent), on peut donc proposer la structure (presque) en entonnoir suivante :

1. *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* : nouvelle de Borges qui clôt la première partie du recueil *Fictions* (1951, p. 117-134).
2. *L'Histoire de la Guerre Européenne de Liddell Hart* : la cause officielle du retard des bombardements (p. 117).
La note de l'éditeur (p. 118) qui contredit l'hypothèse de Yu Tsun par rapport à la mort de Viktor Runeberg, qu'il attribue à Richard Madden.

3. La déclaration « dictée, relue et signée » par Yu Tsun, qui « projette une lumière insoupçonnée sur cette affaire » (p. 114-134) : le récit que fait Yu Tsun de la mise à exécution de son plan pour transmettre à l'Allemagne le nom d'une ville à attaquer.
4. L'histoire de Ts'ui Pên, l'ancêtre de Yu Tsun que nous apprennent par bribes Yu Tsun lui-même (p. 123-124) et Stephen Albert (p. 126-127).
5. Le jardin aux sentiers qui bifurquent, roman et labyrinthe de Ts'ui Pên, qui explore des séries infinies de temps, tous les avenir possibles, selon l'analyse qu'en fait Stephen Albert (p. 129-133).
6. La bifurcation du temps, l'avenir possible dans lequel Yu Tsun assassine Stephen Albert (p. 133-134).

Selon le niveau, « l'étage » où l'on se situe, le statut des autres strates de la narration change en fonction des autres : en effet, si l'ouvrage de Liddell Hart donne l'impression d'appartenir au « réel », la version de Yu Tsun (qui relève de la fiction) s'avère plus « vraisemblable », puisqu'elle propose une version des faits plus crédible selon le premier narrateur, qui n'est pas identifié. De surcroît, la version de l'historien est trafiquée, comme on l'a remarqué antérieurement : le titre et la citation sont légèrement décalés par rapport à l'ouvrage qui existe réellement – en quelque sorte, ils relèvent déjà de la fiction. Lorsque Yu Tsun mentionne que son ancêtre a été assassiné par la main d'un étranger (p. 124), on voit se superposer l'histoire de Yu Tsun et celle de son ancêtre. Par ailleurs, quand Stephen Albert expose sa théorie sur le roman de Ts'ui Pên, qui explore toutes les bifurcations possibles du temps, il en arrive à proposer différentes trames de temps dans lesquelles Yu Tsun et lui-même existent ou non (*ibid.*, p. 133). Lorsque Yu Tsun abat le sinologue, il réalise (selon toute vraisemblance) l'un de ces possibles, l'un des avenir projetés par Stephen Albert. Une telle conception du récit propose une théorie de la fiction :

Dans l'organisation des fictions, de même, on peut toujours imaginer que la combinaison d'actions qui est actualisée n'est qu'une possibilité parmi d'autres, que les options narratives sont exclusives de milliers d'autres, que le récit tenu a enfoui mille autres possibles, même si cohérence, vraisemblable, effet d'attente, habitude esthétique, souci d'ordre, de surprise ou de conformité, ou volonté d'invention narrative imposent assurément certains choix. C'est cette concurrence des possibles que Jorge Luis Borges thématise dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. (Neefs 2002, p. 112-113)

Chaque récit imbriqué dans un autre contribue à mettre en relief la nature fictionnelle des textes et révèle les plis de l'univers spatiotemporel de la narration. La construction du roman de Modiano, *Dora Bruder*, joue également sur les rapports du réel à la fiction. En effet, la narration présente de nombreuses strates, moins distinctes peut-être que chez Borges, puisqu'elles se révèlent à la fois fictives et réelles : leur sens se transforme au contact des autres dimensions de la narration. Dans ce cas-ci, les récits enchâssés sont étroitement liés au temps : le premier niveau de narration se situe au présent de l'écriture : « J'écris ces pages en novembre 1996 » (1997, p. 50). Pourtant l'enquête du narrateur a débuté « il y a huit ans », alors qu'il découvrait le nom de Dora Bruder dans un journal qui publiait une notice datant du 31 décembre 1941 (*ibid.*, p. 7). Dès les premières pages, on accède à différents temps qui sont autant de strates narratives : ces temps persistent à travers le texte, font irruption derrière le passé de Dora, de ses parents, d'étrangers ou de la ville elle-même. Par le biais du quartier du boulevard Barbès et du boulevard Ornano, le narrateur replonge ainsi dans son enfance, alors qu'il accompagnait sa mère au marché aux puces, « c'était toujours le samedi ou le dimanche après-midi », en hiver et en été, puis il est transporté en mai 1958, « un dimanche après-midi de soleil », où il revoit « à chaque carrefour, des groupes de gardes mobiles à cause des événements d'Algérie ». Il se souvient également avoir été dans ce quartier à l'hiver 1965, une amie à lui habitait rue Championnet, « Ornano 49-20 » (*ibid.*, p. 8). L'immeuble où a habité la

famille de Dora, le 41 rue Ornano, n'avait jamais attiré son attention, pourtant il était passé devant « pendant des mois, des années. De 1965 à 1968 » (*ibid.*, p. 9). D'ailleurs, il affirme plus loin : « avec le recul des années, les perspectives se brouillent pour moi, les hivers se mêlent l'un à l'autre. Celui de 1965 et celui de 1942 » (*ibid.*, p. 10). Ces différents passés, le sien et les autres, s'entremêlent de plus en plus au fil de l'enquête que le narrateur mène dans les années quatre-vingt-dix.

Plus souvent qu'autrement, c'est dans ces niveaux de la narration, qui prennent place dans un temps où il ne savait rien encore de Dora et de sa famille, qu'il retrouve la trace de la jeune fille disparue bien auparavant. Il se souvient, en 1968, alors qu'il suivait souvent les boulevards, avoir éprouvé « une drôle de sensation », comme s'il avait pénétré « dans la zone la plus obscure de Paris » (p. 29). Plus tard, en 1971, alors qu'il se promenait près du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, il avait « l'impression de marcher sur les traces de quelqu'un » (*ibid.*, p. 49). Le récit se creuse encore, dans un vertige étrange, lorsque le narrateur voit dans *Les misérables* de Victor Hugo le pensionnat où était Dora Bruder. Pourtant, pour fuir Javert et ses policiers, Cosette et Jean Valjean « traversaient les vraies rues du Paris réel, et brusquement ils sont projetés dans le quartier d'un Paris imaginaire que Victor Hugo nomme le Petit Picpus », atteignant éventuellement, à travers ce quartier à la topographie et aux noms de rues inventés, le jardin d'un couvent qui a la même adresse que le pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie (*ibid.*, p. 51-52). Le récit revient parfois à la trame narrative principale, que la narration associe au présent de l'écriture : par exemple, un autre dimanche, le 28 avril 1996, le narrateur se rend à l'ancienne caserne des Tourelles, où a été internée Dora Bruder brièvement. Il est moins aisé alors d'établir un contact avec le passé : « Je me suis dit que plus personne ne se souvenait de rien. Derrière le mur s'étendait un no

man's land, une zone de vide et d'oubli » (*ibid.*, p. 131). Bien que les bâtiments n'aient pas disparus, c'est tout comme. Pourtant, une sorte de présence subsiste, après toutes ces années : « ...sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé, mais on aurait été incapable de dire quoi, précisément. C'était comme de se trouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capter les ondes » (*ibid.*). Les différents passés (et par le fait même les nombreux avènements, selon le point de vue que l'on adopte) traversent le texte et interagissent les uns sur les autres, oscillant entre le témoignage, le vide et la fiction.

L'occupation des sols développe une structure qui exploite les bifurcations du temps : c'est le paradoxe de la destruction – et de la construction – constamment en mouvement, appartenant à un temps à la fois toujours à faire et déjà accompli, comme il a déjà été discuté. La malléabilité du temps permet aux personnages de se déplacer entre les temporalités et les espaces sans les contraintes d'un récit linéaire. Ce que Ropars-Wuilleumier notait, au sujet du *Jardin aux sentiers qui bifurquent*, convient aux structures mises en place par le récit d'Echenoz : « En s'accumulant, les échos infléchissent la lisibilité du récit enchâssant, et le projettent vers l'hypothèse d'une sérialisation infinie, dont chaque action ne serait qu'une variante parmi d'autres contraires » (2002, p. 122). Chaque action en entraîne une autre (« il suffit d'un objet pour enclencher une chaîne » (Echenoz 1988, p. 13)), la narration donne ainsi l'impression d'être à la fois prise dans un renouvellement cyclique et suspendue hors du temps.

Si l'on considère *L'homme atlantique* dans sa double dimension, à la fois texte et film, on peut envisager que l'œuvre se construise à travers deux médiums à la fois. Chacun est le récit enchâssant de l'autre : les images, récupérées d'un film antérieur, ont précédé le texte.

Pourtant le projet du film a émergé de l'impossibilité d'écrire, comme si le texte préexistait lui-aussi : « Pourquoi pas faire un film. Écrire serait trop dorénavant » (1988, p. 21). Le texte pourrait bien prendre le dessus : « Je n'ai plus d'images à donner » (*ibid.*, p. 27). Le manque d'images pour « recouvrir le film » a d'ailleurs stimulé l'écriture « de plus en plus librement, de plus en plus loin » (Duras 1993, *Le monde extérieur*, p. 15). Le film et le texte s'actualisent en même temps : ils sont systématiquement à faire, jamais pleinement réalisés, jamais autosuffisants. Ils s'écrivent l'un et l'autre dans les blancs – dans les noirs, ou plutôt « le noir couleur » (*ibid.*, p. 15) –, dans un présent absolu, où le texte et le film semblent s'engendrer l'un l'autre.

Dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, le narrateur a l'ambition de ne présenter qu'un seul récit, strictement linéaire. Or, ses observations mettent en scène, bien malgré lui, des micro-récits qui s'emboîtent au sien. Il s'agit parfois des gens qui repassent devant lui plus d'une fois (on tente automatiquement de combler le vide du temps où cette personne s'est absentée du champ de vision) ou des motifs qui se créent dans le mouvement des autobus ou des pigeons les uns par rapport aux autres : « Qu'est-ce qui déclenche ce mouvement d'ensemble ; il ne semble lié ni à un stimulus extérieur (explosion, détonation, changement de lumière, pluie, etc.) ni à une motivation particulière ; cela ressemble à quelque chose de tout à fait gratuit » (1975, p. 21-22). Il affirme plus loin qu'à part les autobus, qui découpent le temps, rythment le bruit de fond, « le reste semble aléatoire, improbable, anarchique ; les autobus passent parce qu'ils doivent passer, mais rien ne veut qu'une voiture fasse marche arrière... » (*ibid.*, p. 28). Le narrateur ne peut s'empêcher de faire intrusion dans l'intimité des gens qu'il aperçoit, sensible à leur histoire : « Une vieille femme met sa main en visière pour voir quel est le numéro de l'autobus qui arrive (je peux déduire de son air déçu qu'elle

voudrait prendre le 70) » (*ibid.*, p. 23). Le cours des choses, strictement linéaire, est perturbé lorsque la narration se fait soudainement au passé composé, introduisant une seconde temporalité : « Plus tard, je suis allé au tabac Saint-Sulpice. [...] J'ai revu des autobus, des taxis, des voitures particulières, des cars de touristes, des camions... » (*ibid.*, p. 24). Une multitude de récits s'entrecoupent malgré tout, il devient impossible de les réunir dans un seul et même cadre : ils s'imbriquent les uns dans les autres.

De telles structures agencent, combinent et bouleversent différents niveaux de narrations, des récits plus ou moins hétérogènes. Là où la réflexivité du texte est dévoilée, il s'agit bien souvent d'une occasion pour le personnage, la narration et, du même coup, le lecteur, de passer d'un « étage » à un autre dans la construction narrative. C'est cette impossibilité, cette digression fondamentale des codes de la fiction, qui permet de construire un métadiscours sur la littérature – sur le monde.

C. La métalepse : anéantir les frontières des mondes possibles

Le mot métalepse, rappelle Genette, vient du grec *metalepsis*, « qui désigne en général toute sorte de permutation, et plus spécifiquement l'emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens ; pas très spécifiquement, donc » (2004, p. 8). Plus précisément, la métalepse implique que l'on transgresse, que l'on franchisse le « seuil d'enchâssement » des récits (*ibid.*, p. 14). Si Genette propose une vaste interprétation de la métalepse dans diverses applications, un aspect nous intéresse particulièrement : la métalepse, plus qu'une simple figure, pourrait

bien être « une fiction à part entière, à prendre ou à laisser » (*ibid.*, p. 24-25). Elle se joue, dans l'exemple donné par Genette (« La continuité des parcs » de Julio Cortázar), mais aussi dans les textes qui nous occupent, « entre deux niveaux de l'univers de cette fiction : le niveau diégétique [...] et le niveau métadiégétique » : elle se réalise lorsqu'un personnage traverse la frontière qui sépare ces deux niveaux (*ibid.*, p. 25). D'ailleurs, « la relation entre diégèse et métadiégèse fonctionne presque toujours, en fiction, comme relation entre un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé comme) fictionnel » (*ibid.*, p. 25-26). Ainsi, lorsque les personnages de nos œuvres brisent les frontières qui séparent des espaces hétérogènes ou des temps disjoints, ils traversent bien souvent le « seuil d'enchâssement » du récit dans lequel ils se trouvent. Comme l'ajoute Genette : « ...le propre des dispositifs métadiégétiques est d'attirer leur transgression, qui est un des investissements de notre figure » (*ibid.*, p. 45).

Le jardin aux sentiers qui bifurquent permet ce type de transgression à de nombreuses reprises. Les fréquentes incursions du « futur » Yu Tsun dans le déroulement de son récit en sont la preuve : « (peu m'importe à présent de parler de terreur ; à présent que j'ai joué Richard Madden, à présent que ma gorge demande la corde) » (1951, p. 119), ou encore : « Je suis un lâche. Je le dis maintenant, maintenant que j'ai réalisé un plan que personne ne qualifiera pas de risqué. Je sais que l'exécution de ce plan fut terrible » (*ibid.*, p. 120). Il est facile de manquer ces remarques subtiles à la première lecture – tout au plus, elles détonnent par leur étrangeté. Plus encore, lorsque Stephen Albert explique la conception du temps de Ts'ui Pên : « cette trame de temps qui s'approche, bifurque, se coupe ou s'ignore pendant des siècles, embrasse *toutes* les possibilités » (*ibid.*, p. 133), il fait le glissement entre les temps possibles dans le roman de fiction de Ts'ui Pên et les bifurcations possibles du temps dans lequel Yu Tsun et lui se trouvent, selon toute vraisemblance. Il avance : « Nous n'existons pas

dans la majorité de ces temps ; dans quelques-uns vous existez et moi pas ; dans d'autres, moi, et pas vous ; dans d'autres, tous les deux » (*ibid.*). En emboîtant leur propre récit à la fiction de Ts'ui Pên, Albert renverse l'ordre des univers diégétiques. La vertigineuse sensation de basculement est à son comble lorsqu'il poursuit : « Dans celui-ci, que m'accorde un hasard favorable, vous êtes arrivé chez moi ; dans un autre, en traversant le jardin, vous m'avez trouvé mort ; dans un autre, je dis ces mêmes paroles, mais je suis une illusion, un fantôme » (*ibid.*). Les temporalités, les personnages sont interchangeables : si Stephen Albert n'est plus qu'une illusion, c'est qu'il sait que Yu Tsun l'a déjà assassiné dans le passé – l'espion chinois a mené à terme son plan et se trouve déjà en prison. Or, s'il était déjà mort quand Yu Tsun l'a trouvé, cela signifie que Yu Tsun et Richard Madden ne font qu'un, puisque c'est lui, à ce moment-là, qui avance sur le sentier vers la maison du sinologue, et qui le trouvera mort (*ibid.*, p. 134). C'est donc le temps dans lequel Stephen Albert croit se trouver, « par un hasard favorable », qui n'existe pas. Yu Tsun lui-même ressent « cette pullulation » : « le jardin humide qui entourait la maison était saturé à l'infini de personnages invisibles. Ces personnages étaient Albert et moi, secrets, affairés et multiformes dans d'autres dimensions du temps » (*ibid.*, p. 133). En d'autres termes, Richardson emprunte à Bakhtine l'idée du chronotope, qui permet de réunir des univers différents au sein de la fiction de Borges :

Cette « unité inséparable » du temps et de l'espace dans le motif de la rencontre, note Bakhtine, « confère au chronotope de la rencontre un caractère élémentaire, clair, formel, presque mathématique » (1983, p. 97 [ma traduction]). Dans le cas de ce récit [*Le jardin aux sentiers qui bifurquent*], le chronotope en question donne l'occasion à deux mondes de se rencontrer, par le biais de ces représentants de l'Europe et de la Chine, mais c'est aussi

l'occasion pour un ensemble très abstrait de paramètres spatiotemporels de se heurter à la réalité plus immédiate de l'intention meurtrière.²⁷ (2012, p. 107)

Les paramètres spatiotemporels abstraits dont il est ici question sont ceux mis en place par la fiction elle-même, permettant ainsi au texte d'intervenir dans le déroulement de sa propre intrigue.

À l'instar de Borges, si l'on considère la fiction comme une mise en abyme de la littérature, voire du monde, il faut présumer que les personnages sont condamnés à transgresser les limites de leur propre récit. Dans *L'homme atlantique*, la narratrice s'adresse directement à son personnage, ce qui constitue déjà une métalepse puisqu'elle et lui n'appartiennent pas, a priori, au même niveau de narration. Plus encore, elle lui demande de regarder la mer, « oui, ce mot devant vous, ces murs devant la mer, ces disparitions successives » (1988, p. 14). Ce faisant, elle lui fait prendre conscience de sa condition de personnage, de la matérialité de l'espace dans lequel il se situe : si tout n'est que mots, c'est qu'il a franchi le seuil de son propre univers diégétique pour prendre la place de celui dans lequel il s'écrit. La caméra se met elle-même en abyme : « la caméra va maintenant capter votre réapparition dans la glace parallèle à celle dans laquelle elle se voit » (*ibid.*, p. 22-23), ce qui fait basculer la narratrice et sa caméra dans l'univers fictif du récit. Le personnage, dénoncé comme illusion de l'écriture, doit également transpercer l'écran de la salle de cinéma,

²⁷ « That 'inseparable unity' of time and space in the motif of meeting, Bakhtin notes, 'gives to the chronotope of meeting an elementary, clear, formal, almost mathematical character' (1983 : 97). In the case of this story, the chronotope in question allows an opportunity for two worlds to meet, in these representatives of Europe and China, but also an opportunity for a highly abstract set of spatiotemporal parameters to collide with the more immediate reality of murderous intent » (ma traduction).

briser « le quatrième mur » : « Vous allez regarder tous les spectateurs dans la salle, un par un et chacun pour soi. Rappelez-vous bien ceci : la salle, elle est à elle seule le monde entier de même que vous, vous l'êtes » (*ibid.*, p. 24). Il semble donc que la métalepse ait, pour la narratrice, quelque chose d'inaugural, d'immémorial : « Personne, personne d'autre au monde que vous ne pourra faire ce que vous allez faire maintenant : passer ici pour la deuxième fois aujourd'hui, par moi seule ordonné, devant Dieu. Ne cherchez pas à comprendre ce phénomène photographique, la vie » (*ibid.*). Lorsque l'homme est sorti du hall de l'hôtel, on lui fait remarquer ce qu'il y a autour de lui : « À perte de vue vous reconnaîtrez ces étendues figées, ces vallées cimentées des guerres et de la joie, ces vallées du cinéma, elles se regardent, elles se font face » (*ibid.*, p. 26). Le décor où se trouve le personnage est constitué directement de la matière des œuvres elles-mêmes : le mot et le cinéma. Il n'y a donc qu'un pas à faire pour transgresser ce dispositif, qui est mis en scène au sein même de l'œuvre qu'il crée. Rosanna Maule remarque d'ailleurs que l'utilisation de la *voix off* pour réciter ses textes, qui souvent n'ont aucun lien explicite avec l'image, fait la signature du style cinématographique innovateur de Duras – tout comme le recyclage de thèmes, d'histoires, de personnages de son œuvre littéraire et théâtrale engage ses films dans une mise en abyme d'allusions et de références extra-diégétiques et intertextuelles. Cela est directement lié à la conception, chez Duras, de la pratique artistique en tant qu'activité transgressive.

Dans le cas de Modiano, la métalepse s'apparente à ce que le narrateur de *Dora Bruder* identifie comme étant le don de voyance qui, pour lui, est inhérente au travail de d'écrivain :

...cela fait simplement partie du métier : les efforts d'imagination, nécessaires à ce métier, le besoin de fixer son esprit sur des points de détail – et cela de

manière obsessionnelle – pour ne pas perdre le fil et se laisser aller à sa paresse – toute cette tension, cette gymnastique cérébrale peut sans doute provoquer à la longue de brèves intuitions « concernant des événements passés ou futurs », comme l'écrit le dictionnaire Larousse à la rubrique « Voyance ». (1997, p. 53)

Ce que le narrateur entend par l'idée de la voyance rappelle la conception de l'univers de Ts'ui Pên, ou encore le conseil de Yu Tsun : « *celui qui se lance dans une entreprise atroce doit s'imaginer qu'il l'a déjà réalisée, il doit s'imposer un avenir irrévocable comme le passé* » (1951, p. 122, en italiques dans le texte). Ce pouvoir de l'auteur est attribué également au narrateur du texte de Modiano, puisqu'il parvient à cette voyance et comble les vides de l'histoire de Dora par ses propres souvenirs. Le récit, d'un bout à l'autre, se tient grâce à ces métalepses : il est généré par la digression systématique du narrateur dans l'univers de son personnage, résolument absent de sa propre trame narrative.

Borges s'est demandé ce qui, dans la mise en abyme ou la métalepse, dérange le lecteur – ce qui le point. Il identifie la cause de cette inquiétude : « De telles inversions suggèrent que, si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs » (1986, *Enquêtes*, p. 77).

Conclusion

L'architecture dans le texte : le roman court, théorie des mondes possibles

La conception de l'espace et du temps telle qu'élaborée par Jorge Luis Borges dans *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*, a permis de jeter une lumière nouvelle sur les textes courts qui ont fait l'objet de cette étude : *L'homme atlantique*, de Marguerite Duras, *L'occupation des sols*, de Jean Echenoz, *Dora Bruder*, de Patrick Modiano, et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, de Georges Perec. Nous en avons extrait notre postulat de départ, qui affirmait l'existence d'un lien privilégié dans le roman court entre l'espace architectural dans la fiction et l'espace physique du livre, afin d'en observer les effets sur la narration et sur la construction de l'univers fictif.

L'architecture se manifeste dans la fiction par les espaces construits dont la mesure est donnée par l'expérience qu'en font les personnages. Si « l'architecture, par opposition aux mathématiques ou à la littérature, utilise des mesures perceptibles à l'homme, et donc achevées », comme le remarque Christina Grau (1992, p. 63), elle autorise toutefois, lorsqu'elle se donne à voir et à lire dans un texte, le déploiement d'espaces illimités, condensés par l'image que la narration crée. En effet, la dynamique de la lecture fait cohabiter différentes temporalités : celle du lieu construit par le texte, habité ou pas, qui fait image presque instantanément (pour le personnage comme le lecteur), et celle de l'espace parcouru au fil du récit, qui se révèle au fil du déplacement du personnage dans l'espace, qu'il parcourt et cartographie. Michel Butor s'intéresse d'ailleurs à l'approfondissement de l'espace par le texte et la lecture : « ...lorsqu'on traite ces lieux dans leur dynamique, lorsqu'on fait intervenir les trajets, les suites, les vitesses qui les relie, quel accroissement! [...] Tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux, le point

d'origine d'une série de parcours possibles passant par d'autres régions plus ou moins déterminées » (1992, p. 57).

Le statut particulier du roman court provient de son espace matériel – il occupe, physiquement, un espace restreint par rapport aux autres types d'œuvres littéraires. Cela a nécessairement un impact sur le langage, entraînant une compression de l'écriture, une brièveté obligée par la forme. Une telle concision tend à attirer l'attention sur la matérialité de la langue.

Comme l'avance Marie-Claire Ropars-Wuilleumier :

La perceptibilité de l'écriture ne se limite pas, bien évidemment, aux textes qui l'affichent. Signalée indirectement, [cette perceptibilité de l'écriture] dépend ici d'opérations qui la déguisent en la dévoilant : fragmentation et répétition, prolifération dispersée et comme masquée des signes du recommencement. Pour déchiffrer, il faut revenir de loin, remonter en amont, recueillir les traces, ouvrir de nouveaux passages : à l'image même d'une construction dont la linéarité, trompeuse, est entièrement tissée des fils d'espace qui la font fuir en oblique et doublent les lignes droites d'une courbe sinueuse, devenant parfois indiscernable. (2002, p. 102)

Paradoxalement, malgré la longueur limitée de la narration, le travail de l'écriture ouvre « de nouveaux passages », entre autres, dans les cas qui nous ont occupé, grâce aux textes qui investissent l'espace paratextuel et qui déploient un réseau intertextuel au sein même du récit. Cet axe paradigmatique du langage creuse ainsi l'espace du texte en multipliant les interprétations possibles, en faisant intervenir d'autres textes – et d'autres lectures – dans la narration. Les nombreuses références, les allusions, les allégories plissent le texte : ces replis laissent voir, en filigrane, la superposition des espaces et des temporalités. En permettant ainsi la coexistence d'univers parallèles, les fictions agissent comme des palimpsestes : l'architecture, lorsqu'elle est vue et lue, à la fois dans l'immédiateté et dans la durée du texte, imite l'effet du *ça-a-été* en

photographie, c'est-à-dire qu'elle entraîne une coprésence indéniable des temporalités dans l'espace, puisqu'elle implique une « double position conjointe : de réalité et de passé » (Barthes 1980, p. 120).

Plusieurs des espaces mis en scène dans les textes de notre corpus se présentent comme des hétérotopies, à la fois reflets des espaces tels qu'on les connaît et résolument étrangers au monde réel. L'architecture, par ailleurs, rend indissociables les multiples temps et espaces qui se brouillent et s'entremêlent dans les des œuvres littéraires. C'est l'enjeu du roman labyrinthique (et apparemment impossible) de Ts'ui Pên, l'ancêtre du personnage principal du « Jardin aux sentiers qui bifurquent », qui rend compte de toutes les bifurcations possibles du temps, dans tous les univers possibles. Le roman s'apparente donc à l'Aleph, cette minuscule sphère qui reflète tous les éléments du monde (Borges 1967, « L'Aleph »), ou encore à la Bibliothèque de Babel, où se trouvent toutes les combinaisons possibles de la langue, donc tous les livres du passé et du futur (Borges 1951, « La Bibliothèque de Babel »). Dans « Pascal » (*Enquêtes*, 1986), Borges réfléchit à l'idée des mondes parallèles chez Blaise Pascal, et soutient que le thème du microcosme réapparaît entre autres dans un poème de Victor Hugo :

Le Moindre grain de sable est un globe qui roule
Traînant comme la terre une lugubre foule
Qui s'abhorre et s'acharne et s'exècre, et sans fin
Se dévore ; la haine est au fond de la faim.
La sphère imperceptible à la grande est pareille ;
Et le songeur entend, quand, il penche l'oreille,
Une rage tigresse et des cris léonins
Rugir profondément de ces univers nains.
(Victor Hugo, *Dieu*, « L'océan d'en haut », I)

On reconnaît là l'idée de l'Aleph, mais plus largement la vision du monde comme emboîtement d'univers parallèles dépeinte dans l'ensemble de l'œuvre de Borges. Il remarque d'ailleurs, en conclusion :

Démocrite pensa qu'il existait dans l'infini des mondes semblables, où des hommes semblables accomplissent, sans aucun écart, des destins semblables ; Pascal, influencé peut-être aussi par l'antique parole d'Anaxagore, selon laquelle tout est dans chaque chose, a inclus ces mondes les uns dans les autres, de sorte qu'il n'y a pas d'atome dans l'espace qui n'enferme un univers, ni d'univers qui ne soit aussi un atome. On peut logiquement penser, quoiqu'il ne l'ait pas dit, qu'il s'est vu multiplié en eux, sans fin. (1957, p. 136-137)

C'est donc par une sorte de réverbération que se démultiplient les univers, entraînant inévitablement un dédoublement des personnages mais aussi du narrateur, qui en viennent à traverser les frontières des univers parallèles. La métalepse, qui crée une brèche dans les strates narratives, contrevient aux règles de la physique de notre monde, actualisant dans le texte une impossibilité absolue : celle de voyager entre différents univers, différents espaces hétérotopiques et hétérochroniques. L'inquiétant vertige alors ressenti par le lecteur (parfois aussi par le narrateur) provient certainement de cette démonstration faite par la fiction qu'il est théoriquement possible pour lui d'être un personnage de l'univers déployé par le livre qu'il tient entre ses mains.

Les œuvres que nous avons étudiées jouent, chacune à leur façon, sur ce paradoxe, produisant dès lors un métadiscours sur la littérature. Or, il se pourrait bien que ce soit une propriété constitutive du texte bref, du roman court, de la *novella* : la littérature qui se condense dans un espace restreint, qui se replie sur elle-même, produit des récits spéculaires, où les architectures constituent des microcosmes qu'on peut saisir d'un coup d'œil et qui pourtant

contiennent eux aussi la possibilité de mondes parallèles, où le danger de s'y voir reflété à l'infini guette incessamment le personnage, le narrateur – le lecteur.

Bibliographie

Corpus principal

Borges, Jorge Luis. [1944] 1951. *Fictions*. Paris : Gallimard.

Duras, Marguerite. 1982. *L'homme atlantique*. Paris : Les Éditions de Minuits.

Echenoz, Jean. 1988. *L'occupation des sols*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Modiano, Patrick. 1997. *Dora Bruder*. Paris : Gallimard.

Perec, Georges. 1975. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgois.

Corpus secondaire

Borges, Jorge Luis. 1967. *L'Aleph*. Paris : Gallimard.

Perec, Georges. [1974] 2000. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée.

Ouvrages théoriques

Augé, Marc. 1992. *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.

Bachelard, Gaston. [1957] 1964. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.

Balderston, Daniel. 1993. *Out of context : Historical reference and the representation of reality in Borges*. Durham: Duke University Press.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma.

Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard.

Blanckeman, Bruno. 2000. *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Villeneuve d'Ascq (Nord) : Presses Universitaires du Septentrion.

- Blanckeman, Bruno. 2002. *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte Éditeur.
- Blanckeman, Bruno. 2009. *Lire Patrick Modiano*. Paris : Armand Colin.
- Boileau, Nicolas. [1674] 2012. *Satires. Épîtres. Art poétique*. Paris : Gallimard.
- Borges, Jorge Luis. [1937] 1986. *Enquêtes*. Paris : Gallimard.
- Boudon, Pierre. 1971. *Sur l'espace architectural*. Paris : Dunod.
- Butor, Michel. [1964] 1992. *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard.
- Dällenbach, Lucien. 1977. *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil.
- De Certeau, Michel. [1980] 1990. *L'invention du quotidien tome 1 : arts de faire*. Paris : Gallimard.
- De Costa, René. 2000. *Humor in Borges*. Detroit : Wayne State University Press.
- De La Fontaine, Jean. 1991. *Fables*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Le pli : Leibniz et le baroque*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deramond, Sophie. 2012. « Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz ». Dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes : 1979-2003*, p. 93-101. Paris : Presses Sorbonne nouvelle.
- Derrida, Jacques. Ginette Michaud et Joana Masó (dir.), avec la collaboration de Cosmin Popovici-Toma. 2015. *Les arts de l'espace : écrits et interventions sur l'architecture*.
- Duras, Marguerite. 1987. *Les yeux verts*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Duras, Marguerite. 1993. *Le monde extérieur : Outside II*. Paris : P.O.L. éditeur.
- Eco, Umberto. [1979] 1985. *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset.
- Eco, Umberto. [2002] 2003. *De la littérature*. Paris : Grasset.
- Eco, Umberto, Marc Augé, Georges Didi-Huberman et Frédéric Lambert (coordination scientifique). 2011. *L'expérience des images*. Bry-sur-Marne : Éditions INA.
- Genette, Gérard. 1966. *Figures I*. Paris : Seuil.
- Genette, Gérard. 1979. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil.

- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Genette, Gérard. 2004. *Métalepse : de la figure à la fiction*. Paris : Seuil.
- Grau, Christina. 1992. *Borges et l'architecture*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Heck, Maryline. 2012. *Georges Perec : Le corps à la lettre*. Paris : José Corti.
- Hugo, Victor. 1962. *La légende des siècles; La fin de Satan; Dieu*. Paris : Gallimard.
- Hugo, Victor. 2002. *L'homme qui rit*. Paris : Gallimard.
- Hyppolite, Pierre (dir.). 2006. *Architecture, littérature et espaces*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- Hyppolite, Pierre (dir.). 2012. *Architecture et littérature contemporaines*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- Jérusalem, Christine. 2005. *Jean Echenoz : géographies du vide*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Lefebvre, Henri. [1974] 2000. *La production de l'espace*. Paris : Éditions Anthropos.
- Lepaludier, Laurent (dir.). 2002. *Métatextualité et métafiction : théorie et analyses*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Lessing, Gotthold Ephraim. [1766] 2011. *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*. Traduit par Frédéric Teinturier. Paris : Klincksieck.
- Lindstrom, Naomi. 1990. *Jorge Luis Borges : A Study of the Short Fiction*. Boston : Twayne Publishers.
- Loignon, Sylvie (dir.). 2012. *Les archives de Marguerite Duras*. Grenoble : ELLUG, Université Stendhal.
- Lotman, Iouri. 1973. *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard.
- Maldiney, Henri. 1996. « Topos – Logos – Aisthèsis ». Dans Pascal Amphoux *et al.*, *Le sens du lieu*, p. 13-34. Bruxelles : Éditions OUSIA.
- Maule, Rosanna (dir.) et Julie Beaulieu. 2009. *In the dark room : Marguerite Duras and Cinema*. Bern : Peter Lang.

- Melot, Michel. 2007. « L'image au risque du livre ». Dans Anne-Marie Christin et Atsushi Miura (dir.), *La lettre et l'image : nouvelles approches*, p. 17-26. Paris : Université Paris Diderot.
- Mourey, Jean-Pierre, 1988. *Jorge Luis Borges, vérité et univers fictionnels*. Bruxelles : Pierre Mardaga Éditeur.
- Pascal, Blaise. 1962. *Pensées*. Paris : Seuil.
- Pavel, Thomas. [1986] 1988. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil.
- Pérez-Gómez, Alberto. 1996. « L'espace de l'architecture : la signification en tant que présence et représentation ». Dans Pascal Amphoux et al., *Le sens du lieu*, p. 13-34. Bruxelles : Éditions OUSIA.
- Richardson, Bill. 2012. *Borges and Space*. Bern : Peter Lang.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 2002. *Écrire l'espace*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes.
- Schoots, Fieke. 1997. « Passer en douce à la douane » : l'écriture minimaliste de Minuit. Amsterdam : Éditions Rodopi.
- Sirvent, Michel. 2007. *Georges Perec ou le dialogue des genres*. New York : Éditions Rodopi.
- Steinmetz, Thomas. 2006. « L'ombre d'un doute. Ontologie fantastique de Borges ». Dans Pierre Brudel (dir.), *Borges, souvenirs d'avenirs*, p. 295-320. Paris : Gallimard.
- Tzu, Sun. [1963] 1972. *L'art de la guerre*. Traduit par Francis Wang. Paris : Flammarion.
- Valéry, Paul. [1943] 2014. *Tel quel*. Paris : Gallimard.
- Virilio, Paul, Georges Perec, J.-M. Palmier et Jean Duvignaud. 1975. *Le Pourrissement des sociétés*. Paris : Union générale d'éditions.

Articles de périodiques

- Bourneuf, Roland. 1970. « L'Organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, p. 77-94.
- Douzou, Catherine. 2007. « Naissance d'un fantôme : *Dora Bruder* de Patrick Modiano ». *Protée*, vol. 35, n° 3, p. 23-32.

- Foucault, Michel. 1984. « Des espaces autres ». *AMC*, n° 5 (octobre), p. 46-49.
- Houppermans, Sjef. 2008. « Pour une meilleure occupation des sols : le Paris de Jean Echenoz ». *Relief*, vol. 2, n° 1 (mars), p. 40-66.
- Kerckhoff, Annette. 1996. « *L'occupation des sols* de Jean Echenoz : une réflexion sur l'espace de l'écriture ». *Tangence*, n° 52, p. 40-52.
- Maziarczyk, Anne. 2014. « Une inquiétante puissance du blanc. L'écriture lazaréenne dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano ». *Acta Universitatis Wratislaviensis. Romanica Wratislaviensia LXI*, n° 3557, p. 109-120.
- Neefs, Jacques. 2002. « La profondeur spéculaire ». *Littérature*, n° 125, p. 111-126.
- Schulte Nordholt, Annelies. 2012. « Photographie et image en prose dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano ». *Neophilologus*, vol. 96, n° 4 (octobre), p. 523-540.
- Thimmonier, Charlotte. 2006. « Sur les ruines sacrées de l'image. *L'occupation des sols* de Jean Echenoz. *Nel museo di Reims* de Daniele del Giudice ». *TRANS-*, n° 2, p. 1-11.
- Tuan, Yi-Fu. 1975. « Place : An Experimental Perspective ». *Geographical Review*, vol. 65, n° 2, p. 151-165.
- Vogl, Joseph. 2015. « Poétologie du savoir ». En ligne. *Épistémocritique*, vol. 15. <<http://epistemocritique.org/poetologie-du-savoir/>>.