

Université de Montréal

Le lieu mis à l'épreuve dans le récit contemporain français : Maylis de Kerangal, Jean-Philippe
Toussaint, Jean Echenoz

par
Julien Alarie

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

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph. D.)
en littératures de langue française

Septembre 2023

© Julien Alarie, 2023

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :
Le lieu mis à l'épreuve dans le récit contemporain français : Maylis de Kerangal, Jean-Philippe
Toussaint, Jean Echenoz

Présentée par :
Julien Alarie

sera évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Benoît Melançon, président-rapporteur (Université de Montréal)

Élisabeth Nardout-Lafarge, directrice de recherche (Université de Montréal)

Marie-Pascale Huglo, membre du jury (Université de Montréal)

Christine Jérusalem, examinatrice externe (Institut universitaire de formation des maîtres, Lyon)

RÉSUMÉ

Prenant acte de la primauté de l'espace dans quelques-uns des récits contemporains de Maylis de Kerangal, Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz, cette thèse analyse le traitement des lieux dans ces fictions. Elle propose ainsi une géographie de ces œuvres récentes à partir des deux composantes intimement liées que sont le récit et l'espace. Dans des textes qui entendent se saisir d'un monde en proie à une intense perturbation des repères et du sens, la représentation spatiale, centrale, est particulièrement complexe. Ce travail repose sur l'hypothèse que l'indécidabilité et la polyphonie qui caractérisent, dans les textes du corpus, le renouvellement de la forme romanesque répondent à la porosité et à l'instabilité de l'espace évoqué. Après un retour critique sur les principales approches du lieu en littérature, cette thèse s'attache à la primauté du registre visuel dans les textes étudiés et à l'influence du cinéma qui se traduit notamment par la conception de lieux-décors. L'analyse du point de vue et des perceptions mises en scène dans les textes fait apparaître une pulsion panoptique reconduisant les impératifs de visibilité et de transparence de nos sociétés. Des personnages nomades traversent des non-lieux provisoires, en chantier, saturés par les images, les écrans, les lumières et les couleurs. Cependant, en dépit de la tension panoptique du point de vue et de la saturation des espaces évoqués, selon des modalités différentes et à des degrés divers, entre autres par un nivellement qui tend à gommer les différences et les caractéristiques des lieux, c'est le vide qui prédomine dans l'espace que représentent ces récits ; la mise à l'épreuve des lieux consistant finalement à tenter d'habiter l'inhabitable.

Mots-clés : Maylis de Kerangal ; Jean-Philippe Toussaint ; Jean Echenoz ; géographie ; cinéma ; panoptique ; récits d'espace ; espace et littérature française

ABSTRACT

Taking note of the primacy of space in contemporary fictions by Maylis de Kerangal, Jean-Philippe Toussaint and Jean Echenoz, this thesis focuses on the treatment of places in these texts. Its goal is to outline a geography of the three authors' recent works based on the two inextricably linked components of these "spatial stories": the space and the story. In these fictions that intend to capture a world plagued by a disruption of landmarks and meaning, the representation of space, though central, is particularly complex. This thesis' general hypothesis is that the undecidability and the polyphony which characterize the contemporary narrative renewal in these texts respond to the porosity and the instability of the evoked space. After a review of the main spatial approaches in literature, this thesis discusses the preeminence of the visual dimension and the influence of cinema in the studied texts. The analysis of the narrative point of view in the works of Kerangal, Toussaint and Echenoz reveals a panoptic impulse in line with the visibility and transparency injunctions of our societies. Nomadic characters visit temporary non-places, under construction, and saturated by images, screens, lights, and colors. However, despite the panoptic tension of the point of view and the saturation of the places represented, a sense of spatial vacuity, expressed in the works of the three authors in diverse ways and to varying degrees, prevails, reinforced by the homogenization that tends to neutralize the characteristics of places. The problematization of space consists in trying to inhabit the uninhabitable.

Keywords: Maylis de Kerangal ; Jean-Philippe Toussaint ; Jean Echenoz ; geography ; cinema ; panopticon ; spatial stories ; space and French literature

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- CK* : Maylis de Kerangal, *Corniche Kennedy*.
CR : Jean Echenoz, *Caprice de la reine*.
CU : Jean-Philippe Toussaint, *La clé USB*.
ES : Jean Echenoz, *Envoyée spéciale*.
F : Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*.
FA : Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*.
MC : Jean-Philippe Toussaint, *Made in China*.
MPM : Maylis de Kerangal, *Un monde à portée de main*.
N : Jean-Philippe Toussaint, *Nue*.
NP : Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*.
SN : Maylis de Kerangal, *À ce stade de la nuit*.
TE : Maylis de Kerangal, *Tangente vers l'est*.
UA : Maylis de Kerangal, *Un archipel*.
UP : Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*.
VGF : Jean Echenoz, *Vie de Gérard Fulmard*.
VM : Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*.

TABLE DES MATIÈRES

Page de titre	i
Identification du jury	ii
Résumé en français et mots-clés	iii
Résumé en anglais et mots-clés	iv
Liste des abréviations	v
Table des matières	vi
Remerciements	ix
 INTRODUCTION	 1
 Premier chapitre : Études des lieux : le cadre théorique	 22
La géographie littéraire	22
La géocritique	26
La géopoétique et l'écocritique	29
La « pensée-paysage »	38
L'espace comme site	44
Une perspective multifocale	52
 Deuxième chapitre : Préséance du registre visuel. « Récits d'espace » et récits filmiques ..	 53
« Récits d'espace »	54
Maylis de Kerangal	54
Jean-Philippe Toussaint	59
Jean Echenoz	68
L'influence du cinéma	78
Toussaint : « écrivain-cinéaste, cinéaste-écrivain »	79
Usages cinématographiques chez Jean Echenoz	83
Kerangal : « et soudain la réalité fait du cinéma »	86
Le recours aux langages cinématographiques	92
Maylis de Kerangal : zooms et dézooms	96
L'œil-caméra de Jean Echenoz	99
Les <i>flashbacks</i> de Jean-Philippe Toussaint	102
 Troisième chapitre : Points de vue et pulsion panoptique	 106
Le surplomb physique	115
Le surplomb narratif	121
La narration radiographique de Kerangal	127
Echenoz : le grand imagier ironique	145
Toussaint : les espaces alternatifs de la narration	169

Quatrième chapitre : Des lieux provisoires	194
Des non-lieux aux hyper-lieux	196
Le mouvement des personnages	203
Maylis de Kerangal : des « célibataires géographiques »	203
Jean-Philippe Toussaint : la fluidité de la mondialisation	213
Jean Echenoz : personnages et lieux éphémères	222
Les mutations des lieux	225
Les lieux en construction de Maylis de Kerangal	225
Jean-Philippe Toussaint : « le monde entier est en travaux »	235
Les lieux-décors d'Echenoz	241
 Cinquième chapitre : Saturation de l'espace	 252
Désirs d'exhaustivité	251
La phrase dilatée de Kerangal	251
Les listes et les synonymes de Toussaint	260
La phrase enchevêtrée d'Echenoz	263
Les écrans	272
Les lieux connectés de Kerangal	273
Dispositifs technologiques chez Toussaint	275
Echenoz et le filtre des médias	278
Les lumières et les couleurs	282
Le nuancier de Kerangal	282
Ombre et lumière chez Toussaint	289
Jean Echenoz, éclairagiste	299
 Sixième chapitre : L'uniformisation des lieux	 306
Les lieux-zéro	309
Les sites magnétiques de Kerangal	309
Le tropisme insulaire de Toussaint	314
La rue « maudite » d'Echenoz	315
Circularité et redondance	317
Les décors préfabriqués de Kerangal	319
Les lieux nus de Toussaint	322
Négation de l'exotisme chez Echenoz	327
Des lieux illisibles	331
L'aventure spatiale « disloquée » de Kerangal	332
La spatio-temporalité du train	333
Les lieux-énigmes de Jean-Philippe Toussaint	337
Les paysages invisibles de Jean Echenoz	341
Un lieu pour un autre	344
Les villes symétriques de Kerangal	345
Les villes-anagrammes de Toussaint	347
Les lieux « en tous points semblables » d'Echenoz	351
« [H]abiter l'inhabitable »?	354

Les sites en perdition de Maylis de Kerangal	354
Désaffectation et désertion des lieux chez Toussaint	369
Les bas-fonds contemporains d'Echenoz	381
CONCLUSION	389
BIBLIOGRAPHIE	413

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes ces femmes lumineuses qui, à l'image de la Marie de Jean-Philippe Toussaint, m'ont éclairé. Votre amitié et votre douceur ont su m'inspirer et me reconforter.

Ma reconnaissance la plus sincère va à Élisabeth Nardout-Lafarge, ma directrice, dont les conseils et les encouragements, toujours empreints de bonté, m'ont permis de mener à bien ce projet. Votre confiance et votre disponibilité ont été précieuses ; merci d'avoir accepté de me guider.

Merci à ma maman pour son amour inconditionnel, ses délicates attentions, ses textos affectueux, ses petits plats préparés pour que je ne manque de rien. Je suis choyé de t'avoir si près.

Merci à ma sœur pour ses relectures assidues et sa générosité infinie. Ta petite Billie, ma filleule adorée, a enjolivé mes dernières séances de rédaction.

Merci à Karine, ma chère amie, pour les nombreuses sessions à travailler jusqu'aux petites heures du matin. Nos fous rires et nos discussions ont allégé la solitude qui accompagne inévitablement un tel exercice.

Merci à Virginie, Cynthia et Audrey, mes grandes complices, pour leur soutien indéfectible pendant toutes ces années. Vous êtes mon pilier ; merci de croire en moi si ardemment.

Merci à Sophie pour ses mots qui résonnent et font du bien. Ta bienveillance et ta compréhension ont calmé mes angoisses.

Je veux aussi remercier mon papa, incroyablement présent pour son « fiston ».

Merci aussi à Benoît Melançon et à Marie-Pascale Huglo, dont les commentaires judicieux lors de mon examen de doctorat m'ont permis d'identifier des angles morts importants.

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

Le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH)
(Bourse de doctorat Joseph-Armand Bombardier)

Le Fonds de recherche en sciences sociales et humaines, en arts et lettres (FRQSC)
(Bourse de formation au doctorat)

Le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

INTRODUCTION

Je regarde [...] mes livres comme des variations de l'acte de décrire qui, plus que de travailler à l'élucidation du monde, chercheraient plutôt à entrer en intelligence avec lui, autrement dit à rendre compte de sa nature embrouillée, dissonante, opaque, agencée, de sa beauté trouble.¹

Si, dans la première partie du XXI^e siècle, « le roman est en crise [...] c'est parce que le sens est en crise – parce qu'il reste à trouver. »² L'expérience spatiale contemporaine, marquée par une perturbation universelle des repères, des localisations, du sens, infléchit directement l'écriture chargée de la représenter : la prise en compte de la texture du monde implique d'approfondir et d'incarner le rapport à l'espace, à ses flux, aux images qui le submergent – depuis le *spatial turn*³, la centralité des données liées à l'espace, désormais impossibles à négliger dans un contexte de mondialisation et de numérisation, n'a cessé de s'accroître.

Forme de captation du réel qui « s'apparente [...] à une traversée des zones mondialisées »⁴, l'écriture de la mondialisation est une « une écriture poreuse, protéiforme et polyphonique »⁵. Pour les auteurs contemporains désireux de prendre la mesure de « ce qui pulse

¹ Maylis de Kerangal, « Danseurs, plongeurs, descripteurs », dans *Un archipel. Fiction, récits, essais*, Prix de la revue *Études françaises*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2022, p. 81. Les textes qui composent ce recueil, comme celui-ci, sont pour la plupart parus avant dans une autre publication, mais les renvois se feront à cet ouvrage. (Désormais *UA* suivi du numéro de page entre parenthèses.)

² Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 267.

³ Voir à cet effet Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 2011, 228 p. ; ou Barney Warf et Arias Santa (dir.), *The Spatial Turn : Interdisciplinary Perspectives*, Londres, Routledge, 2008, 256 p.

⁴ « Maylis de Kerangal : le chantier de la mondialisation », *Le Monde*, mai 2011. En ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/05/19/maylis-de-kerangal-lechantierde%20lamondialisation_1524233_3260.html (consulté le 12 mai 2021.)

⁵ *Ibid.*

dans le présent »⁶, et de ce qu'il comporte de chaotique, écrire, c'est nécessairement s'imprégner de l'espace, agir sur lui. Des écrivains-sociologues évoquent « un état de société éclaté », où « une expérience globale, cohérente, achevée du monde et de l'actualité »⁷ est impensable. Leurs textes « sont marqués par une esthétique baroque caractéristique de l'homme contemporain confronté à de multiples crises : une crise des signes (la surmodernité) certes, mais aussi une crise économique et écologique. »⁸

Prenant acte de cette instabilité qui ébranle aussi l'espace, les textes récents de Maylis de Kerangal, Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz sont d'abord géographiques. La présence accordée à l'espace y est particulièrement notable. Les récits de ces écrivains arpentent des espaces instables et précaires, dénaturés par la mondialisation. Cette littérature ouverte « au monde extérieur et aux disciplines qui l'envisagent » « développe des relations »⁹ et repose sur une représentation « protéiforme, omnivore »¹⁰, seule façon d'enregistrer les évolutions et les accélérations d'un espace global en proie à des mutations constantes. Dans un court texte, Kerangal réfléchit au caractère « polymorphe, transformiste » du roman et à « sa capacité à se saisir de

⁶ Sylvie Vignes, « *Naissance d'un pont et Réparer les vivants* ou comment "travailler le réel" », dans Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *Roman 20-50*, n° 68, décembre 2019, p. 69.

⁷ Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2008, p. 71.

⁸ Hannes de Vriese, « La trace de Marie : espace et discontinuité dans le "cycle de Marie" de Jean-Philippe Toussaint », *Littératures*, n° 76, 2017, p. 171.

⁹ Dominique Viart, « Comment nommer la littérature contemporaine? », *Fabula. La recherche en littérature*, « Atelier de théorie littéraire », décembre 2019. En ligne : fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine (consulté le 30 novembre 2021.) Marie-Pascale Huglo applique cette définition à l'écriture de Kerangal dans Marie-Pascale Huglo (dir.), « Présentation. Maylis de Kerangal. Puissances du romanesque », dans « Puissances du romanesque », *Études françaises*, vol. LVII, n° 3, 2021, p. 5.

¹⁰ « Maylis de Kerangal : "Le roman a la capacité de faire de la mondialisation une expérience sensible" ». Entrevue avec Maylis de Kerangal. Propos recueillis par Audrey Hadorn, *Lyon Capitale*, mai 2011. En ligne : <https://www.lyoncapitale.fr/culture/maylis-de-kerangal-le-roman-a-la-capacite-de-faire-de-la-mondialisation-une-experience-sensible/> (consulté le 30 mars 2020.)

tout » ; l'écrivaine admet néanmoins que son « rapport au réel » est « par essence rugueux, irréductible, indisponible. » (*UA*, 56)

Les écrits de Kerangal, Toussaint et Echenoz se rejoignent dans une mise à l'épreuve double : celle du récit et celle du lieu, qui vont de pair. Chez les trois écrivains de notre corpus, l'éclatement spatial – « le manque de cohésion, l'éparpillement des repères caractéristiques de l'époque » – engendre – et est engendré par – un « émiettement narratif, diégétique, structural, stylistique. »¹¹ Le renouvellement de la pratique romanesque, fondé sur le démantèlement des structures internes et un certain goût pour le jeu qu'ils partagent à des degrés différents, accompagne la redéfinition actuelle du rapport à l'espace, qui est l'objet de notre étude. Le lieu, en tant que territoire stable et limité, localisation circonscrite, ne résiste pas à la diversité et à la porosité d'un espace global difficile à habiter – et à représenter. L'expérience spatiale contemporaine est marquée par la virtualisation et la mondialisation qui provoquent un « nivellement du lieu et [un] effacement de ses marques distinctives. »¹² Le rapport problématique au récit et au lieu est définitoire chez les trois auteurs, et autorise de les réunir.

Parus entre 2000 et 2020, les récits choisis pour traduire cette relation conflictuelle font tous de la composante spatiale l'élément diégétique le plus remarquable. L'analyse combinée de ces récits où le retour du romanesque s'appuie sur une exploitation accrue de la donnée spatiale permettra de rendre compte d'une mise à l'épreuve du lieu dans le récit contemporain français. Parmi les textes récents de Maylis de Kerangal, *Corniche Kennedy* (2008), *Naissance d'un pont* (2010), *Tangente vers l'est* (2012), *À ce stade de la nuit* (2014) et *Un monde à portée de*

¹¹ Bruno Blanckeman, *op. cit.*, p. 72.

¹² Élisabeth Nardout-Lafarge, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine. Avant-propos et notes pour un état présent », dans Francis Langevin et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Temps zéro. Écritures contemporaines, esthétiques, imaginaires*, n° 6, avril 2013. En ligne : <https://tempszero.contemporain.info/document974> (consulté le 11 janvier 2018.)

main (2016) nous semblent le mieux mettre en lumière la préséance de l'espace et le travail de sa représentation chez la romancière-géographe. Chez Jean-Philippe Toussaint, la quadrilogie de Marie, qui s'échelonne de 2002 à 2012 – *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La vérité sur Marie* (2009) et *Nue* (2012) –, met en scène une relation amoureuse dont l'évolution est inextricablement liée à celle du paysage, et qui excède les frontières. Offrant un point de vue distinct – de coulisses – sur les voyages internationaux en Asie, *Made in China* (2017) peut selon nous être considéré comme une extension autofictive et numérique du cycle¹³. Dans *La Clé USB* (2019), texte sur l'espace virtualisé, la mise à l'épreuve spatiale se poursuit, et s'accroît – le récit technologique inaugure un nouveau cycle, et aborde de façon plus frontale l'instabilité de l'espace universel. L'analyse se concentrera sur les trois ouvrages de Jean Echenoz qui, après un cycle de vies imaginaires, réinstaurent la primauté de l'espace dans l'œuvre de l'écrivain : *Caprice de la reine* (2010), *Envoyée spéciale* (2016) et *Vie de Gérard Fulmard* (2020).

Les rapprochements entre ceux autrefois affublés de l'étiquette de « jeunes auteurs de Minuit »¹⁴ et Maylis de Kerangal, *a priori* inattendus, sont plus nombreux qu'il n'y paraît. Dans les textes de ces écrivains emblématiques du contemporain, le romanesque s'affirme, il prend racine dans le présent – il s'agit d'une écriture phénoménologique –, il dote progressivement ses personnages d'une épaisseur et ses intrigues se complexifient, accueillant le fait divers et les stratégies du roman policier. La critique a régulièrement rassemblé Toussaint et Echenoz – ainsi

¹³ Dans le catalogue « Littérature » du site de Minuit, *Made in China* est le seul titre de la section « Récits », visiblement créée dans le seul but de désigner ce texte jugé inassimilable au reste de la production littéraire de la maison, principalement classée sous l'étiquette de « Romans » et, dans l'ordre, de théâtre, de poésie et de romans-photos, section également dégarnie. Le texte est le premier livre numérique augmenté, la première œuvre multimédia, de la production Minuit.

¹⁴ Michèle Hammouche-Kremmers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994, 144 p.

forment-ils, avec leur contemporain Christian Oster, la « rose des vents »¹⁵ emblématique de Minuit. L'assimilation de leurs récits aux ensembles constitués par les « récits indécidables »¹⁶, les « fictions singulières »¹⁷ ou « joueuses »¹⁸, les « roman[s] ludique[s] »¹⁹, concepts développés respectivement par Blanckeman et Bessard-Banquy, va de soi. Le premier critique s'intéresse, dans son ouvrage, à une triade d'auteurs contemporains, parmi lesquels Echenoz (le trio est complété par Quignard et Guibert) ; le deuxième se penche sur un triptyque des Éditions de Minuit composé d'Echenoz, de Toussaint et d'Éric Chevillard. Il paraît certes moins aisé de rattacher les textes de Maylis de Kerangal à ces ensembles emblématiques de l'esthétique postmoderne : l'œuvre de l'écrivaine, moins autoréflexive, moins ironique que celle de ses contemporains, est le plus souvent étudiée seule. Le point de vue y est plus frontal, plus brutal aussi ; le retrait passif d'un monde considéré en ruines laisse place à une forme d'agentivité, à la possibilité de se frotter à la matière. Le réel technique et concret que révèlent les textes de Kerangal, « roman[s] à la culotte des choses »²⁰, ne signifie pas pour autant qu'ils sont construits sur le mode de la linéarité.

La représentation spatiale des trois auteurs est tout entière placée sous le signe du jeu. Les auteurs participent, chacun à leur manière, d'une réactivation de la veine romanesque, bien assumée – qui se distingue du « nouveau Nouveau roman » minimaliste et impassible des

¹⁵ Christine Jérusalem, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004, p. 53-78.

¹⁶ Bruno Blanckeman, *op. cit.*

¹⁷ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002, 167 p.

¹⁸ *Ibid.*, p. 59-110.

¹⁹ Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*

²⁰ Sylvain Dournel, « Poésie d'un roman "à la culotte des choses". *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », dans Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *Roman 20-50*, n° 68, janvier 2020, p. 99-113. Souvent relevée par la critique qui y voit une illustration de la poétique de Kerangal, l'expression provient de *Naissance d'un pont* : « ce qui me plaît, à moi, c'est travailler le réel, faire jouer les paramètres, me placer au ras du terrain, à la culotte des choses, c'est là que je me déploie » (Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 [2010], p. 18-19. (Désormais NP suivi du numéro de la page entre parenthèses).

années 1980 et 1990. Ils s'inscrivent dans le prolongement d'un retour tripartite (du récit, du réel, du sujet) annoncé à partir des années 1980 qu'ils solidifient, mais en le décalant : c'est un retour « distancié, éminemment médiatisé »²¹ qu'ils relaient. Ils n'ont de cesse de se démarquer du genre romanesque, « selon des effets de concordance/discordance particulièrement appuyés. »²² C'est chaque fois l'« inépuisable vitalisme »²³ – perceptible sur les plans thématique, énonciatif, stylistique – qui intéresse la critique de leurs œuvres : leur écriture enlevée, riche et libérée est la marque évidente d'une « passion narrative »²⁴ partagée. Toussaint lui-même parle de sa recherche d'une « énergie romanesque »²⁵. Les récits très documentés des trois écrivains du corpus comportent une architecture sophistiquée et sont écrits dans une langue travaillée, érudite. La dimension formelle est prééminente, voire omniprésente, dans ces textes qui multiplient les effets de langue et les jeux sur les structures. La narration y est rythmée, régulièrement amplifiée, la stylistique et la rhétorique, systématiquement euphoriques. Dans leurs récits qui déplacent leur objet, le jeu – en tant que « latitude »²⁶ – tient aussi à l'écart entre le réel et sa représentation, à ces décrochages qui produisent autant de reflets déformés. Confrontés à un monde devenu opaque, ils font état d'un « rapport difficile à la représentation » : l'effritement de « la qualité représentative du monde » engendre, par extension, « une perturbation dans la saisie de [ses] degrés

²¹ Sylvie Loignon, « Romanesque : le retour de flamme, ou comment *Faire l'amour* avec Jean-Philippe Toussaint? », dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et cie. Retour du romanesque*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, p. 34.

²² Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 13.

²³ Aurélie Adler, « *Naissance d'un pont et Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques? », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, p. 44.

²⁴ Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, p. 33.

²⁵ « Jean-Philippe Toussaint : “Je cherche une énergie romanesque pure” ». Entrevue avec Jean-Philippe Toussaint. Propos recueillis par Marie Desplechin, *Le Monde*, septembre 2009. En ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/09/17/jean-philippe-toussaint-je-cherche-une-energie-romanesque-pure_1241656_3260.html (consulté le 8 juin 2020.)

²⁶ « Jeu », *Dictionnaire Larousse*. En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jeu/44887> (consulté le 2 février 2021.)

mimétiques. »²⁷ La reprise de la vitesse du romanesque donne lieu à un travail de sape rigoureux, qui fait des récits de Kerangal, Toussaint et Echenoz de véritables « terrain[s] miné[s] »²⁸, qui n'ont de cesse de suspendre le sens. Toutes sortes de mécanismes orientés vers le multiple et le confus fragilisent la diégèse, en dérangeant le cours linéaire. Ces jeux structurels et discursifs qui compliquent la narration constituent autant de sabotages – Olivier Bessard-Banquy allant jusqu'à ériger le dysfonctionnement de la diégèse en véritable « poétique du sabotage »²⁹ –, trucages symptomatiques d'une linéarité impossible, qui indiquent « combien la machine romanesque désormais fonctionne de travers »³⁰. Le systématisme de ces mécanismes mettant le récit en déroute confirme leur inscription à même la poétique de l'œuvre des trois auteurs : « le jeu [y] a partie liée au fond avec la nature même de la construction romanesque »³¹.

Une précision s'impose ici : les récits d'Echenoz, Kerangal et Toussaint ne sont pas des fictions strictement rieuses, dont la seule vocation serait de poser un regard amusé et ludique sur l'expérience humaine. Sous le couvert de la parodie (Echenoz), d'une « grandiloquence assumée »³² (Kerangal, en bonne « professeuse de joie »³³) ou de décrochages humoristiques, accélérations qui surprennent et font sourire (Toussaint), les trois écrivains prennent acte de la dimension tragique d'une époque désabusée. Les récits récents d'Echenoz et de Toussaint,

²⁷ Johan Faerber, « L'air de rien, ou la suspension de la langue dans le minimalisme en général et chez Christian Oster en particulier », dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et cie. Un retour du romanesque*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 68.

²⁸ Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 204.

²⁹ Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, p. 165.

³⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

³¹ *Ibid.*, p. 93.

³² Dominique Rabaté, « “Créer un peuple de héros” : le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *op. cit.*, p. 77.

³³ Chloé Brendlé, « L'euphorie communicative : le style selon Kerangal », *Fabula. La recherche en littérature*, vol. XIX, n° 3, mars 2018. En ligne : <http://www.fabula.org/revue/document10803.php> (consulté le 3 mars 2020.)

autrefois assimilés à « une littérature sérieusement drôle »³⁴, seraient désormais exemplaires d'une littérature drôlement sérieuse : ils comportent « une charge bouffonne »³⁵, certes, mais celle-ci ne sert qu'à révéler la vacuité d'un monde contemporain qui tourne à vide. « [É]chapp[ant] au préconçu », « dérange[ant] les consciences », les récits de notre corpus participent d'une « littérature [par essence] déconcertante. »³⁶ Préférant « à toute position [...] dominante », « la posture contingente, mouvante, volontiers paradoxale »³⁷, les textes de Maylis de Kerangal, comme ceux de Toussaint et d'Echenoz, correspondent, à maints égards, à la catégorie des « récits indécidables » précédemment évoquée.

L'indécidabilité est notamment celle de leurs narrations, soumises à toutes les variations et généralement non fiables³⁸. Les entraves aux codes de la narratologie décrits par Gérard Genette³⁹ sont nombreuses dans ces romans hybrides, qui « répondraient à une esthétique baroque propre au XXI^e siècle », faisant « la part belle au multiple, au complexe et à la fragilité de l'homme. »⁴⁰ Plusieurs phénomènes troublent délibérément le récit et sa représentation linéaire : paralepses et excès d'omniscience, métalepses, ironie et auto-ironie, paralipses, usage massif du tiret et de la parenthèse, procédés cinématographiques (travellings, zooms, plongées/contre-plongées et fondus enchaînés, usage d'un lexique emprunté au cinéma, personnages-acteurs),

³⁴ Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, p. 55.

³⁵ *Ibid.*, p. 46.

³⁶ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 58.

³⁷ Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, *op. cit.*, p. 222.

³⁸ Le concept a été créé par Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 455 p. Frances Fortier et Andrée Mercier, notamment, s'intéressent à la problématisation de l'autorité narrative chez Echenoz (« La *captatio illusionis* du roman contemporain. Volodine, Echenoz, Makine et Dickner », *Temps zéro. Écritures contemporaines, esthétiques, imaginaires*, n° 8, juillet 2014, p. 49-65.) et chez Toussaint (« L'autorité narrative et ses déclinaisons en fiction contemporaine : *Cinéma* de Tanguy Viel et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême-contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene, 2010, p. 255-275.

³⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 286 p.

⁴⁰ Hannes de Vriese, *loc. cit.*, p. 170.

vaporisation des points de vue, distorsions temporelles (analepses, prolepses, anisochronies, spécularité), collectivisation du dire, variation des tons et des registres, présence d’onomatopées, traces d’hétérolinguisme... De nombreux indices, comme des « changements fréquents de régime discursif »⁴¹, concourent à rendre les narrations de Kerangal, Toussaint et Echenoz « suspecte[s] »⁴².

Dans les romans du corpus, l’indécidabilité est aussi celle des conventions génériques malmenées. L’hybridité est un trait caractéristique de ces récits – récits festifs, récits-festins – qui varient les points de vue, les temporalités, les usages de langue, mais aussi les sous-genres. Kerangal, Toussaint et Echenoz complexifient le genre romanesque en y greffant d’autres sous-genres, parmi lesquels le roman d’apprentissage (*Naissance d’un pont*, *Corniche Kennedy*, *Un monde à portée de main*), le roman d’espionnage (*Envoyée spéciale*), le polar à tendance politique (*Vie de Gérard Fulmard*), le récit technologique (*La clé USB*), l’épopée et le western (*Naissance d’un pont*), dont les codes sont remaniés. Chez Echenoz, la réorganisation parodique est même une sorte de *modus operandi*. Dans les récits instables de ces auteurs, toutes les ressources génériques (comme les ressources énonciatives et langagières) sont exploitées afin de mettre au clair une mise à l’épreuve de l’espace, qui repose sur l’éclatement des frontières, tant celles des lieux que celles du genre (comme celles de la focalisation, de la langue). À la porosité du roman répond la porosité de l’espace mondialisé. À la forme romanesque englobante, polyphonique, « [la] mieux à même de rendre manifestes les mécanismes de l’économie

⁴¹ Bruno Blanckeman et Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes : 1979-2003 : Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 28.

⁴² Cassie Bérard et Jean-Philippe Lamarche parlent, à propos de ces œuvres qui mettent à mal la transmission narrative et « déroutent, confondent, multiplient les partitions », de « littérature suspecte ». (Cassie Bérard et Jean-Philippe Lamarche (dir.), « Littérature suspecte : ambiguïtés, tromperies, détournements », dans « Littérature suspecte », *Captures*, vol. III, n° 2, 2018, p. 3.)

mondialisée, ses flux, ses échanges, et leurs effets »⁴³, répond la toute-puissance de la ville-monde. Certains textes, comme *Made in China* de Toussaint, sont inclassables. La question générique est aussi centrale dans les études portant sur les récits de Maylis de Kerangal : la critique, désireuse d'étiqueter cette littérature qui s'accommode mal des catégorisations étanches, s'est souvent concentrée sur les liens étroits qu'elle entretient avec des sous-genres divers, dont elle réactualise les codes et qu'elle combine pour « accueillir la complexité du monde contemporain. »⁴⁴ Avec *Naissance d'un pont*, par exemple, l'écrivaine produit un authentique roman de fondation : « Fonder une ville consiste à en écrire le récit (et vice-versa). »⁴⁵

Associées à un travail formel exigeant, les maisons d'édition auxquelles appartiennent les œuvres de Kerangal, de Toussaint et d'Echenoz – Verticales et Minuit – ont en commun des récits à la matrice narrative complexe. Ces maisons d'édition sont aussi toutes deux emblématiques de la littérature contemporaine française et de sa vitalité. « [C]entre de ralliement des divergences »⁴⁶ les Éditions Verticales se donnent le mandat d'« échapper à une littérature usée, utilisée, utilitaire, utilisable »⁴⁷ : elles publient des auteurs à l'identité forte qui écrivent « verticalement », responsables de certaines des expérimentations contemporaines les plus originales, parmi lesquels, outre Maylis de Kerangal, François Bégaudeau, Chloé Delaume et Arnaud Cathrine. Comme c'est le cas pour Minuit, les auteurs de Verticales demeurent le plus souvent fidèles à leur maison

⁴³ « Maylis de Kerangal : le chantier de la mondialisation », *loc. cit.*

⁴⁴ Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Un “cycle des initiations” », dans « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *op. cit.*, p. 7.

⁴⁵ Mathilde Bonazzi, « *Les bottes de ces lieux*. Écrire le territoire dans le western contemporain », dans Jean-Yves Laurichesse et Sylvie Vignes (dir.), *États des lieux dans les récits français et francophones des années 1980 à nos jours*, Paris, Garnier, 2019, p. 276.

⁴⁶ « Gallimard : collection Verticales ». En ligne : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Verticales/Verticales> (consulté le 15 juin 2020.)

⁴⁷ Les paroles de l'un des auteurs de la maison, Jean-Marc Lovay, sont citées dans Aurélie Adler, Stéphane Bikialo, Karine Germoni et Cécile Narjoux (dir.), « Appel à contribution : Colloque Éditions Verticales 1997-2017 : éditer et écrire debout », septembre 2016. En ligne : <https://www.fabula.org/actualites/75861/colloque-editions-verticales-1997-2017-editer-et-ecrire-debout.html> (consulté le 10 juin 2019.)

d'édition ; celle-ci a d'ailleurs fait l'objet d'un colloque intitulé « Éditions Verticales 1997-2017 : éditer et écrire debout »⁴⁸ qui n'est pas sans rappeler les recherches de Michèle Hammouche-Kremmers et Henk Hillenaar⁴⁹, de Christine Jérusalem⁵⁰, de Mathilde Bonazzi⁵¹ et les Actes de colloques dirigés par Michel Bertrand, Karine Germoni et Annick Jauer⁵² – sur un probable esprit de famille. Bonazzi, qui s'intéresse tant à Kerangal⁵³ qu'à « la mythologie Minuit », classe la création de la maison d'édition Verticales en 1997 parmi les trois phénomènes d'importance qui « déterminent le renouveau du champ littéraire français de 2000-2010. »⁵⁴ L'importance de Minuit dans les expérimentations formelles contemporaines n'est plus à démontrer : le « mode de clichage métonymique » que relève Bonazzi en fait une maison emblématique d'un style « exigeant, tout à la fois sobre, minimaliste, plein de rigueur, bobo, élitiste, hermétique, haute couture. »⁵⁵ Le lecteur de Kerangal, Toussaint et Echenoz est « sous influence », c'est-à-dire qu'« un horizon d'attente se profile d'emblée, avant même qu'il n'ait commencé sa lecture. »⁵⁶ Conscient qu'il a entre les mains un objet littéraire original et à la forme travaillée, il « accepte » en quelque sorte « d'être trompé. »⁵⁷ En choisissant dans sa bibliothèque un livre marqué du liséré bleu et de l'étoile, le lecteur de Minuit « anticipe » d'ores et déjà la

⁴⁸ La publication d'Actes a suivi la tenue de ce colloque le 13 avril 2017 à Poitiers et les 18 et 19 janvier 2017 à Paris : Aurélie Adler, Stéphane Bikialo, Karine Germoni, Cécile Narjoux (dir.), « Éditions Verticales, ou comment éditer et écrire debout », *La revue des lettres modernes*, n° 14, 2022, 479 p.

⁴⁹ Michèle Hammouche-Kremmers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994, 144 p.

⁵⁰ Christine Jérusalem, *op. cit.*, p. 53-78.

⁵¹ Mathilde Bonazzi, *Mythologies d'un style. Les Éditions de Minuit*, Genève, La Baconnière, 2019, 280 p.

⁵² Michel Bertrand, Karine Germoni et Annick Jauer (dir.), *Existe-t-il un style Minuit?*, Marseille, Presses universitaires de Provence, 2014, 274 p.

⁵³ Mathilde Bonazzi, « *Les bottes de ces lieux. Écrire le territoire dans le western contemporain* », *loc. cit.*, p. 267-277.

⁵⁴ Mathilde Bonazzi, *Mythologies d'un style. Les Éditions de Minuit*, *op. cit.*, p. 78. Les autres phénomènes identifiés sont l'ampleur prise par P.O.L grâce à *Truismes* de Marie Darrieussecq (à partir de 1996) et le scandale causé par la parution de *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq (en 1998).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁷ Frank Wagner, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », dans Francis Langevin et Raphaël Baroni (dir.), « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », *Arborescences*, n° 6, septembre 2016, p. 153.

rupture de l'illusion référentielle et « la qualité d'une écriture » : « Le vide sans fioritures de la couverture est la promesse d'un texte à son image, austère, sobre, épuré, chic. »⁵⁸ Le lecteur de Maylis de Kerangal – et plus largement celui de Verticales, dont le nom « est une façon d'affirmer une éthique : Être ni horizontal, ni à genoux » et « lutter contre la normalisation »⁵⁹ – sait qu'il s'engage dans une expérience romanesque qui implique de sa part qu'il soit investi, ouvert aux « innovations et [aux] libres variations. »⁶⁰

Entre succès public et succès critique, les trois auteurs prolifiques figurent parmi les plus reconnus de leur maison d'édition respective. Les œuvres les plus souvent citées pour désigner le début de la littérature contemporaine ou postmoderne sont les premiers romans de deux d'entre eux. *Le méridien de Greenwich* (1979), de Jean Echenoz, est régulièrement évoqué pour sa dimension annonciatrice : Alice Richir dit du premier roman d'Echenoz qu'il « trace une ligne de partage dans le panorama littéraire français de la deuxième moitié du vingtième siècle » en présageant l'œuvre de « romanciers occupés à amorcer à ses côtés [...] le tournant des années 1980 de l'histoire littéraire. »⁶¹ De façon similaire, *La salle de bain* (1985) de Jean-Philippe Toussaint, ouvrage emblématique du « nouveau Nouveau Roman », change le paysage éditorial français : pour Laurent Demoulin, « la littérature française n'est plus tout à fait la même depuis la parution de ce petit livre. »⁶² Le roman, parfois considéré comme le « parangon du minimalisme », comme son « coup d'envoi », a d'ailleurs inspiré une « étiquette alternative et quelque peu provocatrice

⁵⁸ Mathilde Bonazzi, *Mythologies d'un style. Les Éditions de Minuit, op. cit.*, p. 16.

⁵⁹ La formule du fondateur des Éditions Verticales Bernard Wallet est commentée dans Aurélie Adler, Stéphane Bikialo, Karine Germoni, Cécile Narjoux (dir.), « Introduction. Verticales comme “centre de ralliement des divergences” », dans « Éditions Verticales, ou comment éditer et écrire debout », *La revue des lettres modernes*, n° 14, 2022, p. 13-26.

⁶⁰ Dominique Viart, *Anthologie de la littérature contemporaine française : romans et récits depuis 1980*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 206.

⁶¹ Alice Richir, « *Le Méridien de Greenwich* : ligne de partage dans le panorama littéraire des années 1980 », *RELIEF*, vol. II, n° 13, p. 4-15.

⁶² Laurent Demoulin, « Jean-Philippe Toussaint », *Culture. Université de Liège*, novembre 2009. En ligne : https://culture.uliege.be/jcms/prod_132844/fr/jean-philippe-toussaint (consulté le 8 juin 2021.)

pour désigner les auteurs publiés », celle de la « génération salle de bain »⁶³. Dans leur introduction au numéro de *Roman 20-50* intitulé « Jean-Philippe Toussaint. *M.M.M.M. (Faire l'amour, Fuir, La vérité sur Marie, Nue)* », une contribution importante sur la place de la tétralogie dans l'histoire littéraire, Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo la désignent comme « [œ]uvre phare de l'extrême contemporain, non seulement en langue française mais aussi en traduction. »⁶⁴ *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal semble aussi constituer un jalon important : son « envergure symbolique », sa facture réaliste doublée d'une dimension épique, en font, pour Éléonore Devevey, « un témoin du renouveau de la fiction française des années 2000. »⁶⁵ Les trois écrivains sont également parmi les plus primés : Echenoz a obtenu le Goncourt en 1999 pour *Je m'en vais* en plus d'être mis en nomination pour *Les grandes blondes* en 1995 et de recevoir le Médicis pour *Cherokee* (1983) ; Toussaint a remporté le prix Médicis pour *Fuir* (2005) et a été sélectionné pour le Goncourt pour *Nue* (2012) ; finalement, Kerangal s'est vu remettre le Médicis pour *Naissance d'un pont* (2010), roman qui lui a aussi valu une mise en nomination pour le Goncourt, et le prix de la revue *Études françaises* pour *Un archipel. Fiction, récits, essais* (2022). Cependant les textes de Toussaint et d'Echenoz ne seront pas, ici, étudiés à la lumière d'une éventuelle marque des Éditions de Minuit que les auteurs eux-mêmes n'ont de cesse de réfuter. De telles interrogations quant à un possible esprit de famille, peu productives dans l'analyse de fictions singulières, ne sont pas exclusives à Minuit ; les éditions Verticales, qui ont publié la plupart des textes de Kerangal, posent aussi la question d'une dimension collective, d'un hypothétique « style

⁶³ Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik, « Narrativités minimalistes contemporaines. Toussaint, Tremblay, Turcotte », *Voix et images*, vol. XXXVI, n° 106, automne 2010, p. 34.

⁶⁴ Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo (dir.), « Introduction », dans « Jean-Philippe Toussaint. *M.M.M.M. (Faire l'amour, Fuir, La vérité sur Marie, Nue)* », *Roman 20-50*, n° 72, 2021, 0p. 5-9.

⁶⁵ Éléonore Devevey, « De l'anthropologue comme personnage au roman comme anthropologie ? Sur *La bête faramineuse*, de Pierre Bergounioux, et *Naissance d'un pont*, de Maylis de Kerangal », *Temps zéro. Écritures contemporaines, esthétiques, imaginaires*, n° 9, janvier 2015. En ligne : <https://tempszero.contemporain.info/document1250> (consulté le 12 mai 2020.)

Verticales ». Dans cette thèse, nul postulat d'un « style Minuit » ou d'un « style Verticales », mais plutôt celui d'un « style Echenoz », d'un « style Kerangal » et d'un « style Toussaint », qui seront convoqués en paires à géométrie variable.

Après des premiers textes « publiés dans une sorte d'indifférence »⁶⁶, ce que l'auteure attribue à leur construction sur « un axe vertical, celui de la généalogie, celui du temps et de la mémoire », Maylis de Kerangal accède, selon ses propres mots, « à la primauté de l'espace, à la force du présent » (et se dit « c'est là, c'est ça »⁶⁷). À partir de *Corniche Kennedy* (2008), la réactualisation du romanesque passe chez l'écrivaine « par une forme d'emphase, tant du point de vue éthique que du point de vue esthétique, dans l'intensité des sentiments, mais aussi concernant la multiplicité des événements et la présence de l'extraordinaire »⁶⁸, présence renforcée par la dimension épique de certains récits. Dans son essai *Réparer le monde* (dont le titre fait évidemment référence à celui du roman de Kerangal *Réparer les vivants*), Alexandre Gefen fait de l'écrivaine l'une des plus illustres représentantes d'un retour, dans la littérature contemporaine, de l'empathie, qui « devient [...] le vecteur [...] d'un néo-humanisme fondé sur l'émotion [...] et [...] conf[ère] une immense valeur ajoutée d'ordre éthique à la lecture. »⁶⁹ Sans constituer un cycle au sens strict comme chez Toussaint, ce qui supposerait, *a minima*, une « reparation »⁷⁰ de certains personnages, les romans *Corniche Kennedy* (2008), *Naissance d'un pont* (2010) et *Réparer les vivants* (2013) – les trois romans les plus étudiés – composent, selon les mots de l'auteure, « un cycle des

⁶⁶ Il s'agit surtout de *Je marche sous un ciel de traîne* (2000) et *La vie voyageuse* (2003), mais aussi de *Ni fleurs ni couronnes* (2006) et *Dans les rapides* (2007).

⁶⁷ « “Remobiliser des lexiques, les réanimer [...], repousser, résister à la pression qui voudrait que le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires” ». Entretien avec Maylis de Kerangal. Propos recueillis par Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont*, *Réparer les vivants* », *op. cit.*, p. 117.

⁶⁸ Cécile Yapaudjian-Labat, « Lire Maylis de Kerangal, “c'est dingue”! », dans Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont*, *Réparer les vivants* », *op. cit.*, p. 19.

⁶⁹ Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, « Les essais », 2017, p. 154.

⁷⁰ Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Paris, Garnier, 2016, p. 53.

initiations »⁷¹ : s’y affirme « une signature Kerangal, singulière et forte », « résolument moderne »⁷², en prise sur la mondialisation. *Un monde à portée de la main* (2018) complète cet ensemble relativement homogène de « romans choraux »⁷³ mettant chacun en scène « un personnage dans la fleur de l’âge se cherch[ant] une voie qui l’amène à une révélation professionnelle ou personnelle. »⁷⁴ Véritables « initiations métapoétiques », ces romans géographiques travaillent un mouvement, une trajectoire, qui conduisent « les personnages d’un point vers un autre, selon un itinéraire au cours duquel ils s’initient au monde, à la manière du *Bildungsroman*. »⁷⁵ S’il est peu étudié et généralement ignoré, *Tangente vers l’est* (2012) participe « d’une même séquence »⁷⁶, mettant en scène, dans un double mouvement désigné par Chloé Brendlé par l’oxymore « solitude poreuse »⁷⁷, des collectifs (de travailleurs, de passagers, d’artistes) et la destinée singulière d’individus. Le rapport au corps (désarticulé, médicalisé) et « l’instauration de mondes érotiques »⁷⁸ achèvent de lier ces récits, déjà rapprochés par la langue de l’écrivaine, libre et exaltée. Court texte, *À ce stade de la nuit* (2014), abordant la destinée tragique de migrants tentant de rejoindre l’Europe par la Méditerranée, occupe une place à part dans l’œuvre de Kerangal. Dans *Un archipel. Fiction, récits, essais* (2022), vingt-deux écrits rédigés sur quinze années, publiés dans des revues et journaux, sont rassemblés ; le recueil s’ouvre

⁷¹ Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Un “cycle des initiations” », dans « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d’un pont, Réparer les vivants* », *op. cit.*, p. 5.

⁷² *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁷³ Chloé Brendlé, *loc. cit.*

⁷⁴ Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Un “cycle des initiations” », *op. cit.*, p. 5.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ « L’écriture comme ligne de fuite ». Entretien avec Maylis de Kerangal. Propos recueillis par Anne Heminway, dans *Linda Leith Éditions*, décembre 2012. En ligne : https://www.lindaleith.com/fr/Pages/blog/L_écriture_comme_ligne_de_fuite_entretien_avec_Maylis_de_Kerangal_par_Annie_Heminway (consulté le 8 juin 2020.)

⁷⁷ Chloé Brendlé, « La “solitude poreuse” des romans de Maylis de Kerangal », dans Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d’un pont, Réparer les vivants* », *op. cit.*, p. 35-51.

⁷⁸ « L’écriture comme ligne de fuite », *loc. cit.*

sur une novella, *Rouge*, « l'île [...] principale, car plus grande, plus peuplée, accueillant le port où sont assurées les liaisons avec les autres continents, les autres archipels. » (*UA*, 12)

L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, emblématique dans les deux dernières décennies du XX^e siècle d'une forme de minimalisme, passe à un romanesque plus affirmé, à une « écriture profuse et volontiers baroque »⁷⁹, transition analysée par Sylvie Loignon comme « un retour de flamme »⁸⁰, à partir de *Faire l'amour* (2002). Le premier fragment de la quadrilogie de Marie marque l'émergence d'une mélancolie, certes traversée par une ironie lucide qui se substitue au regard amusé caractéristique des premiers récits de l'écrivain de *La salle de bain* (1985). Sous l'impulsion de Marie, « corps désirant » à « l'affectivité brute », une « énergie conquérante »⁸¹, succède à la « légèreté méditative »⁸² typique d'une écriture dite « impassible »⁸³. L'apparition d'une forme de violence (matérialisée par des catastrophes naturelles, des décès, des déceptions amoureuses et érotiques, des manipulations diverses), l'accroissement de la dimension métaphysique et la complexification de l'ironie (plus nuancée, plus grave et néanmoins impuissante) participent du renouvellement de la pratique d'écriture de Toussaint à l'entrée du XXI^e siècle. Trois récits occupent une place à part dans l'œuvre de Toussaint depuis le début du cycle de Marie en représentant des interruptions théoriques : *La mélancolie de Zidane* (2006), *L'urgence et la patience* (2015) et *Made in China* (2017). Ces réflexions métadiscursives sur sa pratique d'écriture ou sur sa production cinématographique contrastent avec le romanesque grave

⁷⁹ Frank Wagner, « La vérité sur Jean-Philippe (Éléments pour une poétique de l'œuvre toussainienne) », *Vox-Poetica. Lettres et sciences humaines*, mai 2011. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2011.html> (consulté le 28 avril 2020.)

⁸⁰ Sylvie Loignon, *loc. cit.*, p. 34.

⁸¹ Michel Collomb, « Un petit air du Japon : mondial et local chez Jean-Philippe Toussaint », *Academia*. En ligne : https://www.academia.edu/33419973/Un_petit_air_du_Japon_mondial_et_local_chez_Jean-Philippe_Toussaint?email_work_card=title (consulté le 27 avril 2020.)

⁸² Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, Paris, L'Harmattan, 2012, quatrième de couverture.

⁸³ *Ibid.*, p. 162.

qui caractérise les fragments du cycle inauguré avec *Faire l'amour* et les deux premiers récits du cycle de Detrez (*La clé USB*, 2019 ; *Les émotions*, 2020). Le mouvement vers une écriture cyclique permet le développement de la psyché et de la sensibilité du personnage-narrateur qui, s'il joue toujours un rôle secondaire dans son propre récit, n'a plus rien de l'impassibilité du *Monsieur* (1986) des œuvres précédentes. En effet, Toussaint parvient à dépasser « l'orientation dite postmoderne (détachement, ironie, désinvolture, distanciation » en la redoublant « d'une dimension tragique » et en faisant surgir une « inquiétante familiarité. »⁸⁴ À partir de *La clé USB*, le personnage de Toussaint – que la critique suppose être « un seul et même personnage évoluant lentement »⁸⁵ – est même affublé d'un nom (Jean Detrez) et d'une profession (éminent professeur, spécialiste de la prospective), de surcroît prestigieuse et abondamment commentée, toutes choses qui lui échappaient jusque-là. L'épisode final de *La clé USB* constitue un hommage à son père décédé. Sorte de pied-de-nez au minimalisme impassible du XX^e siècle, le titre du plus récent roman de l'écrivain, *Les émotions*, pointe vers la présence grandissante de « touches de sensibilité et de douceur »⁸⁶ dans son œuvre.

Après un cycle de vies imaginaires⁸⁷, marqué par l'influence biographique et relevant d'une écriture de la contrainte (Echenoz choisit chaque fois une personnalité du XX^e siècle et s'interdit de changer les faits historiques, de décrire la psychologie du personnage et de lui attribuer des propos qu'il n'a pas tenus⁸⁸), un recueil de nouvelles sur les lieux, *Caprice de la reine* (2010),

⁸⁴ Pierre Piret et Laurent Demoulin (dir.), « Introduction », dans « Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, 2010, p. 10.

⁸⁵ Frank Wagner, *loc. cit.*

⁸⁶ Rachel Laroche, « Décryptages. L'annexe de Catherine Mavrikakis et *La clé USB* de Jean-Philippe Toussaint », *Spirale*, avril 2020. En ligne : <http://www.magazine-spirale.com/article-dune-publication/decryptages> (consulté le 13 mai 2020.)

⁸⁷ *Ravel* (2006), dédié à la vie du compositeur français de musique classique Maurice Ravel ; *Courir*, consacré à l'athlète Emil Zátopek (2008) ; et *Des éclairs* (2010), autre « fiction sans scrupule biographique » sur l'inventeur Nikola Tesla (Jean Echenoz, *Des éclairs*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, quatrième de couverture.)

⁸⁸ Les contraintes sont résumées dans Dominique Almeida Rosa de Faria, « Mutations du roman français depuis les années quatre-vingt : le parcours de Jean Echenoz », *Carnets*, n° 10-11, 2011, p. 23.

et un roman historique un peu inclassable, *14* (2012), l'écrivain retourne, avec *Envoyée spéciale* (2016), à l'action, au rocambolesque et au roman d'espionnage, genre qu'il n'avait pas expérimenté depuis *Lac* (1989). La parution d'un polar à tendance politique, *Vie de Gérard Fulmard* (2020), cimente un peu plus le renouveau du romanesque dans l'œuvre de l'auteur. Pour la première fois, Echenoz, sans tomber dans la psychologie, choisit une narration (partiellement) autodiégétique, où le personnage, bien qu'objet continué d'une ironie caustique (et d'une auto-ironie), est néanmoins doté d'une individualité. Le grand imagier cinématographique de l'énonciation ne tarde pas à reprendre le contrôle de son récit, dans un dédoublement de la narration qui génère divers effets de superposition, mais non sans avoir cédé plus de terrain qu'à l'habitude à son personnage-figurant, désormais personnage-acteur.

Selon la critique, les œuvres d'Echenoz, Kerangal et Toussaint sont cohérentes et relèvent chacune d'une poétique bien définie. Si de telles poétiques existent, elles ont trait à une forme d'éclatement : leurs œuvres sont homogènes dans leur usage de pratiques hétérogènes, aptes à fragmenter le réel, à en perturber la représentation, à en souligner la facticité et la dimension de simulacre. Ce sont les « variations de pratique hétérogènes »⁸⁹ qui permettent de rendre compte de la vitalité du roman contemporain. Dans des fictions en crise qui captent l'actuel et saisissent les identités multiples de l'être au monde, la recherche du singulier est la seule voie possible pour étudier le caractère volatil, évanescent des œuvres.

Ces fictions singulières font une représentation singulière de l'espace. L'instabilité du récit y est directement liée à l'instabilité de l'espace. Les manipulations constantes de la diégèse et l'empêchement de la linéarité infléchissent fortement l'organisation et la représentation des lieux : ce sont, dans les mots de Michel de Certeau, des parcours d'espace, des « pratiques de

⁸⁹ Mathilde Bonazzi, *Mythologies d'un style. Les Éditions de Minuit, op. cit.*, p. 112.

l'espace »⁹⁰, qui font la part belle à la création et à l'imagination tant dans la régie du récit que dans celle de l'espace. Cette thèse entend proposer une géographie des œuvres de Kerangal, Echenoz et Toussaint en s'intéressant aux deux composantes intimement liées que leur confère leur statut de récits d'espace : le récit et l'espace.

Combiner les approches géographiques, géocritiques et géopoétiques offre les voies herméneutiques les plus complètes, les plus stimulantes, et rend le mieux compte du dynamisme des représentations spatiales contemporaines des trois auteurs du corpus. Le premier chapitre de cette thèse discute les avenues théoriques nécessaires pour traduire la multiplicité des points de vue sur l'espace contemporain. Il passe en revue des approches ou modes de pensée divers : la géographie littéraire, la géocritique, la géopoétique et l'écocritique, la pensée-paysage, l'espace comme site. Dédié à la primauté du registre visuel dans leurs textes, le deuxième chapitre se consacre d'abord aux liens étroits entretenus par Maylis de Kerangal, Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz avec la géographie. Il explore ensuite la dimension cinématographique de ces récits où le septième art semble prendre le pas sur le littéraire dans la création des décors : la représentation spatiale de ces textes est fortement influencée par les présupposés et les techniques propres au cinéma. Le troisième chapitre interroge la tension panoptique qui anime les récits des trois écrivains, qui veulent tout voir et tout nommer, et reconduisent les impératifs de visibilité et de transparence de nos sociétés. La question du point de vue est fondamentale dans leurs récits de perception qui présentent des paysages, dont la constitution dépend des dispositions et du regard posé par l'observateur. L'espace de Kerangal, Toussaint et Echenoz est le plus souvent accessible en plongée : le surplomb, qui est à la fois celui des personnages et celui de la narration

⁹⁰ Michel de Certeau, « Pratiques de l'espace », dans *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 139-191.

encyclopédique, constitue le rapport le plus fréquent à l'espace dans leurs récits. Chez Echenoz, une voix espiègle qui fait continuellement autorité acquiert quasiment le statut de personnage. Si l'aspiration panoptique ne permet pas de résoudre la crise du sens, le trop-plein d'images débouchant sur plus de vide, elle est néanmoins centrale dans l'appréhension des lieux. Le quatrième chapitre étudie l'aspect provisoire des non-lieux que traversent des personnages nomades, emblématiques de la mondialisation. Les textes de Kerangal, Toussaint et Echenoz sont parcourus par le mouvement, devenu la seule façon possible d'habiter un espace glissant. Les sites visités par les protagonistes sont eux-mêmes régulièrement en chantier : l'instabilité est un trait caractéristique de ces lieux qui échappent à toute captation définitive. Le cinquième chapitre s'intéresse à la saturation généralisée chez les trois écrivains, qui cultivent « le jeu sur la langue et les points de vue en déployant des moyens énormes qui exigent une grande inventivité. »⁹¹ L'amplification de la phrase et la multiplication « des triples sauts périlleux »⁹² langagiers pointe vers une saturation ou une « hypertrophie »⁹³ du romanesque. Les précisions et les qualificatifs s'additionnent et dépeignent un espace submergé, sur le point d'imploser. Parmi les objets qui s'entassent dans les décors de Kerangal, Toussaint et Echenoz, ce sont les écrans qui reviennent avec le plus d'insistance. Les lumières et les couleurs figurent aussi parmi les éléments les plus systématiquement recensés. Le sixième chapitre montre que malgré la tension panoptique et la saturation, érigées au rang de principe d'écriture, c'est le vide et l'instabilité qui prédominent dans les représentations spatiales de Kerangal, Toussaint et Echenoz. Neutralisés, indistincts, les lieux se valent l'un l'autre et s'opposent, la plupart du temps, au développement d'une relation affective

⁹¹ « Entretien avec Christian Oster ». Propos recueillis par Françoise Auger, dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et cie. Un retour du romanesque*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 126.

⁹² « Écrivain contemporain ». Entrevue avec Jean-Christophe Toussaint. Propos recueillis par Sylvain Bourmeau, *Les Inrockuptibles*, 17 août 2005, n° 507 / 14 septembre 2005, n° 511, p. 5.

⁹³ Christine Jérusalem, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », *loc. cit.*, p. 68.

avec le territoire. À l'exception de quelques échappées significatives, ces espaces précaires, désaffectés, désertés, pollués, criminalisés, sont hostiles et peu accueillants pour les personnages en état d'alerte des trois auteurs.

PREMIER CHAPITRE

ÉTUDES DES LIEUX : LE CADRE THÉORIQUE

Avant de se lancer dans une analyse des représentations spatiales des récits contemporains de Maylis de Kerangal, Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz, il convient de tenter de mettre de l'ordre dans les principales approches de l'espace en littérature. La pratique géographique des trois écrivains s'inscrit dans le prolongement du *spatial turn*, qui désigne la relance du concept d'espace dans les sciences humaines et sociales au début des années 1980. Le développement du numérique, devenu composante de l'espace réel et non plus espace concurrent ou alternatif, n'a fait qu'accentuer depuis la mobilisation du fait spatial dans les études, et tout particulièrement en littérature. La production récente de Kerangal, Toussaint et Echenoz, marquée par la prééminence des lieux et des décors, appelle en effet une herméneutique spatiale. L'analyse de leurs récits hybrides, hétérogènes, au plus près d'un contemporain en pleine mutation, nécessite une perspective multifocale, la seule susceptible de rendre compte adéquatement d'espaces instables, poreux, à la représentation décalée et largement imprévisible. Cette thèse, sans s'y restreindre, s'est nourrie d'approches, de modes de pensée ou de concepts existants, lesquels souvent se recoupent, et qui ont chacun leur pertinence, mais aussi leurs limites : la géographie littéraire, la géocritique, la géopoétique et l'écocritique, la pensée-paysage, l'espace comme site.

La géographie littéraire

En combinant les approches géographiques, géocritiques et géopoétiques – triade de cadres théoriques à laquelle sont rattachées la plupart des études sur l'espace –, la géographie

littéraire de Michel Collot, à mille lieues de celle théorisée plusieurs années avant par Franco Moretti dans son *Atlas du roman européen*⁹⁴, offre les voies herméneutiques les plus complètes, les plus stimulantes, et rend le mieux compte du dynamisme des représentations spatiales contemporaines des trois auteurs du corpus. Collot, insatisfait de la géographie de la littérature statique de Moretti qui se contente de montrer « comment une œuvre s’ancre dans un territoire »⁹⁵, réintroduit l’imaginaire et l’écriture, dimensions essentielles dans l’étude d’un corpus qui gomme ou télescope les référents spatiaux. Pointant les « limites propres à toute théorie du reflet »⁹⁶, il fait passer la géographie littéraire d’une topographie objective à une véritable topologie littéraire en montrant, pour pallier la carence qu’il identifie dans la méthodologie de Moretti, « comment [la littérature] transforme [un territoire] pour construire son propre espace. »⁹⁷ La version subjective, intériorisée, qui en résulte – cet espace « propre » que conçoivent les récits – n’a que très peu à voir avec le « contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres » et s’éloigne drastiquement des « référents géographiques auxquels elles renvoient »⁹⁸, soumis à un sabotage en règle. L’« exotisme saboté »⁹⁹ que Christine Jérusalem repère dans l’œuvre de Jean Echenoz est un exemple probant de cette réévaluation continue de l’espace par le jeu déterritorialisant de l’écriture, de la forme. Une approche fondée strictement sur les attaches de l’espace littéraire avec les lieux réels ne peut permettre de juger de récits qui se refusent à laisser intacts les réalèmes, éclipsés sous leur représentation euphorique, parfois parodique (principalement chez Echenoz). Comment analyser le traitement de Pyongyang dans *Envoyée spéciale* autrement qu’en y voyant

⁹⁴ Franco Moretti, « Introduction. Vers une géographie de la littérature », *L’atlas du roman européen. 1800-1900*, Paris, Seuil, 1990, p. 9-16.

⁹⁵ Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », dans Nathalie Kremer (dir.), « Le partage des disciplines », *Fabula-LhT*, n° 8, mai 2011. En ligne : <https://www.fabula.org/lht/8/> (consulté le 15 mars 2019.)

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, p. 11.

⁹⁹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Lyon, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2005, p. 40.

une représentation « transgressive », dont la pertinence réside « dans l'écart »¹⁰⁰ qui en fait une version adoucie, nivelée, simulacrale ? Comment ne pas tenir compte des tracas conjugaux du narrateur-personnage du cycle de Marie et de sa fatigue extrême induite par le décalage horaire, éléments qui infléchissent nettement la version de Pékin, Shanghai, Guangzhou, Tokyo et même de l'île d'Elbe offerte par la quadrilogie ? Comment, aussi, étudier une ville « plus ou moins imaginaire »¹⁰¹ comme Coca, qu'on peut certes situer dans un univers spatial – celui de San Francisco, de son « vieux Golden Bridge » (*NP*, 191) et de sa baie océane –, mais qui n'existe pas dans la réalité, à moins de s'intéresser aux modalités de son invention ?

La perspective ici choisie ne peut qu'être égocentrée et se concentrer sur les points de vue individués, dont l'addition permettra de mieux saisir une géographie de la crise observable dans les fictions contemporaines de Toussaint, Kerangal et Echenoz. Dans nos analyses, l'espace n'est pas envisagé comme une donnée préalable, dont il s'agirait de recenser les mentions et les évocations cartographiques ; il est vu comme « un tremplin à partir duquel [les] fiction[s] pren[nent] [leur] envol »¹⁰² ; il se construit par la somme d'énonciations hétérogènes, par la juxtaposition de parcours subjectifs, qui le problématisent, le complexifient et le nuancent. Ce ne sont pas tant les lieux qui importent que les façons de les habiter, d'entrer en contact avec eux, de se frotter à leur matière constitutive, à la façon des ouvriers de *Naissance d'un pont*, véritable « roman matérialiste »¹⁰³ ou « épopée de la matière »¹⁰⁴, qui perçoivent l'espace – et agissent sur lui – par le prisme de leur matériau respectif. L'objet de notre étude n'est pas le réel, mais

¹⁰⁰ Bertrand Westphal. *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 81.

¹⁰¹ Daniel Laforest, « Histoire d'un présent ingénieur. *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *Spirale*, n° 238, automne 2011, p. 81.

¹⁰² Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 173.

¹⁰³ Maxime Decout, « *Naissance d'un pont*. Un roman matérialiste? », *Roman 20-50*, n° 68, janvier 2020, p. 53-65.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 60.

l'expérience du réel ; il n'est pas de voir comment les auteurs décrivent le réel, mais comment ils le redécrivent. Dans des récits qui mettent à mal par tous les moyens l'illusion référentielle, qui se tiennent loin du consensus homotopique – qui suppose la compossibilité entre la fiction et le monde réel dans un effort de vérisimilitude –, l'étude cartographique, insuffisante, ne peut qu'être improductive. En ne fournissant qu'une vision panoramique, vidée des usagers de l'espace, de leurs énonciations distinctives, de leurs perceptions, le simulacre théorique que constitue la ville-panorama se traduit par « une méconnaissance des pratiques. »¹⁰⁵ Sans négliger l'étude des toponymes, nous chercherons, à la manière de Rachel Bouvet, à dépasser leur seule valeur sémantique en interrogeant leur dimension de fabrique anthropologique, dans une tentative de « passer de la rationalité (référentielle) à la rêverie (imaginaire). »¹⁰⁶ Un schéma strictement géométrique de la géographie romanesque, qui se contente de la délimiter « par des mesures, des formes et des proportions »¹⁰⁷ sans égard à son examen littéraire et anthropologique, est condamné à oblitérer une part constitutive de l'espace, à savoir sa dimension habitée, pratiquée. Par conséquent, une telle représentation de l'espace dans le récit, trop rigide, trop objective dans son attention aux seuls référents cartographiques, doit être repensée en lui redonnant ce qu'il comporte de sensible, en le réconciliant avec l'humain, avec ses modes d'énonciation, ses récits, qui réinventent et redéfinissent le réel. Dans *Le récit architecte. Cinq aspects de l'espace*, Vincent Gélinas-Lemaire recommande d'allier la géométrie à d'autres modes d'expression – aux aspects localisé, allégorique, dynamique et technique – pour mieux traduire l'espace dans ses nuances et dans sa complexité. Si elle prend racine dans l'ensemble de ces composantes (la dimension

¹⁰⁵ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 173.

¹⁰⁶ Rachel Bouvet, « Cartographie du lointain : lecture croisée entre le texte et la carte », dans Rachel Bouvet et Basma El Omari (éd.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, p. 279.

¹⁰⁷ Vincent Gélinas-Lemaire, *Le récit architecte. Cinq aspects de l'espace*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 25.

technique, par exemple, est particulièrement nette dans *Naissance d'un pont*), la mise à l'épreuve de l'espace dans les textes de Kerangal, Toussaint et Echenoz apparaît particulièrement liée à son aspect dynamique. Dans leurs récits, l'espace n'est pas seulement décrit, il est surtout médié par des sources d'énonciation suspectes – qu'il s'agisse de personnages-narrateurs ou de voix hétérodiégétiques – qui tour à tour manipulent, subissent, interprètent et dynamisent l'espace, dès lors transformé radicalement.

La géocritique

La géocritique de Bertrand Westphal servira notre propos en même temps que nous nous en distancerons. À notre avis, l'approche de Westphal, une perspective plus qu'une méthode, souffre d'un trop grand nombre de contradictions. Approche géocentrée, qui limite son étude à celle de la représentation d'un référent spatial, la géocritique s'applique mal aux espaces imaginaires : le théoricien reconnaît lui-même qu'il est préférable qu'elle « porte sur les espaces humains dont le catalogue est dressé dans les atlas géographiques. »¹⁰⁸ Même s'il fait grand cas de la transgressivité, cette deuxième prémisse géocritique qui « argue d'un espace dont la représentation oppose au réel un degré de conformité indécidable »¹⁰⁹, et s'en prend à la carte, représentation « sclérosante »¹¹⁰ de l'espace qui débouche selon lui sur une réduction du monde, il demeure que ses théories « place[nt] l'accent davantage sur l'espace observé que sur l'observateur saisi dans sa spécificité. »¹¹¹ Bien que Westphal prétende prendre appui d'abord sur

¹⁰⁸ Bertrand Westphal, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 19.

¹⁰⁹ Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit., p. 65.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹¹¹ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 90.

le texte, la dialectique géocritique espace-littérature-espace trahit la primauté de l'espace réel sur les mécanismes formels, énonciatifs et linguistiques. La géocritique, que le chercheur situe « quelque part entre géographie du “réel” et géographie de l’“imaginaire” »¹¹², a beaucoup plus à voir, à notre avis, avec la première.

Refusant de se concentrer sur un point de vue individué (un paysage), conformément à un principe de multifocalisation, l'objectif de la géocritique n'est pas d'assurer la médiation vers une œuvre désignée, mais d'étudier divers regards tournés vers un même lieu – ce qui pose par ailleurs la question du choix des œuvres, fondé un peu arbitrairement sur une forme de prestige. Elle n'est pas une herméneutique : elle ne trouve pas son aboutissement dans l'actualisation du sens d'une ou des œuvres. Au contraire de Westphal, nous sommes attaché à l'organisation interne des textes, aux manipulations littéraires et formelles qui en font des paysages : « c'est tout l'intérêt de [cette notion] que de réunir en elle la référence au pays réel et la construction d'une image [...] qui interagit de manière modulable avec le monde. »¹¹³ Pour le dire avec Michel Collot, en tentant d'« arracher l'espace au regard isolé »¹¹⁴, la géocritique néglige « une dimension essentielle de la spatialité littéraire, qui réside précisément dans la construction d'un espace imaginaire reposant sur le point de vue d'un sujet et sur l'organisation même d'un texte. »¹¹⁵

Notre intérêt principal se trouve, *a contrario* de la géocritique, dans les explorations singulières et imaginaires des lieux par les narrateurs contemporains. Moins intéressé par « les interactions entre espaces humains et littérature »¹¹⁶, notre cadre méthodologique est plus axé sur l'individuel, le singulier, que sur le collectif ; la géocritique de Westphal « opte en faveur d'un

¹¹² Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit., p. 275.

¹¹³ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 98.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 88.

point de vue pluriel, qui se situe à la croisée des représentations distinctes »¹¹⁷ dans le but de définir un espace commun. En dépit de ces différences fondamentales dans la façon d'aborder un corpus, la géocritique fournit un certain nombre de concepts clés qui peuvent orienter l'analyse des œuvres du corpus. La notion de brouillage hétérotopique, l'un des trois types de couplage envisagés par Bertrand Westphal dans son chapitre sur la référentialité avec le consensus homotopique (un leurre) et l'excursus utopique, apparaît comme l'une des voies les plus prometteuses pour appréhender les récits de Toussaint, Kerangal et Echenoz, qui répudient toute forme de mimétisme. Malgré son attachement avoué aux réalèmes, Westphal conçoit l'éventualité que le référent et la représentation ne soient pas compossibles, que l'interface entre les instances puisse devenir opaque. C'est précisément cette marge, cet écart, que nous nous proposons d'étudier : comment les textes de Kerangal, Toussaint et Echenoz précarisent-ils la connexion entre le réel et la fiction? Comment déplacent-ils le « monde de référence » pour créer un « un monde virtuel » dont « le degré d'adéquation » avec le premier « peut varier de zéro à l'infini »¹¹⁸ ? Le réel auquel renvoient les récits du corpus, en proie à « un affaiblissement ontologique »¹¹⁹, s'est « mu[é] en une entité fictionnelle »¹²⁰ ; il est un simulacre, une mise en scène. L'expérience contemporaine de l'espace qu'ils reflètent estompe la différence entre réel et représentation, faisant de la littérature une sorte de « tiers-espace »¹²¹. Ils sont des récits « transgressifs » – la transgressivité est l'une des prémisses de la géocritique à l'instar de la spatio-temporalité et de la référentialité –, qui « dessine[nt] une alternative à la ligne droite du temps, aux figures trop géométriques de l'espace policé. »¹²² Dans leurs récits contemporains, « environnement[s] ouvert[s] à la transgression, à la digression, à la

¹¹⁷ Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 188.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 168.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 125.

¹²¹ *Ibid.*, p. 123.

¹²² *Ibid.*, p. 75.

prolifération, à la dispersion, à l'hétérogène »¹²³, désormais les seules constantes, la manipulation continue de la diégèse s'oppose à toute staticité, à toute fixation des pôles de référence. Le « regard transgressif » de leurs narrateurs est « constamment dirigé vers un horizon émancipateur à l'égard du code et du territoire. »¹²⁴ C'est dans cette émancipation, dans ce « franchissement », dans cette « trajectoire nouvelle, imprévue, imprévisible »¹²⁵, que prend forme une crise double, celle du récit et de l'espace, dont les frontières respectives deviennent mouvantes, poreuses, et s'« ouvre[nt] au-delà d'une construction qui paraissait close. »¹²⁶

La géopoétique et l'écocritique

Nous empruntons à la géocritique une partie de son cadre théorique plus que ses orientations pratiques ou son essence ; nous procéderons à l'inverse pour la géopoétique, une conscience plus qu'une théorie – même si son fondateur, Kenneth White, la définit comme « une théorie-pratique »¹²⁷ –, qui plaide en faveur d'un renouvellement de « la relation intime entre l'homme et le monde »¹²⁸, que les récits du corpus problématisent. Le cadre théorique insuffisamment précis dont dispose la géopoétique pour orienter une lecture convaincante des récits contemporains s'explique par sa transdisciplinarité – elle ratisse large et « ouvre des pistes multiples [et] éclatées »¹²⁹ – et par le nomadisme qu'elle célèbre, qui amène chaque chercheur « à définir lui-même la démarche à suivre. »¹³⁰ Les ambitions de la géopoétique – pratique qui

¹²³ *Ibid.*, p. 80.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁷ Kenneth White, « La géopoétique. En bref. », 2008. En ligne : <http://kennethwhite.org/geopoetique/> (consulté le 15 mars 2020.)

¹²⁸ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, 2013, p. 22.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 21-22.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 22.

« vise[e] à la création d’un “nouvel espace culturel”, qui embrasse les arts, la philosophie et les sciences, notamment celles de la nature et de la vie »¹³¹ – sont trop englobantes pour déboucher sur une étude critique nuancée des œuvres singulières de Kerangal, Toussaint et Echenoz. « [A]ttitude [...] poétique, mais aussi plus largement intellectuelle, voire morale et spirituelle »¹³², la géopoétique s’applique le plus souvent à la poésie ou à l’essai, et plus malaisément au roman contemporain. Les récits du corpus sont animés d’une conscience géopoétique, puisqu’ils rendent compte de nouvelles perspectives existentielles et repensent ainsi le rapport « sensible et intelligent » de l’humain et de son environnement, dont ils traduisent la rupture, la crise, mais qu’ils tentent, chacun à leur manière, de « reconquérir », de « reconstruire »¹³³. S’ils ne participent pas tous d’une littérature écologique – seule l’œuvre de Maylis de Kerangal semble s’inscrire, au moins partiellement, dans l’émergence, depuis les années 1990, d’« un souci de l’environnement et de l’équilibre écologique »¹³⁴ dans le roman contemporain français –, ils s’intéressent plus largement au « rapport intime que l’humain noue avec [son espace] »¹³⁵. Ils interrogent et mettent en doute l’habitabilité d’un espace en crise, ouvert à toutes les menaces et à toutes les mutations, qui font éclater les localisations particulières. Principalement attachés à représenter les dérives de l’économie mondialisée (à travers ses chantiers démesurés, ses moyens de transport accélérés, ses sites touristiques dénaturés), ces récits se consacrent plus au lien rompu de l’humain avec un espace de non-lieux mis en réseaux qu’à d’éventuelles « représentations de la nature, de la *wilderness* »¹³⁶, qui intéressent les tenants de l’écocritique.

¹³¹ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 115.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, p. 114.

¹³⁴ Antje Ziethen, *loc. cit.*, p. 21.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 23.

Certains romans du corpus témoignent pourtant d'un tel « rapport sensible et intelligent à la Terre »¹³⁷ et à ses éléments : *Naissance d'un pont* et *Nue* fournissent les exemples les plus concluants. Dans le western de Kerangal, les évocations de l'environnement, de la pollution et de la disparition d'espèces sont presque exclusivement réservées à Jacob, ethnologue et défenseur de la société indienne habitant « la forêt immémoriale, côté Edgefront »¹³⁸, dont les aménagements urbains menacent le cadre de vie. Dans *Nue*, le personnage-narrateur de Jean-Philippe Toussaint s'émeut longuement de la « *disposition océanique* » de Marie, capable d'une « qualité d'émotion incomparable »¹³⁹, apte à se laisser aller au mouvement, à coller à son environnement, à commencer par le cadre idyllique de l'île d'Elbe, lieu d'une rare intensité où « [I]es pas sont aimantés par le fleuve. »¹⁴⁰ Pour ces personnages en communion avec leur milieu, l'espace n'est plus une donnée extérieure : les connexions d'une rare intensité qu'ils créent avec leur environnement engendrent un dérèglement du corps (Kerangal) ou des sens (Toussaint). Toutefois, ces récits s'intéressent davantage au contact des individualités avec l'espace qu'au sort de la nature et de l'environnement, thèmes présents mais certainement pas centraux : il est donc difficile d'envisager une lecture écocritique du corpus.

La géopoétique est intimement liée à l'idée de création, qui oriente fortement les récits de Kerangal, Toussaint et Echenoz, dont la structure est complexe et la langue ingénieuse et finement travaillée ; les trois écrivains ont d'ailleurs en commun de s'exprimer souvent sur les modalités de leur création littéraire, à l'occasion d'innombrables entrevues, participations à des colloques,

¹³⁷ Audrey Camus et Rachel Bouvet (dir.), « La fabrique topographique », dans *Topographies romanesques*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 81.

¹³⁸ Cécile Yapaudjian-Labat, *loc. cit.*, p. 16.

¹³⁹ Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2017 [2012], p. 146. Désormais *N* suivi du numéro de page entre parenthèses.

¹⁴⁰ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 19. Désormais *F* suivi du numéro de page entre parenthèses.

articles, ouvrages, ou par l'entremise d'un site web dédié aux lecteurs les plus assidus (Toussaint). Inventifs, imaginatifs, leurs récits sont à « la recherche d'un langage capable d'exprimer [une] autre manière d'être au monde. »¹⁴¹ Leur traitement de la géographie, sujette à une médiation constante, ne fait pas exception à cette (géo)poétique du déplacement, du remaniement. Ils associent « à une solide information géographique »¹⁴² – pensons à la succession de toponymes dans la représentation de Paris, souvent réduite à un quadrillage géométrique, dans *Envoyée spéciale* ou à l'enchaînement des lieux traversés par le Transsibérien dans *Tangente vers l'est* –, une géographie proprement littéraire, une « géographie de l'esprit »¹⁴³, qui se consacre moins à une reproduction qu'à une réappropriation de l'espace.

À défaut d'y trouver un appareillage théorique applicable à un corpus, de surcroît romanesque, notre recours à la géopoétique se limite principalement à ces quelques présupposés à teneur philosophique. Rachel Bouvet, Audrey Camus et Michel Collot ont tenté de remédier à cette géopoétique « déagée » de tout, « des idéologies, des mythes, des religions »¹⁴⁴, et même d'un cadre herméneutique satisfaisant. Dans *Topographies romanesques*, Bouvet et Camus, qui dirigent cet ouvrage s'inscrivant dans le prolongement des études au sujet des « relations entre littérature et géographie, [des] modalités du parcours dans la littérature, [des] pays imaginaires, [de] la géopoétique et [des] diverses dimensions de la carte et de la cartographie »¹⁴⁵, proposent de « restreindre le champ » de la géopoétique et de se « consacrer [...] à l'étude de l'espace romanesque tel qu'il se donne à voir dans l'œuvre. »¹⁴⁶ Cherchant à « comprendre comment

¹⁴¹ Kenneth White, *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Marseille, Le mot et le reste, 2018 [1994], p. 5.

¹⁴² Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, p. 119.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴⁴ Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁵ Audrey Camus et Rachel Bouvet, « Introduction », dans *Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

l'espace s'actualise dans le texte »¹⁴⁷ et à pallier ainsi le manque de concrétude de la géopoétique de White, la géopoétique de Bouvet et Camus interroge la manière dont la spatialisation conditionne la genericité des textes ; l'inscription géographique et l'inscription générique y « travaill[ent] conjointement », « définissant [...] ce que l'on pourrait nommer sa topicalité. »¹⁴⁸

Dans les récits de notre corpus, en effet, l'inscription générique n'a de cesse d'être problématisée. « [W]estern technique », « roman de fondation », « fable de la mondialisation »¹⁴⁹, croisant « les paradigmes de l'épopée et du lyrisme »¹⁵⁰, *Naissance d'un pont* est un exemple éclatant de l'hybridité générique inhérente à bon nombre des récits de notre corpus. De même, la réécriture des genres romanesques est majeure dans l'œuvre de Jean Echenoz – avec l'usage marqué de l'ironie, la rhétorique cinématographique et la composante géographique¹⁵¹. L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint n'est pas étrangère à ces perturbations génériques. Au cycle de Marie, truffé de réflexions métaphysiques et de micro-récits – dont l'achronie sur laquelle s'entame *Nue*, sorte de récit d'épouvante avec des spécificités narratives et spatiales –, succède *Made in China*, sorte de continuité autofictive « multimédia »¹⁵² difficile à catégoriser, entre essai sur la création littéraire, récit du tournage de *The Honey Dress* et apologie de Chen Tong, l'éditeur de Toussaint en Chine. *La clé USB*, premier roman du cycle Detrez, est une parodie de récit technologique qui se clôt sur un segment biographique inattendu et entretenant très peu de liens avec l'intrigue. Plusieurs récits des trois auteurs intègrent par ailleurs des éléments du roman policier ou

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁸ Audrey Camus et Rachel Bouvet, « La fabrique topographique », *op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁹ Maylis de Kerangal, « La panoplie littéraire », *Décapage*, n° 53, été-automne 2015, p. 109.

¹⁵⁰ Carine Capone et Caecilia Ternisien, « Un “cycle des initiations” », *op. cit.*, p. 7. Les commentatrices résument l'analyse, dans le même ouvrage, de Sylvain Dournel, *loc. cit.*

¹⁵¹ Voir mon article qui explore ces quatre éléments dans *Envoyée spéciale*, avec une attention particulière portée à la rhétorique cinématographique : Julien Alarie, « Plans rapprochés et fondus enchaînés dans *Envoyée spéciale* de Jean Echenoz », *Études françaises*, vol. LVI, n° 68, 2020, p. 160.

¹⁵² Romain Pinoteau, « *Made in China* de Jean-Philippe Toussaint – une œuvre hybride à la recherche de nouvelles formes littéraires », mémoire de maîtrise, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2018, p. 2.

d'espionnage, comportant, en toile de fond, des enquêtes et des crimes divers : c'est le cas de *Corniche Kennedy*, de *Tangente vers l'est*, des quatre romans du cycle de Marie, de *La clé USB*, d'*Envoyée spéciale* et de *Vie de Gérard Fulmard*.

Cependant, mises à part quelques considérations générales intéressantes sur la topicité, la géopoétique de Rachel Bouvet et Audrey Camus n'offre guère plus de voie prometteuse pour appréhender les mécanismes internes (perturbateurs) des récits de notre corpus. L'inscription générique y est trop liée au lecteur pour orienter notre analyse immanente des mécanismes internes des récits de Toussaint, Echenoz et Kerangal ; les deux chercheuses s'intéressent, non seulement à la « géographie représentée », mais aussi à « la relation qu'entretient l'espace de la diégèse avec celui du lecteur »¹⁵³, et considèrent les critères topographiques et génériques et la perception de ce dernier. Leur « fabrique topographique » accorde une importance fondamentale à la réception, conformément à un point de vue triple, qui se concentre tout à la fois sur « la théorie, [...] la lecture et [...] l'écriture. »¹⁵⁴. Particulièrement attentives aux toponymes et, plus généralement, à la carte – et plus encore à « la carte intime, imaginaire, que le lecteur construit lui-même, avec tout ce qui compose sa propre subjectivité »¹⁵⁵ –, Bouvet et Camus prennent appui sur le principe de l'écart minimal de Marie-Laure Ryan, qui « exige que [le lecteur] interpr[ète] le monde de la fiction comme étant aussi semblable que possible à la réalité telle [qu'il] [la] conn[ît]. »¹⁵⁶ Sans nier l'« acte topographique »¹⁵⁷ du lecteur, nous nous attachons moins à son « actualisation de l'espace narratif »¹⁵⁸ – à la façon de Ryan, qui réintroduit le lecteur et la réception dans sa narratologie de

¹⁵³ Audrey Camus et Rachel Bouvet, « La fabrique topographique », *op. cit.*, p. 44.

¹⁵⁴ Audrey Camus et Rachel Bouvet, « Introduction », *op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁶ Audrey Camus et Rachel Bouvet, « La fabrique topographique », *op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁷ Audrey Camus et Rachel Bouvet, « Introduction », dans *Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁸ Antje Ziethen, *loc. cit.*, p. 13. Ziethen cite ici Marie-Laure Ryan, « Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology », dans Tom Kindt et Hans-Harald Müller (dir.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2003, p. 333-364.

l'espace – ou à son éventuelle capacité à « inscrire la fiction dans un genre capable de susciter un régime de lecture adéquat »¹⁵⁹ – à la manière de Bouvet et Camus – qu'aux structures narratives qui lui sont antérieures. Quels sont les dispositifs, inscrits à même l'architecture de ces récits, qui contribuent à fragiliser, à « délocalis[er] »¹⁶⁰ les frontières de l'espace représenté en même temps que celles du genre, et qui préexistent aux projections et aux « ajustements »¹⁶¹ du lecteur ? C'est ce que nous nous proposons d'étudier.

Franco Moretti et Michel Collot, figures importantes respectivement de la *géographie de la littérature* (qui étudie le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres et a plus à voir avec une sociologie de la littérature, avec l'histoire du livre et de l'édition) et de la *géographie littéraire* – elle-même à l'intersection des approches *géographiques*, *géopoétiques* et *géocritiques*, ce qui n'a pas pour effet de mettre de l'ordre dans le pullulement intellectuel instigué par le « tournant spatial » –, ont eux aussi tenté de circonscrire la géopoétique. Comme Rachel Bouvet et Audrey Camus, ils cherchent à l'inscrire, non pas seulement dans une perspective « poétique » (en tant qu'adjectif) – liée au plan des idées, des métaphores et de l'imaginaire – mais aussi dans « une poétique » (en tant que substantif) – entendue comme « discipline interrogeant les propriétés du discours littéraire » et les « choix opérés par un texte. »¹⁶² En d'autres mots, ils tentent de réconcilier la géopoétique et les structures littéraires et formelles que l'approche néglige : Franco Moretti « assigne à chaque type de roman une poétique spécifique de l'espace »¹⁶³, suivant, comme Bouvet et Camus, le présupposé d'une corrélation entre le coefficient référentiel des toponymes et

¹⁵⁹ Audrey Camus et Rachel Bouvet, « La fabrique topographique », *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 38.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶² Vincent Jouve, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », dans Florian Pennanech (dir.), « L'aventure poétique », *Fabula-LhT*, décembre 2012. En ligne : <http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html> (consulté le 10 décembre 2020.)

¹⁶³ Audrey Camus et Rachel Bouvet, « La fabrique topographique », *op. cit.*, p. 60.

la répartition des genres ; Michel Collot réduit l'usage de la géopoétique afin de mieux la distinguer de la géocritique, avec laquelle elle se confond selon lui, et pallier son manque de cadre critique rigoureux. Pour lui, la géopoétique, une fois son objet resserré, constitue « l'étude des rapports entre les formes littéraires et l'espace » ; autrement dit, il s'agit de « l'analyse des pratiques d'écriture », selon une « implication réciproque du langage et de l'expérience terrestre. »¹⁶⁴ Si l'on se fie uniquement à cette définition de Collot, plus strictement littéraire et moins relative, notre approche, redirigeant l'attention vers les « formes littéraires » et les « pratiques d'écriture », est à proprement parler géopoétique ; à partir d'une attention aux intériorisations différenciées, aux manipulations formelles singulières, notre thèse vise à mettre au jour la poétique (géo)-spatiale des récits contemporains de Maylis de Kerangal, Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz. Les propositions de Moretti sur la correspondance entre le cadre générique et le cadre spatial – selon la prémisse que « des formes différentes habitent des espaces différents »¹⁶⁵ – sont intéressantes pour notre analyse ; notre objectif est de révéler une symétrie, dans les récits très construits et orientés des auteurs, entre la forme et l'espace, entre des structures sophistiquées, qu'elles soient génériques, énonciatives ou linguistiques, et un rapport problématique aux lieux, « espace[s] situé[s], borné[s] et caractérisé[s] » devenus délieux ou non-lieux tant leur stabilité constitutive¹⁶⁶ est continuellement menacée. Dans ces romans, l'état de crise est double et s'appuie sur la réciprocity du langage et de l'espace : l'énonciation détermine la représentation spatiale ; les formes littéraires se spatialisent, notamment l'écriture-ville de Jean Echenoz, pleine de réseaux, comme Paris, à la fois représentée et incarnée dans les romans de l'écrivain ; ou l'écriture-monde

¹⁶⁴ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 109.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹⁶⁶ Dans le cadre de cette thèse, suivant en cela Vincent Gélinas-Lemaire, Jean-Didier Urbain et Aline Brochot, le lieu est un espace densifié qui a partie liée avec l'événement, il a lieu et donne lieu, il dit l'endroit où s'effectue l'acte ; ce en opposition à Michel de Certeau, pour qui les espaces sont des lieux pratiqués, pris dans l'ambiguïté d'une effectuation. (Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 208.)

de *Naissance d'un pont* et d'*Un monde à portée de main* de Maylis de Kerangal, qui accueille les points de vue variés et collectivise le dire ; ou encore l'écriture ondulatoire du cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint, où la fluidité de l'eau à l'île d'Elbe fédère les « énergies, [les] rythmes, [les] formes »¹⁶⁷ de la narration. Les structures formelles renvoient à l'espace qui devient syntaxe ; il organise, structure et *narratologise* les récits qui se transforment pour devenir en quelque sorte des allégorisations géographiques. Chez Echenoz, Kerangal et Toussaint, par exemple, les jeux sur la focalisation (liés au narrateur qui se trouve à plus ou moins grande distance des événements), et en particulier sur l'omniscience, matérialisent, sur le plan de la forme, les dispositifs de surveillance et d'espionnage des villes virtualisées et *scannées* de leurs romans. Toutefois, les constats de Moretti et Collot, s'arrêtant à une redéfinition (éclairée, perspicace) de la géopoétique sans pour autant fournir des exemples herméneutiques concluants, identifient les écueils et les béances de la perspective de White ; mais ils n'en offrent qu'une résolution partielle, tout aussi dénuée de concepts aptes à orienter une interprétation des récits très structurés de ces trois auteurs-architectes. Leurs idées sont intéressantes, mais embryonnaires ; constituant une « approche » et « non pas [une] méthode », elles partent « de notre présence au monde »¹⁶⁸ mais négligent de la rallier à des formes concrètes, textuelles, qui excèdent la seule notion de genre.

¹⁶⁷ Kenneth White, *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, op. cit., p. 11.

¹⁶⁸ Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell (dir.), *La carte. Point de vue sur le monde*, « Présentation », Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, p. 6.

La « pensée-paysage »

S'il s'est contenté de renouveler la perspective géopoétique, de la reformuler, Michel Collot a consacré plusieurs études à la pensée-paysage, approche qui a, elle aussi, pour avantage de résoudre certaines binarités peu fécondes et entretenues de façon persistante depuis le « tournant spatial » : l'espace et le lieu, le global et le local, le centre et la périphérie, le sujet et l'objet, le proche et le lointain, le visible et l'invisible, etc. Dans une étude qui envisage un nivellement généralisé, qui rend caduque la distinction entre l'espace, lié, selon la définition à laquelle nous adhérons, à la ville-monde, et le lieu, associé à la stabilité et à l'enracinement, de telles démarcations ne sont pas satisfaisantes. Le paysage incite à penser autrement, en dépassant ces oppositions qui structurent la pensée occidentale. Au moment même où il est menacé de déclin par une dégradation accélérée et le développement d'un espace autre, celui du numérique, le paysage est l'objet d'un intérêt ravivé dans le champ des études littéraires ; le concept, sans cesse repris, prend naissance dans le domaine de la peinture. En effet, la crise environnementale et la virtualisation spatiale nécessitent de repenser l'alliance entre l'humain et son milieu, de réactualiser le contact sensible qui les unit, ce à quoi le paysage invite. De la même façon qu'elle est animée d'une conscience géopoétique, notre thèse participe d'une réactualisation de la pensée-paysage ; elle s'attache à recenser, plus encore qu'une série de lieux, des perceptions d'espace, des « expérience[s] individuelle[s], sensible[s] et susceptible[s] d'une élaboration esthétique singulière. »¹⁶⁹ Faisant intervenir un lieu, mais aussi – et surtout – sa perception et sa représentation, problématisées sans relâche dans les récits de Toussaint, Echenoz et Kerangal, le paysage, mouvant, polysensoriel, défini par le point de vue d'où il est envisagé (au contraire du lieu qui fixe et situe), est une invention, une construction, une médiation, et il n'a que très peu à

¹⁶⁹ Michel Collot, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 58.

voir avec une description d'ordre mimétique. Renvoyant à l'une des cinq dimensions de l'espace identifiées par Vincent Gélinas-Lemaire dans *Le récit architecte*, à savoir son aspect dynamique, ou phénoménologique, le paysage varie, se module, en fonction des différents « corps-cosmos¹⁷⁰», envisagés comme « “réceptacle[s] de sensations” »¹⁷¹, et n'est de surcroît pas toujours l'objet d'une perception nette et détaillée ; voué à rester foncièrement irrésolu et en suspens, implicite et flottant, il définit une expérience de l'espace. Le concept de paysage semble par conséquent offrir une voie productive pour penser les pratiques singulières et intériorisées de l'espace dans les récits des auteurs de notre corpus. Leurs sources énonciatives, déterminantes dans la représentation spatiale, perturbée, sans cesse altérée, « projet[tent] [leur] affectivité sur le monde », qui inversement « retenti[t] [...] dans [leur] conscience »¹⁷² ; c'est à ces projections, à ces retentissements, à ces paysages, plus qu'à des lieux, moins liés aux points de vue qu'aux événements, somme toute assez rares dans plusieurs récits du corpus, que nous nous intéressons.

Au contraire de la géographie de la littérature et de la géocritique, toutes deux très attachées à la référence, la pensée-paysage de Michel Collot dépasse, sans le nier complètement, l'espace de la carte, qui prive le lieu de son horizon en l'objectivant, en lui refusant toute fragmentation. Le chercheur rejoint sur ce point Michel de Certeau, qui avait déjà signalé, dans *L'invention du quotidien*, le « simulacre théorique » que constitue la « ville-panorama » : la carte, figée comme « un tableau », « a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques »¹⁷³, une déconnexion des parcours « étrang[ers] à l'espace [...] “géographique”. »¹⁷⁴

¹⁷⁰ Voir au sujet de ces corps vus au-delà de leur matérialité, « où l'esprit s'incarne dans une chair qui est à la fois celle du sujet, celle du monde et celle des mots », l'ouvrage de Collot : *Le corps cosmos*, Bruxelles, La lettre volée, 2008, quatrième de couverture.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 115. Collot utilise une expression attribuée à Cézanne par Joachim Gasquet, *Cézanne*, La Versanne, Encre marine, 2002, p. 237.

¹⁷² *Ibid.*, p. 31.

¹⁷³ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 173.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 174.

Inséparable d'une coloration affective, le paysage est un espace imaginaire ; il n'est pas « le pays, mais un aspect du pays tel qu'il se présente au regard d'un observateur » ; de même « il ne figure pas la nature, mais la manière dont l'homme s'y retrouve lui-même. »¹⁷⁵ Dans une étude des « parcours », des « pratiques », des « figurations » de l'espace, des « manières » de l'appréhender, les observations de Collot, en mettant l'accent sur l'espace habité et ressenti, présentent un intérêt certain. C'est la structure anthropologique de l'horizon qui permet le mieux d'articuler le rapport du paysage au réel et à l'imaginaire. La ligne d'horizon délimite un ensemble perceptif, trace la limite du champ visuel, donne un contour provisoire au paysage. Elle concerne donc la première dimension de l'espace repérée par Vincent Gélinas-Lemaire : son aspect géométrique, qui renvoie à ses mesures, ses formes et ses proportions. Toutefois, la limite qu'impose l'horizon n'est pas une clôture, elle est mobile, elle recule à mesure qu'on avance vers le paysage. En tant que seuil qui fait passer de la vue à la vision, la ligne d'horizon, « ouverte à l'appel de l'ailleurs »¹⁷⁶, associe étroitement le visible et l'invisible et permet d'articuler l'ici et l'ailleurs, le local et le global, le sujet et l'objet, le lieu et l'espace. C'est peut-être par la voie du paysage, qui offre un point de passage entre l'attachement au pays et l'ouverture au monde, que les romans de notre corpus parviennent à composer avec une mondialisation uniformisatrice sans en nier l'existence. Comme le font remarquer Aline Bergé et Julien Knebusch, « paysager la mondialisation, c'est la rendre sensible et intelligible »¹⁷⁷ ; il nous semble que c'est en partie ce qui est à l'œuvre dans les récits

¹⁷⁵ Michel Collot, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature, op. cit.*, p. 124. Collot cite Michèle Pichon, *Esthétique et épistémologie du naturalisme abstrait*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 102.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷⁷ Aline Bergé et Julien Knebusch, « Introduction », dans Aline Bergé, Michel Collot et Jean Mottet (dir.), *Paysages européens et mondialisation 2. Éléments de géographie littéraire, Carnet de recherche « Vers une géographie littéraire »*, 2012. En ligne : <https://aapq.org/sites/aapq.org/files/bibliotheque/PEM2-Geolit.pdf> (consulté le 23 septembre 2019.)

de Toussaint, Kerangal et Echenoz, qui problématisent l'espace mondialisé, qui en révèlent les travers et les complications, à commencer par son aspect hostile, inhabitable.

Comme c'est le cas pour la géopoétique, notre recours à la pensée-paysage de Michel Collot s'arrête à ces considérations philosophiques. Plus une abstraction qu'une méthode, la pensée-paysage, apte à nourrir notre réflexion sur l'espace contemporain, peut toutefois difficilement s'ouvrir sur l'étude de la littérature. Malgré sa réactualisation par Michel Collot (mais aussi par Cauquelin, Bergé et Knebusch), le concept de paysage nous apparaît trop désuet, mais aussi trop chargé et connoté, pour être utilisé de façon convaincante dans l'étude de récits contemporains, novateurs, dont l'exégèse nécessite un regard neuf. Intimement lié au domaine de la peinture depuis la Renaissance, le paysage est par ailleurs, depuis le romantisme, un thème poétique majeur, qui « trouve dans la poésie lyrique son expression privilégiée »¹⁷⁸ ; Collot postule même l'existence d'un « art poétique du paysage », allant de Victor Hugo à Jacques Roubaud en passant par Édouard Glissant, qui créent des paysages « en réinventant la langue et les formes poétiques. »¹⁷⁹ S'ils exploitent toutes les possibilités langagières et formelles, les récits de Toussaint, Echenoz et Kerangal le font généralement à l'intérieur du cadre romanesque, dont ils représentent les potentialités les plus novatrices et la grande vitalité contemporaine – même s'ils en contestent les conventions génériques et énonciatives. Difficile à assimiler à l'œuvre de Jean Echenoz, plus parodique que lyrique, rejetant le pathos et les épanchements, le concept de paysage paraît mieux apte à traduire, au moins partiellement, le rapport à l'espace qui se dégage des récits de Jean-Philippe Toussaint, plus vibrant, plus tragique, et surtout des textes de Maylis de Kerangal. En effet, la prose de Kerangal comporte un souffle poétique ; plus encore, elle le recherche, ce que

¹⁷⁸ Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, quatrième de couverture.

¹⁷⁹ *Ibid.*

l'écrivaine admet : « Mon roman cherche le poème. »¹⁸⁰ À la recherche de « l'épopée, [de] quelque chose d'archaïque et d'élémentaire »¹⁸¹, l'« écriture du roman-poème »¹⁸² de Kerangal se distingue, stylistiquement, par la préséance du rythme, illustrée notamment par des écholalies, des structures anaphoriques et par le recours à la métaphore. *À ce stade de la nuit*, entièrement conçu sur le mode de l'anaphore, chaque début de chapitre reprenant le titre du récit, constitue assurément l'exemple le plus éclatant. Pourtant, le lyrisme de Maylis de Kerangal n'en est pas un d'effusions, « mais de tensions »¹⁸³ ; il ne déploie « aucun romanesque des passions » et n'adhère pas à « la cadence et [à] la fameuse traîne lyriques. »¹⁸⁴ Si l'on se fie à la définition que donne Kerangal elle-même, il « ne ressort pas de l'émotion individuelle face à une situation, mais il émane du terrain »¹⁸⁵ ; c'est de cette préférence pour la « réalité concrète et matérielle »¹⁸⁶ que parle Sylvain Dournel lorsqu'il souligne, à juste titre, que la métaphore de Kerangal « travaille le réel »¹⁸⁷. Une pensée-paysage, relevant surtout d'une abstraction, entretenant des liens originels et étroits avec la poésie romantique, avec le lyrisme, ne peut suffire dans l'étude des romans « de matériaux » de l'écrivaine.

Le concept est par ailleurs trop englobant ; lié tant au dessin, à la peinture, à la photographie qu'à la littérature, le paysage concerne, simultanément, les trois types d'approches spatiales déclinées par Michel Collot : la géographie littéraire (le paysage, qu'« aucun artifice

¹⁸⁰ « “Remobiliser des lexiques, les réanimer [...], repousser, résister à la pression qui voudrait que le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires” ». Entrevue avec Maylis de Kerangal. Propos recueillis par Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *op. cit.*, p. 121.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁸² Sylvain Dournel, *loc. cit.*, p. 100.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 108.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹⁸⁵ « “Un chemin dans le langage”, entretiens avec Maylis de Kerangal ». Propos recueillis par Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, *op. cit.*, p. 202.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Sylvain Dournel, *loc. cit.*, p. 104.

cartographique ne peut montrer »¹⁸⁸, qui renvoie aux trous sur la carte et à la part d'invention), la géocritique (« dont la « tâche » serait de découvrir les paysages, « qu'on ne peut trouver ni figurer sur aucune carte »¹⁸⁹) et la géopoétique (dédiée à « la construction d'un "univers imaginaire" ou d'un "paysage" »¹⁹⁰). Point de ralliement des trois perspectives qui prédominent depuis que le « tournant spatial » a fait s'accélérer la recherche sur l'espace, historiquement négligé par rapport au temps, le paysage, certes incontournable dans une étude sur le lieu littéraire, est devenu, à force d'être trop systématiquement convoqué, un concept saturé, ouvert à toutes les définitions et à toutes les assimilations, ce qu'autorise sa nature relative. Sa dimension universelle, intemporelle, en fait un outil moins approprié pour rendre compte des nuances et des spécificités du roman contemporain. Ce n'est donc que partiellement que nous nous inspirons de la pensée-paysage de Michel Collot. D'un côté, l'aspect construit, inventé, intériorisé du paysage fait écho aux représentations spatiales systématiquement médiées, fortement orientées, des récits de points de vue de Jean-Philippe Toussaint, Maylis de Kerangal et Jean Echenoz ; le paysage pose directement la question de l'habitabilité, puisqu'il met le sujet au centre de la donnée spatiale, et ouvre sur une réflexion anthropologique sur la place de l'humain dans son environnement, réflexion à laquelle semblent participer les récits des trois écrivains. D'un autre côté, la notion est trop historiquement chargée, trop transversale et multidisciplinaire, trop relative et, enfin, trop associée à un emballement poétique et romantique qui s'accommode très mal de récits qui refusent l'excès de pathos (Echenoz) ou qui réinventent le lyrisme, le déplaçant en lui retirant ce qu'il comporte, justement, de poétique et de romantique (Toussaint et Kerangal). Peut-on encore parler de paysage, qui suppose « un caractère contemplatif, ingénument teinté du sentiment de la nature »¹⁹¹ pour

¹⁸⁸ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 76.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹¹ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 9.

évoquer un espace mondial post-exotique et sur lequel pèse toutes sortes de menaces ? Pour désigner des lieux numérisés où le rapport direct à l'espace qu'implique le paysage est compromis par la prolifération des écrans et la virtualisation ? Qu'en est-il du paysage dans un monde de réseaux qui a pour apanages la vitesse et le mouvement ? Ces récits le font « éclater [...] au profit d'une poétique de la multiplicité des lieux [l'ensemble de l'œuvre récente d'Echenoz, Toussaint et Kerangal] et de leur investigation et exploration documentaire [tous les récits de Kerangal et *La clé USB* de Toussaint], ou de l'ivresse et ubiquité spatiales expérimentant l'espace comme espace cartographique [tous les textes d'Echenoz et de Kerangal]. »¹⁹² Notre étude, animée d'une conscience paysagère en même temps qu'elle se distancie du concept réintroduit par Cauquelin et Collot, permettra peut-être de voir *ce qu'il reste* du paysage dans un espace global en proie à des perturbations constantes, *ce qui résiste*, dans le nouveau rapport à l'environnement, à une crise spatiale généralisée.

L'espace comme site

L'immersion dans une réalité virtuelle et la construction d'un espace interactif, celui du numérique, dont l'accélération au début des années 1990 – avec l'apparition du World Wide Web – a partie liée avec le « tournant spatial », conduisent Anne Cauquelin à prolonger la définition qu'elle offre du paysage (dans *L'invention du paysage*¹⁹³) grâce au concept de « site » (dans *Le site et le paysage*¹⁹⁴). À mi-chemin entre la notion de paysage (site *spatial*) et d'espace virtuel (site *Internet*), le site introduit « la pratique du réseau comme la condition même de son existence »¹⁹⁵

¹⁹² Aline Bergé et Julien Knebusch, *loc. cit.*

¹⁹³ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 192 p.

¹⁹⁴ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, *op. cit.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 155.

; il peut ainsi sembler éviter, au moins partiellement, les écueils de la pensée-paysage, plus malaisée à appliquer à un corpus qui s'attache surtout à revisiter des lieux emblématiques du contemporain (le chantier d'un pont, Cinecittà, les métropoles européennes et asiatiques, etc.), tous interreliés, interconnectés, qui se rallient tous à la ville-monde, « niveau supérieur de la hiérarchie urbaine [...] où se concentrent les pouvoirs centraux [...] de l'économie mondiale. »¹⁹⁶ La pensée de l'espace en tant que site paraît plus adaptée pour rendre compte de lieux fortement marqués par la technologie ; dans les récits du corpus, le numérique n'empiète pas sur l'espace « réel » ; il *est* l'espace réel, il le *structure*. Par exemple, dans le cycle de Marie, le téléphone est bien plus qu'un thème ; synonyme, aux yeux du narrateur-personnage anxieux du cycle, de « répulsion, de trac, de peur immémoriale, [de] phobie irrépressible » (N, 44), il a un rôle dans la structure du récit, dans ses articulations et son ordonnancement. Les deux cycles récents de Jean-Philippe Toussaint permettent d'ailleurs de suivre en temps réel l'évolution technologique, de l'omniprésence du fax dans *Faire l'amour* au gros plan sur la blockchain dans *La clé USB*, des technologies du passé à celles du futur. La plupart des déplacements déterminants de la quadrilogie de Marie ont pour origine un coup de téléphone inquiétant et surprenant – l'une des seules constantes de ces trajets spontanés et en grande partie dénués de *telos* –, tendance alarmante que le personnage-narrateur se rappelle au moment où, alors qu'il se trouve « dans la cuisine du petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas » à Paris, Marie l'appelle après plusieurs mois de silence pour lui demander de l'accompagner à l'enterrement de Maurizio à l'île d'Elbe :

Ce vide qu'elle avait laissé dans la conversation – ce manque, cette absence – laissait place à toutes les hypothèses, de la plus banale à la plus tragique (une mort évidemment, puisque, chaque fois que Marie m'avait téléphoné à l'improviste ces derniers temps, c'était pour m'annoncer la mort de quelqu'un, son père, deux étés plus tôt, et Jean-

¹⁹⁶ « Villes globales, villes mondiales », *Géococonfluences*. En ligne : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/globales-mondiales-villes> (consulté le 15 mars 2020.)

Christophe de G. en juin dernier) et permettait toutes les conjectures, sans que rien ne permit d'en étayer aucune. (N, 87-88)

Ce passage résume les intrigues de *Fuir*, où le décès du père de Marie détermine les déplacements internationaux, et de *La vérité sur Marie*, qui est centré sur Jean-Christophe de G., offrant du même coup une synthèse des fragments temporels emmêlés du cycle. Il traduit les relations difficiles du narrateur avec la technologie, rapport compliqué que creuse *La clé USB*, qui s'intéresse à l'« ATP » (l'un des multiples acronymes techniques du récit, qui signifie « analyse technologique prospective »¹⁹⁷). Éminent professeur, spécialiste de la « méthode *real-time* Delphi » (CU, 24), de la blockchain, de la cryptomonnaie – thèmes qu'il déploie pendant de longues pages –, autrement dit de « l'avenir », Jean Detrez, le narrateur pour une fois nommé de Jean-Philippe Toussaint, est lui-même confus par rapport à son objet, source chez lui d'une angoisse (à la mesure de celle expérimentée par le protagoniste du cycle de Marie à la réception d'un fax ou d'un coup de téléphone) : « Ce que la prospective n'était pas, je le savais par cœur – quant à savoir ce qu'elle était ? » (CU, 13)

L'illustration la plus convaincante de l'agentivité du numérique sur l'espace réel se trouve très certainement dans *Un monde à portée de main*, où la technologie, omniprésente malgré qu'il s'agisse d'un « roman archéologique, spéléologique »¹⁹⁸ qui traite principalement de peinture (notamment rupestre), travaille l'espace, le transforme, voire le dénature. Les lieux dans le roman (une succession de grandes villes européennes parcourus par des personnages nomades, à la recherche de contrats : Moscou, Rome, Bruxelles, etc.) sont sculptés par l'art : les nuances de

¹⁹⁷ Jean-Philippe Toussaint, *La clé USB*, Paris, Éditions de Minuit, 2019, p. 14. Désormais CU suivi du numéro de page entre parenthèses.

¹⁹⁸ Jean-Marie Félix, « *Un monde à portée de main* plonge dans les profondeurs de l'intime », *Radio Télévision Suisse*, 24 septembre 2018. En ligne : <https://www.rts.ch/info/culture/livres/9865564-un-monde-a-portee-de-main-plonge-dans-les-profondeurs-de-lintime.html> (consulté le 15 octobre 2020.)

couleur les plus fines, les métaphores les plus évocatrices et les descriptions picturales orientent une représentation esthétique de l'espace. Mis en réseaux, ces espaces sont aussi modelés par la technologie. À Rome, dans les studios de Cinecittà, sorte d'« Hollywood-sur-le-Tibre »¹⁹⁹, et à Lascaux, entre autres, Paula participe à la recréation de lieux, devenus des fabriques à images. Ces représentations simulacrales sont permises par le recours à des techniques complexes. Par exemple, grâce à des « scanners ultra-performants » et à des « clichés en haute résolution » (*MPM*, 305), la grotte de Lascaux se décline, sous l'emprise d'impératifs commerciaux et touristiques qui consacrent la prééminence de l'image sur l'espace réel, en diverses copies : Lascaux II, Lascaux III, Lascaux IV. Le remplacement de la grotte par des imitations numériques, plus réelles que le réel, « plus vrai[es] que l'original » (*MPM*, 305), qui attirent par ailleurs davantage de visiteurs, est un exemple probant de la façon dont la technologie transforme radicalement l'espace. Même les lieux les plus originels, les plus mythiques, sont désormais définis et structurés par le numérique, adjectif substantivé qui, dans les romans de Kerangal, mais aussi dans ceux d'Echenoz et de Toussaint, renvoie à un trait fondamental de l'espace physique.

Cette relation étroite entre les récits contemporains de ces trois auteurs et les réseaux de la mondialisation, « c'est-à-dire l'image d'une circulation non hiérarchisée, non pyramidale, non linéaire »²⁰⁰, invite à penser leurs représentations spatiales du point de vue du site, qui se « rapproche [...] de la vision contemporaine d'un monde où les choses et les gens sont en mouvement. »²⁰¹ Le concept traduit une conception rhizomatique de l'expérience humaine que l'écriture fragmentaire et labyrinthique de Toussaint, Echenoz et Kerangal reconduit. « Gliss[ant]

¹⁹⁹ Maylis de Kerangal, *Un monde à portée de main*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2020 [2018], p. 219. Désormais *MPM* suivi du numéro de la page entre parenthèses.

²⁰⁰ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, *op. cit.*, p. 35.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 22.

sans cesse d'un bord à l'autre de [la] constellation sémantique »²⁰², offrant « une sorte de réponse apaisante aux tourments spatiaux », le site, à l'instar du paysage, est intrinsèquement « hybride. »²⁰³ Une représentation de l'espace comme site a l'avantage, dans une étude des lieux contemporains, de prendre en compte la donnée numérique, jugée consubstantielle dans un monde qui voit s'accroître la « globalité du territoire d'Internet, sa planétarisation »²⁰⁴, et « [l]a nouvelle économie, celle du Réseau²⁰⁵ » :

les sites [touristiques et culturels] conjuguent [...] l'idée de paysages plaisants à contempler et la mise en vente de leurs appâts numériques, conjuguant ainsi esthétique, communication et finances de manière naïvement triomphale [...] les sites à visiter apparaissent sur les sites qui leur sont tout dévoués. Sites sur sites en quelque sorte.²⁰⁶

Ainsi, le site « ne se partage pas selon la coupure entre deux mondes, celui d'Internet et celui du monde quotidien »²⁰⁷ ; il est « à la jointure de deux entités jusqu'alors ennemies »²⁰⁸, il révèle des points de vue en apparence antagoniques, mais qui sont en fait deux faces d'une même réalité, celle de l'espace contemporain, par essence multiple et composite. Il implique une appartenance à un réseau virtualisé surplombant, à une « toile mobile, extensible et en activité constante »²⁰⁹ qui est « traversé[e] de liens »²¹⁰ et de nœuds. Il a partie liée avec certaines des injonctions contemporaines les plus insistantes, la transparence et l'ubiquité, thématiques et narrativisées dans les romans d'Echenoz, Toussaint et Kerangal. Leurs textes sont en effet truffés d'enquêteurs et d'écrans, et leur structure énonciative recherche continuellement l'omniscience : activant des

²⁰² *Ibid.*, p. 18.

²⁰³ *Ibid.*, p. 85.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 103.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 101.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 32-33.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 114.

dispositifs de surveillance et d'espionnage, cette structure évoque l'image d'une série de caméras interconnectées. Associé étymologiquement à la vue (le mot vient de l'anglais *sight*), le site, en tant que « point du territoire d'où je peux embrasser l'espace, la campagne d'un regard circulaire »²¹¹, implique le plus souvent une vue dégagée, panoramique : « Mettre en vue le paysage, l'exhiber, tel est le mot d'ordre du site »²¹². « [À] partir de son point d'ancrage » qui lui donne « tout son sens »²¹³, il renvoie à plus grand que lui, il « donne à voir quelque chose qui n'est pas lui, quelque chose de son environnement, ses alentours »²¹⁴ ; il se définit par son « extensibilité », par sa capacité à excéder le lieu (en tant que localisation) et à le sortir « de son conditionnement spatial. »²¹⁵ À l'instar du paysage, dont nous avons vu qu'il était l'objet d'une invention, le site, tant dans sa version topographique que dans sa version numérique, est une construction délibérée, orientée, « ordonné[e] en vue d'une action »²¹⁶ : une pensée du site met l'accent sur la dimension de mise en scène de l'espace contemporain, sur son aspect de simulacre, sur sa qualité de décor.

Malgré sa réactualisation par Anne Cauquelin, le site demeure très associé aux idées « de stabilité, de protection » : « il permet de se positionner soi-même et de positionner tout élément individuel par rapport aux autres. Et cela qu'il s'agisse [...] indifféremment du site géographique ou du site Internet [...] »²¹⁷, qu'il s'agisse indifféremment du site en tant que *punctum*, *situm*, point sur une carte, « position [...] cartographiable, découpable »²¹⁸ ou en tant que domaine sur Internet. À la manière du paysage, le site a l'avantage de résoudre des oppositions peu fécondes ; cela

²¹¹ *Ibid.*, p. 27.

²¹² *Ibid.*, p. 146.

²¹³ *Ibid.*, p. 114.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 114.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 145.

comporte aussi le risque de la vacuité. Dans un mouvement inverse, peut-être mieux représenté dans les récits de Toussaint, Echenoz et Kerangal, l'étymologie du mot le rattache aussi au latin *resistere* ; en ce sens, il a trait à la cartographie mais la conteste simultanément, intégrant les localisations particulières à un réseau qui les nivelle et en efface les marques les plus distinctives. C'est plutôt cette résistance à une représentation spatiale linéaire, alignée sur la carte, cette forme de déplacement ou de déviation, que nous étudions ici ; les liens entretenus par le concept de site avec le patrimoine, « le site comme patrimoine de l'humanité »²¹⁹, autrement dit avec le « génie du lieu »²²⁰, pointant vers les dimensions historique et mémorielle de l'espace symbolique et stratigraphique, nous apparaissent moins pertinents dans l'analyse spatiale des récits de Kerangal, Toussaint et Echenoz, surtout captivés par ce qui vibre dans le présent. La charge connotative des hauts lieux – le 16^e arrondissement de Paris dans *Envoyée spéciale*, la grotte de Lascaux dans *Un monde à portée de main* –, qui devraient « interpeller et illustrer un territoire plus vaste que celui qui est immédiatement présenté par les lieux eux-mêmes »²²¹, leur est justement refusée.

La notion de site, elle-même éminemment connotée, associée à toute une variété de champs, est difficile à dissocier d'un usage, d'une utilité : le site localisé est touristique, patrimonial, industriel ou archéologique. Des espaces comme la carrière de Beauchâteau et la grotte de Lascaux dans *Un monde à portée de main* de Kerangal, la Plate dans *Corniche Kennedy*, exemplaires du site en tant que configuration du lieu ou du terrain, ou le Contemporary Art Space de Shinagawa dans *Nue* de Toussaint, espace aménagé pour une exposition, configuré, ordonné en vue d'une action, semblent aisément assimilables à la catégorie des sites. Point de convergence de

²¹⁹ *Ibid.*, p. 86.

²²⁰ Michel Butor, *Le génie du lieu*, Paris, Gallimard, 1958, 144 p.

²²¹ Mario Bédard, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. XLVI, n° 127, avril 2002, p. 52.

travailleurs nomades venus de Chicago, de Sao Paulo ou de Dunkerque dont les descriptions successives et systématiques par la voix narrative sont denses en toponymes, le chantier dans *Naissance d'un pont* semble répondre le mieux à cette appellation. Configuration à l'usage orienté (critère topographique), le chantier de Coca, ville imaginaire assimilée à San Francisco et à sa Silicon Valley, est parcourue de réseaux (de transport, de travailleurs) et constitue un nœud important de la ville-monde et de ses réseaux virtualisés (critère numérique).

Une pensée de l'espace en tant que site nous semble moins aisée à appliquer à l'étude de la représentation de Paris dans *Envoyée spéciale* et dans *Vie de Gérard Fulmard*. Les personnages de Jean Echenoz n'utilisent pas l'espace, ils n'agissent pas sur lui. Ils le traversent, mais ne s'y ancrent pas, préférant les allers-retours dans le quadrillage spatial. Le chantier, quant à lui, est éphémère, mais doté d'une certaine extension temporelle. Que faire de ces non-lieux, espaces voués à la seule circulation – bien que Marc Augé, dans son « Retour sur les non-lieux », les relativise, rappelant qu'« il n'y a pas de “non-lieux” dans le sens absolu du terme »²²² – ou de ces délieux, construits « par la globalisation du monde »²²³ et résultant « d'un processus où les acteurs “locaux” n'ont que peu de prise, ou pas du tout »²²⁴, qui foisonnent dans les romans de Jean Echenoz ? Comment lire la présence de ces métropoles – souvent asiatiques : Pékin, Shanghai, Tokyo, Kyoto, Dalian, mais aussi parfois européennes : Paris, Bruxelles – indistinctes, interchangeables, que parcourent les personnages pressés de Jean-Philippe Toussaint, qui sont davantage *arrière-plans, quadrillages, toiles de fond* que *sites* ?

²²² Marc Augé, « Retour sur les non-lieux. Les transformations du paysage urbain », dans Aline Brochot (dir.), « Autour du lieu », *Communications*, n° 87, 2010, p. 172.

²²³ Patrick Prado, « Lieux et délieux », dans Aline Brochot (dir.), « Autour du lieu », *op. cit.*, p. 122.

²²⁴ *Ibid.*, p. 123.

Une perspective multifocale

La mise à l'épreuve de l'espace à l'œuvre dans les récits de Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz et Maylis de Kerangal implique de les examiner avec un regard neuf et une approche composite. En effet, il nous semble qu'un tel corpus, composé d'œuvres aussi singulières, perturbatrices, qui mobilisent toutes les ressources possibles pour entretenir un sentiment persistant de crise, qu'il ait trait à la diégèse, ébranlée par des jeux énonciatifs et stylistiques, ou aux lieux, déstabilisés par les processus de mondialisation et de virtualisation, exige une méthodologie et une perspective multifocales, qui mettent à profit différents points de vue sur l'espace en littérature. Combinant les théories et les considérations géographiques, géocritiques et géopoétiques (selon la tripartition proposée par Michel Collot), introduisant des idées tirées de l'écocritique, de la « pensée-paysage » et d'une « pensée-site », plus en phase avec le contemporain qui intéresse nos récits, cette thèse cherche à rendre compte de points de vue et d'expérimentations variés en tirant avantage des points de vue et des expérimentations les plus divers des lectures de l'espace contemporain. Son corpus lié aux idées d'hétérogénéité, de multiplicité, de « mosaïque »²²⁵, invite à se placer au carrefour des interprétations et convoque une méthodologie susceptible de rendre justice à cette littérature qui refuse le *sur mesure*, échappe au préconçu, déjoue les conjectures. À notre avis, les approches spatiales peuvent orienter notre lecture des ouvrages de Kerangal, Toussaint et Echenoz, mais aucune ne peut en orienter exclusivement l'interprétation²²⁶. Aussi, nous adopterons une perspective multifocale où l'addition de ces façons de penser l'espace sera à même de rendre compte de romans géographiques.

²²⁵ Jia Zhao, *op. cit.*, p. 40.

²²⁶ Ces manques ont surtout trait au cadre méthodologique de ces façons de penser, souvent trop vague et dénué de concepts herméneutiques applicables, à l'exception notable de la géocritique, dont il faut concéder qu'elle est munie d'un appareillage théorique.

DEUXIÈME CHAPITRE

PRÉSÉANCE DU REGISTRE VISUEL « RÉCITS D'ESPACE » ET RÉCITS FILMIQUES

Les récits de Toussaint, Echenoz et Kerangal, « récits d'espace »²²⁷, sont d'abord géographiques : ils sont remplis d'indications cartographiques, ils fabriquent parfois des lieux – c'est le cas de Coca dans *Naissance d'un pont* –, ils créent des images fortes et détaillées qui les inscrivent hors de tout doute dans le registre visuel. Ils posent la question de l'habitabilité de l'espace et s'intéressent abondamment au positionnement des corps dans celui-ci. Le mouvement, celui d'une narration chahutée, ondulatoire, et celui de personnages qui enchaînent les déplacements ou dont on épie les moindres trépidations, guide les intrigues et leurs représentations. Cette préséance de l'espace se reflète dans plusieurs titres de ces romans, qui désignent des lieux précis (*Corniche Kennedy*, *Made in China*), des directions (*Tangente vers l'est*), des constructions (*Naissance d'un pont*), des rapports de proximité (*Un monde à portée de main*) ou des déplacements (*Fuir*, *Envoyée spéciale*). Le dernier recueil de nouvelles – ou « roman en pièces détachées »²²⁸ – de Kerangal, *Canoës*, composé de huit promenades qui font chacune apparaître l'une de ces petites pirogues, perpétue la primauté de l'espace, imposée dès le titre. Récits fondamentalement visuels, les constructions multifocales des auteurs de notre corpus mobilisent toutes les ressources du littéraire et puisent aussi dans le réservoir des pratiques cinématographiques pour capter le monde et ses infinies nuances. Ce sont des textes remplis d'images (ils en sont saturés) et qui les imposent avec autant d'insistance et de précision que le

²²⁷ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 173.

²²⁸ Maylis de Kerangal, *Canoës*, Paris, Verticales, 2021, quatrième de couverture.

feraient les plans d'un film. Commençons par voir en quoi Maylis de Kerangal, écrivaine autrefois géographe, Jean-Philippe Toussaint, auteur voyageur, et Jean Echenoz, créateur de décors, pensent d'abord à l'espace. Nous explorerons ensuite les liens qu'entretiennent leurs écritures spatiales avec le cinéma, qui y prend souvent le pas sur le littéraire, et dont l'influence oriente une pratique d'abord visuelle, attachée à la perception et aux images.

« Récits d'espace »

Maylis de Kerangal

Maylis de Kerangal admet accéder « à la primauté de l'espace » dans ses textes récents. Des personnages nomades au déploiement horizontal, issus des quatre coins du globe, se rejoignent dans des lieux abondamment déclinés, points de commutation des réseaux universels et points de départ des intrigues (le pont, la corniche, le Transsibérien, Lampedusa, etc.). Plus encore, ce sont des récits du corps dans l'espace. *Corniche Kennedy*, roman méditerranéen qui présente l'hédonisme de jeunes apollons de la Côte d'Azur, est assurément le plus représentatif d'une écriture phénoménologique :

La réception critique de Maylis de Kerangal s'est beaucoup intéressée aux romans – en particulier à partir de [ce dernier] –, à leur « appréhension liante et collective du monde réel », dont l'approche « socio-ethnologique » relèverait d'une « éthique » fondamentale, celle de « “restituer les expériences” »²²⁹.

²²⁹ Marie-Pascale Huglo, « Présentation : Maylis de Kerangal. Puissances du romanesque », *op. cit.*, p. 10. Huglo cite Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.) « Une écriture “avitail[ée] au multiple », dans *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, *op. cit.*, p. 8. (qui, elles, citent Kerangal).

L'écriture de Kerangal mesure les effets et les implications de la mondialisation sur des existences perturbées, déracinées. Moins tournée vers l'étude de la psyché humaine – du moins pas directement –, elle se consacre le plus souvent à décrire la position des corps, leur tension, leur éventuelle douleur. L'espace que donne à voir l'écriture de Kerangal fait se côtoyer l'universel et le microscopique, le global et l'éminemment localisé. Le mouvement imperceptible des corps radiographiés, celui des personnages enchaînant les contrats et les déplacements internationaux, celui de la narration rebondissante et de ses caméras à 360 degrés qui « étir[ent] l'espace »²³⁰, est partout. Les non-lieux ou les délieux traversés sont provisoires (l'espace de Kerangal est éphémère, il est surtout lié au seul présent) : le rapport difficile des personnages à leur espace tient en partie à cette instabilité. Les chantiers et les studios, constructions transitoires, matérialisent un espace temporaire, mais aussi technique, associé à un savoir-faire que la narration excavatrice, plongée dans un « présent ingénieur »²³¹, n'a de cesse de creuser : l'attention est portée sur les structures, sur les matériaux selon une thématique de l'échafaudage qui renvoie, comme par métonymie, à l'architecture complexe des narrations de l'écrivaine.

Sans vraiment traduire sa primauté dans l'œuvre de Maylis de Kerangal, proclamée plus directement par l'auteure elle-même que par les commentateurs, la critique s'est néanmoins penchée sur certaines déclinaisons ou manifestations de l'espace ou du rapport entretenu avec lui par les personnages, et plus spécifiquement des corps. Seule Delphine Delga-Leleu, qui soutient en 2022 la première thèse consacrée à l'œuvre de l'écrivaine, s'intéresse au « rôle prépondérant » des lieux, qui sont « [l]oin » d'y « être réduits à une fonction décorative », mais sont plutôt « à

²³⁰ Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, op. cit., 228 p. Les commentatrices reprennent dans le titre de leur ouvrage collectif une citation de *Réparer les vivants*.

²³¹ Daniel Lafortest, « Histoire d'un présent ingénieur. *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », loc. cit., p. 78-81.

l'origine de la narration. »²³² La chercheuse fournit une contribution importante en abordant enfin, dans son travail intitulé *Maylis de Kerangal : géographies, poétique et politique*, le caractère premier de la géographie dans l'œuvre,

et même [des] géographies tant [l'écrivaine] explore les divers aspects de cette discipline, embrassant un large spectre qui va de la géomorphologie à la géographie humaine, voire à la géopolitique en passant par la sociologie, sans méconnaître une géographie plus intime et parfois imaginaire²³³.

Si, au contraire de Delga-Leleu, nous n'approchons pas la pratique spatiale de Kerangal à partir de l'angle « politique » ou « poétique » – sans toutefois l'oblitérer, puisqu'« une réflexion politique proche des théories du care »²³⁴ sous-tend en effet l'œuvre, sans toutefois parvenir à réparer un espace brisé, à donner la représentation réaliste d'un monde ordonné et compréhensible –, nous considérons, comme elle, que l'ancrage géographique des récits de l'écrivaine est leur élément le plus distinctif.

À l'exception de cette commentatrice, les publications sont demeurées plus ciblées, sans que l'on se risque à un postulat plus large de préséance. En plus de Caecilia Ternisien qui étudie l'onde (surtout celle de la phrase), Marie Fontana-Viala examine les « [f]ormes et enjeux de l'espace dans l'œuvre de Maylis de Kerangal » (et notamment un « sentiment océanique »²³⁵ qui rappelle la disposition océanique de Marie dans le cycle de Toussaint), Marion Brun s'attache au contexte méditerranéen et à « la pensée de midi »²³⁶ que met au jour *Corniche Kennedy* et Sarah

²³² Delphine Delga-Leleu, *Maylis de Kerangal : géographies, poétique et politique*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 10, 2022, p. 3.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Marie Fontana-Viala, « Formes et enjeux de l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Maylis de Kerangal », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, *op. cit.*, p. 85-100.

²³⁶ Marion Brun, « *Corniche Kennedy* de Maylis de Kerangal : une pensée de midi ? », *Babel*, n° 40, 2019, p. 379-391.

Buekens révèle, en plus du « jeu des genres littéraires », « la proximité avec la nature »²³⁷ dans *Naissance d'un pont*. L'ouvrage collectif *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »* dirigé par Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça – dont fait partie la contribution de Fontana-Viala – est à ce jour l'étude la plus complète du romanesque de l'écrivaine de Verticales. En dépit de la présence du mot « espace » dans le titre, qui reprend les propos de l'auteure, et d'une troisième section dédiée à l'« écriture nomade » de Kerangal, ces Actes de colloque rendent surtout compte de la complexité de sa « parole vive »²³⁸ : l'emploi omniprésent du discours direct libre, le recours à l'hypotypose, « [l]a joie des énumérations, des attributions, des classements »²³⁹, l'usage des anglicismes et des onomatopées, « les effets de condensation induits par la parataxe et par l'emploi de constructions attributives audacieuses » qui orientent une « chorégraphie de la collision »²⁴⁰ (*NP*, 199) (laquelle renvoie plus à l'espace de la phrase ou de la diégèse qu'à celui du monde). Les textes de l'ouvrage explorent autant la temporalité (notamment l'insistance du présent) que l'espace, sans trancher, en écho à l'équivalence que le titre préfigure. L'espace de Kerangal est principalement marqué par l'instantanéité – par exemple : le chantier de Coca ; il est aussi quelquefois marqué par une historicité, souvent désacralisée, mais indéniable – par exemple : la grotte de Lascaux, la carrière de Beauchâteau. Toutefois, il ne fait aucun doute que les romans plus récents de Maylis de Kerangal véhiculent une pensée de l'espace plus qu'une pensée du temps. Seul *À ce stade de la*

²³⁷ Sara Buekens, « Proximité avec la nature et jeu des genres littéraires : *L'homme des haies* de Jean-Loup Trassard et *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *Études littéraires*, vol. XLVIII, n° 3, 2019, p. 21-36.

²³⁸ Karine Germoni, « Réparer les vivants ou comment greffer la parole vive. Discours direct, absence des guillemets et tirets dialogiques », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, *op. cit.*, p. 179-196.

²³⁹ Chloé Brendlé, « L'euphorie communicative : le style selon Kerangal », *loc. cit.* Dans ce compte rendu de l'ouvrage collectif de Bonazzi, Narjoux et Serça, Brendlé résume les propos de Dominique Viart, « Maylis de Kerangal, une ethnographie sidérante », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, *op. cit.*, p. 19-31.

²⁴⁰ Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux, « *Naissance d'un pont*. Une «chorégraphie de la collision» », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, *op. cit.*, p. 145-158.

nuit, avec son titre évocateur et sa structure anaphorique, nous semble déroger à cette règle et être autant engendré par le temporel (l'écoulement d'une nuit) que par le spatial (Lampedusa).

Les textes de Kerangal partent de l'espace et reviennent à lui, mais les commentateurs n'ont pas suffisamment tenu compte jusqu'ici de cette primauté, pourtant saisissante. *Naissance d'un pont* est assurément le roman le plus souvent étudié de Kerangal ; c'est davantage sa structure générique – principalement les liens étroits qu'il entretient avec l'épopée ou le western – qui a monopolisé la plupart des publications. La critique de l'œuvre de l'écrivaine est encore, somme toute, récente : après des premiers textes peu commentés, les recherches commencent à peine à se multiplier et à se diversifier. La relative rareté des études, et notamment de celles sur l'espace, signale-t-elle une sorte de malaise à appréhender l'hétérogénéité constitutive des créations (effrayantes, monumentales) de Maylis de Kerangal et à en identifier les plus importantes lignes de fuite ? Un numéro récent de la revue *Études françaises*, entièrement dédié à l'œuvre de l'écrivaine, pallie en partie ce manque en réconciliant une contradiction centrale : celle entre, d'un côté, l'« exploration du réel » et « l'attention documentée aux lieux comme aux matériaux, aux gestes comme aux glossaires » et, de l'autre, la « fantaisie romanesque »²⁴¹. Encore une fois, pourtant, la thématique spatiale, systématiquement rattachée à la catégorie générique de l'enquête de terrain ou du documentaire, apparaît comme l'une parmi d'autres.

Un archipel. Fiction, récits, essais réunit des textes dédiés à des paysages (Lascaux, Le Havre, Omaha Beach, etc.) et aux modalités de leur représentation. Dans « Chasseur-cueilleur. Une expérience du tâtonnement », Kerangal réfléchit à la place occupée par la description de l'espace dans ses textes : « C'est précisément cette notion de composition qui

²⁴¹ Marie-Pascale Huglo, « Présentation », *loc. cit.*, p. 7.

m'intéresse. » (UA, 11). L'écrivaine part bel et bien des lieux, qui « font matériau dans l'écriture de [s]es fictions, de [s]es romans » (UA, 61) :

D'emblée, je m'arrose un espace [...] sans doute s'agit-il d'établir alors une aire de jeu, une surface à ébranler, un volume à habiter, une langue à activer, sans doute s'agit-il de délimiter un territoire, ou de pointer un repère – abscisse / ordonnée –, un « c'est là que ça se passe, ici même, c'est quelque part et on y est [...] l'écriture doit trouver à nidifier quelque part. » (UA, 61-62).

La notion de paysage est « centrale dans [s]on travail » (UA, 12) : « Je crois qu'écrire, c'est instaurer un paysage. » (UA, 67) C'est le roman qui se colle au lieu, et pas l'inverse : « le roman que je viens y loger [dans des lieux] leur est bientôt inhérent, il prend leur forme et leur couleur, il assimile leur vitesse, leur rythme et leur température » (UA, 62).

Chose certaine, les analystes ont abordé les œuvres de Jean-Philippe Toussaint et de Jean Echenoz avec moins d'embarras : les deux écrivains de Minuit ont inspiré les spécialistes, qui en répertorient les traits les plus saillants, les manifestations les plus ostensibles. Parmi les motifs qu'identifie la critique, une problématisation du rapport à l'espace est sans doute le plus récurrent : dans le cas de Toussaint et d'Echenoz, nulle hésitation entre le temps et l'espace – leurs œuvres amorcées autour des années 1980 coïncident, de façon significative, avec le *spatial turn*. Cette problématisation s'appuie notamment sur un rapprochement du littéraire avec le cinématographique.

Jean-Philippe Toussaint

Le mouvement ou son absence, l'attachement à un lieu, à une pièce, l'omniprésence des modes de transport, la succession de métropoles européennes et de mégapoles asiatiques : l'intérêt

spatial des textes visuels de l'écrivain-cinéaste Jean-Philippe Toussaint est unanimement attesté. Il est également l'une des constantes d'une œuvre composée de plusieurs périodes, marquée par de multiples évolutions depuis *La salle de bain* en 1985. De l'immobilisme et du huis-clos de ce premier opus (consacré à une pièce, à un espace), l'écriture de Toussaint se déplace progressivement vers l'éclatement des frontières ; au fur et à mesure que le personnage-narrateur se précise – du Monsieur anonyme des premiers récits (celui, notamment, du récit éponyme) à Jean Detrez, doté d'une vraie épaisseur romanesque –, il se délocalise et multiplie les voyages internationaux, le plus souvent dans l'une ou l'autre des grandes villes asiatiques, qui sont l'objet d'une véritable fascination. Tous les modes de transport imaginables (taxi, voiture, bateau, moto, train, avion, cheval) sont convoqués pour accomplir chez Toussaint le passage des lieux aux non-lieux (à commencer par les hôtels et les aéroports), pour évoluer d'une sorte d'apathie à des accélérations étonnantes. Ces vies passées en transit ne sont pas sans conséquences sur les personnages récents de l'écrivain belge, dont les récits racontent la fatigue (directement attribuée au décalage horaire dans le cycle de Marie), la confusion, le sentiment d'une inquiétante étrangeté (engendré à la fois par la langue étrangère, notamment sous la forme de pictogrammes, et par une indistinction des lieux).

La relation du personnage introspectif de Toussaint à son espace – attribuable à une « poétique de l'intériorité »²⁴² – constitue l'essentiel de sa narration préoccupée, d'autant plus qu'il ne peut compter sur des repères temporels, lui qui a du mal à percevoir le déroulement du temps. C'est le contexte spatial (l'espace du monde), guère plus net mais certainement plus développé, qui occupe la narration (l'espace de la page). La cohérence du cycle de Marie repose sur un certain

²⁴² Nicolas Xanthos, « De Zahir à Pégase : poétique de l'intériorité dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 133-144.

nombre de lieux-phares, magnétiques, qui préexistent aux intrigues. Comme dans *Envoyée spéciale* d'Echenoz, qui alterne entre Paris et la Creuse avant de se consacrer à Pyongyang, une structure triangulaire préside à l'enchaînement des événements de la quadrilogie de Toussaint : Paris – surtout l'appartement de la rue de La Vrillière, visité réellement ou mentalement –, une ville asiatique – Pékin, Shanghai, Tokyo, Kyoto (en plus de Guangzhou dans *Made in China* et Dalian dans *La clé USB*) – et l'île d'Elbe. Le triptyque spatial de Toussaint, comme celui d'Echenoz, juxtapose la métropole française (lieu de résidence, sorte de quartier général), une capitale asiatique (lieu d'une mission) et un espace éminemment reclus (lieu de récupération ou de préparation, visité parce qu'on le croit à l'écart des réseaux mondialisés, à l'abri de l'effervescence et des regards, même s'il n'en est rien)²⁴³. Le thème de la relation amoureuse, et surtout celui de la rupture – les deux ont partie liée chez Toussaint, où la relation amoureuse est certes problématique mais n'est jamais définitivement rompue –, sont déterminants dans la quadrilogie. L'amour s'y incarne spatialement : Marie (associée à l'eau, aux larmes, à une « *disposition océanique* » (N, 36 ; 37 ; 147) se fond dans son environnement, des événements liés à l'espace ponctuent sa relation avec le narrateur, comme « le tremblement de terre » à Tokyo, « indissociablement lié [...] à la fin de [leur] amour »²⁴⁴, et le contexte de leurs retrouvailles implique soit un projet un peu louche en Asie soit un drame survenu à Portoferraio, sur l'île toscane d'Elbe (la mort du père de Marie, la mort de Maurizio), par ailleurs théâtre d'une criminalité rampante et d'incendies qui menacent son statut de lieu idyllique. Philippe Claudel, qui écrit, en

²⁴³ Chez Echenoz, Pyongyang a un statut paradoxal et correspond aux deux dernières catégories : même si l'action parodique consiste à faire de la ville nord-coréenne un espace occidentalisé, un décor dont les traits caractéristiques sont effacés, elle est une capitale isolée.

²⁴⁴ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2009 [2005], p. 95. Désormais *FA* suivi du numéro de page entre parenthèses.

référence au titre du premier roman du cycle, « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité »²⁴⁵, a repéré les liens forts qui unissent amour et espace chez Toussaint.

Le fait que Marie et le personnage, deux parties d'un même tout, semblent parfois former « un seul corps bicéphale » (*FA*, 52) au point où l'on en vient à douter de l'existence de l'un puis de l'autre signifie que les espaces se décroissent et se superposent : à la porosité des êtres correspond la porosité de leurs espaces, superposables et indifférenciés. L'île d'Elbe, directement liée à Marie, à la fois urbaine et insulaire, et à sa famille, est l'un des pôles aimantés de la quadrilogie. Même polluée, désaffectée, criminalisée, l'île dans la mer tyrrhénienne est un lieu intime, un lieu de rapprochements, où les personnages se rendent de manière forcée (pour des décès), mais où ils prennent du recul (de manière littérale et figurée) et parviennent à vivre leur amour, sous une forme ou une autre, en s'élevant au-delà de leurs différends dans des situations qui le commandent. L'île d'Elbe est dotée d'un fort pouvoir métaphorique, lié à l'histoire : site d'exil de Napoléon après des défaites militaires (et monarchie européenne pendant un peu moins d'un an), son statut de lieu (identitaire, relationnel, historique), même s'il est méticuleusement déconstruit dans le roman, offre un contrepoids aux non-lieux asiatiques, parcourus en coup de vent et associés à l'acier, à la couleur grise, au smog. À la fois refuge et danger, l'espace de l'île d'Elbe, contradictoire, définit un rapport complexe à l'espace, rapport à ce point accaparant, voire obsédant, et déterminant, qu'il oriente une narration avant tout spatiale. Le traitement réservé à l'île abritant Portoferraio dans la quadrilogie de Toussaint rappelle celui de la corniche Kennedy dans le roman de Maylis de Kerangal : lieu de bord de mer paradisiaque où on tente de se reconnecter au monde, à sa nature, site historique – nommé en l'honneur du président des

²⁴⁵ Philippe Claudel, « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité », dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes : 1979-2003 : Actes du colloque de Cerisy, op. cit.*, p. 127-139.

États-Unis l'année de son assassinat –, presque un haut lieu, il n'est pourtant pas épargné par le vice ou la catastrophe.

C'est d'abord l'espace contemporain (le point de départ des intrigues, mais aussi leur fin) que mettent au jour les récits les plus récents de Jean-Philippe Toussaint, qui sont par ailleurs remplis de toponymes. La fascination pour le contexte spatial ne va pas en s'amenuisant dans l'œuvre de l'écrivain de Minuit : *La clé USB*, qui met en scène Jean Detrez espérant disparaître de la carte (et échapper au panoptisme) le temps d'un détour par Dalian, développe une pensée de l'espace présent et futur et considère, en plus de la technologie, l'ordre géopolitique du monde. Plus Toussaint écrit, plus ses récits sont imprégnés de ses nombreux voyages, quitte à s'inspirer d'un lieu pour en décrire un autre, conformément à un nivellement post-exotique de l'espace : l'action du cycle de Marie, par exemple, « se passe à l'île d'Elbe, mais c'est en Corse que j'ai trouvé mon inspiration pour les détails du paysage, les sentiers, les criques, la végétation, l'atmosphère, les odeurs. »²⁴⁶ S'il habite désormais à Bruxelles, Toussaint se rend régulièrement en Corse et à Ostende, « ville balnéaire de la mer du Nord en Belgique », dont il apprécie le contraste avec la Méditerranée au printemps et à l'hiver²⁴⁷. En plus de cette autre triade de lieux qui oriente directement son écriture visuelle, l'auteur nomade a vécu à Kyoto, à Tokyo, à Osaka, à Madrid, à Berlin, à Rome, à Amsterdam. Dans ses récits à plus forte teneur documentaire, *L'urgence et la patience* (un essai) et *Made in China* (une autofiction), l'auteur, qui aime

²⁴⁶ « “La vie d'écrivain est toujours un peu recluse, studieuse, dans un lieu clos et à l'écart du tumulte du monde” ». Entrevue avec Jean-Philippe Toussaint. Propos recueillis par *Musanostra*, 12 juillet 2020. En ligne : <https://www.musanostra.com/la-vie-decrivain-est-toujours-un-peu-recluse-studieuse-dans-un-lieu-clos-et-a-lecart-du-tumulte-du-monde/> (consulté le 20 août 2020.)

²⁴⁷ *Ibid.*

commenter les pratiques et le contexte de ses créations, discute de ses « bureaux éphémères ou provisoires. »²⁴⁸ Dans le premier, il en fait l'inventaire :

la chambre de la rue des Tournelles, à Paris où j'ai écrit *Échecs*, mon premier livre (qui n'a jamais été publié), jusqu'à l'appartement de la Cité administrative d'Aïn Heb, à Médéa [...] en passant par mes bureaux en Corse [...] à Erbalunga [...] le bureau de la rue Saint-Sébastien, à Paris [...] le sombre bureau enfumé de Madrid [...] le beau bureau aéré de Berlin [...] divers autres bureaux [...], à Amsterdam ou à Berlin, mon élégant bureau de la Villa Kujoyama à Kyoto, mes bureaux de Bruxelles et mes bureaux d'Ostende, résidence Vendôme ou résidence Grenoble, dans le grand appartement en face du casino [...] ou au sixième étage de la résidence Les Algues [...] (*UP*, 15-16)

Dans le deuxième, sorte d'extension de la quadrilogie, il répertorie dans un journal les « divers "aujourd'hui" caduques et contradictoires »²⁴⁹ de ses périodes de rédaction : le 12 mars 2014 à Ostende, le 17 juin 2014 à Barcaggio, le 26 janvier 2016 à Ostende, etc. – auxquels s'ajoutent d'autres déplacements professionnels, notamment ceux entourant le tournage de *The Honey Dress*, dont *Made in China* est une sorte de *behind-the-scene* : le 21 novembre 2014, par exemple, c'est l'arrivée à Guangzhou. Toussaint confirme la relation étroite qui unit espace et écriture dans un propos sur la Corse : « J'écris aussi souvent mentalement en me promenant dans la nature, entre la mer et le maquis. Des odeurs d'immortelles, de myrte et de romarin, accompagnent mes phrases dans le sentier des douaniers qui longe le littoral en face de la Giraglia. »²⁵⁰

La dimension spatiale des romans de l'auteur a été repérée dès ses premières œuvres, par exemple par Bruno Mer dans *Espace et mouvement dans les trois premiers romans de Jean-Philippe Toussaint. Étude linguistique et poétique*²⁵¹ ; quelques années plus tard, Dominique

²⁴⁸ Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2015, [2012], p. 16. Désormais *UP* suivi du numéro de la page entre parenthèses.

²⁴⁹ Jean-Philippe Toussaint, *Made in China*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p. 78. Désormais *MC* suivi du numéro de page entre parenthèses.

²⁵⁰ « "La vie d'écrivain est toujours un peu recluse, studieuse, dans un lieu clos et à l'écart du tumulte du monde" ». Entrevue avec Jean-Philippe Toussaint. Propos recueillis par *Musanostra*, *loc. cit.*

²⁵¹ Bruno Mer, *Espace et mouvement dans les trois premiers romans de Jean-Philippe Toussaint. Étude linguistique et poétique*, mémoire de maîtrise, Paris, Université Paris-X Nanterre, 1993, 119 p.

Fisher s'intéressait aux « non-lieux » de l'écrivain et à une « rhétorique du neutre »²⁵² ; Maryse Fauvel, quant à elle, dévoilait l'« esthétique de la disparition »²⁵³ qui porte son écriture. Cette thématique de la disparition – qu'il partage avec Echenoz –, plus une aspiration qu'une vraie possibilité dans le monde panoptique qu'il décrit, a continué de rallier la critique de ses textes plus récents : Nicolas Xanthos étudie « le souci de l'effacement » que traduit « la poétique narrative »²⁵⁴ de Toussaint ; Arcana Albright analyse « l'espace autobiographique » de l'auteur et ses « *self-effacing self-portraits* »²⁵⁵ ; Ève Charrin cite *La vérité sur Marie* comme un roman exemplaire « de l'égaré français »²⁵⁶ ; et Isabelle Bernard s'est penchée sur la propension au « dépaysement[t] »²⁵⁷ des textes de l'écrivain. Plusieurs commentateurs notent la grande modernité ou contemporanéité des textes de Toussaint, en prise avec le réel le plus actuel : c'est le cas d'Elisabeth Cardonne-Arlyck, qui l'associe à « l'expérience de la modernité »²⁵⁸ qu'ils incarnent, et d'Annelies Schulte Nordholt, qui juge des « lieux de l'extrême-contemporain »²⁵⁹ de Toussaint à l'aune d'un rapprochement avec Michel de Certeau et sa « pensée du quotidien ». Le consensus est celui d'une œuvre spatiale connectée aux « réalités contemporaines »²⁶⁰, qu'elle déplace à

²⁵² Dominique D. Fisher, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricolage textuel et rhétorique du neutre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXV, n° 4, automne 1996, p. 618-631.

²⁵³ Maryse Fauvel, « Narcissisme et esthétique de la disparition chez Jean-Philippe Toussaint », *Romanic Review*, vol. LXXXIX, n° 4, novembre 1998, p. 609-620.

²⁵⁴ Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement. Insignifiante et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », *Études françaises*, vol. XLV, n° 1, 2009, p. 67-87.

²⁵⁵ Arcana Albright, « Remapping Autobiographical Space: Jean-Philippe Toussaint's Self-Effacing Self-Portraits », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XV, n° 5, 2011, p. 543-551.

²⁵⁶ Ève Charrin, « Le roman de l'égaré français », *Esprit*, n° 10, octobre 2012, p. 12-30.

²⁵⁷ Isabelle Bernard, « (Auto) portraits à l'étranger : dépaysements et postures autofictionnelles dans le roman contemporain », *Revue critique de fiction contemporaine française*, 2012. En ligne : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/16.03/1232> (consulté le 11 octobre 2021.)

²⁵⁸ Elisabeth Cardonne-Arlyck, « Vapeurs d'argent : Jean-Philippe Toussaint et l'expérience de la modernité », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XIX, n° 4, 2015, p. 460-468.

²⁵⁹ Annelies Schulte Nordholt, « Les lieux de l'extrême-contemporain et la pensée du quotidien : de Certeau et Toussaint », dans Sylvie Freyermuth, Jean-François P. Bonnot et Timo Obergöker (dir.), *Ville infectée, ville déshumanisée : Reconstructions littéraires françaises et francophones des espaces sociopolitiques, historiques et scientifiques de l'extrême-contemporain*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 265-275.

²⁶⁰ Pascal Mougin, « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster : une tentation problématique », dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes : 1979-2003 : Actes du colloque de Cerisy*, op. cit., p. 205-215.

l’envi pour mieux les penser, et traversée par un « imaginaire de la mobilité »²⁶¹. L’article en *close-reading* d’Alina Cherry, consacré à *Fuir*, roman-poursuite à la narration accélérée, certainement le plus « mouvementé » des textes composant le cycle de Marie, est la contribution la plus directement – et la plus entièrement – liée à la dimension spatiale ; la chercheuse analyse les « [e]spaces », qu’elle décline en « transports, croisements, traversées »²⁶².

Le déracinement, l’excentrement, la fuite, sont une partie intégrante de la trame narrative des récits de Toussaint, chaque fois menés par un personnage exténué d’être « partout chez lui, chez lui nulle part » et de « vi[vre] à l’hôtel. »²⁶³ Ce non-lieu est omniprésent chez l’écrivain et semble l’obséder, lui qui met au jour le procédé de création de ces espaces fictifs mais « composé[s] [...] à partir de plusieurs hôtels existants » dans un chapitre de *L’urgence et la patience* intitulé « Comment j’ai construit certains de mes hôtels » (*UP*, 47) où il admet ne pas voir « de différence entre construire un hôtel et construire un personnage » (*UP*, 52) ; c’est dire la préséance de l’espace, élevé au rang de protagoniste. La critique de Toussaint a aussi régulièrement établi des parallèles entre le « minimalisme » de ses récits et leur traitement de l’espace. Nous sommes d’avis que le terme (désormais galvaudé) peut être juste pour qualifier le personnel romanesque seulement (un minimalisme strictement actantiel), la production récente de l’auteur étant trop profuse, trop ample et métaphysique, trop grave même par moments, pour justifier un emploi plus étendu. Pourtant, les chercheurs l’ont utilisé pour décrire tout à la fois ses premières œuvres – c’est le cas de Marc Dambre et de Bruno Blanckeman qui font une place à Toussaint

²⁶¹ Anne Barrère et Danilo Martuccelli, « La modernité et l’imaginaire de la mobilité : l’inflexion contemporaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. I, n° 118, 2005, p. 55-79.

²⁶² Alina Cherry, « Espaces : transports, croisements, traversées dans *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », *French Forum*, vol. XXXVII, n° 3, automne 2012, p. 143-162.

²⁶³ Clémentin Rachet, « Partout chez lui, chez lui nulle part : le narrateur toussaintien vit à l’hôtel », *Postures*, Dossier « Écrire le lieu : modalités de la représentation spatiale », n° 31, 2020. En ligne : <http://revuepostures.com/fr/articles/rachet-31> (consulté le 11 novembre 2020.)

dans leur ouvrage collectif sur les « [r]omanciers minimalistes » de la fin du XX^e siècle (1979 à 2003) – et ses textes récents : Gianfranco Rubino choisit l'écrivain belge comme chef de file (« Toussaint et autres ») d'une dialectique alliant, de manière presque paradoxale, « [m]inimalistes et mouvement »²⁶⁴. Des analyses plus nuancées ont aussi porté sur « l'art délicat de l'infinitésimal »²⁶⁵ qui dicte l'écriture de Jean-Philippe Toussaint, intéressée par le microscopique, l'insignifiant et le prosaïque, qu'elle magnifie ; cet attachement à ce qui relève du quasi-invisible rapproche la narration de l'auteur de celle de Maylis de Kerangal, avec laquelle il partage en outre un « imaginaire du corps »²⁶⁶, qui se meut plus ou moins difficilement dans l'espace.

Enfin, plusieurs commentateurs étudiant les lieux dans la littérature contemporaine ont intégré Toussaint à leur corpus, confirmant une nouvelle fois la dimension spatiale de ses écrits et renforçant son exemplarité en la matière. Trois ouvrages issus de thèses s'appuient, entre autres cas, sur l'œuvre de l'écrivain pour traduire un rapport contemporain difficile à l'espace. Le livre de Thangam Ravindranathan circonscrit un nouveau genre romanesque, le « réci[t] de dévoyage »²⁶⁷, qui signe la mort de l'exotisme – ou introduit le post-exotisme, pour emprunter un préfixe cher à l'époque contemporaine. Pour faire état d'un effondrement ou d'une panne du voyage, entièrement désinvesti de son rôle de porteur de connaissances et de réflexions dans une ère de tourisme, activité confortable de relecture de traces ménagées par d'autres, la critique convoque des écrivains du XX^e siècle et de l'extrême contemporain, parmi lesquels Toussaint. Le concept de voyage étant intimement lié, dans les analyses de Ravindranathan, aux avancées

²⁶⁴ Gianfranco Rubino, « Minimalistes et mouvement : Toussaint et autres », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Montréal, Nota bene, 2010, p. 165-182.

²⁶⁵ Agnès Mannoorettonil, « Jean-Philippe Toussaint ou l'art délicat de l'infinitésimal », *Études*, n° 4208, septembre 2014, p. 73-82.

²⁶⁶ Lidia Cotea, *À la lisière de l'absence : l'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, 2013, 209 p.

²⁶⁷ Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2012, 303 p.

techniques qui se sont nettement accélérées depuis la fin du XIX^e siècle, la chercheuse observe un effritement progressif du récit de voyage. Dans sa thèse sociocritique, Stéphane André classe les textes de l'auteur, comme ceux de Jean Echenoz d'ailleurs (le chercheur voit une corrélation entre leur maison d'édition, Minuit, et une sensibilité à la représentation du tourisme), dans la catégorie des « roman[s] français à l'épreuve du tourisme »²⁶⁸, qui déjouent un discours stéréotypé. Enfin, Marie-Hélène Voyer met au jour une « poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain » : composé de « terrains vagues »²⁶⁹ (« espaces du “malaise”», « espaces reconfigurés par un rapport trouble au temps », « brouillés par les défauts de la perception »²⁷⁰), l'espace du monde est en « déficit d'autorité. »²⁷¹ Les thèses de Ravindranathan, André et Voyer posent les jalons initiaux d'une étude de l'érosion des lieux qui se délitent, perturbés par le tourisme, incertains. Notre constat est plus radical encore : l'espace dans le roman contemporain est en crise, à commencer par celui que représente l'écrivain-réalisateur Jean-Philippe Toussaint.

Jean Echenoz

La composante géographique est l'un des traits les plus marquants de l'œuvre de Jean Echenoz. Dans un court texte intitulé « Echenoz éolien », Maylis de Kerangal elle-même aborde le pouvoir d'évocation des espaces créés par l'écrivain, dont « le souvenir [...] continue de faire vibrer le paysage » après la lecture : ainsi Kerangal note qu'il lui est toujours « impossible de

²⁶⁸ Stéphane André, *Le roman français contemporain à l'épreuve du tourisme (1990-2010). (Dé)jouer le stéréotype pour renouer avec le voyage. Éric Chevillard, Jean Echenoz, Mathias Énard, Michel Houellebecq, Lydie Salvayre, Olivier Rolin, Jean-Philippe Toussaint*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2018, 493 p.

²⁶⁹ Marie-Hélène Voyer, *Terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, Québec, Nota bene, 2019, 440 p.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 43.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 400.

regarder une éolienne [...] sans [s]e demander si sa nacelle abrite une fille plus ou moins séquestrée. » (*UA*, 189). Le constat d'une spatialité omniprésente est général. La critique est abondante : Echenoz intéresse les chercheurs depuis *Le Méridien de Greenwich* en 1979, dont le titre renvoyant au méridien d'origine, à la référence internationale de longitude, inaugure une œuvre « obs[édée] par la planète. »²⁷² On ne compte plus, chez l'auteur, les lieux internationaux nommés ou parcourus : son écriture est non seulement géographique mais topographique. La narration le plus souvent en surplomb oriente une pensée cartographique de l'espace, plus axée, pour reprendre la dialectique de Michel de Certeau, sur la carte que sur le parcours : l'écriture d'Echenoz n'est pas phénoménologique comme celle de Kerangal, elle ne vise pas à saisir le point de vue de chacun des personnages, auxquels elle n'accorde que peu d'importance. Paris, centre du monde, est le cœur de la géographie de l'auteur : ses récits premiers y commencent le plus souvent, et y reviennent généralement à la fin, selon un principe de circularité qui affecte le récit – autoréflexif et déceptif – autant que l'espace –, les lieux alternent, mais les personnages finissent toujours par revenir aux mêmes endroits. Les romans « urbain[s] contemporain[s] »²⁷³ de l'écrivain ratissent la métropole française de long en large. « [S]es rues [surtout la rue de Rome], ses avenues, ses boulevards, ses passages, ses quais, ses ponts, ses stations de métro, ses gares, ses cimetières, ses hôpitaux, ses stades, ses piscines et ses places »²⁷⁴ sont énumérés et mis au centre de l'intrigue. La rue Erlanger dans *Vie de Gérard Fulmard*, choisie parce qu'elle est le théâtre étonnant de faits divers terribles, mais bien réels, est un exemple probant de cette préséance de l'espace ; le texte s'ouvre sur un nouveau drame qui s'abat sur la rue du 16^e arrondissement, « la

²⁷² Isabelle Dangy, « L'obsession de la planète chez Echenoz », dans Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Le génie du lieu. Des paysages en littérature*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 330-339.

²⁷³ Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France : entre modernité et surmodernité*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, 260 p.

²⁷⁴ Benoît Melançon, « Le mystère des lieux », *L'Oreille tendue*, novembre 2019. En ligne : <https://oreilletendue.com/2019/11/25/le-mystere-des-lieux/> (consulté le 30 novembre 2019.)

plus maudite de Paris »²⁷⁵ – la plus susceptible d’inspirer Echenoz, écrivain joueur à l’humour noir –, puis ne cesse d’y revenir. L’auteur est aussi fasciné par les noms propres : en plus des patronymes extravagants qui s’accumulent, ses récits entretiennent un rapport presque compulsif aux toponymes. Au contexte central parisien se juxtaposent généralement quelques autres lieux, champêtres ou internationaux, qui complètent le tableau (souvent triangulaire) et injectent ce qui semble *a priori* de l’exotisme, quoique le traitement qui en est fait, parodique et nivelant, coupe court à cette éventualité. Qu’ils prennent la voie de l’arrière-pays (par exemple vers la Creuse, dont le nom reflète le degré de réclusion, dans *Envoyée spéciale*) ou qu’ils se déplacent à l’étranger, les textes d’Echenoz reposent systématiquement sur des excentrement : « il faut toujours qu’il y ait un mouvement » – c’est un « besoin », « une espèce de nécessité physique »²⁷⁶. Parmi les destinations internationales que les romans touristiques d’Echenoz visitent, il y a la Malaisie (*L’équipée malaise*), la Guyane (*Nous trois*), Sydney, Bombay (*Les grandes blondes*), le pôle Nord (*Je m’en vais*), Iquitos, une ville du Pérou même si le pays n’est jamais nommé (*Au piano*), Pyongyang (*Envoyée spéciale*) et le Sulawesi (*Vie de Gérard Fulmard*). Plusieurs autres espaces sont mentionnés, souvent pour le plaisir d’exposer une érudition cartographique : pensons, par exemple, au « signe particulier » sur le visage de Lessertisseur dans *Envoyée spéciale*, une « longue tache de naissance rougeâtre étalée sur le haut du front, angiome qui épouse parfaitement la forme de la Nouvelle-Guinée, aux moindres caps, isthmes et golfes près » (*ES*, 42), comparaison sur laquelle le récit revient par deux fois (*ES*, 42 ; 71). Comme le montre cet exemple, l’espace est une référence, il sert à qualifier les autres éléments du récit.

²⁷⁵ « La rue Erlanger est la plus maudite de Paris! », *Vivre Paris*, 2021. En ligne : <https://vivreparis.fr/la-rue-erlanger-est-la-plus-maudite-de-paris/> (consulté le 20 janvier 2020.)

²⁷⁶ « Entretien avec Jean Echenoz ». Propos recueillis par Mehdi Alizadeh, *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, 5 décembre 2017. En ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/12/05/entretien-echenoz/> (consulté le 20 juillet 2019.)

Omniprésents, les noms de lieux (désignés pour être mieux désacralisés) orientent une écriture géographique ; ils témoignent aussi des longues recherches que mène Echenoz en vue d'écrire ses romans et de sa pratique de terrain. C'est que l'auteur, qui pense « d'abord aux décors »²⁷⁷, les conçoit « le plus souvent à partir d'un lieu, qui peut être une rue, un paysage, une ville, un quartier. »²⁷⁸ S'il ne commente pas, au contraire de Toussaint, son activité d'écriture par lui-même, Echenoz admet volontiers, quand on l'interroge, comme il le fait pour l'ironie, la présence de la dimension spatiale dans son processus de création. Le contexte entourant l'écriture de *Lac* fait presque de ce roman d'espionnage un exercice d'écriture (géographique) :

Lac fait partie d'une commande. Un département de la région parisienne, pour être précis le Val-de-Marne, donnait chaque année de l'argent à un auteur pour écrire un texte en suggérant que le texte qu'écrivait l'auteur se passe dans ce département. Ça m'a permis de faire quelque chose qui compte beaucoup, faire énormément de repérages avant d'écrire l'histoire. C'était quelque chose de très important pour moi, passer des journées et des semaines en voiture, en métro ou à pied à arpenter des lieux et à chercher des décors. Quelquefois, on tombe sur un lieu et on se dit : ça, c'est pour moi, c'est un lieu de fiction. [...] Le roman *Lac* était un truc extrême, c'est-à-dire que, là, j'ai utilisé la suggestion qui m'était faite d'une unité de lieu, parce que c'était formidable de travailler sur un département que je connaissais très peu, c'était comme si on me proposait une infinité de décors dans lesquels je pouvais me promener, en choisir certains qui mettaient en place une action.²⁷⁹

Le recueil de nouvelles *Caprice de la reine*, très peu commenté, est entièrement déterminé par la thématique spatiale, fil conducteur des sept petits récits d'abord parus dans des revues entre 2002 et 2013. Sa quatrième de couverture présente « [s]ept récits, sept lieux : un parc, un pont, un fond sous-marin, le Suffolk et la Mayenne, Babylone et Le Bourget ». La nouvelle éponyme, « Caprice de la reine », consiste entièrement en une description cartographique ; faisant un usage

²⁷⁷ Jean Echenoz et Guy Delisle, *Ici ou ailleurs*, Montréal, Pow Pow, 2019, p. 5. Echenoz signe la préface de cet ouvrage, une « promenade [illustrée] au gré des rues citées dans l'œuvre » (« Ici ou ailleurs. Mot de l'éditeur ». En ligne : editionspowpow.com/boutique/ici-ou-ailleurs/ (consulté le 31 octobre 2020).

²⁷⁸ « Entretien avec Jean Echenoz ». Propos recueillis par Mehdi Alizadeh, *loc. cit.*

²⁷⁹ *Ibid.*

abondant des points cardinaux, elle dépeint, à l'exception de quelques décrochages incongrus, un paysage rural de la Mayenne. Difficile d'imaginer une écriture plus visuelle, plus dédiée à la représentation d'un lieu.

L'ouvrage illustré de Guy Delisle, *Ici ou ailleurs*, couronne en quelque sorte l'importance de l'espace (et de l'image) dans l'œuvre de Jean Echenoz. Les illustrations de l'auteur de bandes dessinées, interprétant des lieux phares de l'œuvre de l'écrivain, sont juxtaposées à des extraits prélevés dans l'un ou l'autre des romans de ce dernier ; le petit livre qui en résulte est une « promenade » au cœur de Paris – l'« ici » du titre, de loin le lieu le plus décliné ; entre une « balade et [un] carnet de croquis », il fait défiler « les décors volontairement déserts. »²⁸⁰ C'est un intérêt partagé pour la Corée du Nord qui explique que ces deux artistes également inspirés par le territoire se connaissent et collaborent : comme Echenoz dans *Envoyée spéciale* en 2016, Delisle s'est intéressé à cet espace radical dans un album autobiographique intitulé *Pyongyang*²⁸¹.

La critique reconnaît unanimement le rôle fondamental de l'espace dans la poétique d'Echenoz, faite de mouvements, de décalages, d'excentrements, géographiques, mais aussi linguistiques et narratifs ; Marc Dambre résume cette présence dans un article de 1996, dont le constat est toujours d'actualité : « E comme Echenoz et comme espace. »²⁸² Le titre met l'accent sur l'initiale de l'auteur, également récupérée par Jérôme Lindon pour décrire le « grand mouvement de liberté qui souffle » aux Éditions de Minuit au début des années 1980 : les « impassibles » sont « un peu une plaisanterie qu'on a faite au moment de la sortie du premier livre d'Oster : Oster, c'était O, Echenoz, c'était E, dans la rose des vents ils étaient donc l'ouest et

²⁸⁰ Guy Delisle, *Ici ou ailleurs*, op. cit., quatrième de couverture.

²⁸¹ Guy Delisle, *Pyongyang*, Paris, L'Association, 2003, 178 p.

²⁸² Marc Dambre, « E comme Echenoz et comme espace », *Dix-neuf/Vingt – Romanciers d'aujourd'hui*, n° 2, octobre 1996, p. 205-214.

l'est. »²⁸³ Ce lieu commun géographique (la rose des vents) est souvent convoqué pour appréhender le corpus de Minuit et sa spatialité (l'étoile de la couverture des ouvrages de la maison semble l'autoriser) : Christine Jérusalem, dans un article intitulé « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit »²⁸⁴, aborde ces œuvres comme une « constellation », comme un « territoire d[e] glissement et de [...] connexion » composant une « [g]éographie mouvante. »²⁸⁵

Les articles consacrés à la dimension spatiale d'un des ouvrages de l'auteur sont nombreux : seuls les romans « historiques » de l'écrivain – par opposition à ses romans « géographiques », qui composent l'essentiel de sa production et qui nous intéressent –, c'est-à-dire le cycle de vies imaginaires (les biofictions *Au piano*, *Ravel*, *Courir*) et *14*, sur la Première Guerre mondiale, ne sont pas analysés dans une perspective d'ordre spatial. Plusieurs études portent sur *Je m'en vais* – Isabelle Décarie explore l'« imaginaire nordique » de ce roman oxymorique, à la fois « parisien et nordique »²⁸⁶ – ou *L'occupation des sols* – Sara Bédard-Goulet et Frédéric Vinot montrent par exemple la « spatialisation du deuil » que met au jour le roman, ses personnages « pratiqu[ant] et investiss[ant] les lieux de manière étroitement liée au processus de deuil qu'ils traversent. »²⁸⁷ Bédard-Goulet, l'une des commentatrices les plus actives de l'auteur et de ses espaces, a également organisé le colloque « *Comme une espèce de nécessité physique* ». *Geste, mouvement, déplacement chez Jean Echenoz* à l'Université de Tartu en Estonie : elle espérait notamment remédier ainsi au « peu d'attention » portée jusqu'à présent « à l'évolution des corps dans les récits échenozziens et à leur gestuelle », à la « variété de manières d'être et de se

²⁸³ « Entretien avec Jérôme Lindon, Directeur des Éditions de Minuit ». Propos recueillis par Michèle Hammouche-Kremmers, dans Michèle Hammouche-Kremmers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 12-13.

²⁸⁴ Christine Jérusalem, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », *loc. cit.*, p. 53-78.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁸⁶ Isabelle Décarie, « L'imaginaire nordique dans *Je m'en vais* de Jean Echenoz », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008, p. 91-103.

²⁸⁷ Sara Bédard-Goulet et Frédéric Vinot, « "Avec l'espace, il y a le trou. Il y eut le trou." Deuil et habiter dans *L'Occupation des sols* de Jean Echenoz », *Sens public*, 2017, p. 5-20.

mouvoir»²⁸⁸, sujets négligés comparativement aux lieux vides, qui s’effacent derrière leur désignation.

Les thèmes du déplacement et de la disparition (motif identifié comme l’un des plus récurrents dans les récits de l’auteur, qui multiplie notamment les enlèvements et qui éjectent sans pitié et au détour d’une phrase les personnages en surplus) sont parmi les plus souvent sollicités pour rendre compte de la spatialité d’Echenoz. Dans son ouvrage *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Dominique Rabaté montre le « désir de désertion » qui traverse, entre autres, l’œuvre de Jean Echenoz, particulièrement étonnant et important « du fait de l’extension prodigieuse des modes de contrôle »²⁸⁹ (les enlèvements et les tentatives de s’effacer étant dès lors vouées à l’échec). Cette dialectique disparition-omniscience est au cœur de notre thèse visant notamment à mettre au jour les dispositifs de surveillance panoptique qui sous-tendent les textes visuels d’Echenoz, comme ceux de Kerangal et de Toussaint.

Sara Bédard-Goulet a aussi organisé, avec Olivier Parenteau, le colloque *L’absence chez Jean Echenoz* où, partant de l’affirmation de l’écrivain français selon laquelle « [l]a question centrale de [s]es livres, au fond, c’est la disparition », ils font « l’hypothèse » – ou plutôt l’inférence, vu les propos sans détour de l’auteur – « que c’est l’absence qui travaille toute cette œuvre, de son processus créateur à sa réception. »²⁹⁰ À l’occasion de cette journée d’études,

²⁸⁸ Sara Bédard-Goulet (dir.). « *Comme une espèce de nécessité physique* ». *Geste, mouvement, déplacement chez Jean Echenoz*, colloque organisé à l’Université de Tartu, 4-5 mai 2020. En ligne : <http://figura.uqam.ca/appels-et-offres/comme-une-espece-de-necessite-physique-geste-mouvement-deplacement-chez-jean> (consulté le 12 juin 2021.)

²⁸⁹ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence, 2015, 96 p.

²⁹⁰ Sara Bédard-Goulet et Olivier Parenteau (dir.), *L’absence chez Jean Echenoz*, colloque organisé à l’Université du Québec à Montréal, 16 mars 2018. En ligne : <https://figura.uqam.ca/actualites/labsence-chez-jean-echenoz> (consulté le 12 juin 2021.)

Maxime Decout s'est penché sur la « disparition » et la « saturation », processus en apparence paradoxaux mais allant de pair chez Echenoz, que la critique a qualifié tantôt de minimaliste, tantôt de maximaliste (le point de vue le plus convaincant à notre avis). Ces motifs de la saturation et de la disparition sont, selon Decout, intimement liés à un sous-genre qu'Echenoz réactualise continuellement en le faisant s'égarer et s'évaporer (comme les personnages et les objets) : « Où est passé le roman policier ? »²⁹¹

En plus de la disparition et de l'effacement, l'errance (Marie-Odile André parle du « roman errant »²⁹² d'Echenoz) et la fugue (Ruth Amar, renvoyant à la célèbre œuvre, inachevée, comme celles de l'écrivain, de Jean-Sébastien Bach, étudie « un art de la fugue »²⁹³ qui consiste en une fuite du moment présent accélérant le récit) figurent parmi les *topoi* les plus évoqués pour rendre compte d'une représentation spatiale inquiétante, et d'un rapport perturbé aux lieux et à l'habiter. L'étude de la profusion (destructrice) de ces lieux, par ailleurs garnis d'objets éclectiques qui a aussi attiré l'attention de la critique, prend souvent la voie de l'analyse cinématographique. Les espaces de Jean Echenoz sont saturés d'images : ils thématisent l'apparence et la visibilité ; ils sont encerclés par des caméras de surveillance et envahis par les dispositifs technologiques ; ils sont des décors, des simulacres de réel, qui trahissent leur fictivité, leur statut imaginaire. Dans ses romans, l'écrivain ne s'en tient pas à décrire l'espace ; il est aussi un concepteur d'espaces, il est un « architecte-écrivain », selon Sophie Deramond, elle-même architecte et critique, qui inscrit Echenoz « dans la lignée de "l'École du regard" », « dans le cercle de ces écrivains-bâisseurs dont

²⁹¹ Maxime Decout, « Où est passé le roman policier ? Disparition et saturation chez Jean Echenoz », communication prononcée à l'occasion du colloque « L'absence chez Jean Echenoz », colloque organisé à l'Université du Québec à Montréal, 16 mars 2018. En ligne : <https://oic.uqam.ca/mediatheque/communication/ou-est-passe-le-roman-policier-disparition-et-saturation-chez-jean-echenoz> (consulté le 18 octobre 2019.)

²⁹² Marie-Odile André, « Jean Echenoz ou le roman errant », dans Arlette Bouloumié (dir.), *Errance et marginalité dans la littérature*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2007, p. 113-122.

²⁹³ Ruth Amar, « Jean Echenoz : de "l'art de la fugue" », *Dalhousie French Studies*, vol. LXXVI, 2006, p. 85-91.

l'ambition, comme l'affirme Robbe-Grillet, n'est plus de "transcrire" mais bien de "construire". »²⁹⁴

Comme c'est le cas pour l'œuvre de Toussaint, de nombreux ouvrages collectifs établissant un parallèle entre l'espace et la littérature récente ont intégré celle d'Echenoz à leur corpus : dans les études spatiales et dans celles sur la littérature contemporaine, l'auteur est devenu une référence. Les deux écrivains sont régulièrement convoqués ensemble : comme son collègue belge, Jean Echenoz est notamment choisi (tel qu'on l'a déjà mentionné) par Marie-Hélène Voyer pour illustrer une « [p]oétique de l'espace incertain. »²⁹⁵ Dans son étude géocritique et comparatiste de « territoires postmodernes »²⁹⁶, Clément Lévy juxtapose pour sa part des ouvrages de Thomas Pynchon, d'Italo Calvino et de Christoph Ransmayr avec *Les grandes blondes* d'Echenoz.

Enfin, les études monographiques d'Alexandru Matei et Christine Jérusalem se sont consacrées, avec plus (Jérusalem) ou moins (Matei) de succès à l'œuvre d'Echenoz et aux liens que celle-ci entretient avec l'espace. La thèse sur l'« espace représenté » et l'« espace pratiqué » de Matei, relevant « d'une approche "culturelle" de la littérature, considérée non pas tant dans la "textualité" de sa pratique mais plutôt dans les effets voulus et non voulus des décisions thématiques et stylistiques »²⁹⁷ de l'auteur, est trop attachée à ce dernier et à ses hypothétiques motifs pour être complètement convaincante. L'étude la plus complète à ce jour sur l'espace dans l'œuvre d'Echenoz est certainement celle de Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, qui

²⁹⁴ Sophie Deramond, « Les cercles concentriques de l'espace décrit chez Jean Echenoz », *remue.net*, 2001. En ligne : https://remue.net/cont/echenoz_Deramond.html (consulté le 12 décembre 2021.)

²⁹⁵ Marie-Hélène Voyer, *op. cit.*

²⁹⁶ Clément Lévy, *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, 280 p.

²⁹⁷ Alexandru Matei, *L'espace dans les romans de Jean Echenoz : espace représenté et espace pratiqué dans l'œuvre de Jean Echenoz*, thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2007, 475 p.

doit, plus de quinze ans après sa parution, son actualité à l'homogénéité de la production de l'auteur (et « au travail formel qui la sous-tend »²⁹⁸), mais aussi à la pertinence de ses analyses. À l'instar de l'ouvrage de la chercheuse, et au contraire de Matei, notre thèse met au jour une crise de l'espace universel dans des romans géographiques, crise ancrée dans des pratiques textuelles (qui perturbent la représentation des lieux, qui les déréalistent) : « l'expression de roman géographique doit s'entendre à la fois comme mise en place d'un dispositif spatial du réel mais aussi comme élaboration d'un espace textuel. »²⁹⁹ D'une certaine façon, notre travail s'inscrit dans la continuité des recherches menées par Jérusalem : il montre comment certains des constats de la critique – des vides, des béances – ont pris une ampleur remarquable dans les textes récents d'Echenoz, en particulier dans *Envoyée spéciale* et *Vie de Gérard Fulmard*, qui présentent un réel encore plus stratifié, encore plus déstabilisé par la profusion des images et des « médiations [...] photographiques, télévisuelles, cinématographiques. »³⁰⁰. Notre thèse prolonge certaines observations de Jérusalem en montrant de quelle façon elles se sont aggravées : la réévaluation de l'exotisme (un « exotisme saboté »³⁰¹ à cause duquel « l'altérité est [...] muselée par la banalité »³⁰²), le retentissement généralisé du cinéma (c'est l'objet du troisième chapitre, intitulé « Le roman fait son cinéma »³⁰³), « l'art du “télescopage”. »³⁰⁴

L'espace chez Echenoz est ce qui fait naître le récit : nous oserons dire qu'il est l'élément le plus central de son œuvre, consacrée à offrir un point de vue sur des lieux contemporains qui sont une source d'inspiration ultime et infinie pour l'auteur. L'espace perpétue aussi les récits

²⁹⁸ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, *op. cit.*, p. 8.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 10-11.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 10.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 40.

³⁰² *Ibid.*, p. 41.

³⁰³ *Ibid.*, p. 91-127.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 64.

d'Echenoz, les rend possibles et les entretient : chacun des nombreux événements qui les parsèment est lié, inévitablement, à un déplacement. Dans ces récits « hyperréalis[tes] »³⁰⁵, l'espace s'impose partout : à travers les personnages, souvent définis spatialement (comme les personnages d'*Envoyée spéciale*, le plus souvent désignés par la mention de la station de métro qui leur est rattachée) ; à travers les objets, décortiqués par toutes sortes de zooms et autres mouvements de caméra ; à travers les lieux eux-mêmes, abondamment décrits, jusqu'à en présenter les coulisses. L'espace d'Echenoz est souvent indistinct et imperceptible (sa saisie mimétique est par exemple empêchée par des « diffractions optiques »³⁰⁶) : s'il n'est pas toujours lisible clairement, il est toujours évoqué.

L'influence du cinéma

La proximité de ces auteurs avec le cinéma a souvent été signalée. La crise du récit que leurs textes mettent au jour prend en partie racine dans leur hybridité intermédiaire et dans leur façon de se soustraire à la toute-puissance de l'image et de la représentation. Le cinéma, plus spectaculaire et, à ce titre, sans doute plus percutant, et ainsi plus à même de rendre compte d'un monde bouleversé, prend le pas sur le littéraire.

La valeur cinématographique des récits d'Echenoz, Kerangal et Toussaint, qui par ailleurs grouillent de poursuites, « l'essence même du cinéma »³⁰⁷, est attestée. Chacun de ces auteurs a écrit des œuvres qui ont été subséquemment adaptées au cinéma. Echenoz et Toussaint ont même

³⁰⁵ Catherine Douzou, « *Les grandes blondes*, roman hyperréaliste? », *Roman 20-50*, n° 38, décembre 2004, p. 57-69.

³⁰⁶ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, op. cit., p. 65.

³⁰⁷ Marie-José Mondzain, *Images (à suivre)*. *De la poursuite au cinéma et ailleurs*, Paris, Bayard, 2011, p. 141.

participé à l'élaboration de films, le premier en tant que coscénariste (*Le rose et le blanc* (1982), *Le tueur assis* (1985) et *Cherokee* (1991)) et même en tant que figurant, *Un an* (2006), le deuxième en tant que scénariste (*La salle de bain*, 1988), puis à titre de réalisateur (*Monsieur* (1988), *La Sévillane* (1992), *Berlin 10 h 46* (1994), *La patinoire* (1999), *Hors du soleil, des baisers et des parfums sauvages* (2007), *Trois fragments de Fuir* (2012) et *The Honey Dress* (2015)). Plusieurs des films énumérés sont des adaptations de romans éponymes ou des prolongements des œuvres romanesques des deux écrivains, des créations « hautement visuelle[s] »³⁰⁸, mais certains en sont complètement dissociés. Toussaint et Echenoz, quoique les accomplissements cinématographiques de ce dernier sont moins nombreux et certainement moins récents, sont des acteurs de l'industrie du cinéma : leur expérience est à mettre en rapport avec la réutilisation compulsive de termes et de techniques « propres au septième art : montage, ralenti, cadrage et captation »³⁰⁹ dans leurs fictions-simulacres. L'épisode cinématographique de Jean Echenoz semble achevé : l'auteur préfère l'écriture littéraire, mais une écriture néanmoins fortement infléchi par le cinéma qui agit comme support, comme complément dans le projet de documenter le monde contemporain et ses écrans, ses réseaux de surveillance.

Toussaint : « Écrivain-cinéaste, cinéaste-écrivain »

« Écrivain-cinéaste, cinéaste-écrivain »³¹⁰, Jean-Philippe Toussaint est un artiste fondamentalement multidisciplinaire dont la production continue de s'étendre. Il pratique et

³⁰⁸ Olivier Mignon, « Presque sans lumière. Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, 2010. En ligne : <https://journals.openedition.org/textyles/296> (consulté le 12 avril 2020.)

³⁰⁹ Frédéric Clamens-Nanni, « Images de la femme aimée dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint : entre roman et cinéma », *Études françaises*, vol. LV, n° 2, 2019, p. 45.

³¹⁰ L'expression est utilisée par le Louvre qui résume la carrière de Jean-Philippe Toussaint en présentant une journée spéciale : « Jean-Philippe Toussaint ou la vérité sur une exposition », Paris, 5 mai 2012.

entremêle les deux arts sans choisir. D'autres disciplines lui permettent aussi de créer des images et des représentations fortes, qui complètent sa pratique textuelle par des expérimentations visuelles : la photographie et le théâtre. Il réfléchit d'ailleurs à sa pratique hybride, à la « relation entre cinéma et roman [qui] est à l'origine de [son] acte d'écrire. »³¹¹ Dans son cas, le cinéma est venu avant la littérature : « Avant de devenir l'une des figures de proue des Éditions de Minuit depuis les années 1980, [...] Toussaint avait jeté son dévolu sur le cinéma. »³¹². Discutant de sa poétique à l'occasion d'innombrables colloques et entretiens, l'auteur-réalisateur cite « aussi bien les noms d'écrivains – Dostoïevski, Proust, Beckett [...] – que de cinéastes – Lynch, Antonioni, Sofia Coppola, Wong Kar-wai. »³¹³. En 2002, il confiait à Jean-Paul Tallon sa déception que « son travail de cinéaste soit moins reconnu que ses romans, comme si son rêve initial de faire du cinéma était toujours là, non entièrement réalisé. »³¹⁴.

Dans *L'urgence et la patience*, réflexion essayistique qui menace à tout moment de glisser vers la fiction, l'auteur réserve un chapitre aux liens entre « [l]ittérature et cinéma » (*UP*, 55) – qui est par ailleurs le titre d'une « dizaine de conférences » qu'il a faites « dans [s]a vie » (*UP*, 55) : il y revient sur « la distinction entre l'image littéraire et l'image cinématographique³¹⁵ », déjà esquissée à l'occasion d'un entretien avec Gérard Henry quelques années auparavant :

Dans mes livres, je crée des images, mais ces images ne sont pas physiques, elles ne sont pas faites, comme au cinéma, avec des comédiens, avec de la pellicule et de la lumière, ce sont des images mentales, faites de mots, de verbes, d'adjectifs et d'adverbes, ce qui est éminemment littéraire. Si on veut se faire une idée de mon style cinématographique, il vaut mieux voir mes films.³¹⁶

³¹¹ Frédéric Clamens-Nanni, *loc. cit.*, p. 55.

³¹² *Ibid.*, résumé de l'article.

³¹³ *Ibid.*, p. 55.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ « *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint ». Entrevue avec Jean-Philippe Toussaint. Propos recueillis par Gérard Henry, *Paroles*, n° 217, mars-avril 2009, p. 1.

³¹⁶ *Ibid.*

C'est pourquoi Toussaint, contredisant la critique (ou cherchant à en préciser le constat), se considère comme « un écrivain visuel plutôt que cinématographique³¹⁷ ». Il est difficile de lui donner tort lorsqu'il pointe les différences structurelles et techniques entre les deux formes d'art. Le cinéaste, comme le biologiste, « dirig[e] des équipes fortement spécialisées [...], [a] besoin de matériel lourd, souvent sophistiqué » et « [est] confront[é] concrètement à la réalité ». L'écrivain, comme le mathématicien, entretient un lieu plus ténu avec le monde : « i[l] travaill[e] dans un univers sans contrainte » et « [ses] visions sont abstraites, [ses] équations sont immatérielles » (*UP*, 60). La frontière entre les disciplines est à notre avis plus poreuse que ce à quoi Toussaint consent ; ses textes posent sur l'espace un regard filmique, ils sont exemplaires d'une « intersémiocité cinématographique [...] en régime romanesque. »³¹⁸ La démonstration la plus convaincante des rôles complémentaires et réciproques du cinéma et de la littérature chez Toussaint est fort probablement *Made in China*.

L'écriture amplifiée, détaillée, de Toussaint, exhaustivité qui est aussi le fait des autres auteurs de notre corpus, et particulièrement de Maylis de Kerangal, renforce la dimension visuelle de son œuvre, qui use par ailleurs de procédés cinématographiques et « [est] résolument assimilée au régime du simulacre. »³¹⁹ L'obsession pour les images, présentes sous les formes et les métaphores les plus diverses (« photographies et flux télévisuel, mais aussi peintures, images numériques, représentations oniriques, vidéos de surveillance et installations vidéo »³²⁰), est centrale tant dans le cycle de Marie que dans celui de Jean Detrez, malgré ce qu'en a dit Olivier

³¹⁷ *Ibid.*, p. 2.

³¹⁸ Frédéric Clamens-Nanni, *loc. cit.*, p. 45. Clamens-Nanni renvoie à la définition de l'intersémiocité formulée par Fabien Gris dans *Images et imaginaires du cinéma dans le récit français contemporain (de la fin des années 1970 à nos jours)*, thèse de doctorat, Université de Saint-Étienne, 2012, p. 37 : elle est l'« inter-relation entre un texte et un ou plusieurs objets non textuels ou non exclusivement textuels, se développant à travers d'autres modes sémiotiques et modes d'expression que le langage. »

³¹⁹ Olivier Mignon, *loc. cit.*

³²⁰ *Ibid.*

Mignon qui, évoquant le « statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint »³²¹, sous-estime leur importance, les réduit à l'exercice d'une action périphérique. Cette fascination pour ce qui relève du registre visuel ne passe pas seulement par la prolifération d'écrans et de représentations (picturales, médiatiques, etc.). L'écriture de Toussaint affiche à l'égard des images une certaine réticence (*La réticence* est aussi le titre d'un roman qu'il a publié en 1991³²²), dans un double mouvement d'admission de leur primauté et de résistance devant leur propagation effrénée. Les motifs de l'aveuglement – ou de l'éblouissement – et de l'obscurité, éléments perturbateurs qui empêchent, entravent la vision des personnages-narrateurs et embrouillent leurs perceptions, sont convoqués de façon récurrente et sont à mettre en relation avec l'état d'esprit de ces derniers, souvent confus, entre autres parce qu'ils sont « en décalage horaire permanent » (*F*, 68) : « je percevais le monde [...] avec une légère distorsion dans l'ordre du réel, un écart, une entorse, une minuscule adéquation fondamentale entre le monde pourtant familier qu'on a sous les yeux et la façon lointaine, vaporeuse et distanciée, dont on le perçoit. » (*F*, 68) Les œuvres de Toussaint reconnaissent et documentent la suprématie de l'image et du registre visuel, déjà signalée par la thématisation constante de la vue et de la vision dans son œuvre : l'ouvrage photographique intitulé *La main et le regard*, sorte d'« hommage visuel au livre »³²³ tiré de son exposition au Louvre en 2012, *Livre/Louvre*, qui associait la parole à l'écrit et à la photographie, est l'un des points culminants de cette hybridité intermédiaire. Dans tous les cas, les textes de Jean-Philippe Toussaint, comme ceux d'Echenoz et de Kerangal, *parlent d'images*.

³²¹ *Ibid.*

³²² Jean-Philippe Toussaint, *La réticence*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, 158 p.

³²³ Jean-Philippe Toussaint, *La main et le regard : Livre-Louvre*, Paris, Le passage, 2012, quatrième de couverture.

Usages cinématographiques chez Jean Echenoz

Le roman d'Echenoz ne cesse de mettre en relation les dynamiques respectives et complémentaires de la littérature et du cinéma, « via leur appartenance commune à la catégorie de la fiction, saisie dans toute sa porosité. »³²⁴ Le procédé cinématographique y sert la représentation d'une mise à l'épreuve du lieu. Une attention portée au « retentissement³²⁵ » à la fois lexical, thématique, intertextuel, rhétorique, stylistique et structurel du cinéma permettra de prendre la mesure d'un *a-plan*-issement spatial. Bruno Blanckeman, qui commente comme Christine Jérusalem le rapport au cinéma des premiers textes (1979-2003) de Jean Echenoz parle, de façon synonymique, de « transposition », « l'un[e], d'ordre thématique [...] ; l'autre, d'ordre spéculaire. »³²⁶ Les observations déjà anciennes de Blanckeman n'ont pas été démenties par les lectures plus contemporaines.

Dans le texte de l'écrivain, le jeu sur les niveaux diégétiques n'est pas sans rappeler un jeu de caméras. Fondée sur une « schizophrénie narrative », l'esthétique d'Echenoz met à profit « [l]a plus fondamentale de[s...] techniques narratives de l'auteur en ce qui concerne la structuration du récit [...] l'usage tiré de la focalisation. »³²⁷ La « vaporisation des points de vue³²⁸ », signe d'une « posture d'énonciation délocalisée³²⁹ », est rendue possible par la vue à 360 degrés de la narration, qui fait alterner les pronoms singuliers et pluriels et se multiplier les mouvements de caméra, entre zooms, dézooms et travellings, permettant à la fois de scruter les

³²⁴ Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *Roman 20-50*, n° 41, janvier 2006, p. 168.

³²⁵ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, *op. cit.*, p. 91.

³²⁶ Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *loc. cit.*, p. 168.

³²⁷ Sjef Houppermans, « Pleins et trous dans l'œuvre de Jean Echenoz », dans Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *op. cit.*, p. 81.

³²⁸ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, *op. cit.*, p. 228.

³²⁹ *Ibid.*, p. 43.

moindres subtilités de l'espace – les caméras de la narration s'arrêtent sur un lieu ou un objet pour en révéler les nuances – et de le parcourir à vol d'oiseau.

Dans un espace soumis aux menaces les plus diverses, celles-ci étant abondamment relayées dans d'innombrables mises en abyme (bulletins télévisuels, retransmissions de caméras de surveillance, vidéo de demande de rançon, etc.), la primauté est accordée aux images, aux représentations, souvent spectaculaires, mais perçues comme plus vraies que le réel lui-même, qui s'efface derrière cette accumulation de diapositives sensationnalistes. Christine Jérusalem est celle qui a le mieux commenté l'œuvre de l'écrivain et surtout la dimension simulacrale de sa « géographie du vide » : les romans échenoziens suivent une configuration spatiale de la vacuité qui doit beaucoup au fait que l'écrivain « révèle la ville pour ce qu'elle est : un décor de cinéma, une doublure du monde. »³³⁰ La chercheuse réserve d'ailleurs une section de son étude exemplaire d'une « géographie littéraire »³³¹ telle que la définit Michel Collot à « [l]a fiction dans le décor (de cinéma). »³³² Selon la critique, le métalangage cinématographique, élément central de la poétique d'Echenoz depuis *Le Méridien de Greenwich*, transforme les personnages en comédiens, sortes de pantins désarticulés soumis à la toute-puissance et à l'ironie caustique du narrateur-réalisateur, qui disparaissent aussi spontanément qu'ils apparaissent.

Dans les récits de l'écrivain, plusieurs personnages meurent sans que ces événements tragiques marquent les esprits. Ces textes sollicitent constamment la métaphore de l'effacement et le thème de la disparition malgré la surveillance généralisée qui envahit à la fois l'espace de la narration et l'espace représenté. Le narrateur omniscient se débarrasse violemment des personnages « sur-numéraires », mais cette violence est neutralisée par le recours à l'humour. Dans

³³⁰ *Ibid.*, p. 87.

³³¹ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*

³³² Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, *op. cit.*, p. 87.

Envoyée spéciale, « [a]près s’être défait de Marie-Odile » (*ES*, 165), sa copine qui en savait trop, « n’ayant rien prémédité, n’y pensant à vrai dire pas vraiment » (*ES*, 156), Clément Pognel « pli[e] » son cadavre avant qu’il « se raidisse » « dans un cagibi » (*ES*, 165). Plus loin, le meurtrier subit un sort similaire : « [C]e sont deux moitiés de Clément Pognel qui ont basculé par terre, chacune de son côté » (*ES*, 279). Au moment d’apprendre la mort de l’un de ses hommes, le général Bourgeaud se réjouit : « [C]ela nous arrange plutôt. Quelques maillons sautent de la chaîne, ça simplifie le tableau » (*ES*, 168). Dans *Vie de Gérard Fulmard*, les disparitions s’accumulent : avant même le décès de Louise Tourneur, tuée par « [u]ne saloperie de requin de merde », et la découverte d’un cadavre chez La Mothe-Marlaux, que Fulmard juge « très embêtant[e] » (*VGF*, 60), Nicole Tourneur se volatilise. Mettant en scène son propre enlèvement, faisant croire, même, à sa mort, la politicienne, aux fantasmes hollywoodiens, elle qui « rêv[e] de faire frémir les sphères politiques, la société civile, la presse internationale » (*VGF*, 159), recherche en s’effaçant une plus grande visibilité. La séquestration de Constance dans *Envoyée spéciale*, tactique sans grand succès vu le désintérêt complet du public envers la FPI (Fédération populaire indépendante), interroge la soif capitaliste de succès, les perversions du monde politique et surtout le pouvoir de l’image.

Individus fragiles et peu compétents, les personnages de Jean Echenoz font montre d’une agentivité presque nulle : ils sont inaptes à faire face à un éclatement visuel, médiatique. « [P]ions narratif[s...] sur l’échiquier du texte »³³³, ils sont des exécutants. Personnages-acteurs, ils sont contrôlés et épiés par le grand imagier. Ce dernier manipule ainsi ses personnages, dont les trajectoires sont circulaires ; dans *Envoyée spéciale*, il fait se multiplier les rencontres fortuites

³³³ Vincent Jouve, *L’effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, p. 92.

entre les personnages, qui ne cessent de retourner dans les mêmes lieux, selon une poétique de la coïncidence qui détermine une représentation miniaturisée de Paris. Pensons à Lou Tausk, qui alterne entre son appartement, son studio de musique, l'hôtel particulier de son demi-frère Hubert, le salon de coiffure où travaille Marie-Odile et « le Mandarin pensif », son « habituel » (*ES*, 30) restaurant chinois où il s'assoit à sa « table habituelle » (*ES*, 242). Comme c'est parfois le cas chez Maylis de Kerangal, les noms des personnages d'Echenoz, riches de connexions sémantiques, s'apparentent à des noms d'artistes, et sont plus chargés de sens que les individus « ductile[s] » (*ES*, 12) auxquels ils renvoient : Maurice Lessertisseur, Clément Pognel, etc. Ce sont, en somme, des personnages-figurants.

Maylis de Kerangal : « et soudain la réalité fait du cinéma »

Les protagonistes de Jean Echenoz partagent avec ceux de Maylis de Kerangal une existence simulacrale et un assujettissement à une narration cinématographique qui les excède et contrôle leurs trajectoires. Ces personnages sont trimballés comme des paquets dans un réseau global saturé d'images et de représentations. Ceux de Kerangal ne se voient toutefois pas dépouillés complètement de leur agentivité : tous des travailleurs (des ouvriers, des artistes, un directeur de la sécurité, un enrôlé, du personnel médical, etc.), les personnages de l'écrivaine travaillent le réel, modulent l'espace, tentent de lui imposer une résistance. Ce sont des personnages-acteurs qui se font assigner un type, un rôle, par une narration surplombante à la sensibilité cinématographique : c'est le cas de la professeure de l'école de peinture de Bruxelles qui entre dans sa classe « pour y prendre la place qui l'attendait, y endosser son rôle » (*MPM*, 39).

L'obsession de Kerangal pour le cinéma est indéniable : chez elle, « la réalité fait du cinéma » (*UA*, 47). L'écrivaine recycle des genres issus du septième art (le documentaire, le western) et réactualise, en les rapprochant du cinéma, des genres littéraires, comme le modèle épique, dont elle reprend dans *Naissance d'un pont* « les personnages et leurs rêves de devenir plus grands que la réalité, *bigger than life*. »³³⁴ Maylis de Kerangal est la première à reconnaître l'apport primordial du cinéma dans son écriture :

Je suis un auteur « sous influence » et je le revendique. Le cinéma (Cimino, Pialat, Demy) est l'un des paramètres de mon écriture, il innerve mon travail : il est là, dans la focalisation sur les visages, sur les gestes millimétrés, comme dans le déploiement de certaines scènes.³³⁵

Elle va même jusqu'à soutenir, de façon hyperbolique, que le cinéma « fait retour³³⁶ » dans ses livres. Elle ne précise toutefois pas à partir de quels paramètres elle juge de cette réémergence et de la disparition ou de l'absence qui la précède nécessairement. Les récits de Kerangal accordent beaucoup d'importance à la recherche et à la captation – en temps réel, en direct – de la réalité : la démarche de l'auteure est davantage celle d'une documentariste que celle d'une réalisatrice de fiction.

À la manière de Jean-Philippe Toussaint, l'écrivaine est souvent questionnée au sujet du rapport entre la littérature et le cinéma, notamment à l'occasion d'un colloque intitulé, significativement, « Littérature et cinéma », auquel elle a été conviée à titre de spécialiste. Comme

³³⁴ Bonazzi, Narjoux et Serça résument le maximalisme actantiel dont parle Dominique Rabaté (« «Créer un peuple de héros». Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », p. 73-82) : Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), « Une écriture “avitail[ée] au multiple” », *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, *op. cit.*, p. 10.

³³⁵ « L'écriture comme ligne de fuite », *op. cit.*

³³⁶ *Ibid.*

l'auteur-réalisateur-photographe belge, elle souligne avant tout la distinction entre les deux médias :

Le rapport entre littérature et cinéma est principalement celui de l'incarnation, dit-elle. Les films proposent – et imposent – des corps et des visages. Et les acteurs apportent avec eux le souvenir d'autres fictions, c'est vertigineux. C'est la puissance et la violence du cinéma, il tranche, nous emporte et nous surprend³³⁷.

L'ampleur des entreprises littéraires de Maylis de Kerangal a quelque chose de cinématographique : ses textes, constructions impressionnantes à grand déploiement, à la mesure des projets qui occupent les personnages ambitieux de l'écrivaine, ont une façon grandiose de *dévoiler* le réel, de le *montrer*. La critique s'est penchée sur l'influence manifeste du cinéma dans l'œuvre, le plus souvent par des analyses en *close-reading* de passages précis qui montrent bien l'omniprésence et la densité des renvois, des expressions ou des mécanismes propres au cinéma. Pour Bruno Thibault, par exemple, qui s'intéresse à *Naissance d'un pont*, l'incipit du roman, « large panoramique en technicolor, balayant l'horizon et les deux rives, panoramique qui se transforme en travelling à mesure que l'avion descend vers le sol, comme au ralenti³³⁸», met directement à profit les techniques cinématographiques. Pour Judith Mayer, qui se concentre sur « l'inspiration documentaire » de l'écrivaine, *Corniche Kennedy* est fortement teinté d'une dimension visuelle qui repose sur l'accumulation de « situations [...] saisies sur le vif, comme pour un instantané. »³³⁹ Le roman se déroule dans un lieu pittoresque, véritable décor de carte postale qui est par ailleurs tout entier placé sous le signe du visuel : la vision panoramique et

³³⁷ « Ciné-clubbing (25) : Maylis de Kerangal et Paul Newman, cœur à cœur ». Entrevue avec Maylis de Kerangal. Propos recueillis par Laurent Rigoulet, 2020. En ligne : <https://www.telerama.fr/cinema/cine-clubbing-25-maylis-de-kerangal-et-paul-newman,-coeur-a-coeur,n6633091.php> (consulté le 15 mai 2021.)

³³⁸ Bruno Thibault, « Naissance d'un pont, un roman "fleuve" à l'américaine ? », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps », op. cit.*, p. 52.

³³⁹ Judith Mayer, « Maylis de Kerangal, l'inspiration documentaire », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps », op. cit.*, p. 67.

radiographique de l'espace circonscrit la corniche, site surveillé de toutes parts par le regard-caméra de la narration. Dans l'écriture du travelling de Maylis de Kerangal, le recours au cinéma sert une dimension « vertigineuse »³⁴⁰, qui s'appuie sur une dépense de moyens et débouche parfois sur le spectaculaire. Il est tout indiqué pour compléter une œuvre qui saisit par la force de ses images, et l'insistance et la clarté avec lesquelles elles s'imposent.

Le cinéma a une empreinte narratologique chez Kerangal : la narration de l'écrivaine, armée des caméras les plus perfectionnées, zoome sur l'espace et les corps, qui sont détaillés et désarticulés ; elle les traverse, annihilant de cette manière la distance entre la narration et son objet, qui est étudié sous tous ses angles. Jouant avec la focalisation, couvrant l'espace sous tous ses angles, les récits de Maylis de Kerangal sont conçus comme des films : ce sont des constructions littéraires fortement infléchies par les dispositifs du cinéma, le pouvoir de l'image, et qui semblent obéir à une injonction de *tout voir*, ambition totalisante qui va de pair avec l'impératif, déjà évoqué, de *tout dire*. Il s'agit là de textes *monstrueux* : l'adjectif rend bien l'ampleur des créations de Kerangal, échafaudages élaborés et labyrinthiques, en plus de désigner, sur le plan étymologique, la *monstration*, l'acte de *montrer*, d'*exposer*, ce à quoi tendent les romans visuels de l'écrivaine. La valeur cinématographique de ces récits, leur dimension visuelle manifeste et prégnante, sont en quelque sorte entérinées par le fait qu'ils font souvent l'objet d'adaptations. C'est le cas de *Réparer les vivants*, adapté au cinéma en 2016 par Katell Quillévéré. Le roman a aussi donné lieu, la même année, à une pièce de théâtre, mise en scène par Sylvain Maurice, et à une seconde l'année suivante, une création d'Emmanuel Noblet. L'écriture de Kerangal entretient des liens forts avec l'art dramatique : la représentation y est omniprésente et les récits premiers (ce qui exclut les

³⁴⁰ « Maylis de Kerangal : “Le roman a la capacité de faire de la mondialisation une expérience sensible”», *loc. cit.*

distorsions temporelles qui renvoient le plus souvent à des trajectoires internationales convergentes) y sont généralement centralisés en un lieu, à la manière du théâtre classique (la Plate dans *Corniche Kennedy*, le chantier dans *Naissance d'un pont*, un appartement non localisé dans *À ce stade de la nuit*, le Transsibérien dans *Tangente vers l'est*). *Corniche Kennedy* a aussi été adapté pour le cinéma par Dominique Cabrera en 2016. Y a-t-il démonstration plus convaincante du potentiel cinématographique des textes(-scénarios) de Kerangal, de leur inscription dans un registre visuel avant tout et de leur façon de sacrer l'image (dont ils contestent parallèlement la toute-puissance contemporaine) ? Y a-t-il meilleur témoignage de leur intermédialité constitutive que leur récupération par des spécialistes du cinéma pour en faire des films qui semblent être leur suite logique, leur prolongement nécessaire ?

L'écrivaine est aussi adepte de théâtre et de musique : elle réunit d'ailleurs, dans un concert littéraire intitulé *Le goût des autres*, aux côtés de Cascadeur, vedette de la pop galactique, les héroïnes de son roman *Dans les rapides* (2007). Mais elle affirme partir du cinéma, un *a priori* plus qu'un effet, pour écrire ses textes : il est intégré à même la structure des textes et « tiss[e] [sa] toile dans ses livres. »³⁴¹ Lors d'une conférence sur les relations entre ses romans et le septième art, l'auteure montre en quoi *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants*, œuvres inspirant elles-mêmes des longs métrages, ont été influencées par des « films présents pendant qu'elle écri[vait] »³⁴² : *Le Nouveau Monde* (2005) de Terrence Malick – frasque historique sur la rencontre entre les premiers colons anglais et des Amérindiens, parmi lesquels Pocahontas – et *De l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites* (1972) de Paul Newman – sorte de huis clos inspiré par une pièce de théâtre de Paul Zindel autour d'une mère et de ses deux filles. Les

³⁴¹ « Ciné-clubbing (25) : Maylis de Kerangal et Paul Newman, cœur à cœur », *loc. cit.*

³⁴² *Ibid.*

liens qui unissent le cinéma et la littérature dans l'œuvre de Kerangal sont réversibles et réciproques : les deux médias coopèrent au profit d'une écriture spectaculairement contemporaine.

Naissance d'un pont et *Un monde à portée de main* apparaissent les plus ouvertement critiques à l'égard du capitalisme et de son inhérente « société du spectacle³⁴³», qui préfère la représentation et l'illusion à la réalité, et s'accommode mieux du faux et du factice. Le « spectacle » dont parle Guy Debord dans son ouvrage-phare du situationnisme s'est déplacé depuis 1967 (moment de sa parution) : il est désormais moins associé à « la surconsommation marchande » qu'à « la reconnaissance extrinsèque » et à « l'importance de se montrer, de se pavaner, d'être vu et parallèlement d'être reconnu »³⁴⁴ (à présent seuls impératifs dictés par le néo spectacle et que Kerangal reconduit tout en les dénonçant).

L'utilisation des dispositifs et de l'intertextualité cinématographiques propulse les récits poreux de Kerangal dans une crise généralisée. À une perturbation de l'espace global, enseveli sous les réseaux (de transactions, de travailleurs, mais aussi, et surtout, d'images en tous genres), correspond une perturbation du récit chargé de le représenter, lui-même empêtré dans les entrelacements de personnages, de voix, de registres, de connaissances, de phrases denses et touffues. Les textes de l'écrivaine constituent des représentations métonymiques de l'espace mondialisé : ils en mettent en scène, à plus petite échelle, dans un espace le plus souvent circonscrit mais connecté au reste du monde, la structure (enchevêtrée et éclatée), la diversité (condensée en un certain nombre de personnages-types) et les dispositifs de contrôle et de surveillance (intégrés

³⁴³ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], 224 p.

³⁴⁴ Yanick Barrette, « La société du spectacle », *Huffington Post*, mai 2015. En ligne : https://www.huffpost.com/archive/qc/entry/la-societe-du-spectacle_b_6414174 (consulté le 15 janvier 2019.)

à la structure des narrations omniscientes de l'écrivaine, mais aussi à ses intrigues, denses en enquêtes et en investigations).

Le recours aux langages cinématographiques

En plus de l'influence dans la constitution de récits d'abord visuels, les textes de Kerangal, Toussaint et Echenoz empruntent au septième art son langage spécifique et certaines de ses techniques. Composés de plans, de scènes, rattachés par un montage visible (ce sont des textes dont les traces de construction sont exhibées, et où le point de vue narratif médie le réel, l'infléchit, le déplace du côté de l'image), ils se rapprochent, dans leur forme et par l'usage d'un certain jargon, de films. La désignation de l'espace comme « décor » est fréquente chez les trois écrivains. L'empreinte du cinéma n'est pas seulement abstraite, métaphorique – des personnages figurants, des narrateurs aux airs de grand imagier, etc. –, elle s'actualise de manière concrète, par des termes, des procédés directement tirés de cette discipline.

C'est d'abord le cas dans *Made in China*, récit à la dimension cinématographique centrale puisqu'il raconte le tournage d'un court métrage : le vocabulaire employé tire le récit du côté du cinéma plus que de la littérature, avec des précisions sur la « régie lumière » (*MC*, 173), l'échelle des plans (« quelques plans larges du paysage urbain dans la nuit » (*MC*, 182), « on découvrirait en plan large l'actrice nue dans le décor » (*MC*, 183)), les mouvements de caméra (« l'opérateur [...], caméra à l'épaule, accompagné de Chen Tong qui portait un projecteur mobile en marge du travelling » (*MC*, 181)), et des phrases très fortement connotées : « Je me replaçai devant l'œilleton, et, suivant la scène dans le viseur de la caméra, je vis entrer l'actrice dans le champ » (*MC*, 185). Sous l'influence de la thématique cinématographique, des moments réels,

n'appartenant pas à l'espace du tournage, ne se distinguent plus nettement du film en cours : la présence du narrateur, « baguettes à la main, entouré d'assistants chinois dans [une] salle à manger de Guangzhou, qui faisait la fine bouche devant toutes ces jeunes filles dénudées qu'on lui présentait successivement sur l'écran d'un téléphone », est présentée comme une « scène [...] cocasse » (*MC*, 104) ; même constat pour l'apparition d'un type « dans le grand hall illuminé de l'hôtel Garden », qui « éclair[e] la scène d'une lueur de fiction » (*MC*, 114). Dans les autres récits du corpus, la densité des renvois intermédiaires au cinéma est évidemment moins grande. Pourtant, de façon moins justifiée par la thématique des intrigues mais conformément à une hégémonie contemporaine de l'image, ils sont tous marqués par le langage et les artifices du cinéma. Les indications quant au cadrage ou au montage sont nombreuses dans ces textes, attentifs par exemple à la « profondeur de champ »³⁴⁵ des plans – ces considérations désignent parfois des images tirées de mises en abyme (vidéos, télévisuelles), mais renvoient aussi quelquefois à un « réel » non médié, ce qui accentue l'impression que dans ces récits, tout est image, représentation, cinéma.

Dans *Vie de Gérard Fulmard*, une « édition spéciale »³⁴⁶ porte sur l'enlèvement de Nicole Tourneur : celle-ci est « cadrée en plan poitrine et face caméra » – c'est, métonymiquement, la « poitrine elle-même » qui « tir[e] l'œil » de Fulmard, personnage-narrateur voyeur à la « prise de vue » (*VGF*, 26) très sélective. Elle est encore, dans une « vidéo de douze secondes [...] arrivée sans commentaires par voie cybernétique » où elle « semble [...] dormir profondément sauf qu'elle est morte », « cadrée à mi-cuisse en plan américain » (*VGF*, 76-77). L'omniprésence des écrans et des flux télévisuels, de même que la récurrence des retransmissions et rediffusions en tous genres,

³⁴⁵ Maylis de Kerangal, *À ce stade de la nuit*, Paris, Verticales, 2015, p. 44. Désormais *SN* suivi du numéro de page entre parenthèses.

³⁴⁶ Jean Echenoz, *Vie de Gérard Fulmard*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2022 [2020], p. 25. Désormais *VGF* suivi du numéro de page entre parenthèses.

déterminent une représentation de l'espace fortement infléchie par l'image ou par son équivalent cinématographique : le plan. Ce dernier terme est utilisé de façon si récurrente dans l'œuvre d'Echenoz qu'il semble mieux convenir pour désigner l'espace-décor de l'écrivain, composé de clichés paysagers rapiécés par un montage apparent. La luminosité des plans est régulièrement commentée : les effets de lumière appuient les événements, les accompagnent, comme lorsque, « pour dramatiser la scène, soudain la lumière change et vire à toute allure vers un gris de plus en plus sombre, du perle vers l'antracite via le fer » (*VGF*, 93). C'est aussi le cas de leur qualité : en parlant de l'enregistrement que lui présente Bardot et qui vise à l'incriminer, Gérard Fulmard est plus absorbé par l'esthétisme de la vidéo et par sa prestation d'acteur que par « la scène » (*VGF*, 145) qui s'y déroule, histoire qu'il avait « dû enfouir [...] au fond de sa mémoire [...] alors qu'il n'y avait pas quinze jours que cela s'était passé » (*VGF*, 145) : « Tout ça n'est pas très bien cadré, l'image mal contrastée tremble un peu, c'est à l'évidence du travail d'amateur. » (*VGF*, 144) L'angle des plans des récits de notre corpus est régulièrement spécifié, alternant entre plongée (c'est le point de vue le plus fréquent dans ces récits à la tension panoptique) et contre-plongée : par exemple, dans *Vie de Gérard Fulmard*, Lopez est prise d'« un violent vertige en contre-plongée » (*VGF*, 81) ; dans *Un monde à portée de main*, Kate « interroge [Jonas] direct, le verre au bord des lèvres, le regard en contre-plongée » (*MPM*, 20).

En plus des mécanismes cinématographiques qui servent à décrire l'espace, à en caractériser la composition, la thématique du cinéma en tant que lieu culturel et l'évocation de films sont aussi récurrentes dans les romans du corpus : pensons au développement déjà évoqué au sujet de Burt Lancaster et du *Guépard* de Luchino Visconti qui ouvre *À ce stade de la nuit* et au souvenir de la narratrice d'avoir vu ce film – et spécifiquement la scène du bal chez les Ponteleone – « au Reflet Médicis, rue Champollion », où flottait « l'odeur spécifique des cinémas

de quartier » (*SN*, 22) ; à *Un monde à portée de main*, qui explore les coulisses de la création de décors de films à travers l'exploration de la sphère professionnelle de la peinture en bâtiment, et le cas spécifique (et historique) de Cinecittà, où Paula, « l'héroïne, parfaitement cadrée, droite, sûre » (*MPM*, 159), déniche un contrat ; ou au personnage-narrateur de la nouvelle « Trois sandwiches au Bourget », dans *Caprice de la reine*, qui explique la genèse de l'ancien cinéma L'Aviatic, croisé lors de son passage dans la banlieue parisienne. La nouvelle « Feu Marilyn » de Kerangal est aussi consacrée à la performance de Marilyn Monroe lors du « *birthday* présidentiel » de 1962, « un gala dans la grande tradition américaine de l'*entertainment*. » (*UA*, 162)

L'évocation de l'art cinématographique passe également par la mention de techniques qui lui sont propres. Parmi les manipulations de caméra les plus souvent répertoriées, qu'elles soient nommées ou que la narration permette de les déduire, on retrouve le travelling (« un travelling d'une longueur fastueuse et dépressive » (*SN*, 24)), le zoom et le dézoom. Indice de la tension panoptique abordée dans le chapitre suivant, le choix de ces mouvements de caméra n'est pas anodin. La fluidité permise par le travelling permet aux narrations des auteurs de notre corpus d'à la fois embrasser l'espace global en une prise de vue et de se rapprocher pour capter des objets spécifiques, des drames personnels, un personnage-acteur qui fait irruption dans le décor (le zoom est une sorte de travelling optique) : mouvement de caméra hautement complexe, le travelling est celui qui offre les possibilités les plus diverses, en plus de coller au réel et de le traduire précisément. Cette alternance entre vision panoramique et perception de l'infraordinaire, entre accès à la ville-monde et captation de ce qui s'y déroule derrière des portes closes, entre général et particulier, est caractéristique de récits qui optent pour la transparence. Conformément à la porosité grandissante de l'espace, la facilité à passer d'un lieu à un autre, d'une composante

spatiale à une autre, est mise au jour par le recours à des techniques cinématographiques – c’est la dichotomie supposée entre proche et lointain qui, sous l’effet du cinéma, s’amenuise dans les romans de notre corpus, dans lesquels les vues d’ensemble et les vues à la loupe cohabitent, souvent sans transition.

Maylis de Kerangal : zooms et dézooms

Kerangal « avance avec le cinéma en tête. »³⁴⁷. Dans ses romans, la diégèse est fragmentée par un montage qui alterne entre le très proche et le lointain, entre le local et le global, entre le zoom et le dézoom. Ses constructions narratives complexes s’arrêtent consécutivement sur les vies et les parcours divers grâce à un ingénieux dispositif d’analepses spatialisées : les caméras de la narration font des gros plans sur des existences précises, en voyant ce qui les a conduites et réunies dans un lieu, et leur accorde un fragment de texte. Mais elles opèrent à l’inverse un mouvement de dézoom : les individualités sont surtout intéressantes et pertinentes par le rôle qu’elles jouent dans le groupe. Les descriptions de lieux comme la corniche Kennedy ou le chantier de Coca sont d’abord générales avant de se concentrer sur un élément spécifique du décor, ou une présence digne de mention. La narration fournit une sorte d’état global des lieux, avant de les préciser : un tel enchaînement rappelle le zoom d’une caméra.

Cette structure cinématographique intervient dès l’incipit de *Corniche Kennedy*, où des considérations plus vastes sont suivies de plans rapprochés, par exemple sur les hôtels de luxe, les villas et les jardins qui encerclent le site, et même sur les fenêtres : c’est ainsi que la narration

³⁴⁷

« Ciné-clubbing (25) : Maylis de Kerangal et Paul Newman, cœur à cœur », *loc. cit.*

s'arrête sur « la chambre d'une adolescente qui a collé son front contre la vitre » (on comprend plus tard qu'il s'agit de Suzanne) ; « et plus loin encore, en arrière de la route, sur la haute façade d'un immeuble blanc de belle architecture, [où] les stores bougent aux ouvertures – et, parmi eux, ceux du bureau d'un homme solitaire [Sylvestre Opéra]. »³⁴⁸ Le reste du récit consiste principalement en une alternance entre ce qui se déroule sur la Plate et ce qui prend place dans le bureau du directeur de la Sécurité du littoral : les travellings, faisant passer d'un lieu à un autre accessible « [à] vol d'oiseau » (CK, 61) ou qui se trouve « [à] un jet de pierre » (CK, 136) déterminent l'enchaînement des décors. Le travail d'observation de Sylvestre – transformé en obsession qui prend la forme d'une vision en tunnel – oriente également une perception de plus en plus circonscrite : « Vers quinze heures, les premières mobylettes freinent à hauteur de la Plate [...] et alors, immanquablement, la métropole industrielle dont il sécurise le rivage se réduit sur-le-champ à une surface de quelques mètres carrés [...] où s'ébattent une vingtaine de gosses » (CK, 20). Un mouvement graduel de rapprochement ouvre aussi *Naissance d'un pont*, qui glisse peu de temps après avoir installé l'action en un lieu exemplaire de la ville-monde dans l'évocation successive des destins personnels. Le passage du collectif à l'individuel, et de nouveau au collectif, est caractéristique de l'écriture de Kerangal : une narration-drone, complètement modulable, qui ne se voit imposer aucune limite, suit l'action au plus près, changeant d'échelle pour offrir les plans les plus adaptés à une volonté panoptique. La grande souplesse de cette narration lui permet de rapidement ajuster sa focalisation. Dans *À ce stade de la nuit*, le progrès du bateau reproduit le mouvement d'une caméra qui avance vers son objet (« je distingue maintenant », « puis ce sont bientôt », etc.) : « l'île, le volcan, et tout à coup ça se précise, le paysage s'arrache du flou où la distance et la nuit le tenaient au secret, il se libère, et construit tout

³⁴⁸ Maylis de Kerangal, *Corniche Kennedy*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [2008], p. 14. Désormais CK suivi du numéro de page entre parenthèses.

l'espace en retour, les lignes et les masses, les échelles et les profondeurs de champ, les valeurs de couleurs dans la lumière limpide » (SN, 49).

Un monde à portée de main est un bon exemple de récit au montage alterné. Si elle se consacre à Paula Karst, sa narration, se déplaçant à travers la ville-monde à vol d'oiseau, suit de très près les déambulations de Jonas et de Kate, dans des espaces distincts qui apparaissent superposés tant le glissement de l'un à l'autre s'opère facilement. Le récit s'ouvre sur la réunion des trois amis quelques années après leur rencontre à l'Institut de Bruxelles : il s'agit là du récit premier, point de ralliement des fragments temporels, mais qui occupe tout compte fait une place assez marginale dans l'intrigue, davantage consacrée aux contrats successifs de ses personnages-voyageurs. Le texte revient ensuite grâce à une structure analeptique sur leurs études en Belgique, leurs difficultés subséquentes à décrocher un emploi satisfaisant, à échapper à la précarité, et leurs échecs amoureux, qui semblent aller de pair avec leur nomadisme : ces problèmes sont partagés, mais individualisés dans le roman, très attentif au sort collectif des personnages, mais aussi à l'isolement existentiel qu'il implique et qui les tenaille.

Les caméras de Maylis de Kerangal voient tout, tournent en permanence, mais la narration, assimilable à un montage, implique des choix, impose de ne pas pouvoir tout dire simultanément. Ses caméras ratissent tout l'espace, captent ce qui se produit dans ses moindres recoins, mais cela ne signifie pas qu'elles dévoilent tout : ses enregistrements ne sont pas présentés tels quels, mais plutôt retravaillés, soumis à un montage, manipulation qui contribue à la crise d'un récit troué, réorganisé, et qui prend ses distances avec l'histoire. Capable d'infiltrer les cerveaux (autant que les corps, scrutés à la loupe par une narration contemporaine et médicale qui à la fois couronne et outrepassa l'image et sa primauté), de les *scanner*, la narration de Kerangal en révèle les secrets les mieux gardés. Elle semble user d'une technologie dernier cri, à l'image de celles

que les agences de renseignement comme le FBI ou la CIA utilisent dans les films, et qui génèrent, à partir d'extraits de surveillance vidéo, des portraits-robots et des fiches signalétiques de suspects. Les caméras manipulées par l'écrivaine combinent, pour une analyse plus pointue du territoire et des sujets captés, plans panoramiques et gros plans extrêmes ; les sujets, sortes de cobayes pris en étau, sont étudiés de loin, de près, de l'extérieur et de l'intérieur. La narration(-réalisation) a même le pouvoir de remonter le temps avec les personnages, qu'ils soient principaux ou secondaires, et de plonger, de manière rétrospective, dans leurs souvenirs, comme lorsque, dans *Tangente vers l'est*, elle « emprunte le rail à rebours [...] [et] revient deux jours plus tôt à Krasnoïarsk, alors qu'[Hélène] attendait Anton sur un parking. »³⁴⁹

L'œil-caméra de Jean Echenoz

L'écriture de Jean Echenoz fonctionne sur ce même modèle : les lieux nombreux qui composent les romans de l'écrivain sont liés par des travellings, qui permettent de rapidement localiser les individus concernés par une action et assurent une vision à 360 degrés de l'espace du monde. Fondés sur un diptyque ou un triptyque de localisations, les textes de l'auteur de *Minuit* vont et viennent dans l'espace, alternant les points de vue, naviguant avec aise entre les lieux. La narration d'*Envoyée spéciale* enchaîne les travellings, souvent perceptibles par la locution adverbiale « du côté de », qui révèle un transfert spatial : « du côté de Lou Tausk » (*ES*, 170), « du côté de la Creuse » (*ES*, 158), « [d]u côté de celle-ci » (*ES*, 171), etc. Suivant l'action, disponible chaque fois que le quotidien plutôt banal des personnages est interrompu par un événement utile (ou non, le plus souvent), la narration d'Echenoz, qui semble avoir une large carte dépliée à portée

³⁴⁹ Maylis de Kerangal, *Tangente vers l'est*, Paris, Verticales, 2012, p. 56. Désormais *TE* suivi du numéro de la page entre parenthèses.

de main, traverse la ville, voire le monde, allant d'un point de commutation des réseaux mondialisés à un autre, puis à un autre encore. Les déplacements de la caméra sont parfois plus modestes. Entièrement consacré à la description d'un espace déserté par l'homme, « un décor de la campagne mayennaise » (CR, 23), le récit « Caprice de la reine », dans le recueil du même nom, est le texte le plus exemplaire du regard-caméra d'Echenoz. Interrogeant l'espace et la nomenclature de ses composantes – « L'à-pic se prolonge [...] par un creux que l'on pourrait qualifier de sillon, de canyon ou plus simplement de ravin. » (CR, 19) ; « doit-on se borner à considérer [tel élément spatial] comme une exploitation agricole de bonne taille, voire de très bonne taille, ou peut-on se permettre d'avancer à son propos la dénomination de hameau, voire d'écart ? » (CR, 22) –, le récit consiste en un tracé cartographique dans l'espace. Le positionnement de chaque partie du décor est précisé (« [d]e l'autre côté », « juste en face », etc.), avec une attention particulière portée aux distances entre celles-ci et aux points cardinaux. L'œil-caméra de la narration balaie l'espace champêtre : par exemple, le lecteur, impliqué, est invité à « [o]pér[er] [...] un mouvement de rotation depuis le sud vers l'est vers le nord, etc., dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, procédons à un tour d'horizon complet jusqu'à retrouver plus tard le troupeau et voir si elles ont entre-temps, ces vaches, bougé » (CR, 16). Le récit se clôt par un zoom sur le trafic des fourmis, une miniaturisation de l'espace qui fait penser à *L'Auteur et moi* d'Éric Chevillard.

Chez Echenoz, les vues panoramiques des personnages sont le plus souvent bloquées : ceux-ci préfèrent de toute façon les « plans rapprochés »³⁵⁰ : par exemple, le narrateur d'*Envoyée spéciale* dit de Constance qu'elle passe, dans la Creuse, le plus clair de son temps à surveiller « un

³⁵⁰ Voir notre article qui traite notamment de ces zooms : Julien Alarie, « Plans rapprochés et fondus enchaînés dans *Envoyée spéciale* de Jean Echenoz », *Études françaises*, vol. LVI, n° 3, 2020, p. 159-176.

carré de fleurs classiques. »³⁵¹ La dématérialisation des lieux parisiens se fait aussi par des jeux de cadrage et des effets de zoom. Le narrateur, plutôt que de décrire les passants, ne perçoit que les « jambes d'une femme qui passe » (*ES*, 84), par exemple. Sorte d'héritage de Perec et de Robbe-Grillet (deux auteurs de qui Echenoz se réclame et qui utilisent les objets comme des outils romanesques), l'importance est accordée aux détails les plus prosaïques qui composent la ville. Ce sont les objets ludiques du quotidien (une carte à jouer égarée sur le trottoir, une agrafeuse sur une table en terrasse, etc.) qui ont la faveur du narrateur ; ainsi s'affirme son intérêt pour ce qui relève de l'infra-ordinaire et s'opère à nouveau le contournement, au moins partiel, du cadre dramatique que devrait garantir le roman d'espionnage. L'expérience de la ville engendre une logique du coq-à-l'âne³⁵². Plutôt que de permettre l'évocation de la foule qui s'y presse ou de quelque détail architectural propre au réseau métropolitain de la ville, les trajets en métro sont l'occasion de commenter la voix qui annonce les stations de la ligne 2, de l'analyser et même de la comparer avec celles des autres lignes. Créant une sorte d'« incision hyperréaliste »³⁵³, la vision strictement rapprochée de Paris fait perdre sa spécificité à la capitale française : nul panorama de la ville, nulle allusion à ses marques distinctives ; plutôt une série de plans décousus. Dans *Vie de Gérard Fulmard*, l'alternance entre les lieux traversés prend une dimension particulière en raison des variations énonciatives. Le traitement cinématographique de l'espace repose sur des effets de dédoublement : un même espace est régulièrement appréhendé de deux points de vue distincts

³⁵¹ Jean Echenoz, *Envoyée spéciale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016, p. 102. Désormais *ES* suivi du numéro de page entre parenthèses.

³⁵² Aussi Echenoz revendique-t-il cette idée qu'un livre est toujours « un ramas de déchets, en tout cas le résultat d'une accumulation d'observations » dans « J'aime me représenter l'écriture comme un travail technique ». Entrevue avec Jean Echenoz. Propos recueillis par Sophie Joubert, *L'Humanité*, décembre 1997. En ligne : <https://www.humanite.fr/culture-et-savoirs/entretiens/jean-echenoz-j aime-me-representer-lecriture-comme-un-travail-technique> (consulté le 11 mai 2019.)

³⁵³ Maude Labelle, « Vers une esthétique hyperréaliste en littérature ? L'exemple echenozien », dans *Une esthétique hyperréaliste en littérature? Narrativité picturale et langage visuel dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2010, p. 17.

(celui de Fulmard, celui de la narration omnisciente), comme un lieu de tournage entouré de caméras qui captent des angles différents d'un décor unique. À la succession rapide des lieux s'ajoute la décomposition de chacun en plusieurs images : les dispositifs cinématographiques employés par Echenoz définissent un espace-mosaïque

Les *flashbacks* de Jean-Philippe Toussaint

L'usage des techniques cinématographiques est légèrement différent chez Jean-Philippe Toussaint en raison du code narratologique : contrairement aux récits de Kerangal et d'Echenoz, principalement conduits par des narrations omniscientes jouissant d'une vue globale sur le monde, vaste terrain de jeu qu'elles surveillent à coup de travellings et de zooms, les personnages-narrateurs de Toussaint ont un point de vue *a priori* limité. Pourtant, de nombreuses infractions à la vraisemblance signifient que les protagonistes de l'écrivain excèdent souvent leur degré de connaissance supposé et sont en mesure de voir ce qui se passe dans des lieux où ils ne sont pas. Le cas est fréquent dans le cycle de Marie, où des scènes simultanées, se déroulant dans des pays éloignés (généralement la France ou l'Italie et un pays asiatique), sont régulièrement décrites. Ces écarts, produits par la compréhension infuse qu'a le narrateur de Marie ou par des distorsions du code, sont permis par un jeu de caméras. Dans des moments clés, les travellings permettent de couvrir l'espace en s'éloignant temporairement du récit premier. Une autre technique cinématographique fondamentale chez Toussaint est l'emploi massif du retour en arrière (du *flashback*). La plupart des événements sont introduits par une analepse « spatialisée », qui fait glisser le récit premier, sans transition nette, dans un espace autre, lequel vient alors se superposer à celui du présent. C'est un espace stratigraphique, où intervient fortement la dimension

mémorielle, que conçoit Toussaint. La quadrilogie de Marie, fondée sur une temporalité pêle-mêle, difficile à reconstituer, d'autant que les récits, reposant tous sur une sorte de langueur métaphysique qui nivelle l'ensemble, ne se distinguent pas nettement les uns des autres, procède surtout à coup d'analepses (en plus des quelques prolepses qui compliquent encore la structure temporelle). *La vérité sur Marie*, tout particulièrement, procède à l'envers, allant de *flashback* en *flashback* : le récit commence avec la mort de Jean-Christophe, puis revient ensuite sur les événements notables de sa relation avec Marie. Si elles y sont moins déterminantes, les analepses sont également un procédé cinématographique récurrent chez Kerangal et chez Echenoz (*Vie de Gérard Fulmard*, à cause de sa structure en deux temps, doit régulièrement faire quelques pas de recul pour explorer une situation sous un autre angle). Les récits des trois écrivains comportent d'ailleurs des cas d'analepse dans l'analepse, enchevêtrement supplémentaire permis par un montage de type cinématographique.

L'usage du langage et des techniques propres au septième art est à mettre en relation avec la tension panoptique qui guide la représentation spatiale des romans de Kerangal, Echenoz et Toussaint. Art de l'image, le cinéma est, dans ces récits, complémentaire à la littérature : l'utilisation des ressources qui lui sont propres permet de pallier l'empreinte visuelle moins forte du littéraire. Plus encore, il convient de postuler la primauté du cinématographique, qui oriente la représentation spatiale et l'enchaînement des lieux. S'appuyant sur la porosité de l'espace mondialisé, les textes des trois écrivains orchestrent avec fluidité l'alternance ou la succession des lieux, qui surviennent généralement sans que la transition soit nette, et pas nécessairement aux sauts de chapitre ou aux changements de paragraphe : les lieux, dans la structure textuelle comme dans le réel, se confondent, s'emmêlent. Le recours à la technique de montage du fondu enchaîné, surtout marquée chez Jean Echenoz, s'inscrit directement dans cette représentation d'un espace

aux frontières floues. À l'origine d'un nivellement spatial, ce procédé fait se superposer les lieux consécutifs. Grâce à un élément liant, partagé, sorte d'agent de transfert spatial, l'espace à venir est souvent anticipé dans celui qui précède. Par exemple, dans *Envoyée spéciale*, Lou Tausk assis à la terrasse du Mandarin pensif, voit dans le ciel « un Boeing [...] B777-300ER d'Air China, destination Pékin, dans lequel une heure plus tôt Constance et ses gardes du corps ont embarqué » (*ES*, 199). Le passage à un nouvel espace, à savoir l'intérieur de l'avion où sont Constance et ses ex-ravisseurs (et nouveaux gardes du corps), est alors assuré sans qu'un changement de chapitre soit nécessaire. Il peut s'agir d'un élément du décor, comme dans l'exemple, ou d'un mot, sur lequel repose le transfert à un autre lieu. Ailleurs dans le roman, le déplacement de la chambre de Lessertisseur à la voiture de Paul Objat est permis par l'usage du mot « hiérarchie » : « Lessertisseur est heureux, ne pense à rien, ne veut plus entendre parler pour le moment de sa mission ni de sa hiérarchie. Du côté de celle-ci, Paul Objat est en route. » (*ES*, 171). La structure des romans choraux de Maylis de Kerangal, où le passage d'une voix à une autre s'accompagne presque systématiquement d'une suspension (la compréhension du transfert énonciatif et spatial est décalée, puisque ni signe formel ou typographique, ni changement dans la tonalité, ne souligne la transmission), favorise aussi les fondus enchaînés, manipulation emblématique d'un espace ouvert, où la distance entre les lieux est gommée.

Dans des récits qui veulent montrer l'espace, décliner les composantes des décors, circonscrire des sites, sans se heurter à des contraintes d'ordre physique, l'intervention du cinéma a l'avantage de démultiplier l'intensité des images. Tout, dans ces romans, concourt à amplifier la puissance des images spatiales. La préséance de la géographie, science qui a pour objet la description des paysages, est intimement liée chez Kerangal, Toussaint et Echenoz, à celle du cinéma, qui a le pouvoir d'en décupler le retentissement. Ces écrivains entretiennent d'ailleurs un

rapport particulier à ces deux disciplines, qui non seulement nourrissent leur production, mais l'orientent. C'est donc une littérature nouvelle, qui prend acte de la prévalence de l'image, qu'ils produisent ; une littérature hybride, intermédiaire, décloisonnée, et désormais équipée de caméras ; une littérature qui emprunte au cinéma un arsenal de mots et de techniques pour infuser du film dans le roman ; une littérature, enfin, qui aspire à tout montrer. C'est à ce dernier aspect que le prochain chapitre se consacrera.

TROISIÈME CHAPITRE

POINTS DE VUE ET PULSION PANOPTIQUE

Inspirées par le cinéma, les œuvres de Maylis de Kerangal, Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz accordent de façon évidente la primauté au registre visuel. Une tension panoptique définit le rapport à l'espace dans ces textes qui détaillent les décors et les inventorie. Ces récits prennent acte de l'extension accélérée de la surveillance, sous la forme de dispositifs traditionnels d'espionnage ou de renseignement, et de technologies numériques. Ces systèmes sont définitoires de l'espace contemporain ; il s'agit, selon les commentateurs, d'une véritable « culture de la surveillance³⁵⁴» – une surveillance de tous, par tous, pour tous. Pôles antagonistes et complémentaires, le voyeurisme et l'exhibitionnisme, démocratisés avec l'avènement des réseaux sociaux, relèvent d'« une tendance sociétale lourde qui valorise la transparence permanente et totale des moindres faits et gestes des individus. »³⁵⁵ Le champ des *Surveillance Studies*, en essor depuis le tournant des années 2000, interroge cette volonté nouvelle, voire cette nécessité, de voir et d'être vu. « [L]a banalisation et la prolifération médiatiques » de l'« intimité panoptique »³⁵⁶ s'explique par la multiplication des points de réception de l'image, dans des champs variés – la vidéo-observation, l'imagerie satellitaire, les technologies médicales, la géolocalisation se développent rapidement et nourrissent une « pulsion scopique »³⁵⁷, une « vision panscopique qui

³⁵⁴ David Lyon, *The Culture of Surveillance*, Cambridge, Polity Press, 2018, 178 p.

³⁵⁵ Magali Uhl, « Intimité panoptique. Internet ou la communication absente », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. I, n° 112, 2002, p. 153.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 152.

³⁵⁷ *Ibid.* Uhl utilise ici une expression de Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987 [1905], p. 65-68.

englobe aujourd'hui tous les aspects de la quotidienneté. »³⁵⁸ La surveillance est désormais de plus en plus exhaustive, de plus en plus minutieuse. Les moindres recoins des lieux, encerclés de caméras, sont captés au nom de l'éradication du crime : ce sont principalement les autorités (policières, municipales, financières, etc.) qui contrôlent ces outils interconnectés, présents partout, mais avec une densité particulière dans des villes comme Paris, Pékin ou Tokyo, où se déroulent plusieurs des romans de notre corpus. Dans un espace global limpide, le mouvement constant des individus est suivi, et il est devenu impossible d'échapper aux dispositifs de traçabilité. L'expansion et le perfectionnement de la vidéosurveillance signifient qu'une masse considérable de données est désormais disponible sur chacun : les récits de Kerangal, Toussaint et Echenoz enregistrent cette réalité en mettant au jour un espace saturé, surinformé.

Les textes de ces auteurs jouent, selon la définition de Bruno Blanckeman, « d'une perspective satellitaire » : ce sont « des écritures tout à la fois mobiles, panoptiques, panoramiques qui restituent les mouvements d'ensemble d'une histoire à même l'espace où elle se déroule. »³⁵⁹ Dans ces œuvres, le panoptique (du grec *panóptês* – qui voit tout) est partout : la thématization continue de la surveillance, le surplomb occupé par certains personnages avantageusement positionnés, la vision radiographique que possèdent certaines de ces narrations, dessinent un monde où l'omnivisibilité est devenu la norme. Prenant appui sur le modèle conçu par le philosophe utilitariste Jeremy Bentham, un projet pénitentiaire fondé sur le contrôle social et sur le principe que « l'œil du maître est partout »³⁶⁰ et se pose sur des existences transparentes, Michel

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 153.

³⁵⁹ Bruno Blanckeman, « Du satellite au sismographe : saisies du personnage et mesures de l'humain dans différents univers romanesques actuels », communication prononcée à l'occasion du colloque « L'imaginaire contemporain. Figures, mythes et images », colloque organisé à l'Université du Québec à Montréal, 23 au 25 avril 2014. En ligne : <https://oic.uqam.ca/mediatheque/communication/du-satellite-au-sismographe-saisies-du-personnage-et-mesures-de-lhumain-dans-differents-univers-romanesques-actuels> (consulté le 16 août 2020.)

³⁶⁰ Christian Laval, « Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique », *Revue du MAUSS*, vol. II, n° 40, 2012, p. 53. Laval cite ici Bentham qui, en 1791, propose à l'Assemblée nationale française un texte intitulé « Panoptique. Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons

Foucault, qui parle pour sa part de « panoptisme » (il en fait un état de société, et non pas seulement une application spécifique), décrit un monde où la surveillance est généralisée. Dans ses derniers travaux, le philosophe français

anticip[e] [...] le passage d'une société disciplinaire, dominée par des techniques panoptiques, à une société de contrôle dans laquelle la surveillance n'est plus centralisée et unilatérale (panoptique), mais décentralisée et réciproque (rhizomique), effectuée de manière latérale de chacun sur chacun.³⁶¹

Gilles Deleuze développe ensuite cette nouvelle perspective de « sociétés de contrôle », où « ne s'exerce plus une discipline, c'est-à-dire une orientation de virtualités vers une norme, mais un contrôle des virtualités directionnelles, ce que l'on pourrait nommer un contrôle "ouvert" adaptable, capable d'intégrer toutes les mutations du réel. »³⁶² L'émergence et la propagation des réseaux sociaux invitent en effet à repenser le concept de panoptique, à en proposer des déclinaisons. Il est même question, pour parler de cette évolution et de cette déhiérarchisation, de post-panoptique, plus adapté pour décrire une surveillance généralisée, qui se passe de lieux : « *[I]n post-panopticon, there is a significant change excluding the necessity of certain spaces. The surveillance [...] does not require a confinement space because it can process without space. That means, surveillance power does no longer need a certain grounding to settle on, rather it can*

de force ». Le titre de l'article de Laval est un clin d'œil à celui de l'ouvrage de Michel Foucault : *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 352 p.

³⁶¹ « Repenser l'échec de la surveillance étatique », *The Conversation*, octobre 2019. En ligne : <https://theconversation.com/repenser-lechec-de-la-surveillance-etatique-125552> (consulté le 12 janvier 2020.) L'article résume notamment l'évolution de la pensée de Michel Foucault (*Surveiller et punir*, *op. cit.*). Gilles Deleuze approfondit ensuite la nouvelle perspective, notamment dans *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004 [1986], 144 p. ; et dans « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 3-7.

³⁶² Didier Ottaviani, « Foucault – Deleuze : de la discipline au contrôle », dans Emmanuel da Silva (dir.), *Lectures de Michel Foucault. Foucault et la philosophie. Volume 2*, Lyon, ENS Éditions, janvier 2014, p. 68.

operate like flows.”³⁶³ D’autres préfèrent parler d’un dispositif synoptique – où tout le monde regarde tout le monde – ou omnioptique – où chacun observe tout en étant observé.

Chez Maylis de Kerangal, Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint, la surveillance est au cœur des récits : leurs textes qui se tiennent au plus près du contemporain sont marqués par ce mécanisme central aux sociétés mondialisées. La surveillance y prend des formes distinctes : les dispositifs panoptiques à proprement parler – une surveillance traditionnelle – et les dispositifs technologiques – une surveillance numérique – envahissent les romans de notre corpus, qui donnent à voir un espace ouvert, pénétrable. Dans ces textes, les personnages sont attachés à leur visibilité et à leur image ; le domaine de la vie privée s’amenuise au même rythme que la signification du lieu en tant que localisation, point sur la carte, mais aussi en tant qu’espace où quelque chose *a lieu*, où un investissement émotionnel et une intimité peuvent être sollicités.

Dans ces récits, la structure panoptique est d’abord une question de point de vue sur l’espace : ces textes d’abord visuels rapprochent l’acte de narrer de ceux de voir, de percevoir, de surveiller. Le recours aux travaux de Genette sur la narratologie (applicables aux œuvres littéraires ou cinématographiques), encore très actuels, est adapté à l’étude de textes littéraires qui relèguent le récit réaliste aux oubliettes et sont tournés vers le cinéma, ses procédés et ses mécanismes. Intimement liée à cette discipline, et particulièrement à ses effets de plongée et de contre-plongée, révélateurs d’une hiérarchie sur le plan visuel, la tension panoptique prend d’abord racine dans la complexité narratologique de ces textes qui font alterner et se confronter les perspectives sur l’espace. S’additionnant, ces points de vue variés sur les décors contribuent à en préciser la

³⁶³ « [D]ans le post-panoptique, certains lieux ne sont plus nécessaires. La surveillance ne requiert pas de lieu confiné ; elle peut être activée sans lieu. Elle n’a plus besoin d’un territoire spécifique pour se déployer ; elle opère plutôt comme des flux immatériels. » (Ma traduction) (Efe Basturk, “A Brief Analyse on Post Panoptic Surveillance: Deleuze & Guattarian Approach”, *International Journal of Social Sciences*, vol. VI, n° 2, 2017, p. 2.)

représentation : ils façonnent un espace-mosaïque, appréhendé de tous les côtés. Les récits de Kerangal, Echenoz et Toussaint se distinguent par la souplesse de leurs focalisations : pour rendre compte d'un espace poreux, aux frontières peu étanches, ils s'appuient sur des structures énonciatives et narratives ouvertes, modulables. Récits de perception, qui reproduisent sur le plan de la forme l'injonction de surveillance des sociétés contemporaines, ils jouent avec l'échelle des plans. Leurs narrations ou leurs personnages principaux jouissent régulièrement d'un surplomb sur l'espace, qui laisse présumer une vue dégagée, conforme à celle que le dispositif panoptique permet. La non-fiabilité ou l'indécidabilité narratives de ces textes servent aussi le déploiement de la tension panoptique : les limitations qui devraient accompagner le respect d'un schéma narratif ou actantiel sont contournées au profit de « la liberté absolue et [de] l'inconséquence »³⁶⁴, voies les plus sûres pour montrer intégralement l'espace, même au-delà de ce qui devrait être possible du point de vue réaliste. La mise à l'épreuve de l'espace contemporain dans les textes de Toussaint, Kerangal et Echenoz repose sur sa représentation éclatée et sa transparence – cette ouverture de l'espace, qui se donne à voir sous tous ses angles, sans restriction, explique en partie la saturation spatiale des récits du corpus. Les infractions aux codes de la narratologie sont très nombreuses dans ces textes où la linéarité n'est pas recherchée, au contraire : le goût des trois écrivains pour les expérimentations formelles signifie que la structure instaurée d'emblée n'est là que pour être mieux détournée. Les procédés les plus fréquemment employés sont ceux qui permettent d'insérer, au cœur d'une description, un excès de connaissance, par exemple antérieure (analepses), postérieure (prolepses) ou simultanées (paralepses) : la représentation spatiale se complexifie et se précise à chacune de ces distorsions, qui comblent les trous sur la carte et garantissent une vision globale, complète, de l'espace. Ces écarts ponctuels participent directement du perfectionnement

³⁶⁴

Gérard Genette, *op. cit.*, p. 211.

de l'œil-caméra qui enregistre, dans les récits de notre corpus, les moindres détails et recoins des lieux. La souplesse des focalisations de ces textes est au service d'un espace de plus en plus (déc)ouvert : de nouvelles composantes de l'espace sont continuellement dépliées ; d'autres lieux, même du bout du monde, viennent constamment se superposer à ceux qui sont d'abord évoqués. L'espace universel ainsi constitué, se donnant entièrement à voir, correspond à l'idée contemporaine que l'on s'en fait depuis l'avènement et l'accélération des réseaux sociaux : sa transparence. La vaporisation des points de vue qui caractérise la représentation spatiale – comme autant de caméras pointées vers un décor – prend des formes diverses dans les textes de Kerangal, Echenoz et Toussaint : chez la première, elle est notamment attribuable à une collectivisation du dire, où la parole de chacun est accueillie par la narration, chargée d'assurer les relais ; chez le deuxième, elle se traduit souvent par la juxtaposition de points de vue opposés ou par une pronominalisation diversifiée (je, tu, il, nous, vous), évoquant un enchaînement de prises de vue cinématographiques ; chez le dernier, elle s'appuie sur la puissance visuelle du rêve qui permet de se transposer ailleurs ou sur la connaissance si aiguë d'autrui qu'on se substitue à lui pour défier les frontières et la distance. La plupart des décalages ou des entorses à la vraisemblance vont dans le sens de l'ubiquité à tout prix – il importe peu qu'une telle situation de connaissance absolue soit justifiée par le code narratif ou non.

Les structures narratives indécidables des récits de Kerangal, Echenoz et Toussaint sont distinctes : les textes de l'écrivaine sont souvent des romans choraux où une narration omnisciente passe la parole à un personnage, puis à un autre (ce n'est pas systématique : *À ce stade de la nuit*, par exemple, est écrit uniquement au « je ») ; ceux d'Echenoz reposent essentiellement sur une voix hétérodiégétique toute-puissante qui survole l'espace, même si elle revendique aussi par moments une consistance physique ou se fait concurrencer par un personnage-narrateur ; ceux de

Toussaint sont menés par des narrateurs homodiégétiques introspectifs qui excèdent ponctuellement leur degré de connaissance supposée par des paralepses (dans le cycle de Marie, où une narration omnisciente prend aussi parfois le relais, comme dans l'incipit de *Nue* ou dans *La vérité sur Marie*) ou en raison de compétences particulières (dans *La clé USB*, où Jean Detrez est un expert de la prospective).

Chez Kerangal et Echenoz, les voix narratives, entités abstraites, jouissent d'un surplomb sur le monde qui détermine la représentation qu'elles font de l'espace, espace qui se présente à elles en plongée. Certains personnages de l'écrivaine se voient aussi conférer, par leur élévation physique, une position de surplomb. Ce sont souvent des chefs dont les bureaux sont en hauteur, et quelquefois des ouvriers dont le travail requiert qu'ils soient surélevés. La narration chorale de Kerangal laisse une très grande place aux voix de ces personnages, qui apparaissent réunies sur le même niveau narratif par l'effacement des transitions, l'emploi du discours direct libre dans chaque cas, « le flux phrastique [...] jamais altéré » qui « fond [l'hétérogénéité] dans la linéarité de la phrase. »³⁶⁵ La représentation spatiale qui en découle, surtout celle d'un personnage en surplomb, est par conséquent fortement orientée par la possibilité panoptique. Les analepses de l'écrivaine, intervenant sans introduction, ont une incidence spatiale, elles produisent une superposition en insérant, sans changement de paragraphe ou de phrase, dans les lieux présents, des espaces du passé : l'addition de ces éléments de connaissance, souvent destinés à creuser un élément de l'espace, ajoute à la transparence. Les pauses narratives, favorisées par l'amplification phrastique, contribuent aussi à décliner plus longuement les composantes du décor, à en offrir une vue plus dégagée : cette autre distorsion narratologique consiste à *mettre sur pause* pour

³⁶⁵ Sylvain Dournel, *loc. cit.*, p. 111.

approfondir un sujet précis avant de reprendre le cours linéaire, comme en enfonçant le bouton *play*.

Chez Echenoz, la vision panoramique et cartographique est détenue presque strictement par la narration. Beaucoup plus hiérarchique et antagoniste par rapport aux personnages, cette dernière prend davantage ses distances et détient seule le pouvoir panoptique : les récits sont marqués par la binarité entre la toute-puissance de la narration, qui navigue dans l'espace avec aise, et la traçabilité et la vulnérabilité des protagonistes, dont la vision est limitée et réduite au parcours, à l'expérience « de terrain », elle-même confuse et incertaine. Dans *Vie de Gérard Fulmard*, le narrateur omniscient confie les rênes d'une partie de son récit à un narrateur incompetent, anti-héros, dont il se fait parfois l'écho. Le surplomb que le narrateur typique d'Echenoz exerce sur l'espace international, qui est son aire de jeu, a aussi à voir avec l'autoréflexivité de ses fictions qui font un usage important de la métalepse, et où la narration se tient à plus ou moins grande distance de son objet. Tant chez Kerangal que chez Echenoz, les narrations omniscientes bénéficient d'un savoir encyclopédique sur le monde qui leur permet de pallier certaines lacunes de leurs protagonistes : elles sont informées, elles ont une connaissance de l'espace mondialisé et de ses réseaux que les personnages n'ont pas, tout collés qu'ils sont à un réel qui leur échappe.

Chez Jean-Philippe Toussaint, nulle voix omnisciente la presque totalité du temps. Le surplomb panoptique est celui de personnages qui logent dans les étages supérieurs d'hôtels en Asie ou qui se rencontrent dans des musées ou des restaurants particuliers supposés offrir des vues incroyables sur l'espace. Le personnage-narrateur de l'écrivain semble aussi détenir, de façon ponctuelle, une vue omnisciente de l'espace, même si cette vision panoptique n'est pas justifiée

par son statut autodiégétique qui devrait la limiter. À moins que ces descriptions précises de Marie et de l'espace qui l'entoure, même lointaines, ne soient que le fruit de son imagination ? La réponse à cette interrogation n'importe pas : l'espace, vécu, rêvé, ignore les frontières. La quête de vérité du protagoniste, qui peut se substituer à Marie, son *alter ego*, importe plus que la vérité elle-même, qui échappe toujours, enfouie sous les simulacres. Le panoptisme est une aspiration plus qu'une réalisation.

Echenoz, Kerangal et Toussaint ont en commun la thématization et la narrativisation du panoptisme : celui-ci, quoique favorisé par la présence du registre visuel, le point de vue cinématographique, les surplombs actantiels ou narratifs, et l'amplification phrastique épuisant l'espace, n'est jamais complètement actualisé. Dans les récits géographiques de notre corpus, le tout-voir, qui devrait être facilité par les plongées, est régulièrement entravé : l'espace ne se donne pas systématiquement à voir, sa saturation est régulièrement compensée par son vide, son indistinction. Le smog, par exemple, bloque les vues panoramiques des villes asiatiques. Dans un monde magnifiant la visibilité, le panoptisme, désir insistant, volonté répandue, presque imposée, demeure à l'état de tension. Si les zones d'ombre, à l'écart de réseaux mondialisés, sont de moins en moins nombreuses dans un monde post-exotique, elles demeurent : la surveillance s'étend et conséquemment la volonté d'y échapper devient pressante. Par exemple, l'incipit du faux roman technologique *La clé USB* présente Jean Detrez qui se rappelle que « cela a commencé par un blanc », avant de se plonger dans une longue analepse pour relater un épisode et ce qui l'a précédé. Ce « blanc de quarante-huit heures dans [l']emploi du temps [du personnage], entre [s]on départ de Roissy le 14 décembre en début d'après-midi et [s]on arrivée à Marita le 16 décembre à 17 heures 15 » (*CU*, 9), répond à un « dési[r] de disparaître »³⁶⁶ – ou plutôt, ici, à une « nécessité de

³⁶⁶ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, op. cit., 89 p.

disparaître » au vu du caractère sensible de son détour clandestin. L'injonction de transparence des sociétés contemporaines signifie que les « zones d'ombre », « blancs », « trous », « absences », « omissions », « territoires inconnus », quoiqu'il[s] « demeur[ent] toujours » (*CU*, 9) selon le narrateur, sont de plus en plus rares :

N'est-on pas censé tout connaître de notre propre vie ? Ne doit-on pas être tout le temps joignable, par téléphone, par mail, par Messenger ? N'est-on pas tenu maintenant d'être localisable en permanence ? N'est-il pas indispensable, quand on voyage, que nos proches sachent à tout moment où nous nous trouvons, dans quel pays, dans quelle ville, dans quel hôtel ? (*CU*, 9-10)

« C'est [...] en réaction à cet avènement cauchemardesque du panoptique foucaldien que se construisent des stratégies pour redevenir anonymes et invisibles »³⁶⁷, comme « ce blanc volontaire » dans l'emploi du temps de Jean, « cette parenthèse occulte » qu'il a organisée « en gommant toute trace de [s]a présence au monde, comme [s'il] avai[t] disparu des radars, comme [s'il] [s]'était[t] volatilisé en temps réel » (*CU*, 10). Comme la pulsion panoptique, qui reste un fantasme, le désir de disparaître est vain : s'il déjoue ses proches et ses collègues en déviant de sa trajectoire pendant deux journées, Jean est suivi à la trace par les lobbyistes. Dans tous les cas, la transparence demeure.

Le surplomb physique

En plus de son expression narrative, le surplomb est celui, physique, des personnages de Kerangal, Toussaint et Echenoz. Leur vue panoramique, presque systématiquement empêchée ou entravée, s'accompagne néanmoins d'une possibilité panoptique. Les romans de l'écrivaine

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 24.

présentent souvent des vues d'ensemble, où les mouvements convergents s'imposent à un œil-caméra. Plusieurs protagonistes sont placés en hauteur et, sans avoir une vue aussi dégagée que la narration omnisciente, voient l'espace se dérouler à leurs pieds. C'est, par exemple, le cas de Sanche, dans *Naissance d'un pont*, qui domine le paysage du haut de sa grue qui en fait « le roi du monde » (*NP*, 87). Au milieu du site en construction de Coca, qui est situé dans une cuvette, le protagoniste a une position panoptique – sa centralité et son surplomb évoquent la solution de Bentham, qui prévoit qu'un observateur, stratégiquement placé dans une tour, jouisse d'une vue à 360 degrés sur l'espace qui l'entoure. Le récit insiste d'ailleurs sur la situation particulière de la ville à venir, qui se donne à voir de façon panoramique, notamment à partir d'un « promontoire circulaire qui avance dans le vide, balcon qui domine la vallée, la ville, le fleuve et le pont qui se hausse sur le fleuve » (*NP*, 158). Coca « éblouit » « [a]u fond de la vallée » (*NP*, 160) ; « tapie dans la vallée », elle « miroite » au-delà « d'un précipice » (*NP*, 219), « en contrebas d'un causse rouge si salement cabossé, dans le fond plat d'une vallée aux flancs asymétriques [...] » (*NP*, 171). Dans *Corniche Kennedy*, en particulier, le pouvoir panoptique s'étend à des personnages qui s'épient entre eux, se toisent et s'investiguent : le roman raconte une surveillance « omniprésente et multidirectionnelle. »³⁶⁸ S'ouvrant sur l'évocation de satellites en orbite, le roman méditerranéen de Kerangal met en scène non pas les adolescents de la corniche, mais Sylvestre Opéra qui les épie de manière obsessionnelle – c'est donc surtout à travers lui que sont perçus les jeunes. Le commissaire, dont la surveillance excède nettement le cadre de ses fonctions, lui qui suit et enregistre leurs interactions comme s'il s'agissait d'un roman-feuilleton quotidien, incarne l'obsession pour l'ubiquité. Dans son article sur les « microcosmes sociaux dans l'œuvre de Maylis

³⁶⁸ Nora Cottille-Foley, « Des microcosmes sociaux dans l'œuvre de Maylis de Kerangal », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XXIII, n° 5, 2019. En ligne : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17409292.2019.1749397> (consulté le 15 janvier 2020.)

de Kerangal », Nora Cottille-Foley fait remarquer à juste titre que le patronyme de Sylvestre Opéra « conjugue [...] le spectacle de surplomb qu'offre le bâtiment [où il est posté], et sa propre vie, digne d'une tragédie »³⁶⁹. Obnubilé par les jeunes de la corniche qui constituent le centre de son univers, le « directeur de la Sécurité du littoral » (*CK*, 171), toujours armé de ses jumelles, auxquelles il « s'agripp[e] [...] comme un forcené, les muscles des bras bientôt douloureux » (*CK*, 104), et conservant ses sujets « net[s] au centre de ses lentilles optiques » (*CK*, 104), représente le plus explicitement ce fantasme d'omniprésence :

[i]l donnerait cher pour tout entendre et tout voir [...] il donnerait cher, il consentirait par exemple à rétrécir créature lilliputienne afin de se hisser dans l'encolure de cet oiseau blanc, là, qui a sautillé sur la terrasse, énorme et flou, puis a repris son envol, et maintenant ses plumes en descente, doucement survole la Plate et vient juste de se poster, vif et léger, auprès des protagonistes de la séquence, oui, Sylvestre donnerait cher pour être caché entre ses plumes, aux premières loges. (*CK*, 104-105)

Sylvestre suit attentivement les manœuvres, « le corps aux aguets, la tête en périscope » (*CK*, 109). Le personnage est l'exécutant du maire, détenteur de l'autorité panoptique, lui aussi aux aguets, yeux rivés sur son téléviseur, à l'étage supérieur d'un gratte-ciel tout en verre. Comme le maire de Coca dans *Naissance d'un pont*, le Jockey incarne les deux pendants de la transparence contemporaine : le voyeurisme et l'exhibitionnisme. À la surveillance conduite par le commissaire et son supérieur s'ajoutent notamment celle de Suzanne qui, avant d'être accueillie au sein du groupe, semblable à Opéra sur ce point, jalouse les adolescents et les épie à partir de sa villa haut perchée. Plus largement, ce sont les habitants de la côte au complet qui ont les yeux rivés sur la Plate, site qui s'offre aux regards curieux, à l'instar de Coca : il y a une discordance nette dans le roman entre la posture passive de ceux qui observent (les voyeurs) et celle, active, des jeunes – qui agissent et s'exhibent aux abords de la mer, légèrement vêtus, un dépouillement et un

³⁶⁹

Ibid.

dénuement qui rappellent la disposition océanique de Marie chez Jean-Philippe Toussaint. La communion avec l'espace du monde ne semble pouvoir être réalisée qu'à condition de se détacher de ses impératifs de surveillance au profit d'une expérience directe du réel ; ainsi les adolescents, préoccupés par leur seul plaisir, sont les seuls à profiter pleinement de ce que l'espace paradisiaque de la corniche réserve.

Les personnages de Jean-Philippe Toussaint bénéficient aussi d'un surplomb sur l'espace : ces vues en hauteur s'offrent principalement à eux dans un contexte urbain. Individus fortunés, les protagonistes de l'écrivain résident dans des hôtels luxueux lors de leurs voyages en Asie. Ces établissements ont en commun leur élévation, qui fait d'ailleurs l'objet de précisions constantes – sur le numéro de l'étage, sur les ascenseurs et les escaliers mécaniques. Dans *Faire l'amour*, Tokyo est décrite comme une ville conçue sur le mode de la hauteur, de la verticalité. Elle se divise en « différents paliers », les personnages doivent y « descend[re] [...] les escaliers d'une grande passerelle métallique qui faisait office d'écluse urbaine », les constructions vertigineuses qui y prolifèrent composent un

bouquet très dense de tours et d'immeubles de bureaux [...] épars et majestueux, chacun, du haut de ses étages, semblant veiller personnellement sur son propre périmètre administratif [...] Shinjuku Sumitomo Building, Shinjuku Mistui Building, Shinjuku Center Building, Keio Plaza Hotel (*FA*, 17).

L'énumération des édifices qui forment la ligne d'horizon de la capitale japonaise, même si les termes en langue étrangère sont indéchiffrables pour le lecteur occidental et se fondent dans une accumulation de phonèmes, ajoute à son aspect grandiose, démesuré.

La verticalité de l'espace urbain est renforcée par les effets de plongée, mais aussi et surtout par les effets de contre-plongée. Par exemple, dans un passage un peu surréel où la focalisation porte momentanément sur Marie dans la rue, le regard de celle-ci est « attiré par la

rotonde vitrée de la piscine au dernier étage » où elle pense voir le personnage-narrateur « dans la nuit parmi les gratte-ciel illuminés » (*FA*, 50) ; on comprend un peu après que c'est bel et bien ce dernier qui est « debout dans la pénombre devant la baie vitrée de la piscine au vingt-septième étage de l'hôtel [...] debout sur ce promontoire privilégié qui donnait de plain-pied sur le vide », sur « Tokyo qui s'éten[d] à perte de vue [...], déployant [...] l'immense superficie de son agglomération illimitée » (*FA*, 41). Le personnage-narrateur précise aussi que la piscine dans laquelle « le tourbillon de tensions et de fatigues » qu'il a « accumulées depuis [s]on départ de Paris par[âit] se résoudre [...] dans le contact de l'eau tiède sur [s]on corps » (*FA*, 43) est « à deux cents mètres au-dessus du niveau de la mer » – le commentaire participe d'une fascination pour les numéros ou les nombres, pour les mesures, dans les récits contemporains de Toussaint (récits au pied de la lettre « numériques »). L'élévation verticale des personnages est un signe de leur *standing* – le peuple en bas et les décideurs en haut, le parcours et la carte –, mais aussi une conséquence de leur difficulté à s'ancrer, à s'enraciner. Les rares moments où les personnages ne sont pas sur la route, ne parcourent pas le monde dans son horizontalité, ils les passent à alterner entre les différents étages des établissements où ils se trouvent. D'ailleurs, les ascenseurs (et autres « escaliers mécaniques ») abondent dans les récits de Toussaint, tout absorbés qu'ils sont par le mouvement, peu importe son échelle ou son orientation, et le personnage-narrateur ne se contente pas de les désigner, il les thématise. Conformément à son habitude de s'interroger sur des sujets du quotidien, peu romanesques, communément admis, surtout s'il s'agit d'objets animés, dont il peut analyser les oscillations et les allers-retours, il détaille le fonctionnement des ascenseurs : « au bout d'un moment, je vis s'allumer un voyant lumineux orange couplé à un signal sonore qui retentit de façon courte et aiguë sur le palier désert pour annoncer l'arrivée imminente d'une cabine » (*FA*, 35-36). Les points de vue en hauteur ne manquent pas chez Toussaint, quoiqu'ils ne débouchent pas sur une représentation spatiale plus englobante. De plus, dans la quadrilogie de

Marie, la femme d'affaires et artiste multidisciplinaire, héroïne toute-puissante, est un personnage supérieur dans la hiérarchie actantielle : clairvoyante, lucide, Marie est un personnage en surplomb.

Chez Jean Echenoz, la possibilité panoptique ou cartographique est le fait de la narration omnisciente, qui survole l'espace global en se téléportant au gré des (non-)événements. Le personnage de Constance, dans *Envoyée spéciale*, expérimente néanmoins une élévation qui concorde avec la mission de la mettre à l'abri : à l'éloignement de Constance de Paris s'ajoute une ascension verticale, qui résulte en son établissement temporaire dans une nacelle d'éolienne qui surplombe la Creuse à 200 mètres d'altitude, puis dans un hôtel entouré de barbelés où elle réside au dernier étage à Pyongyang. La situation de la protagoniste, qui s'élève au-dessus de la région française et de la capitale nord-coréenne, lui offre hors de tout doute des vues panoramiques : le surplomb, condition *sine qua none* de la solution panoptique de Jeremy Bentham, accroît sensiblement la possibilité visuelle.

Les personnages de Kerangal, Toussaint et Echenoz prennent de la hauteur, ce qui est dû à leur travail, à une situation d'autorité, ou encore à une réclusion dans les airs. Pourtant, chez les trois auteurs, l'élévation n'est pas synonyme d'une plus grande intelligibilité de l'espace. Les virtualités panoptiques sont centrales dans leurs textes ; elles ne s'actualisent toutefois pas en assurant une plus grande limpidité de l'espace, qui demeure fuyant malgré les prises de vue saisissantes et la saturation de la représentation. Malgré leur occasionnel surplomb physique, les personnages de Kerangal, Toussaint et Echenoz ne perçoivent pas l'espace avec acuité. Pour des raisons variées, prosaïques – Constance, dans sa nacelle, « scotch[e] aux vitres des gravures découpées dans le Larousse » (*ES*, 164) – ou climatiques – les villes asiatiques sont, chez Toussaint, enveloppées d'un épais brouillard qui les rend indistinctes –, la potentialité panoptique

est continuellement empêchée. Les activités de surveillance, par exemple celles que conduisent Sylvestre Opéra et le Jockey sur les jeunes de la corniche, celles des ravisseurs de Constance, sont condamnées à échouer. Le renversement ironique des instances décisionnelles, particulièrement présent chez Kerangal et Echenoz, a tout à voir avec l'impossibilité du panoptisme : les entités politiques, administratives, dans leur double quête de visibilité et de collecte d'informations pour mieux suivre et répertorier les individus, n'arrivent pas elles-mêmes à tout voir.

Malgré l'ironie plus (Echenoz) ou moins (Kerangal) douce qui les vise, il demeure que certains personnages détiennent un excès de connaissance sur leurs contemporains, engendrant un surplomb actantiel à la forme plus abstraite, moins incarnée spatialement. Chez l'écrivaine, le Boa, le Jockey, Diderot, Opéra, le Charlatan exercent une supériorité sur leurs contemporains. Chez Echenoz, le psychiatre Bardot, dans *Vie de Gérard Fulmard*, se voit déléguer une sorte d'omniscience, et un ascendant psychologique, sans avoir un rôle narratif : sachant tout de son patient – « vous m'avez tout raconté par le détail pendant nos petites séances » (*VGF*, 150) –, il l'introduit à la FPI pour mieux user de l'avantage que lui procure cette omniscience, cet accès inédit aux pensées d'un autre personnage. Même Fulmard, en prenant Terrail en filature, accède à son intimité et à sa visite au « Sexodrome à quatre étages, situé à l'ouest de la place Pigalle » (*VGF*, 101), alimentant ainsi la tension panoptique.

Le surplomb narratif

La solution imaginée par Bentham, puis reprise par Foucault, repose sur la question du point de vue. À cet égard, les textes de Kerangal et Echenoz, régis par une voix narrative orchestratrice, ont beaucoup en commun. La perspective encyclopédique de ces entités narratives

entretient, dans l'espace du texte, une hiérarchie qui est l'expression narratologique du surplomb détenu sur l'espace du monde. Le choix de la narration omnisciente accroît la force visuelle des récits de Kerangal et d'Echenoz, qui ne se heurtent à aucune frontière, à aucune contrainte, dans leur représentation de l'espace mondial. Toutes-puissantes, les voix narratives de leurs romans ont un recul et de la hauteur. Elles se distancient des personnages, les complètent ou les corrigent, les raillent même – plus (Echenoz) ou moins (Kerangal) durement. Transparent, l'espace qu'elles mettent au jour, allant au-delà des perceptions individuelles et subjectives, est précis et détaillé : le savoir détenu par ces instances rejaillit sur l'espace, l'éclaire. Cette précision voire cette saturation dans la représentation de l'espace est un trait caractéristique de ces textes tout particulièrement influencés par la primauté du visuel. Par leur configuration homodiégétique, les textes de Jean-Philippe Toussaint présentent forcément un espace plus restreint : cette contrainte attribuable à la structure narratologique est pourtant contournée régulièrement chez l'écrivain ; il en résulte un excès de connaissance spatiale qui rapproche le personnage-narrateur d'une instance hétérodiégétique, apte à se téléporter et à jouir, au moins partiellement, d'un espace de plus en plus ouvert. La possibilité du panoptisme sous-tend toute la quadrilogie, qui met en scène un personnage-narrateur désireux d'avoir accès à « la vérité sur Marie », préoccupation à ce point centrale qu'elle fait l'objet du titre du troisième opus : cette quête de vérité implique de se mouvoir spatialement dans sa direction, d'aller au-delà des frontières physiques, vers une transparence décuplée.

En raison de leur vision panoramique, et même radiographique (chez l'écrivaine), les instances narratives chez Kerangal et Echenoz ont de l'espace universel une connaissance pointue, bien supérieure à celle que détiennent leurs personnages. Cette nouvelle forme d'élévation – cette fois intellectuelle, culturelle, voire morale – leur permet d'appréhender l'espace avec plus

d'aisance, de le désigner avec plus d'exactitude. Elle offre une solution partielle aux difficultés spatiales des personnages. L'expression de ce surplomb prend des formes radicalement différentes chez Kerangal et Echenoz. Les récits de la première ont une autorité encyclopédique attestée, fondée sur un souci de précision et un véritable désir de creuser le réel – ils sont conduits par une narration sérieuse, qui n'obéit pas à une poétique de l'incongruité, du hasard et de l'arbitraire. Comportant une véritable valeur documentaire, ces récits rassemblent des connaissances sur le monde contemporain. Ceux du second, *a contrario*, sont ponctués de fausses pistes ; les précisions digressives qui s'additionnent ne font pas avancer les intrigues et n'ajoutent pas à leur valeur documentaire. Le rapport à la science y nourrit les ambitions parodiques. Dans les récits autoréflexifs d'Echenoz, qui font de la métalepse un mode d'emploi, la voix narrative omnisciente interrompt continuellement l'intrigue. Dans ceux de Kerangal, l'intervention de la voix narrative est calculée, et survient pour pallier l'ignorance des personnages. Ces romans sectionnent aussi, quoique de manière plus parcimonieuse, l'intrigue à coups de parenthèses introductrices de métalepses qui convoquent un état du monde. Ils font donc, à l'image d'Echenoz dont ils ne partagent pas l'aspect railleur, de l'ironie : bien présente, malgré ce qu'en dit une partie de la critique, l'ironie de Kerangal consiste pour la narration à souligner l'aspect dérisoire d'une situation et à s'attaquer, en les investissant, de l'intérieur, à des structures idéologiques, économiques ou politiques.

Le recensement encyclopédique traduit un impératif de tout voir et de tout exposer. Les narrations supérieures, en surplomb, de Kerangal et d'Echenoz captent (et expliquent) de manière exhaustive le présent contemporain, ses lieux, ses existences, ses mouvements, son énergie vitale, ses failles, ses traits les plus visibles comme ses manifestations les plus secrètes. Cette ambition totalisante provoque l'accumulation phrastique et l'excès de densité informationnelle de leurs

récits, menés par une « voix qui continuellement prend autorité »³⁷⁰ dès l'incipit. Leurs narrations orchestratrices, très renseignées et distanciées du réel qu'elles représentent et qu'elles dominent, font s'enchaîner les lieux et les participants. Étirées, extensives, elles saturent leurs récits de détails dans une multiplicité qu'elles continuent souvent au sein d'un seul et même énoncé touffu qui reproduit, à l'échelle de la phrase dont chacune est une sorte de microcosme, la complexité et la profusion d'un monde en crise. Les textes de Kerangal consistent en une architecture complexe et structurée qui distribue les informations à vive allure et où le rôle de la narration est de « contrôl[e] le roulement incessant de la vague. »³⁷¹ Ceux d'Echenoz se composent d'une mosaïque de fragments hétéroclites et aléatoires maintenue ensemble par une narration du coq-à-l'âne qui fait avancer l'intrigue (faussement) policière qu'elle chapeaute. La pensée de l'espace en tant que site, qui tient compte de l'omniprésence des réseaux, est productive dans l'analyse de ces textes aux ramifications infinies.

Dans les deux cas, la notion de frontière est problématisée : la structure de ces textes, des réservoirs de pratiques stylistiques où « tout est excès et exubérance »³⁷² et qui se distinguent par leur effervescence sur le plan esthétique, mélangent les niveaux diégétiques, dont la porosité se calque sur celle des lieux. Si les récits d'Echenoz ne sont pas portés par le même « déferlement de forces »³⁷³, le même élan et la même énergie que ceux de sa contemporaine, ils relèvent aussi de la « dynamogénie »³⁷⁴ que Caecilia Ternisien repère chez Kerangal, et tout particulièrement sur le plan phrastique. La critique étudie cette « poétique énergétique qui se caractérise par l'entrelacs

³⁷⁰ Sylvain Doumel, *loc. cit.*, p. 104-105.

³⁷¹ Chiara Nifosi, « Ponctuer le texte de sa présence : lyrisme et épopée dans la prose romanesque de Maylis de Kerangal », dans *Revue critique de fiction contemporaine*, n° 14, juin 2017. En ligne : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.14/1125> (consulté le 2 décembre 2019.)

³⁷² Caecilia Ternisien, « L'onde. *Corniche Kennedy* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal », dans Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *op. cit.*, p. 83.

³⁷³ *Ibid.*, p. 84.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

du mouvement, du flux »³⁷⁵, productrice de phrases et d'intrigues faites de ressacs, d'éparpillements et d'explosions. Les narrations inquisitrices et investigatrices de Maylis de Kerangal et de Jean Echenoz se rejoignent dans leur intensité, dans leur façon d'alimenter une « isotopie de l'expansion et de l'énergie »³⁷⁶, de creuser sans relâche l'espace. Leur aire de jeu est vaste et elles la déclinent de manière euphorique.

Le surplomb dont elles jouissent à titre de « source[s], garant[es] et organisat[rices] du récit, comme analyste[s] et commentat[rices], comme styliste[s] [...] et particulièrement [...] comme product[rices] de “métaphores” »³⁷⁷, débloque de nouveaux espaces, ouvre de nouveaux éléments du décor. Complétant les personnages, elles enrichissent les récits d'informations importantes et éminemment révélatrices du monde contemporain qui n'auraient jamais été signalées autrement. Dans *Un monde à portée de main*, par exemple, la narration prend les appels et les messages de Paula en son absence, notamment lorsque celle-ci, encore à l'école, est trop prise par sa « vie d'ascèse » et sa routine spartiate qui la poussent à une « déconnexion des réseaux sociaux » (*MPM*, 54). Elle « n'entend [alors] pas les appels de son père sur son portable » même si ceux-ci sont « répétés » (*MPM*, 50). Elle n'entend pas non plus « son téléphone qui pourtant vibr[e] sans cesse depuis le déjeuner » (*MPM*, 316) – « un [message] de Kate, la plupart de Jonas, tous frappés des points d'exclamation de l'urgence » (*MPM*, 316) – pour lui signaler l'attentat de *Charlie Hebdo*. Dans *Tangente vers l'est*, un changement de focalisation soudain – nouvelle anomalie narratologique qui va dans le sens d'une plus grande ubiquité – est particulièrement éclairant quant au positionnement surplombant de l'instance narrative. Il s'agit des quelques pages où la focalisation se désintéresse d'Aliocha et se concentre sur Hélène, même en l'absence du

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 83.

³⁷⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 188.

jeune homme, jusque-là le dénominateur commun de tous les plans de la narration. Dans le segment, la narration, seule détentrice de la capacité panoptique, retient du savoir. Entièrement tournée vers Hélène qui croit que son colocataire impromptu a réussi à échapper à la conscription qui l'attend s'il ne s'enfuit pas, la narration lui cède la parole le temps de quelques mots – « il est parti, il a réussi » (*TE*, 86) – et le temps d'installer la confusion. Le zoom soudain sur Hélène qui boit « à la santé d'Aliocha » (*TE*, 86) et laisse ses pensées retourner vers Anton puis voit le Baïkal apparaître, occupe complètement la voix narrative, qui néglige de spécifier que le jeune homme a réintégré entre temps le compartiment de la femme. La confusion finit par tomber – « Aliocha est là » (*TE*, 88) – et la caméra qui suit le conscrit, par reprendre le relais.

Qu'il s'agisse d'une vue panoptique justifiée par le code narratif – Kerangal et Echenoz – ou non – Toussaint –, les instances narratives chez les auteurs de notre corpus bénéficient d'une forme de surplomb. Dans leurs récits, un ensemble de moyens sont mis en œuvre pour accroître la portée visuelle, pour préciser le point de vue, quitte à enfreindre continuellement les règles de linéarité de la narratologie. Les mécanismes textuels sont au service du *tout voir*, du *voir toujours plus*. Chez Kerangal, la narration est radiographique : elle sonde l'espace localisé et ses composantes en profondeur, voyant à travers les matières et les corps, avant de le rattacher à l'universel, dans un mouvement constant entre le proche et le lointain, entre l'infraordinaire et le planétaire. C'est une narration qui rassemble les éléments nécessaires en vue d'avoir tout « à portée de main ». La narration d'Echenoz est glosée, ironique et toute-puissante : surplombant l'espace, usant d'un système de caméras ultra-perfectionnées, elle s'élève pour mieux rendre compte des réseaux, de personnages comme de lieux. Chez Toussaint, la narration est paraleptique : sans se voir confier un savoir encyclopédique ou une ubiquité démiurgique, les personnages-narrateurs de l'écrivain aspirent à excéder leurs limitations pour jouir d'une connaissance plus étendue sur

l'espace. Chez ces protagonistes, la vérité importe moins que sa recherche : le narrateur du cycle de Marie cherche une vérité, quelle qu'elle soit ; celui de *La clé USB* aspire à découvrir la vérité sur le monde. Dans les deux cas, c'est plutôt la volonté de tout voir qui est marquante, pas l'actualisation de ce désir, soit non confirmée, soit décevante. Le panoptisme, besoin insistant, demeure à l'état de tension.

La narration radiographique de Kerangal

Le recul que détiennent les instances narratives de Kerangal est à l'origine d'un savoir panoramique, quoique non déconnecté de la réalité de terrain. Chez l'écrivaine, le mouvement entre le local et l'universel est constant : dans un espace de plus en plus rattaché à la ville globale, la connaissance du territoire, de ses traits saillants, renseigne plus largement celle du monde. Les textes de Kerangal ont partie liée avec la métaphore et la métonymie : les lieux choisis (un chantier, Cinecittà, Lascaux, la corniche Kennedy, le Transsibérien, etc.) ont un fort potentiel d'évocation. La narration excavatrice de Maylis de Kerangal, creusant tout, alimente la métonymie, file la métaphore.

Chez l'auteure, le surplomb panoptique et le mouvement continu entre le proche et le lointain, l'individuel et le collectif, sont à mettre en relation avec la dimension épique, configuration indissociable de l'allégorie particulièrement prégnante dans *Naissance d'un pont*. Épopée de la mondialisation par excellence qui récupère « [le] registre épique [et le] transpos[e] dans le contemporain »³⁷⁸, le récit polyphonique raconte « la construction d'un pont dans une ville

³⁷⁸

Chiara Nifosi, *loc. cit.*

en plein essor»³⁷⁹, entreprise polarisante qui, reproduisant « les paradoxes de l'économie mondialisée »³⁸⁰, favorise l'émergence de belligérants et l'opposition des forces en présence. « À travers une orchestration qui ne perd jamais le sens de la domination du collectif sur l'individuel » – « ni de l'écrivain sur le langage »³⁸¹ –, l'écriture de Kerangal accueille la voix de l'Autre, et plus spécifiquement des personnages, auxquels elle cède ponctuellement la parole et avec lesquels, quelquefois, grâce à des transitions lâches, elle semble se fondre. L'importance de la structure épique chez l'écrivaine détermine, dans un premier temps, une représentation spatiale faite de plans larges, panoramiques : c'est une écriture de la verticalité, du surplomb.

Positive, la narration omnisciente de Kerangal, sans se distancer de façon aussi ostentatoire de ses personnages que celle d'Echenoz, les observe d'un point de vue dominant. Survolant l'espace, s'élevant au-dessus de la mêlée, elle « prévaut constamment sur celle des personnages – rarement introduite par une véritable forme dialogique. »³⁸² Responsable du travail de couture, de montage, de récits complexes et polymodaux caractérisés par « la récurrence des décrochages énonciatifs » et des « développement[s] analeptique[s] »³⁸³, la voix de Kerangal orchestre – des temporalités, des voix, des personnages, des lieux – et devient celle du conteur : « l'art du narrateur consiste à donner corps à un réseau. »³⁸⁴

L'ironie postmoderne est intimement liée à l'idée de surplomb. Elle s'appuie sur le présupposé que le monde contemporain est absurde et incertain, et qu'il est impensable de le représenter de manière frontale. Le regard contemporain est oblique par essence, il est « anim[é]

³⁷⁹ « Maylis de Kerangal : “Le roman a la capacité de faire de la mondialisation une expérience sensible” », *loc. cit.*

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Chiara Nifosi, *loc. cit.*

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ Sylvain Dournel, *loc. cit.*, p. 105.

³⁸⁴ Éléonore Devevey, *loc. cit.*

par la logique [...] de la fragmentation de son époque »³⁸⁵ ; « constat[ant] le chaos en planant au-dessus du monde »³⁸⁶, la voix narrative, comme cette planète en crise qu'elle représente, est l'objet d'« une fracture interne et nécessaire. »³⁸⁷ Faire de l'ironie, essentiellement, c'est prendre de la hauteur, c'est s'extraire d'une situation pour mieux en révéler la confusion, l'instabilité, les angles morts. L'absurdité du monde ne peut plus être niée. Les romans des écrivains de notre corpus abordent d'ailleurs plusieurs des événements et des enjeux qui ont bouleversé le début du XXI^e siècle ou qui menacent sa suite. Ces textes révèlent, par leur recours à la connaissance ou à l'humour, l'état d'alerte du monde et le destin de ceux qui tentent d'en tirer profit ou d'y résister : ils font preuve d'une « attitude critique qui invite à mettre le monde en question par des chemins détournés. »³⁸⁸ Les notions de doute et de chaos, au cœur de l'ironie postmoderne, sont centrales dans ces romans : elles sont des traits de ce qu'Alan Wilde nomme « ironie suspensive » :

*suspensive irony (which I connect with postmodernism), with its yet more radical vision of multiplicity, randomness, contingency, and even absurdity, abandons the quest for paradise altogether – the world in all its disorder is simply (or not so simply) accepted. [...] ambiguity and paradox give way to quandary, to a low-keyed engagement with a world of perplexities and uncertainties.*³⁸⁹

Paradoxale et oxymorique, l'ironie contemporaine repose sur une « *constatation du désordre et des contradictions inhérentes au monde moderne* », sur une « conscience claire et lucide de [sa]

³⁸⁵ Jia Zhao, *op. cit.*, p. 39.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁸⁷ Alexandre Gefen, « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », dans Claude Perez, Joëlle Gleize et Michel Bertrand (dir.), « Hégémonie de l'ironie? », *Fabula. La recherche en littérature*, 2008. En ligne : <https://www.fabula.org/colloques/document1030.php> (consulté le 2 février 2019.)

³⁸⁸ Mathilde Bonazzi, *Mythologies d'un style. Les Éditions de Minuit, op. cit.*, p. 84. Bonazzi invite à voir cet article à ce sujet : Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), « Le point sur l'ironie contemporaine (1980-2010) », dans *L'ironie, Formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Garnier, 2013, p. 15.

³⁸⁹ « avec sa vision plus radicale de la multiplicité, du hasard, de la contingence, et même de l'absurdité, l'ironie suspensive (que je relie au postmodernisme) abandonne la quête du paradis – le désordre du monde est simplement (ou pas si simplement) accepté. [...] l'ambiguïté et le paradoxe font place au dilemme, à un engagement ténu dans un monde de perplexités et d'incertitudes » (Ma traduction) (Alan Wilde, *Horizon of Assent, Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981, p. 18.)

déréglementation. »³⁹⁰ Associée à une forme de résignation, elle est la « négation totale d'un quelconque salut du non-sens »³⁹¹, elle offre un surplomb sur les dérives de l'espace mondialisé.

Sans être centrale dans la poétique de l'écrivaine, l'ironie de Kerangal n'est pourtant pas inexistante. L'écart entre le réel et sa représentation, « la distance que l'écrivain met entre l'histoire et la représentation »³⁹², y sont réduits *a minima*, mais ne sont pas complètement gommés. Des représentants ou des composantes de l'espace mondialisé sont particulièrement concernés par cette ironie subtile, permise par le surplomb de la narration sur le territoire. Pas systématiquement objective, cette narration prend des partis pris (pour les jeunes de la *Corniche Kennedy*, les ouvriers de Coca, le conscrit de *Tangente vers l'est*, etc.), interprète le degré d'intérêt, de logique ou d'efficacité d'une situation – « c'est bizarre » (*TE*, 10), « c'est étrange » (*TE*, 16), c'est une « chose dingue » (*TE*, 26), c'est « une bonne chose » (*TE*, 125) – ou l'atmosphère qui se met en place dans le Transsibérien – « c'est une ambiance du feu de Dieu » (*TE*, 89). Instaurant un écart, signalant un recul et une conscience lucide qui filtre le monde et le teinte de ses valeurs, l'ironie de Maylis de Kerangal est en jeu chaque fois que le premier degré que sa narration matérialiste cultive est outrepassé. Pour certains critiques (Rabaté, Capone, Vignes), le procédé ironique est absent chez l'auteure, qui « [r]enoue [...] avec une sorte de “premier degré de la littérature” »³⁹³ et, conformément à l'éthique du *care*, avec une conception humaniste du romanesque. Ce n'est pas le propos que nous défendons ici. La voix narrative de Maylis de Kerangal est bien « à la culotte des choses » (*NP*, 19), elle choisit en effet « la concrétude [...] comme angle d'attaque. »³⁹⁴ Toutefois,

³⁹⁰ Jia Zhao, *op. cit.*, p. 24-25.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 16.

³⁹² *Ibid.*, p. 9.

³⁹³ Cécile Yapaudjian-Labat, *loc. cit.*, p. 10. L'auteure utilise ici l'expression de Jérôme David, « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LhT*, n° 9, 2012. En ligne : <https://www.fabula.org/lht/9/david.html> (consulté le 12 décembre 2019.)

³⁹⁴ Sylvie Vignes, « *Naissance d'un pont et Réparer les vivants* ou comment “travailler le réel” », *loc. cit.*, p. 67.

chez l'écrivaine, l'ironie côtoie l'agentivité, elle ne l'annule pas contrairement à ce qu'en dit Sylvie Vignes : « [c]'est à ce niveau-là [celui du terrain, de l'expérience phénoménologique] qu'elle aime à travailler, de long en large et en profondeur, sans éprouver le besoin de poser systématiquement un regard ironique sur ce qu'elle décrit. »³⁹⁵ C'est une autre façon d'ironiser, moins envahissante et plus bienveillante que chez Echenoz, qui se déploie. L'amplification phrastique, les « pistes sonores volontiers onomatopéiques »³⁹⁶, les jeux sur l'onomastique – marque évidente et ludique de la « parole vive »³⁹⁷ de l'auteure –, la prétention et l'illusion d'une littérature encyclopédique qui obéirait aux mêmes règles que la science, tout cela ne révèle-t-il pas une fiction qui subtilement, sans ostentation, se décale du premier degré et admet l'émergence d'une (mince) couche d'air investie par une conscience lucide en surplomb ?

Plus subtile et mesurée que celle de l'écrivain de Minuit, la fabrique ironique de Kerangal repose sur des marques espacées : elle n'en traduit pas moins un surplomb, une prise de hauteur sur le territoire et ceux qui le traversent. Son étude nécessite de faire le tri entre ce qui relève de la narration joyeuse, optimiste ou objective de l'écrivaine – aspects fondamentaux qui rallient la critique – et ce qui révèle son recul sur le monde, sa capacité à se distancer et à verser, par de rares incises, dans le deuxième degré. Parmi les éléments ou les acteurs de l'espace qu'elle commente, il y a le nomadisme qui va de pair avec la mondialisation, l'omniprésence des écrans à l'ère virtuelle et des médias dans le décor, certains tenants de la surveillance panoptique, l'Amérique et ses excès. L'ironie dans *Un monde à portée de main* écorche notamment le capitalisme, la

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 69.

³⁹⁶ Mathilde Bonazzi, « *Les bottes de ces lieux*. Écrire le territoire dans le western contemporain », *loc. cit.*, p. 277.

³⁹⁷ Karine Germoni, « Réparer les vivants ou comment greffer la parole vive : discours direct, absence de guillemets et tirets dialogiques », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal* : « étirer l'espace, allonger le temps », *op. cit.*, p. 179-186.

mondialisation et les influenceurs, par exemple dans un passage où le nomadisme nouveau de Paula s'inscrit dans une perspective globale et sociologique :

Elle a rallié la cohorte des travailleurs nomades, ceux qui se déplacent à longueur d'année, et parfois loin, au gré de leurs contrats, ceux-là bien distincts des stars de twitter ou d'instagram que l'on fait venir à grands frais pour la soirée de lancement d'un téléphone portable, d'une ligne de maquillage ou d'un sorbet à la crevette – coiffeurs et coloristes, pâtisseries étoilés, footballeurs, chirurgiens aux dents blanches, agents de toutes sortes, chroniqueurs cultes –, et bien distincts également du prolétariat embauché à flux continu sur les chantiers qui prolifèrent à la surface du globe, la main-d'œuvre inépuisable et sous-payée qui circule dans les soutes de la mondialisation [...] (*MPM*, 170-171).

La succession des contrats plonge les travailleurs comme Paula dans une incertitude et un assujettissement continuel :

[ils] ont tendance à tout prendre de peur qu'on les oublie, de peur qu'on les blackliste s'ils sont indisponibles, ils achètent eux-mêmes leurs billets d'avion ou de train, facturent des chambres d'hôtel low cost ou des studios meublés que le turnover des locataires a convertis en investissement à fort taux de rentabilité (*MPM*, 171).

Prisonniers des engrenages de la mondialisation et du capitalisme, les artisans comme Paula sont chez eux partout – « en moins de quinze jours le timbre de leur voix change, ils prennent l'accent du pays tandis qu'une gestuelle inédite accompagne leurs récits et que leur peau se met à chatoyer à l'unisson de celles qui les entourent » (*MPM*, 172) – en même temps qu'ils ne sont chez eux nulle part – « À Rome fais comme les Romains, c'est ainsi qu'ils s'encouragent » (*MPM*, 172). Le deuxième segment, légèrement ironique, rappelle que, pour les personnages nomades, l'enracinement est une illusion.

Le point de vue ironique de la voix narrative vise également la médiatisation et la commercialisation accélérées du monde. L'espace de Maylis de Kerangal est publicitaire et saturé des clichés de l'américanité (même quand l'intrigue se déroule en Europe et pas en Californie,

berceau du rêve américain) ; il est orné des noms et des logos de multinationales, de consortiums, d'administrations. La fascination pour l'image, cultivée par toutes sortes de stratégies de marketing, subit un traitement ironique : les « slogans de [la] campagne [du Boa] », manquant d'authenticité comme les formules vides des politiciens corrompus dans *Vie de Gérard Fulmard*, sont « des phrases concoctées par des professionnels, formules puissantes qui claquent comme des étendards » (*NP*, 53). Le journalisme spectaculaire est aussi la cible de la voix narrative de Kerangal, qui ironise à l'endroit de l'hyperbolisme médiatique, dont les tenants sont « les premiers alléchés par [la] réputation » de Coca « tout autant que fascinés par sa croissance » (*NP*, 169). Les grands journaux de la Côte en « publient chaque semaine l'image chaude et nerveuse, la comparent à une vierge nubile [...] encore malpropre, regardez-la, regardez-la bien, [...] parée comme une petite pute » (*NP*, 170). Leur prêtant des mauvaises intentions, les caricaturant, la voix narrative tourne subtilement en dérision les journalistes de Coca, qu'elle accuse, renforçant sa charge ironique grâce à des onomatopées, injection délibérée d'oralité qui trahit sa subjectivité, de « forc[er] le trait, parce qu'il faut toujours que les colonnes croustillent scrountch scrountch » (*NP*, 170). Même réprobation distincte dans *Corniche Kennedy*, autre lieu éminemment médiatisé. Comme l'érection du pont à Coca, qui monopolise l'attention, « toute [la] ville [...] vivait l'oreille tendue vers la mer et bruissait des paris consignés au grand jour dans les bars, les escaliers, sur les marchés et les parvis » (*CK*, 129-130). Tous – « les quotidiens locaux, les sites Web et blogs de toutes sortes » (*CK*, 129) – ont un point de vue sur la « grande partie » (*CK*, 129) qui se déroule sur la corniche. Certains « n'hésit[ent] pas à [...] suggérer [aux jeunes] des plongeurs sauvages laissés sans surveillance, de nouvelles figures à essayer sur le mode du t'es cap/t'es pas cap, des combinaisons de plus en plus dangereuses », « [u]ne journaliste, qui se passionnait pour l'affaire, élabor[e] un comptage de points [...] : un plouf égale un point pour les plongeurs, une heure sans plouf égale un point pour la Sécurité du littoral » (*CK*, 129) et d'autres

[font] assaut de colère et de consternation : cela ne signifie rien, ces sauts, ces gesticulations, cela ne veut rien dire, il n'y a aucun message, aucune revendication là-dedans, c'est totalement gratuit quand, attention, ne vous leurrez pas, tout cela a un prix, tout cela vous coûte cher – ils appuyaient sur le « vous » d'une police plus grasse [...] (CK, 129).

À travers l'ironie sur la façon de les représenter, sur le discours médiatique à leur égard, c'est aussi la corniche et Coca qui sont raillées. Ville-monde-type, conçue selon le même modèle et pour les mêmes motifs expansionnistes que les autres cités contemporaines, Coca, nœud de concentration des réseaux planétaires qu'elle incarne par métonymie, est emblématique des excès du capitalisme. Elle est la cible la plus évidente d'une ironie qui critique la gestion de l'espace et l'interchangeabilité des décors : calquée sur Dubaï, inspiration du Boa, copiée sur « Paris, New York, Milan » au point où « ça fend le cœur, vraiment, ça fait mal de voir ça, aucun écart » (NP, 191), Coca n'en est pas moins « le cul du loup » (NP, 232), « [l]e trou du cul du monde » (NP, 190). Des lieux chargés d'histoire que la narration de Maylis de Kerangal revisite lui fournissent également l'occasion de souligner la bêtise humaine (la soumission de tous à des entités supérieures déconnectées) et d'en signaler l'intemporalité. Lors de la visite de Paula et Jonas à la carrière dans *Un monde à portée de main*, la narration semble regretter que « les propriétaires [sont désormais] des sociétés capitalistes détenues par des actionnaires qui filent de mai à octobre sur la Côte d'Azur où ils aiment se promener pieds nus dans des mocassins en cuir tressé, vêtus de pantalons de lin blanc, coiffés de canotiers » (MPM, 106). Lors d'une des promenades de Paula dans Cinecittà, véritable temple de la copie spatiale, la vision de la recreation de Five Points déclenche le sarcasme de la voix omnisciente quant à l'Amérique d'aujourd'hui :

ce quartier de Manhattan [...] où venait s'entasser [...] les Irlandais que la famine avait chassés de leurs villages [...] où se pressaient, libres, paumés, à peine sortis du cauchemar de l'esclavage qui avait duré plus de cinq siècles, les Noirs qui voulaient en finir avec le Sud et remontaient vers le Nord [...] ces ruelles surpeuplées où la faim tenait lieu de rapport au monde, où le vice faisait loi, ce faubourg dont on sortait endurci

pour toujours, armé, étaient *une intronisation à l'Amérique* (MPM, 219-220 ; nous soulignons).

Dans *Naissance d'un pont*, une partie de l'histoire américaine, celle de la colonisation des autochtones, est revisitée avec un regard lucide. Sans tendre vers le militantisme, le récit prend néanmoins le parti pris « des Indiens » et déroge à son habituelle objectivité en abordant l'impossible cohabitation des hommes de la rive Edgefront et de ceux qui braconnent sur leurs terres et « accélèrent le mouvement tout autant que leur emprise sur la forêt » (NP, 188). Il s'enflamme en rappelant « [les] campements incendiés afin de gagner du terrain, [les] bêtes empoisonnées à l'acide sulfurique, [les] filles malmenées – une fillette indienne de sept ans violée et étranglée [qui] fut retrouvée flottant sur le fleuve » (NP, 188) et redouble la condamnation en résumant en ces mots : « C'étaient donc *ça* les hommes qui avaient nommé le territoire » (NP, 188 ; nous soulignons).

Dans *Corniche Kennedy*, l'ironie vise régulièrement Sylvestre Opéra, l'un des détenteurs de la possibilité – et des porte-étendards de l'obsession – panoptique. Comme pour rappeler que les tentatives de jouir d'une vue complète sur l'espace global sont nécessairement vaines, même dans un espace configuré en fonction d'impératifs de transparence, le personnage est délégitimé par ses incapacités physiques, son handicap, son diabète, son alcoolisme, entre autres conditions qui s'opposent à l'accomplissement de son mandat. Sa surveillance, limitée, fragmentaire, s'applique aux mauvaises composantes de l'espace hostile : ce n'est qu'après avoir réglé le cas des « gamins » qu'il « va pouvoir passer à autre chose, parmi quoi une livraison imminente de stupéfiants, cannabis-héroïne-cocaïne [...] parmi quoi la recrudescence de la prostitution sur la quatre voies, vers les plages du Prado, et le corps d'un vieil homme nu échoué dans le ressac, mains et pieds coupés » (CK, 117). En plus du directeur de la Sécurité du littoral, plusieurs autres personnages des romans de Kerangal qui détiennent une autorité (panoptique, professionnelle) sont

les cibles de l'ironie (une ironie du nivellement, du retournement carnavalesque) : les maires (le Boa et le Jockey), un chef de chantier (Diderot), un architecte international (Waldo), un directeur de studios (le Charlatan), un sergent (Letchov), même une professeure (la dame au col roulé), incarnations multiples des systèmes et des processus qui gouvernent un monde qui tourne à vide, suscitent moins la compassion que les personnages « de première ligne » (des ouvriers, des soldats, des artistes).

Le recours à l'encyclopédisme et à l'ironie sont des manifestations du surplomb de la voix narrative de Kerangal, qui approfondit, en y infusant du savoir, des éléments du décor et révèle l'aspect chaotique de l'expérience spatiale, représentée à partir d'un point de vue en plongée. À cette élévation au-dessus de sites dont la représentation nécessite une distance, de la hauteur, s'ajoute un travail de terrain, de proximité : les textes de Kerangal déclinent les composantes de l'espace avec précision, allant bien au-delà de ce que des vues d'ensemble permettraient de capter. C'est une narration au potentiel visuel illimité. À partir des innombrables détails qu'elle collige s'élabore une écriture de l'investigation. La voix narrative de l'écrivaine collecte les indices dans l'espace. Elle décrit avec précision les éléments qui le composent et les corps qui le traversent, qui apparaissent comme autant de portraits-robots que ses systèmes ultra-perfectionnés tracent et singularisent.

La vision radiographique est le pouvoir le plus distinctif de la narration de Maylis de Kerangal. Cette rigueur, cette profondeur dans la représentation spatiale sont à mettre en relation avec la dimension scientifique des textes de l'écrivaine, où le romanesque flirte avec le discours de connaissance. C'est sur ce point que la narration des récits de l'écrivaine se démarque le plus nettement de ses protagonistes, tout entiers investis dans le présent et l'immédiat : personnages dotés d'une agentivité, ils infléchissent le réel, le modèlent, ce qui est déjà plus que le pouvoir

spatial détenu par ceux de Toussaint et d'Echenoz, dont l'expérience de l'espace en est surtout une de l'effleurement. Le plus souvent, la voix narrative de Kerangal se mêle à la voix actantielle, qui la contamine, la concurrence, et avec laquelle elle se confond. Une analyse herméneutique est souvent nécessaire pour départager les deux niveaux diégétiques, démarcation largement compromise par l'usage abondant du discours direct libre, selon un choix qui incarne le contemporain et ce qu'il implique de polyphonie, mais aussi de nivellement, d'arasement, tant sur le plan du récit que sur celui de l'espace, par les légers décalages dans les relais énonciatifs qui font se superposer les voix. Pendant quelques mots, voire quelques lignes, le sujet de l'énonciation est inconnu, encore latent, même si la transition énonciative s'est opérée en plein milieu de la phrase, le plus souvent grâce au seul coordonnant « et »³⁹⁸. La confusion est aggravée par la relative homogénéité de la plume de Kerangal, où la voix omnisciente et celle des personnages, s'exprimant de manière similaire, ne semblent faire qu'une. Bien qu'elle ne se démarque pas catégoriquement, rejetant les choix typographiques traditionnels (saut de phrase, de paragraphe, de chapitre), la narration de Maylis de Kerangal se différencie par l'usage abondant de son don d'ubiquité, lequel s'applique à tout ce qui compose l'espace et définit ses trajectoires. En plus de surveiller l'espace international et ses réseaux, elle traverse les corps et décèle les courants électriques qui les parcourent. Cette narration aux rayons-x perçoit avec une acuité extrême ce qui relève de l'invisible, de l'imperceptible et du microscopique : aucun mouvement, aussi insignifiant soit-il, ne lui échappe, aucune variation dans le paysage n'est épargnée par cette narration infiniment lucide, clairvoyante. Insistant sur les gestes les plus ténus, sur les modulations

³⁹⁸ Cet arrangement des voix n'est pas sans évoquer le cycle romanesque *Soifs* de Marie-Claire Blais, qui partage avec Kerangal, entre autres parallèles, l'amplification de sa phrase, l'envergure de ses projets romanesques, son affection pour l'écriture cyclique et le défilé incessant de personnages. L'écrivaine québécoise préfère le discours indirect libre, il est vrai ; toutefois, comme les discours direct et direct libre de Maylis de Kerangal, ses monologues narrativisés se chevauchent, le nom et l'incise de la voix ayant pris le relais n'y advenant souvent qu'en cours de monologue rapporté ou à la fin.

corporelles les plus banales de corps *scannés*, passés au crible, celles qui échappent à notre regard tant elles sont anodines, la narration scrutatrice de l'écrivaine, documentant tout, manie les caméras à sa disposition avec aisance. Aux prises de vue panoramiques, cartographiques, sur lesquelles s'appuie la narration de Kerangal pour rendre compte d'un espace global vaste, aux ramifications et aux entrecroisements nombreux dont la captation simultanée requiert une hauteur, s'ajoutent des plans éminemment rapprochés.

Les caméras de cette narration se braquent sur les raideurs, minuscules oscillations qui contraignent les corps. Dénominateur commun des individus fragiles qui peuplent la planète, la tension est une incarnation concrète de l'anxiété généralisée qui les affecte tous, et qui se répercute dans les réflexes des corps constamment en alerte. En consignnant de menus signaux qui dévoilent la difficulté à habiter l'espace, la narration de Kerangal décode l'atmosphère oppressante qui y règne. Comme si elle était dotée d'un détecteur de mouvement hyper-perfectionné, elle décèle chacune des variations dans l'ordre du paysage, ses caméras réagissant et lançant l'alerte à chaque modulation des corps. Les activités ou les métiers qu'exercent bon nombre de personnages de Kerangal mettent le corps à rude épreuve, le soumettent à toutes sortes de tensions, même de douleurs.

Dans *Corniche Kennedy*, l'essentiel de l'intrigue consiste à suivre et à détailler les plonges des jeunes voyous de la Plate, ainsi que l'étirement de leurs corps, de leurs muscles. La narration omnisciente dénombre les oscillements, les vacillements, les chancellements, les pivotements et les contractions des corps – des mutations animant le décor de manière presque imperceptible, mais rendues évidentes par la voix narrative, qui voit le monde comme au ralenti, et déplie chacune des agitations minuscules. La description insistante de celles-ci donne une impression de mouvement continu, même si le paysage global est inchangé par ces ajustements

mineurs. On ne compte plus les occurrences du verbe « tendre » sous l'une de ses formes dans ce récit porté par une « [o]nde de tension » (CK, 68) : Eddy est « tendu comme un arc » (CK, 59) ; Suzanne et Eddy « tendent le cou vers le fond de la gorge pour toucher de l'œil la mer infiltrée là » (CK, 177) ; les plongeurs sont « tendus comme des bâtons, des allumettes de plomb » (CK, 30). Chez Kerangal, un « espace sous tension qui enfle et se ballonne » (TE, 112) est mis au jour.

Le rapport à l'espace est compliqué : en plus d'être tendus – comme « [l]'ambiance [qui] se tend d'un coup » (TE, 77) –, les corps se raidissent, se crispent, se tordent, sursautent, définissant une chorégraphie de l'angoisse, de la friction avec l'espace. La fréquence de chacun de ces micro-mouvements frappe dans l'œuvre de Kerangal. Le nomadisme des personnages de l'écrivaine, et leur localisation en des lieux-chantiers, qui concentrent le stress, exercent une pression sur leur corps : pour Diderot, « cette fragmentation [...] était le cœur de son travail [...] Cet enchevêtrement de corps et de matières qui luttaient ensemble sur un front instable, ce mélange de relâchements et de tensions [...] » (NP, 260). L'obsession des récits de Maylis de Kerangal pour le mouvement de peu d'ampleur, de peu d'amplitude, rapproche l'écrivaine des deux auteurs de Minuit, héritiers de Perec, dont ils réactualisent la miniaturisation spatiale. Mais elle détonne au cœur de romans par ailleurs porteurs de grandeur et de souffle qui sont des constructions aériennes. Ce nouvel antagonisme signale, une fois de plus, l'hybridité de la plume de Kerangal et son paradoxe constitutif.

Les textes de l'écrivaine sont des romans d'espace, mais plus précisément de la place du corps, de ses membres, de ses articulations, dans l'espace. La vision radiographique de leur narration fonctionne à la manière de caméras qui passe au crible l'espace microscopique et permet de suivre attentivement les chorégraphies les plus négligeables, celles qui « se divisent, se divisent encore » (TE, 29) en une infinité de gestes. Dans *Tangente vers l'est*, la voix narrative est attentive

à la « gymnastique » (*TE*, 125) des personnages : elle épie le sergent Letchov, « placé au centre, pieds en position de danseur » (*TE*, 116), et Hélène, qui se tourne vers Aliocha, « inaugurant un étrange ballet, réglé au millimètre » (*TE*, 118). Dans *Naissance d'un pont*, elle énumère les variations dans l'espace grâce à des phrases averbales qui ont toutes les apparences de didascalies théâtrales : « Remuement de papiers, repositionnement de chaise » (*NP*, 77). Dans *Corniche Kennedy*, chaque mouvement, chaque action, est déplié et décomposé, ce qui donne lieu à de nombreuses gradations, comme celle-ci : « Ils mâchent, sucent, déglutissent, avalent » (*CK*, 124). Cette fragmentation des mouvements est à son apogée dans le roman méditerranéen de Kerangal, où la narration, dédiée à la description minutieuse des corps athlétiques des adonis de la corniche (dont la beauté et la jeunesse provoquent par ailleurs la jalousie de Sylvestre Opéra), s'exprime à la manière d'un commentateur sportif : « le corps disparaît dans les éclaboussures, la tête resurgit la première », puis « [il] est dressé alors, haussé à la verticale de l'eau jusqu'aux épaules, droit comme un I » (*CK*, 28). Le texte semble obnubilé par la mécanique gestuelle, les réflexes, qu'il s'agisse de « sourcils soudain dessinés en accent circonflexe inversé » (*CK*, 81), d'une « jeune femme qui cligne de sa paupière enflée » (*CK*, 88), d'un « mouvement de paupières » (*CK*, 144) plusieurs fois répété ou d'un « affaissement des épaules » (*CK*, 106), autant de micro-mouvements que le texte enregistre. Une telle insistance révèle une vision particulièrement captivée par la géométrie des corps, par leurs angles et leurs lignes. Les courbes – « la courbure de ses bras à chaque mouvement » (*CK*, 145), « ils [...] avancent péniblement, courbés » (*CK*, 149) –, les arcs – « le cou en arc inversé » (*CK*, 92), « arc-bouter » (*CK*, 98) – et les lignes, horizontales comme verticales – « la ligne d'horizon » (*CK*, 27 ; 30 ; 44 ; 179), « ces lignes formidables » (*CK*, 100), « de fines larmes verticales » (*CK*, 107), « des rais verticaux » (*CK*, 144) – intéressent cette narration précise, nuancée, qui ne se contente pas de nommer le mouvement ou l'espace, qui les dissèque. Géométrie, presque mathématique, faisant

référence à « une [...] asymptote de flèche » (CK, 27) et à « [une] trajectoire [qui] s'est écartée de la mer suivant un angle droit » (CK, 94), la narration perçoit les formes et les lignes avec une acuité qui révèle les capacités infinies de ses caméras, que l'on imagine être en (très) haute définition. La narration de Kerangal enregistre aussi systématiquement les inclinaisons, des corps et des regards, dont elle suit les trajectoires dans l'espace, devinant où ses personnages viennent poser leurs yeux. Dans *Tangente vers l'est*, Aliocha, « incliné comme toujours » (TE, 80), a « le torse qui oblique vers l'avant » (TE, 11), « toujours ce torse qui oblique en avant » (TE, 73). Dans *Corniche Kennedy*, Eddy « oblique les yeux sur [Suzanne] qui a [...] le corps perpendiculaire au précipice » (CK, 179), Sylvestre « jette un œil de biais » (CK, 94), Mario « jette un œil oblique » (CK, 172) : en somme, tous les « regards [sont] obliques » (CK, 88), et même la « lumière [est] perpendiculaire » (CK, 76).

La narration de Maylis de Kerangal est particulièrement sensible aux tracés des parties spécifiques des corps dans l'espace. Les mains – et les doigts (comme les orteils et les dents) – sont assurément les membres les plus souvent mentionnés chez l'écrivaine : elles évoquent les manipulations de ceux qui contrôlent le monde, qui en tirent les ficelles. Dans *Un monde à portée de main*, Paula « consent [...] aux rémunérations rapides, les billets tendus par une main souvent endiamantée mais réticente, aux ongles pointus » (MPM, 175). Dans un monde où les écrans prolifèrent et où chacun, seul mais connecté, s'affaire de son côté, les précisions sur les doigts concernent souvent, chez Kerangal, l'usage compulsif de la technologie, par exemple cette « multitude de doigts fébriles [qui] pianotent sur des claviers » (TE, 32). Ailleurs, comme dans *Naissance d'un pont*, la mention des pieds – dont la narration connaît la température et les capacités : les « pieds froids » (NP, 295) « les pieds puissants » (NP, 299) – permet d'évoquer, plus largement, les déplacements continuels des personnages de la mondialisation, dont les pieds,

comme désolidarisés des corps, « reprendraient bientôt la route, rompus au consentement de la perte, définitivement excentriques » (*NP*, 295). En plus des mains et des pieds, les mentons, les cils, les paupières, les lèvres, le dos et le nez figurent parmi les parties du corps dont la narration désarticulante de l'écrivaine répertorie les agitations et les tressaillements.

La narration de Kerangal passe à travers les corps. C'est une narration médicale ; l'univers de la médecine est d'ailleurs étudié par l'écrivaine dans *Réparer les vivants*, qui s'intéresse de près aux questions de mort cérébrale, de dons d'organes et de transplantation cardiaque. Les douleurs des personnages sont, dans l'œuvre de l'auteure, détectées, diagnostiquées. Intéressée moins par les personnages que par leur qualité d'êtres vivants, en mouvement, assujettis aux lois de la nature, la narration de Kerangal est obsédée par les cœurs, les artères, le sang. Elle porte son attention sur ce qui vibre à l'intérieur des protagonistes, sur ce qui les anime. Dans *Naissance d'un pont*, elle distingue un « cœur [qui] bouge » (*NP*, 38), qui est « comprimé » (*NP*, 45), qui « bat à tout rompre » (*NP*, 49), qui « se serre » (*NP*, 302), qui « frappe maintenant dans son abdomen bang bang » (*NP*, 155). Dans *Corniche Kennedy*, elle note un « influx de sang chaud qui gonfle [des] veines » (*CK*, 72). C'est assurément l'examen scrupuleux d'Aliocha par Hélène, dans *Tangente vers l'est*, qui illustre le mieux, sur le plan actantiel, la vision radiographique que met en œuvre Kerangal (où la narration inquisitrice transfère sa vue pénétrante, ses propensions analytiques et sa tendance à tout épier de certains de ses personnages) :

lancée dans une archéologie des traces, elle recueille les ongles rongés aux pourtours déchirés de peaux mortes, le duvet cendré au-dessus de la lèvre supérieure, les petites scarifications à l'intérieur des bras [...] éprouve son impact, sa masse et sa température interne, le flux ralenti de son sang, le fléchissement de ses muscles [...] touche enfin la stratigraphie invisible qui compose tout corps, tout geste, tout sentiment. (*TE*, 66)

Traversant les corps, les transperçant, la narration de Kerangal voit l'électricité qui les parcourt : elle visualise « l'indice de présence [des] deux corps [de Tania et de Sylvestre] dans l'habitacle [de la voiture], ce taux de pénétration atmosphérique » (CK, 99) et le « noyau d'énergie comprimée » que contient Jonas, « dont on devine qu'il va se fendre, s'ouvrir et se consumer jusqu'au bout » (MPM, 68). Son exploration d'un espace au-delà du visible passe aussi par la sensibilité à un autre type de courant, celui qui circule entre des personnages attirés l'un envers l'autre. Elle est notamment absorbée par « la chorégraphie de collision » (NP, 199) qui réunit Thoreau et Diderot dans *Naissance d'un pont*.

Intéressée par les courants indiscernables qui parcourent l'espace, dont elle ouvre une autre dimension qui va à travers les corps et les murs, « de l'autre côté de la cloison » (CK, 98), la voix de Kerangal a une capacité panoptique infinie. Équipée des détecteurs de mouvements les plus perfectionnés, aptes à capter les gestes dont l'inscription spatiale est modeste ou nulle, elle *scanne* les lieux en profondeur : transparents, ceux-ci se donnent à voir sous toutes leurs coutures – incluant les internes ou les souterraines. Dans les récits de Kerangal, les zones d'ombre n'existent plus, pas même sous terre : la corniche Kennedy, lieu enclavé et facilement observable en plongée, territoire déjà favorable au balayage panoptique, se donne de surcroît à voir dans sa géologie. Creusant la terre, s'enfonçant dans l'océan, allant ainsi à la source des phénomènes, la narration détecte par exemple « une déferlante isolée, issue d'une faille sous-marine entre les continents, [qui] se fracasse sur les rochers » (CK, 41). L'espace souterrain, sous-marin, « tout ce que l'on voit par en dessous, en contre-plongée » (CK, 89), s'ouvre au regard-caméra de Kerangal, particulièrement affûté, capable de traverser les matières à la recherche d'explications scientifiques.

Si la narration de Kerangal aime à arpenter un site unique – respectant souvent une unité de lieu, comme dans *Naissance d'un pont*, *Corniche Kennedy*, *À ce stade de la nuit* et *Tangente vers l'est* –, elle n'en est pas moins capable d'étendre sa surveillance à d'autres espaces, convoqués pour apporter des éléments de compréhension à l'espace central, qui concentre tout. Ces espaces introduits, auxquels la narration de Kerangal, absolument pas contrainte par l'espace et ses frontières, peut se référer en cas de besoin, traduisent une nouvelle fois l'ampleur de son surplomb panoptique. Ce sont parfois des espaces où se déroule une action simultanée, parfois des espaces qui appartiennent au passé. Dans *Tangente vers l'est*, la focalisation se détourne ponctuellement d'Aliocha pour se concentrer sur Hélène et Letchov, ce qui a pour effet de trouser le parcours du protagoniste, alors jalonné de béances ; dans *Corniche Kennedy*, la narration remonte régulièrement le cours du temps, se téléportant alors dans un espace secondaire qui se superpose à l'espace primaire qu'il éclaire, comme lorsque, à travers le personnage de Sylvestre Opéra, elle retrace le parcours suivi par Tania avant d'aboutir à Marseille. Ses prises de vue radiographiques lui permettent d'élucider des détails enfouis, dont l'importance, le sérieux et la précision excèdent, de loin, les premières considérations superficielles. Dans le passage, « les plombages cassés de ses molaires, [s]a dent cariée, [s]a dent manquante derrière [s]es incisives » (*CK*, 89) introduisent une série d'anaphores (« il vit » ceci, « il vit » cela, etc.), structure récurrente chez Kerangal, au sujet de l'adolescence de Tania. L'évocation de sa dentition imparfaite est un prétexte pour la narration qui cherche à brosser un portrait plus substantiel, conformément à ce mouvement constant, chez Kerangal, de l'infiniment petit et du localisé vers l'infiniment ample et le globalisé. La description, qui tient presque du diagnostic denturologique, ouvre sur des enjeux planétaires plus vastes, parmi lesquels le trafic humain. Elle perçoit alors avec précision l'« adolescence rageuse et maronnasse [de la jeune femme] dans la banlieue de Vladivostok » (*CK*, 89) et « les hommes [qui] la

réclament, [...] tourn[ant] lentement dans la cité au volant de BMW [...] achetées cash sur des parkings en Pologne » (CK, 90).

Chez Maylis de Kerangal, les zones d'ombre dans l'espace sont éminemment rares. Complète, la narration encyclopédique de l'écrivaine couvre tout l'espace : elle peut tout à la fois surveiller un site dans sa globalité et zoomer sur des éléments spécifiques qui le composent ; elle peut creuser un lieu unique de manière à en avoir une connaissance extrêmement poussée, mais aussi balayer son regard sur plusieurs espaces. Emblématique de la numérisation accélérée de la planète, elle la ratisse en largeur, en profondeur ; chez l'écrivaine, le dispositif panoptique de Bentham atteint un niveau de développement supérieur, pouvant compter sur des bases de données précises sur les lieux et les personnages, qui sont inventoriés et fichés. *A contrario* de la solution du philosophe, dont l'objectif est de contrôler les prisonniers, l'accès aux informations permises par le surplomb panoptique ne sert pas un usage restrictif chez Kerangal. L'attachement de l'écrivaine à une éthique du *care*, de la bienveillance, détermine un usage empathique du surplomb panoptique. Cette dimension humaniste, prégnante chez Kerangal, appelle à nuancer la dysphorie de la représentation spatiale de ses romans.

Echenoz : le grand imagier ironique

L'importance de la focalisation et tout particulièrement de l'omniscience n'est plus à prouver dans l'œuvre de Jean Echenoz. Cette structure énonciative fait partie de sa manière. La présence d'un grand imagier cinématographique ironique survolant un espace transparent qui n'a pas de secret pour lui est l'un des traits les plus singuliers de l'œuvre d'Echenoz. Qu'il s'agisse des *Grandes blondes*, d'*Envoyée spéciale* ou de *Vie de Gérard Fulmard*, entre autres cas, le

narrateur omniscient semble être chaque fois le même : en plus de détenir une connaissance absolue de l'espace universel, terrain de jeu cartographié, décor qu'il parcourt à toute vitesse, cette narration exhibe les frontières (poreuses) de ses récits. Cette voix polymorphe resserre continuellement sa surveillance sur son récit et sur les personnages, facilement éjectables, dont elle commente les allées et venues.

Vie de Gérard Fulmard signale une évolution dans l'œuvre : l'écrivain semble y choisir, pour son hagiographie inversée – Fulmard n'a rien d'un saint, au contraire – une narration homodiégétique pour la première fois. À l'opposé de tous les autres romans de l'auteur, où les personnages « sont présentés de l'extérieur »³⁹⁹, le récent opus de Jean Echenoz plonge dans la conscience d'un individu, dont on verra qu'il n'est pas à la hauteur des attentes placées en lui, qu'il n'a pas l'assurance et le savoir requis pour assumer la narration intégrale d'un polar à tendance politique, même faux et parodique. Comme par nécessité, le récit s'empresse de compenser cette insuffisance par la réémergence du narrateur omniscient typique de l'écrivain. Le récit multiplie les dédoublements : une même situation est souvent vue à travers les yeux de Fulmard puis à travers le prisme de la narration omnisciente dans un fractionnement de la représentation qui n'est pas sans conséquence spatiale – les deux points de vue divergents correspondent à deux regards-caméras distincts posés sur l'espace. La voix hétérodiégétique, détentrice d'un surplomb sur l'espace et ceux qui le traversent, empruntant les réseaux qu'elle surveille de près, pallie le manque de savoir du narrateur-personnage, individu peu concerné par l'état du monde ou par ses contemporains, qui d'ailleurs le lui rendent, en étalant leurs connaissances et en s'exprimant aussi bien sur l'architecture que sur la géologie ou la musique. Elle donne une ampleur à un récit

³⁹⁹ Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane : l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, p. 47.

autrement mené par un narrateur sans envergure. Le point de vue limité sur l'espace de ce dernier n'est pas seulement attribuable à son statut de personnage localisé, situé (par opposition à une entité narrative surplombante, qui résiste à l'ancrage spatial). Gérard Fulmard, entièrement tourné vers lui-même – « Occupons-nous [...] de moi » (*VGF*, 39) –, n'a ni vision ni ouverture d'esprit. Si les deux constructions énonciatives qui composent le roman polymodal de Jean Echenoz ont en commun leur désir d'occuper le devant de la scène, seul le grand imagier de l'écrivain, en charge de la régie dont il assure l'orchestration à partir de son poste de contrôle que l'on imagine survolant le monde, détient le savoir et la vue panoramique nécessaires pour assumer ce rôle. Appelée en renfort, la focalisation zéro ne serait pas une simple préférence narrative ; elle serait une exigence, le seul point de vue à même de rendre compte d'une société contemporaine à la recherche de transparence et qui survalorise la visibilité. Fulmard a besoin d'une narration de secours, plus éclairée, moins égocentrée, qui prend la relève pour mettre en lumière une crise spatiale généralisée qu'il n'a pas le recul, la curiosité ou le jugement de révéler.

C'est à la page 29 que la narration de *Vie de Gérard Fulmard*, jusque-là assumée entièrement par le protagoniste nommé dans le titre, signe avant-coureur de l'ironie à venir et sorte de clin d'œil générique par inversion, change drastiquement avec l'émergence de la narration caractéristique de l'œuvre d'Echenoz. Prenant le relais du personnage qui introduit le récit par ses déblatérations insensées et mal informées, cette dernière, opportuniste, profite d'un rare décentrement de Fulmard pour lui subtiliser la parole, à partir de quoi se met en branle un récit dédoublé, qui alterne entre la vision lacunaire et confuse du protagoniste et la vue « totalisante »⁴⁰⁰ et encyclopédique de la narration surplombante. Plongé dans ses fantasmes impliquant Louise

⁴⁰⁰ Les romans de l'auteur ne cautionnent pourtant pas ce traitement injuste : la non-fiabilité de la narration d'Echenoz (souvent malhonnête et manquant cruellement de délicatesse) invite le lecteur à se méfier de la voix narrative, à s'y opposer, et se charge de présenter cette façon de penser comme condamnable.

Tourneur, Gérard Fulmard pave la voie à un changement de focalisation en suggérant, dans un excès de (fausse) modestie, qu'il faille se concentrer sur quelqu'un d'autre : « La totalité de sa personne [celle de Louise] me ravit, point par point. Regard, visage, allure, sourire. Silhouette, attaches, élégance, formes. Prestance, distinction, voix. Mais assez parlé de moi » (*VGF*, 28). Il n'en faut pas plus à la narration hétérodiégétique pour s'emparer des rênes d'un récit à la dérive parce qu'il dépend (trop) d'une source autodiégétique instable et désorientée. Le résultat de cette prise de contrôle nécessaire est un transfert double, de l'énonciation et de l'espace, concrétisé dans la figure de Louise, d'abord vue à la télévision et commentée par Fulmard, puis, à partir du relais narratif, surveillée directement, sans écran ou intermédiaire, par le narrateur et certaines de ses innombrables caméras. Aux fabulations de Fulmard, individu de nature peu curieuse, sur les catastrophes de la rue Erlanger succèdent les observations plus éclairées et sophistiquées, quoique pas moins subjectives, de la narration hétérodiégétique. Les considérations spatiales sont attribuables à cette narration : le segment inaugural sur l'incident qui « dénot[e] [initialement] [...] une explosion, l'idée d'une bombe et donc d'un attentat mais aussi celle d'une fuite de gaz » (*VGF*, 10), retranscription littérale et ridiculement catastrophiste d'une éventuelle couverture télévisuelle de l'événement, fourmille d'informations (géopolitique, géologique, astronomique, urbanistique) sur la Terre, son occupation et son bouleversement. Fulmard, pour sa part, est spécialiste dans l'art de ramener des enjeux globaux et géocentrés à sa réalité égocentrée. Il déplore par exemple que le « vieux lanceur soviétique Cosmos 3M vien[ne] d'anéantir [s]on hypermarché », « c'est dommage » (*VGF*, 13), et tente, sans détour, de rediriger l'attention suscitée par l'explosion vers sa propre personne : « Revenons à moi » (*VGF*, 14).

Attachée à traduire l'universel à partir d'un échantillon de personnages, cobayes dans son laboratoire – sur lesquels elle zoome, certes, mais en vue de révéler quelque chose de global,

d'indifférencié –, prenant ses distances avec le point de vue rapproché, sans recul, du personnage-narrateur qu'elle détrône et avec lequel elle doit composer, la narration hétérodiégétique de *Vie de Gérard Fulmard* réintroduit une profondeur de champ, une perspective. Cartographiant l'espace international, sécurisant, de Paris au Sulawesi, un certain nombre de périmètres afin que ses caméras hautement technologiques captent, sans rien manquer comme s'il s'agissait de celles de paparazzis, les allées et venues des membres de la FPI sur l'échiquier mondial, cette narration qui ne connaît pas de frontières a tout le loisir d'observer ses sujets. L'espace, dont les frontières de plus en plus ténues ne signifient pas qu'il soit exempt de balises, au contraire, puisque (presque) aucun territoire qui le compose n'échappe désormais à une mise en réseau d'ordre universel, est configuré en fonction des impératifs de surveillance. C'est un espace où tout s'offre au regard scrupuleux de la narration surplombante, qui épie des personnages qui eux-mêmes se guettent.

Les éléments du récit évoquant des activités de surveillance, même de radiographie, sont omniprésents dans le roman de Jean Echenoz. L'intrigue comporte son lot d'enquêtes : Fulmard lui-même doit se livrer à un travail d'observation sur Jean-Loup Mozzigonacci, Franck examine une douzaine de photos de Louise dont « on voit [...] qu'elles ont été beaucoup regardées » (*VGF*, 50), jusqu'à l'usure, etc. Les lieux sont aussi imprégnés de la nécessité de surveiller : le quartier de villas éminemment protégé et encerclé où résident Louise et Dorothée Lopez, la « résidence sécurisée d'allure hôtelière [...] dépendant du ministère de l'Intérieur [qui] sert à héberger des notabilités sous surveillance » (*VGF*, 159) où est envoyée Nicole après avoir orchestré sans succès son propre enlèvement, l'unité d'IRM où Fulmard « observ[e] [...] l'intérieur de [Franck] sur écran » (*VGF*, 194), etc.

Suivant cette « monumentalis[ation] [de] l’insignifiant »⁴⁰¹, la narration complète ses vastes plans d’ensemble par des zooms récurrents sur des objets et sur des parties du corps. C’est que le grand imagier échenozien surveille l’espace pour se moquer et se distraire, et pour assouvir sa soif de pouvoir. S’il promène son regard partout et s’intéresse à une foule de sujets, c’est aussi pour relever les contradictions et les aspects dérisoires des personnages contemporains faibles et fuyants dont il assure la filature, pour jeter la lumière sur leurs écarts et leurs machinations, notamment politiques, qu’il condamne du même coup, et pour s’en distancer grâce à son savoir et à sa connaissance du monde. La question n’est pas celle de la rigueur scientifique de Kerangal, technique et concrète : les éléments du réel auxquels il s’intéresse sont hétéroclites et, s’additionnant sur le mode du coq-à-l’âne, ils semblent avoir été sélectionnés spécifiquement pour leur caractère aléatoire. Le réseau de caméras qu’il dirige est certes moins perfectionné que celui qu’orchestre la narration de l’écrivaine, qui, elle, n’a pas besoin d’une unité d’IRM pour voir à travers la matière, de « récepteurs vidéo » pour faire « apparaître, en coupes et dans tous les plans de l’espace, les organes » (*VGF*, 194) de ses personnages.

Davantage attentive à l’espace physique des personnages qu’à leur espace mental, la voix narrative chez Echenoz s’introduit dans les lieux parcourus ou investis par ceux-ci, même intimes. Elle fait irruption, sans s’y attarder, dans la chambre à coucher de ses personnages pour commenter leurs ébats – « La veille au soir, Louise et lui [Ballester] se sont entretenus jusque très tard de la nouvelle situation au sein de la FPI avant – cela déconcentrant ceci – de s’accoupler plus sommairement que d’habitude » (*VGF*, 129) – ou leur absence d’ébats – il souligne que le couple Terrail-Tourneur « n’est plus très intime » (*VGF*, 182). Suivant les membres de la FPI comme pour réaliser un documentaire à partir de scènes de leur vie quotidienne rapiécées par un montage, la

⁴⁰¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide, op. cit.*, p. 64.

narration omnisciente jouit d'une connaissance plus éclairée que Fulmard, qui décrit un espace sans cesse médié et tire l'intégralité de ses observations de ce qu'il voit à la télévision. Cette médiation télévisuelle filtre et limite sa perception ; au contraire, la narration omnisciente détient un savoir global et direct sur l'espace et les événements qui s'y déroulent. Le recours abondant à la toponymie traduit cette connaissance de l'espace.

Les infractions à la vraisemblance, témoignant d'une narration qui se soucie très peu d'éventuelles frontières ou limites narratives, qu'elle « s'ingéni[e] à franchir »⁴⁰², problématissent la représentation de l'espace romanesque. Les interventions continuelles, s'opposant à toute linéarité, engendrent un espace mouvant, troué. Les transgressions métadiégétiques, qui font se confondre deux espaces, « celui où l'on raconte » et « celui que l'on raconte »⁴⁰³, sont des principes de l'écriture d'Echenoz, l'une de ses techniques les plus visibles. Chez l'écrivain, et peut-être plus encore depuis son retour à l'action à partir d'*Envoyée spéciale*, la déstructuration du récit et, du même coup, celle de l'espace, sont programmées à même la structure romanesque, elles sont *ce qui la structure*. Glissant continuellement vers l'autoréflexivité, la narration de l'écrivain expose le récit comme représentation et l'espace comme décor.

À la manière du personnage-narrateur, qui s'exprime lui-même sur tous les sujets lorsqu'il détient la parole, la voix toute-puissante de *Vie de Gérard Fulmard*, « narrateur extradiégétique » qui multiplie les « intrusion[s] [...] dans l'univers diégétique »⁴⁰⁴, le fait au point de sembler avoir souvent plus de consistance concrète que le personnage principal. Faisant alterner les niveaux diégétiques, variant les points de vue sur l'espace, la narration s'engage dans une joute narrative

⁴⁰² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 245.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 244.

qui l'oppose au personnage-narrateur : cette concurrence engendre toutes sortes de comparaisons, de superpositions, qui compliquent et souvent interrompent le récit, constamment sur le qui-vive.

La pulsion panoptique est le moteur de l'écriture d'Echenoz. En raison de sa structure en montage alterné, où l'ubiquité et la connaissance du monde du grand imagier apparaissent comme une solution à l'ignorance, au manque de vision et de transparence du personnage principal, *Vie de Gérard Fulmard* est le récit qui illustre le mieux cette injonction. L'omniscience y est à ce point essentielle qu'elle reprend ses droits à la première occasion. Une narration à la première personne, incarnée par un « observateur [...] enfermé dans un point de vue [...] limité [qui] [...] ne peut prétendre posséder sur le réel une vue omnisciente »⁴⁰⁵, offre un point de vue plus limité qu'une narration à la troisième personne : c'est une évidence. Le narrateur au « je » du roman est particulièrement déconnecté : son égoïsme et sa fermeture d'esprit ont pour effet de réduire encore plus les possibilités offertes par son point de vue. Gérard Fulmard ne fait pas un bon narrateur contemporain : il n'est pas à la recherche d'ubiquité, il n'est pas animé par une quête quelconque de sens qui l'amènerait à entreprendre des recherches ou à s'enquérir de ce qui se passe en son absence. « La curiosité n'[est] pas [le] plus sombre travers » (*VGF*, 9) de ce personnage-narrateur désintéressé du sort de la planète qui ne cadre pas bien avec ses contemporains, dont la plupart, frappés de l'exigence de toute-connaissance d'un monde à ce point transparent et exhibé qu'ils ne tolèrent pas de ne pas savoir, ont soif d'informations spectaculaires, comme cette « foule qui s'est aussitôt mouvementée sur les lieux » (*VGF*, 10) de l'incident de la rue Erlanger ; au contraire, Fulmard préfère apprendre les choses à la télévision plutôt que les expérimenter directement. Source d'énonciation la plus naturelle pour l'écrivain, où elle exerce une sorte de monopole que l'émergence d'un narrateur-personnage menace d'interrompre sans y parvenir, la narration toute-

⁴⁰⁵

Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, p. 261.

puissante de l'auteur a l'avantage d'offrir une vue éclairée et surplombante sur l'espace contemporain et de conférer une certaine ampleur à un récit autrement enlisé, qui manque de perspective et d'ouverture sur le monde. Fondé sur l'oscillation entre la vision lacunaire et confuse de Gérard Fulmard et la vue totalisante et encyclopédique détenue par le grand imagier, le récit entrelacé de Jean Echenoz finit par se faire réunir les deux trames. Le « je » rejoint alors le récit parallèle, le psychiatre Bardot servant d'entremetteur entre Fulmard et la FPI. Plusieurs événements qui précèdent sont présentés d'abord à travers la lunette du protagoniste, puis à travers celle du narrateur omniscient. Les caméras de la narration de *Vie de Gérard Fulmard* donnent un accès intégral à l'espace. Elles varient les points de vue et offrent des interprétations diverses, souvent contradictoires, d'un même événement. Le rôle compensatoire de la narration omnisciente est flagrant, où l'ignorance du personnage semble décupler la pertinence et l'érudition du grand imagier, et vice-versa.

Point de vue panoptique et ironie sont indissociablement liées chez Jean Echenoz. Principe directeur de son écriture, lequel se traduit par un usage abondant de la métalepse, espace privilégié pour exprimer son surplomb, l'ironie se traduit par une prise de hauteur, de distance. La voix narrative est à la carte ce que le personnage principal est au parcours : sa vision de l'espace du monde est panoramique, aérienne. Multipliant les traits d'esprit, les revendications d'excellence, ou relevant la naïveté des personnages, leur incompetence (à repérer un détail important, à s'exprimer sur une réalité) et leurs contradictions, elle revendique ce surplomb, elle se targue de cette position avantageuse. L'instance énonciative d'Echenoz, qui survole le monde, est à l'origine d'une fragmentation plus prononcée. Même si elle revendique parfois une consistance physique pour montrer qu'elle peut s'incarner au niveau actantiel, la narration d'Echenoz ne cesse de se distancer de ses personnages. Consciente (et contente, ce qui se traduit

par son emballement, sur le plan du récit – des métalepses à profusion – et sur le plan de la phrase – des envolées qui trahissent la satisfaction évidente à prendre les commandes du récit) d’avoir l’ascendant sur les personnages, elle en fait des pantins, des pions dont elle prend plaisir à constater les trajectoires difficiles sur l’échiquier du récit et du monde. Elle est le porte-étendard d’une mondialisation accélérée, où les innombrables réseaux finissent par tous se raccorder à une unique ville-monde ; la voix narrative, filtrant tout, reproduit sur le plan de la narration cette concentration.

Le point de vue ironique actualise le panoptisme, le met à profit. Les lieux les plus reculés, les moins interconnectés, comme la Creuse et Pyongyang ou le Sulawesi, n’échappent pas à la vue dégagée de la narration et à sa connaissance infuse. L’espace-décor est tout entier soumis à sa supervision, comme le confirme cette citation tirée du roman *Les comédiens sans le savoir* (par le lieutenant Paul Objat qui prononce cette phrase à propos de Constance et de ses subordonnés, mais elle constitue clairement un écho métatextuel au dispositif d’*Envoyée spéciale*) : « Tout est en place et chacun joue sa partie. Ils n’ont aucune idée de ce qu’ils font, mais ils font tout comme je l’avais prévu » (*ES*, 119) ». Le fonctionnement de la machine narrative est clair, sans appel.

Le surplomb ironique de la voix narrative oriente une nomenclature de l’espace, appuyée par une obsession pour les dictionnaires, concrétisée par l’évocation du Quillet, que Constance lit page après page pour passer le temps, et qui oriente même l’ordonnancement des thèmes abordés. Les développements encyclopédiques sont certes moins étendus que chez Maylis de Kerangal. Le romanesque d’Echenoz n’est pas assujéti aux mêmes impératifs d’exactitude ; il inventorie les lieux sans en dévoiler tous les aspects. Il s’agit plutôt, pour la voix narrative d’Echenoz, de se prononcer, sans trop s’étendre, sur tous les sujets. Inspirée de Perec et de l’inventaire aléatoire qui guide ses *Choses* – avec ses « mille et un détails et précisions en tous genres, tantôt utiles à l’avancée de l’histoire, plus volontiers franchement digressifs, mais qui dressent peu à peu de notre

époque, de nos paysages urbains ou ruraux, des us et mœurs quotidiennes de l'individu contemporain un extraordinaire et cocasse tableau »⁴⁰⁶ –, la narration du roman échenozien ne véhicule pas de véritable savoir scientifique sur le monde.

Se tenant loin de l'objectivité, elle commente l'espace et y imprime sa vision subjective, comme lorsqu'elle qualifie la route de Paul Objat vers la Creuse par les voies secondaires de « joli voyage vertical » qui permet de voir des « paysages pas mal, pas toujours terribles, mais parfois vraiment pas mal » (*ES*, 171). La litote dénote une nouvelle fois l'ironie. Creusant l'espace autrement que celle de Kerangal, la narration d'Echenoz passe rapidement à autre chose quand le ton s'alourdit, devenant soudain plus sérieux, notamment pour discuter de l'hostilité de l'espace universel, de la précarité de sa situation géopolitique, de l'impact de ses activités touristiques : elle reporte par exemple – « on en reparlerait » – ses considérations sur « le monde avec ses guerres actives ou larvées, ses raideurs ethniques, politiques, religieuses, tribales, raciales, claniques, ses fractures nucléaires, sa mise en coupe réglée, son terrorisme et son tourisme » (*ES*, 170).

Les considérations à la teneur à la fois encyclopédique et subjective concernent régulièrement l'espace : dans les romans géographiques de l'écrivain, cette donnée est évidemment centrale. C'est un savoir spatial qui est le plus souvent partagé : les lieux historiques, techniques ou touristiques concentrent la majorité de ses explications. À propos de la rue Erlanger, artère chargée d'histoire, au cœur de Paris (ville globale au milieu de la France, et même du monde), et centre névralgique du récit (une centralité diégétique et spatiale), la voix narrative de *Vie de Gérard Fulmard*, élevant son niveau de discours, précise qu'elle juxtapose des constructions en « humble crépi populaire », des « façade[s] hâbleuse[s] en verre miroir » et que ses édifices vont de la

⁴⁰⁶ « *Envoyée spéciale* de Jean Echenoz », *Télérama*, janvier 2016. En ligne : <https://www.telerama.fr/livres/envoyee-speciale,136362.php> (consultée le 16 janvier 2020.)

« brique sociale bon marché d’entre-deux-guerres à la brique rouge et ocre », d’un « post-haussmannisme sans le sou à un louis-philippard fauché, d’Empire en Art Déco » (*VGF*, 188) – l’antonomase signale ici l’inscription de l’histoire dans l’espace stratigraphique, commentaire rare dans un espace de non-lieux et de décors. Elle exprime des jugements esthétiques très crédibles, qui s’appuient sur des arguments convaincants et des modes de raisonnement comme la comparaison, sur l’aménagement des rues du 15^e et du 16^e arrondissements : « autant les immeubles de la rue Erlanger pouvaient prétendre à une certaine unité de style, autant la rue de Javel, très disparate à cet égard, consistait en un échantillonnage ingrat des modes architecturales qui se sont succédé depuis son percement » (*VGF*, 188). Se faisant architecte le temps de ce passage, la narration vient à la rescousse de son personnage qui passe le plus clair de son temps rue Erlanger, lui qui y demeure et qui y établit les bureaux de sa firme de consultation frauduleuse, mais qui ne peut certes pas s’improviser historien de l’art. À ces développements de nature urbanistique sur Paris, ville cartographiée, tant dans ses attributs terrestres que souterrains, dans le récit échenozien – qui s’y déroule presque toujours, jusqu’à inspirer l’ouvrage de Guy Delisle sur l’« ici » parisien de l’écrivain, toujours balancé par un « ailleurs »⁴⁰⁷ –, s’ajoutent des informations touristiques sur le Sulawesi (ledit « ailleurs »). Pour introduire ce nouvel espace, la voix narrative s’approprie la tonalité à la fois instructive et ludique des prospectus et des guides de voyage, commentant abondamment le climat « tropical », le relief « accidenté », la faune et la flore « profuses » et les « trois mers [qui] s’y dandinent à vos pieds » (*VGF*, 162) ; l’usage de la deuxième personne du pluriel, autre avatar de la pronominalisation d’Echenoz, montre que la voix narrative amusée du roman se mue en guide touristique le temps de présenter l’île paradisiaque – éventuellement le théâtre d’événements tragiques – où s’évadent Cédric Ballester, Louise Tourneur

⁴⁰⁷

Jean Echenoz et Guy Delisle, *Ici ou ailleurs*, *op. cit.*, p. 5.

et Dorothée Lopez. Comme chaque fois, la voix narrative, incapable de demeurer objective plus de quelques lignes, s'autorise tous les artifices, toutes les métaphores : l'espace insulaire dans le Pacifique est dépeint comme une « grande île formée de quatre péninsules et dont le contour évoque celui d'une araignée boiteuse, d'une étoile déconstruite ou d'un *K* minuscule un peu dilué » (*VGF*, 162). La narration de *Vie de Gérard Fulmard* se fait aussi prétentieuse lorsqu'elle procède à un « lâcher de noms » (*name-dropping*), énumération de patronymes issus de la culture populaire ou savante qui vise à mettre en lumière, sans s'étendre, la connaissance exhaustive d'un sujet. Par exemple, elle mentionne des détails spécifiques quant à la musique qui passe à la radio lorsque Lopez syntonise une « station de rock thaïlandaise diffusant le tonitruant *Om phra ma pout oh mai chua* de Sek Loso et Bird Thongchai » (*VGF*, 172). Énième signe de l'hétérolinguisme de la narration poreuse d'Echenoz, qui entretient encore l'hybridité linguistique en ne daignant même pas fournir une traduction de ces termes obscurs aux yeux du lecteur francophone moyen, la précision est vaine, mais suffit à montrer la compétence et l'éloquence de la voix qui la dispense. Tour à tour spécialiste de l'architecture parisienne, de la topographie sulawesienne et de la musique thaïlandaise, entres autres sujets, la narration d'Echenoz prouve que son savoir, à la fois varié et spécialisé, excède les frontières. Si elle n'élabore pas, à la différence de la voix de Kerangal, chacun de ces thèmes, préférant à d'innombrables circonvolutions autour d'une thématique l'enchaînement de propos indépendants les uns des autres, c'est que la narration érudite, aux multiples talents, de Jean Echenoz se lasse rapidement.

Dans un passage qui fait se succéder les pronoms, la narration hétérodiégétique de *Vie de Gérard Fulmard* s'interpose une nouvelle fois pour gorger le récit d'informations techniques ou scientifiques, digressant cette fois à propos de l'imagerie par résonance magnétique, un examen jugé « idéal » (*VGF*, 192) – il n'y a « rien de plus approprié que cette technique » (*VGF*, 191)

(l'hyperbole traduit l'emportement intellectuel de la narration). La salle du centre Oudin-Barthélémy où s'immisce le personnage-narrateur au moment même où Franck Terrail est sous observation, dont l'un des traits saillants est le « volume sonore » (*VGF*, 193) de sa machine, est abondamment décrite par la voix narrative qui, semblant venir en renfort au personnage (lequel comprend son mandat de manière approximative et, de plus, fait l'objet d'un arrêté sans qu'il le sache), densifie la teneur informative de son récit dans ce passage. Après avoir subtilisé la parole au « je » du roman, l'énonciation polymorphe de Jean Echenoz passe à un « nous » qui admet le lecteur – « Jugeons-en » (*VGF*, 191), en parlant de l'intérêt de l'IRM qu'il verra à l'œuvre en même temps que Fulmard. Elle fait ensuite un détour par un « on » de connivence avec son personnage, dont l'objectif est somme toute analogue au sien :

Que cette machine consiste en un énorme aimant dont la puissance oriente dans la même direction les atomes d'hydrogène du corps, ce qui permet d'observer celui-ci en profondeur, on peut toujours le noter si l'on désire s'instruire mais cette question est secondaire, on n'est pas là pour observer ni pour instruire, on est là pour nuire. (*VGF*, 191).

Puis elle revient au « je » une fois les explications techniques complétées ; un tel relais énonciatif se fait le plus souvent à un changement de chapitre, balise typographique qui le souligne à grands traits, mais pas ici, ce qui favorise la superposition narrative. Narration et espace coïncident dans le passage : en quelque sorte, une narration-IRM permet de représenter, de façon métonymique, un espace encerclé. À la manière de la salle du centre médical, filmée sous tous les angles, radiographiée de fond en comble, la narration polymodale capte la scène en mettant à profit plusieurs angles de vue.

Le rôle de la narration d'Echenoz en est essentiellement un de commentaire et de régie : elle fait se succéder les plans de cinéma et orchestre les relais (de personnages cadrés, de lieux

enregistrés) en tâchant de soigner les transitions via des fondus enchaînés cristallisés dans un mot, comme dans ce passage : « Et son *abruti* de mari, s'est demandé Christian, tu crois qu'il a fini par payer? L'*abruti* se trouve alors affalé sur son canapé en cuir... » (*ES*, 205 ; nous soulignons). Le passage à un nouveau lieu, concentré en un seul syntagme, est subtil : les indices spatiaux, comme les signaux de l'ironie, sont difficilement identifiables dans le flot continu de la parole. Le plaisir narratif, les accélérations de la diégèse, complexifient la représentation spatiale.

Chez Jean Echenoz, les individus manipulés et bernés, surveillés par la narration omnisciente, traversent un espace-décor ; elle est pour sa part en coulisses, prête à retourner la caméra vers elle dès qu'elle a la chance d'ajouter un détail que ces personnages-figurants lobotomisés et déconnectés n'ont su relever – il va sans dire que les occasions pour ce faire sont nombreuses. Elle est la seule à pouvoir faire des liens entre les personnages, les faits et les événements. Par exemple, elle connaît les rapports souvent inavouables (parce qu'adultères ou susceptibles d'être assimilables à un conflit d'intérêt) qu'entretiennent les personnages entre eux, comme ceux, charnels, qui unissent Louise Tourneur et Cédric Ballester : l'espace intégral, y compris les lieux intimes, s'offre à sa vue.

La supériorité sur l'espace de cette narration est engendrée par l'ironie, qui « relève plus d'une stratégie narrative que d'un épanchement émotionnel. »⁴⁰⁸ Si le concept d'ironie postmoderne est apte à qualifier une grande partie de la littérature contemporaine, chargée de représenter un monde en crise, s'il a été régulièrement convoqué pour aborder le corpus contemporain français, notamment les œuvres publiées chez Minuit, son usage est systématique au sujet d'Echenoz⁴⁰⁹. Procédé à l'interprétation contradictoire, qui peut être assimilé à un mode

⁴⁰⁸ Jia Zhao, *op. cit.*, p. 277.

⁴⁰⁹ Pour un résumé du concept d'ironie postmoderne, voir notre article « La structure familiale comme rempart. Entrée et sortie de l'ironie dans *Les Maisons* de Fanny Britt », *Voix et images*, vol. XLIV, n° 2, 2019, p. 87-102.

de défense – pour Pierre Schoentjes, elle serait « une forme de protection », un exutoire, même « le plus solide des abris⁴¹⁰ » –, elle est plutôt, chez l'écrivain, une arme : l'ironie postmoderne est une « stratégie efficace » pour charmer par le truchement de la « dissimulation » et du « jeu sur l'implicite. »⁴¹¹ Toujours associée à un dérangement, à un refus ou à l'impossibilité du *statu quo*, elle est indissociable « de l'indécidabilité, de l'ambiguïté, de la polysémie et du paradoxe. »⁴¹²

Distance, recul, prise de hauteur : l'ironie, procédé narratologique qui implique de jouer avec le « foyer narratif »⁴¹³ et de se tenir « à plus ou moins grande *distance* »⁴¹⁴ du propos, est une figure spatiale – qui infléchit directement la représentation de l'espace. Point de vue, énonciation, l'ironie implique une fragmentation, un dédoublement, une superposition. *Vie de Gérard Fulmard*, avec sa structure narrative scindée, est un récit profondément ironique, car une « logique de la contradiction et de l'hétérogénéité [...] jusqu'à la cacophonie »⁴¹⁵ y prévaut : l'oxymore est étonnant, mais a le mérite de souligner à grands traits l'aspect éminemment organisé, construit, de la perturbation diégétique. Marquée par la polyphonie, la composition romanesque de la « littérature de l'extrême »⁴¹⁶ de l'écrivain, est sous l'effet de « la multiplicité, [de] la contradiction, [du] morcellement de la réalité. »⁴¹⁷

⁴¹⁰ Pierre Schoentjes, « La séduction de l'ironie », dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006, p. 297.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 296-297.

⁴¹² Jia Zhao, « L'ironie dans le roman français depuis 1980 : Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly », *Intercâmbio*, vol. VI, n° 2, 2013, p. 169. Dans son article, Zhao s'attache à ce trait ironique qu'est la « légèreté méditative », attitude impassible qui caractérise les narrateurs des romans des Éditions de Minuit.

⁴¹³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 203.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁴¹⁵ Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 61. Zhao cite Michelle Ryan-Sautour, « La métatextualité postmoderne », dans *Métatextualité et métatextualité*, ouvrage collectif du CRILA, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 71.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

L'assimilation de l'ironie contemporaine à la façon d'Echenoz à une « légèreté méditative »⁴¹⁸, qui est celle de ses personnages, êtres de papier en manque de repères qui ont du mal à prendre l'initiative de l'action constructive, doit être nuancée ; ces termes ne peuvent qualifier sa narration, profuse et saturée. Contrairement à certaines des idées admises au sujet de l'ironie, le procédé « n'exclut pas l'émotion »⁴¹⁹, la fougue. Le pathos, avec lequel l'ironie permet de négocier, change de localisation : il se déplace « vers l'organisation du récit »⁴²⁰, là où son effet, programmé dans la construction romanesque, est plus percutant encore.

L'ironie d'Echenoz, qui peut sembler gratuite et aléatoire *a priori* tant elle est répandue, participe de la solution géopoétique à « l'horreur du néant »⁴²¹ de l'espace universel : usant de l'humour et du rire (un rire souvent jaune, « un rire de connivence qui soudainement devient un rire féroce, implacable »⁴²²), elle traduit un rapport malaisé à l'espace en le dédramatisant. Une grande partie de l'offensive ironique de l'écrivain concerne la représentation de l'espace, centrale chez l'écrivain : le surplomb qui accompagne par définition l'ironie postmoderne permet de repenser l'expérience de l'espace. Les localisations spécifiques sont écorchées par cette ironie qui prend acte d'un contact en voie de se perdre avec le paysage : le résultat de cette constatation du chaos qui accompagne le procédé est un nivellement parodique des lieux. Le post-exotisme et le tourisme signifient que le rapport affectif aux localisations est menacé, progressivement remplacé par une relation plus précaire et superficielle à l'espace du monde. Chez Echenoz, le dispositif ironique s'inscrit dans le cadre d'une parodie de sous-genres qui font de l'espace une dimension

⁴¹⁸ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 15. Zhao reprend l'expression de Chevillard à propos du monde que dévoile Beckett, dont il reprend « quelques éclats ». « Douze questions à Éric Chevillard ». Entrevue avec Éric Chevillard. Propos recueillis par Florine Lepâtre, *Inventaire Invention*, novembre 2006. En ligne : <https://www.eric-chevillard.net/e-inventaireinvention.html> (consultée le 6 mars 2020.)

⁴²² *Ibid.*

centrale, comme le récit d'espionnage. Dans *Envoyée spéciale*, la mission géopolitique est dérisoire, les rivaux supposés (la France et la Corée du Nord), ramenés à quelque chose de familier, n'ont plus rien d'inconciliable. Le rapport des personnages aux lieux – qui perdent leurs traits saillants et en obtiennent d'autres par toutes sortes de renversements – est inattendu, comme celui des hommes de main de Bourgeaud, inaptes à accomplir leur mandat comme tous les protagonistes d'Echenoz ; ils sont très perméables « au sentiment de la beauté » (*ES*, 68) de la nature qui émerge de la Creuse, lieu qui devient, par un renversement dont l'œuvre d'Echenoz est familière, un paradis sur terre, au point où Christian a « envie de [s]'y installer » (*ES*, 68). Le narrateur échenozien dit plus loin de Jean-Pierre et Christian qu'ils « ont cru trouver l'idée » (*ES*, 161) de l'endroit où cacher Constance pour la protéger du moins accommodant Objat. L'usage du verbe « croire », marque aussi subtile soit-elle, témoigne du pouvoir du narrateur, qui sait pertinemment que Paul Objat ne sera pas dupé par le repaire qu'ils ont envisagé. La Creuse est en elle-même ironique : cet espace reclus, deuxième département le moins peuplé de France, est, justement, « creux ». Le renversement ironique passe entre autres par la représentation d'un village isolé de la Creuse comme un lieu mondain et animé.

L'ironie d'Echenoz est à son comble avec l'ajout du troisième lieu, après Paris, sorte de quartier général de l'écriture de l'auteur, et l'arrière-pays français : Pyongyang. Echenoz pousse l'audace jusqu'à envoyer une cohorte de personnages en Corée du Nord pour y accomplir une mission de rapprochement diplomatique. Le contexte spatial inattendu est surtout l'occasion rêvée pour ridiculiser le régime autocratique et ses membres, en principe intouchables, ce qui a pour effet d'accroître la charge ironique des passages concernés. La narration moqueuse multiplie les affronts ayant pour effet de rendre les Nord-Coréens, de même que leur espace, étrangement familiers. Le « généralissime Kim Il-sung » (*ES*, 209-210) et son successeur, Kim Jong-un – le

choix de conserver les noms de ces dirigeants ajoutés à l'insulte –, sont l'objet d'une entreprise de désacralisation (fondée sur l'humour par le renversement et l'outrance hyperbolique du propos) qui les prive de leur aspect menaçant pourtant bien documenté. Anciennement à la tête du régime tyrannique, le père du chef suprême actuel est encore bien perceptible dans le paysage, où de nombreuses sculptures et constructions – « [l]a place Kim Il-sung, l'arc de triomphe Kim Il-sung, etc. » (*ES*, 223) – concrétisent sa présence dans la capitale, dont le « [p]arcours touristique » – l'expression fait sourire, car elle pointe vers une intégration de Pyongyang, ville pourtant peu ouverte aux étrangers, dans les réseaux mondialisés – se limite à « se prosterner devant les statues géantes » et à « s'extasier devant tous les monuments possibles » (*ES*, 223). L'ex-chef suprême de la Corée du Nord et les constructions à son effigie sont tournés en ridicule, dépouillés de leur importance et de leur sérieux, et ramenés à quelque chose de prosaïque : le Mansudae Grand Monument, complexe mémorial qui constitue l'un des lieux les plus sacrés du pays avec sa partie centrale composée de deux statues en bronze de Kim Jong-il et Kim Il-sung, montre, selon la voix narrative, ce dernier qui « ten[d] son bras droit vers l'avenir radieux, le passé magnifique, la voie à suivre ou les trois en même temps, à moins qu'il ne hélât un autobus » (*ES*, 210). Le passage nord-coréen déborde d'ailleurs de ces phrases en apparence sérieuses désamorçées par une chute humoristique. Kim Jong-un subit le même traitement miniaturisant et humiliant ; on peut imaginer qu'il s'agit là de la pire insolence à faire à cet individu à l'ego surdimensionné, ce qui ajoute au plaisir de cette narration frondeuse et dissidente. Euphorique (et soudain métaphorique), elle le décrit comme « [m]assif et bedonnant », avec une « grosse tête poupine ovale homothétique [attachée] à un gros buste ovale – œuf de cane sur œuf d'autruche sans aucun cou pour faire le joint » (*ES*, 237). Homme de « petite taille comme son cher leader de père » (*ES*, 237) – le mot « cher » est ici chargé d'ironie –, le leader suprême « souri[t] la plupart du temps, la seule alternative à ce sourire étant un regard monobloc mais composite où s'entrelaçaient méfiance,

envie, colère, menace, bouderie » (*ES*, 238). La gradation, s'achevant sur l'ultime comportement enfantin, la « bouderie », contribue à la représentation d'un des hommes les plus dangereux de la planète comme un gamin impulsif (en rapport avec son visage juvénile et joufflu). Plusieurs éléments évoqués par la narration sont des « clins d'œil à des nouvelles ayant fait la une. »⁴²³ Ces informations effarantes sont reprises et grossies ou déconstruites pour mieux en exposer, par l'humour, le ridicule. Au sujet des cheveux courts imposés aux Nord-Coréens pour les prémunir de troubles psychologiques, la voix narrative ironise : « les cheveux longs dérobaient *comme on sait* l'énergie du cerveau » (*ES*, 211; nous soulignons). L'ironie est ici rhétorique et tient de l'antiphrase. L'attachement des membres les plus éminents du régime à Constance, véritable célébrité grâce à son (unique) « tube mondial, cosmique, universel » (*ES*, 78-79), *Excessif*, qui joue « en boucle » dans les plus hautes sphères de Pyongyang, « aux banquets du Parti du Travail » (*ES*, 192), est absurde. Le titre de la chanson renvoie, comme en écho, aux débordements du régime, mais aussi à ceux de la voix narrative, qui ne contient plus son plaisir d'ainsi pouvoir s'en prendre à une cible généralement hors de portée. La star de la pop – tout aussi caricaturale que le dirigeant nord-coréen – est reçue en grandes pompes, avec toutes les attentions et les précautions possibles, par des Nord-Coréens invraisemblablement adulateurs et insatiables – « ils l'avaient adapté [le tube] dans leur langue mais ça ne leur suffit plus » (*ES*, 191). La voix narrative, « toujours mieux informé[e] que tout le monde » (*ES*, 51) – même si ailleurs elle dit, moins sûre d'elle-même, être « un peu mieux informé[e] » (*ES*, 280) –, constate, au contraire de Constance qui n'en a pas la curiosité, la facticité des lieux et le décalage immense entre le réel et la représentation qui en est offerte : « C'était à se demander si tout cela n'était pas mis en scène »

⁴²³ Laila Maalouf, « *Envoyée spéciale*, un roman inégal », *La Presse*, 18 février 2016. En ligne : <https://www.lapresse.ca/arts/livres/critiques-de-livres/201602/18/01-4952017-envoyee-speciale-un-roman-inegal-.php> (consulté le 15 septembre 2020.)

(*ES*, 209). Son ironie est manifeste lorsqu'elle désigne le Yanggakdo, où résident Jean-Pierre et Christian ; eux n'ont pas accès, contrairement à la célébrité qu'ils ont le mandat d'accompagner, à une luxueuse villa, mais à un « très bon hôtel » (*ES*, 203), à « un établissement haut de gamme » tout en précisant que « seuls les six derniers [étages] [des cinquante qui le composent] paraiss[ent] en service » (*ES*, 204), que l'électricité y est coupée à partir de 22 h, et l'eau, la plupart de la journée, et enfin que l'édifice est reclus de façon maximale. Ce dernier est non seulement à Pyongyang, mais « au cœur de la capitale », « sur une île du fleuve Taedong », « situation simplifiant l'interdiction d'en sortir une fois la nuit tombée » (*ES*, 204). L'ironie de l'exagération, justifiée par le contexte teinté de radicalisme, se lit dans les différents niveaux de réclusion de l'hôtel, sortes de mises en abyme spatiales. La narration omnisciente d'*Envoyée spéciale* s'affaire à démolir la Corée du Nord par des renversements et des représentations à ce point amplifiées qu'elles se déconstruisent d'elles-mêmes. Son jugement, à mille lieues de la subtilité que certains ont tendance à associer aux ironistes, semble résumé par ces quelques paroles de Constance, d'abord peu encline à réaliser le mandat qui lui est confié : « Et pourquoi me parlez-vous de ce pays de merde? » (*ES*, 189), « C'est dégoûtant » (*ES*, 192). La voix narrative use de son personnage, qui est disponible et exploitable, pour faire passer certains de ses diagnostics les plus impitoyables.

Le choix de la Creuse et de Pyongyang, tous deux désignés comme des « bled[s] » (*ES*, 245), est ironique en lui-même ; ces lieux de l'extrême (réclusion), appelant la moquerie, offrent à la voix narrative des objets idéaux pour déployer son humour. L'ironie postmoderne va de pair avec l'autoréflexivité et le métadiscours. Elle est elle-même une construction, qui a trait à une architecture textuelle, elle exhibe les contours des structures fictives et spatiales. Les métalepses, intrusions qui fragmentent le récit et provoquent « l'accentuation

constante [de son] caractère fictif, artificiel »⁴²⁴, dévoilent la facticité de l'espace, le présentent comme simulacre. La « présent[ation] du récit en cours comme un film⁴²⁵ » s'oppose catégoriquement à l'illusion de réel : la manipulation constante des informations montre que la narration « trouble exprès la lisibilité »⁴²⁶ en se donnant en spectacle. Surface réfléchissante, qui toujours renvoie l'image de la fiction par la digression, l'aparté, la pause narrative, notamment, l'ironie renforce, chez Jean Echenoz, la dimension cinématographique : elle consacre la fiction comme montage, l'espace comme décor. La voix narrative régisseuse d'*Envoyée spéciale* se soumet à certains impératifs du cinéma d'action, comme si son texte était plutôt le synopsis annoté d'un film, d'autant que les formulations presque en tous points identiques pointent vers l'existence d'une signature de la narration (à la recherche de reconnaissance) : « Il fallait bien qu'un jour ou l'autre, explicitement, apparût un peu de sexe dans cette affaire » (*ES*, 148), « Il fallait bien que tôt ou tard parût aussi, dans notre affaire, une arme à feu » (*ES*, 152). Les interventions frénétiques de la narration omnisciente révèlent quelque chose de plus grave quant à l'injustice, à l'indifférence généralisée et au manque d'authenticité de nos sociétés (lequel dernier élément est à la fois contraire à l'exigence de transparence qui les gouverne et engendré par elle).

Dans *Vie de Gérard Fulmard*, l'ironie thématise précisément l'obsession pour la visibilité et l'importance de l'image : elle infiltre la sphère politique, de surcroît à travers le prisme de la FPI, une organisation répressive et en manque de crédibilité, pour lever le voile sur la malhonnêteté et la corruption qui la rongent. La tension panoptique, incarnée dans la structure narratologique par la prévalence de la narration omnisciente, est aussi la cible principale de l'ironie de cette narration – ce qui est doublement ironique. Les manœuvres désespérées des nombreux acteurs de

⁴²⁴ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 109.

⁴²⁵ Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, p. 59.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 85.

la FPI sont dérisoires et vouées à l'échec, « personne ne souhaitant accorder de l'importance à l'actualité de [ce parti], formation mineure et qu'on entend bien voir demeurer telle » (*VGF*, 159) ; le propos est récurrent, car la narration se délecte du contraste entre l'ampleur des manigances des membres du parti prêts à tout pour un minimum de visibilité et le fait que « l'actualité [de ce dernier] n'[est] pas assidument suivie par les médias » (*VGF*, 116). Disproportionnés, les efforts de Franck Terrail et sa bande sont raillés par la voix narrative et même par Fulmard, généralement davantage la cible de l'ironie que son agent, lui qui est néanmoins bien au fait du peu de popularité de la FPI, dont il rappelle qu'elle n'a « jamais dépass[é] 2 à 2,2% des suffrages exprimés » malgré que son fondateur soit, au fil du temps, devenu « une figure [...] [une] [f]igure mineure, mais [une] figure » (*VGF*, 176). À travers le sort décourageant de ce parti, c'est tout le fonctionnement de l'appareil politique qui est critiqué, et la crise de confiance en lui qui est légitimée. Les personnages les plus moqués, comme Chanelle, porte-parole de Franck Terrail et porte-étendard de la violence et des faux semblants de la joute politique, sont spécialistes des formules convenues et édulcorées – ce sont les personnages les plus directement associés à un culte de l'image. En plus de s'en prendre aux acteurs de la politique, *Vie de Gérard Fulmard* s'attaque à ceux qui sont chargés de sa couverture journalistique. Les excès liés à la numérisation et à la médiatisation de l'espace contemporain sont exposés : l'omniprésence de l'image, devenue plus importante et accessible que le réel lui-même dans un monde qui n'a de cesse de tendre vers le panoptisme, fragilise le rapport à l'espace, désormais placé sous le signe de la catastrophe, de la saturation, du spectaculaire. L'instrumentalisation de l'état de crise du monde – pour voir, se faire voir – est visée par l'ironie d'Echenoz. Visiblement irrité par « l'unanimité grave » souvent « de rigueur » (*VGF*, 27) dans ces manifestations télévisuelles, Fulmard (à moins que ce ne soit la voix omnisciente qui s'exprime à travers lui ?) déplore le bombardement d'images et de voix qui suit « le désastre d'Auteuil » (*VGF*, 21). Si le personnage admet lui-même ses lacunes en matière

de raisonnement – « Tout cela était bien vague à moins que je n'aie su l'analyser » (*VGF*, 28) –, il fait une rare démonstration de lucidité dans ce passage où il retranscrit et commente le défilé d'« experts en tous genres convoqués à la hâte » (*VGF*, 21) et d'éditions spéciales qui « se succèdent à un flux si tendu », enchaînement qui ne donne même pas « le temps de souffler » (*VGF*, 25). Il use d'hyperboles et fait même quelques traits d'humour, comme lorsqu'il dit observer les interventions consécutives, « tant qu'on y était, [de] philosophes, [d']hommes d'Église » (*VGF*, 23), de « [s]cientifiques, [de] militaires [et] [d'un] druide evhémériste en tenue vociférant que c'était toujours pareil, qu'il s'était tué à prédire un désastre et qu'on n'avait pas voulu l'écouter » (*VGF*, 27). Plus encore, les images qui se multiplient sur les différentes chaînes, réunies par « le thème général des catastrophes » (*VGF*, 24), se « trouv[ai]ent évidemment scand[ées] par des spots marchands de toute espèce – croisières de rêve, détergent phénoménal, monte-escalier mirobolant –, les annonceurs ayant triplé leur prix à l'occasion de cette affaire [...] » (*VGF*, 23-24 ; nous soulignons). Gérard Fulmard, le plus souvent victime de l'ironie, celle de la voix narrative mais aussi celle qu'il dirige contre lui-même (une auto-ironie), apparaît dans ce passage moins ignorant, et plus en phase avec la voix narrative, laquelle se sert ici de son personnage pour transmettre ses messages et condamner les excès médiatiques et publicitaires. Par sa constitution énonciative particulière et unique dans l'œuvre de l'écrivain, structure dédoublée qui donne accès à des points de vue contradictoires, *Vie de Gérard Fulmard* multiplie les foyers d'émergence de l'ironie.

Les récits d'Echenoz sont tous animés d'une conscience sur le monde, véhiculent tous un propos sur lui, ses processus de mondialisation, les excès de ses instances décisionnelles, l'indifférence qui s'y propage : la saturation ironique est le résultat de la prise de conscience perturbante et angoissante du chaos du monde, aussi généralisé que l'emploi du procédé chez celui

que l'on considère à bon droit parmi les chefs de file de l'ironie contemporaine. Le plus souvent, l'offensive ironique provient de la voix omnisciente de l'auteur parodiste, dont la présence dans l'œuvre, évidente, oriente une écriture du surplomb, encyclopédique et panoptique. Cette narration qui sait tout et voit tout détermine entièrement la représentation de l'espace : instable, à la fois saturée et vidée, tout entière dédiée à la primauté de l'image. S'accompagnant d'une hauteur, le procédé ironique pourrait être schématisé sous la forme de la tour de Bentham : il implique une surélévation, une prise de conscience, un gain visuel.

Toussaint : les espaces alternatifs de la narration

Les narrateurs autodiégétiques de Jean-Philippe Toussaint ne disposent pas des dons d'ubiquité dont jouissent les narrateurs de Maylis de Kerangal et de Jean Echenoz dont l'absence de consistance physique leur permet de se téléporter. Pour les narrateurs-personnages de l'écrivain belge, les contraintes de la distance et de l'éloignement, quoique contournées, sont bien présentes. Ce sont des individus collés à ce qu'ils racontent. Des individus qui, de surcroît, doutent, oublient, sont confus. Ils sont investis dans un réel dont ils captent parfois difficilement le déroulement : leurs perceptions alors s'emmêlent, se désordonnent. Dans le cycle de Marie, le narrateur est parfois amnésique, paranoïaque, en plus de jouer un rôle de second plan dans son propre récit : son point de vue sur l'espace, qu'il appréhende difficilement et s'impose à lui avec très peu de clarté, sans qu'il en perçoive la logique, en est influencé. Pour les personnages-narrateurs de la quadrilogie, *a priori*, nul surplomb panoptique ; leur situation narratologique signifie qu'ils ne peuvent aspirer à l'omniscience, du moins pas sous sa forme absolue, démiurgique. Pourtant, les narrateurs de Toussaint dépassent, de façon occasionnelle, les contraintes associées à leur

localisation dans des lieux. Les espaces qu'ils représentent, de surcroît tout en verre, leur apparaissent avec plus de transparence qu'ils ne le devraient. La recherche de l'omniscience à tout prix, évidente, débouche toutefois sur une vérité alternative et simulacrale.

Avant de se pencher sur le surplomb ponctuel que les narrateurs autodiégétiques parviennent à avoir sur l'espace, il est important de spécifier que certains passages des romans de Toussaint se font en focalisation zéro. C'est le cas du segment inaugural de *Nue*, qui relate le défilé de la robe en miel au Contemporary Art Space de Shinagawa. Le personnage-narrateur de *La clé USB*, dans certains fragments, apparaît avoir l'objectivité d'une voix narrative omnisciente : le surplomb sur l'espace du monde de Jean Detrez est toutefois justifié par son métier. Il est un narrateur-personnage compétent, qui dispose d'une compréhension accrue des sujets compliqués dont il nous entretient ; cette maîtrise de ses moyens – de même que sa plus grande détermination (que son prédécesseur, le narrateur du cycle, souvent à la limite de la schizophrénie), sa plus grande épaisseur romanesque – ne signifie pas qu'il représente une instance narrative moins instable et indécidable. L'ironie de la voix narrative autodiégétique du récit de Jean-Philippe Toussaint prend deux formes : comme chez Echenoz, et aussi, de façon parcimonieuse, chez Kerangal, elle vise les décideurs, ceux qui contrôlent le monde et sa géopolitique, dont Detrez fait partie, en sa qualité de spécialiste de l'avenir (il critique, avec humour et de l'intérieur, le progrès technologique et ses acteurs) ; associée au doute, elle se retourne aussi contre lui, le poussant à remettre tout en question en permanence. Ces deux types d'ironie (et d'auto-ironie) ont une incidence sur la représentation de l'espace : le premier touche de près à la numérisation et à la commercialisation de l'espace ; le second, plus intérieur, davantage lié à une introspection, influence directement la perception de l'espace (et de son inhabitabilité).

Les acteurs de la blockchain subissent un traitement ironique de la part de la voix autodiégétique de *La clé USB*. À travers les commentaires sur les spécialistes de la prospective, un « réseau invisible d'affinités et d'antipathies, d'amitiés et de haines, de jalousies secrètes » (CU, 13), les travaux ennuyeux et inutiles sur le futur d'une industrie, ou d'une autre – « Au moment où nous l'observons, l'avenir n'est pas encore élucidé » (CU, 15) et représente « [l']inquiétude, voilà » (CU, 15) –, et à travers les lobbyistes, des séducteurs aux titres ronflants, c'est le capitalisme, la mondialisation qui sont égratignés, notamment certains de leurs excès, dont la concurrence généralisée, l'inhérente corruption et la numérisation accélérée du monde. Le choix du titre du roman, qui renvoie à la La clé USB de John Stavropoulos que le narrateur récupère au bar du Sofitel et qui contient des renseignements sensibles au sujet des activités de BTPool Corporation en Chine, est éminemment ironique dans un texte qui fait de l'innovation technologique sa thématique centrale. Dans un monde dominé par le virtuel et l'infonuagique, la La clé USB est un mode de stockage déjà dépassé au moment de la parution du roman de Toussaint, d'autant plus que la clé en question est un « vieux modèle » (CU, 53), qu'elle est « vieille et éraflée » avec « les lettres CRUZER [...] à moitié effacées » (CU, 59) et qu'elle se compose de « documents Word, [de] tableaux Excel, [d']images JPEG, [de] PDF » (CU, 60), « de copies d'emails », de « scans » et de « photocopies » (CU, 60), éléments technologiques appartenant au passé et à mille lieues des sujets nouveaux développés dans le roman. Le titre trompeur est donc un leurre. Le roman illustre plus largement les limites de la technologie, thématique parfois ardue : les interminables segments peu romancés sur la méthodologie d'Heman Kahn, l'ordinateur quantique, la méthode *real-time* Delphi, la blockchain, avec historique de chaque question à l'appui, tiennent de l'encyclopédisme. Le narrateur-personnage lui-même démystifie son objet d'étude en le privant de l'aspect séduisant ou captivant qu'on lui associe et en le présentant en quelque sorte comme une impasse.

L'ironie la plus prégnante dans le roman est toutefois celle qui tenaille le personnage-narrateur, dont la confusion, non conforme à ce que l'on serait en droit d'attendre d'un homme au *curriculum vitae* si impressionnant, complique la vision de l'espace. Jean travaille à la Commission européenne, dans « un centre de réflexion et d'études prospectives à Paris » (*CU*, 11), il a la charge d'une revue, précisant même qu'il « s'occup[e] à la fois des relations avec les auteurs et de la fabrication, de la correction des textes et de la mise en page » (*CU*, 148), etc. Malgré tout, il s'enfonce très vite dans l'incompréhension et n'est en fin de compte pas plus éclairé que le narrateur déconnecté et sans emploi de la quadrilogie. Le trajet du personnage, à la remorque de son propre récit, est entièrement déterminé par les lobbyistes. À partir du premier rendez-vous qu'il accepte, Jean Detrez est « en quelque sorte [...] hameçonné » (*CU*, 30) et consulte « son téléphone sans arrêt » (*CU*, 35), se morfondant s'il n'a pas de messages pendant plusieurs jours. Il réalise, mais sans sembler pouvoir y changer quoi que ce soit, qu'on le piège et qu'à travers lui, « c'est le Centre commun de recherche, et plus largement la Commission européenne, qu'on cherchait à compromettre [...] j'avais le sentiment de me jeter dans la gueule du loup » (*CU*, 95). Dans ce roman aux extensions internationales, le contact avec la langue étrangère complique encore plus la tâche du personnage-narrateur anxieux d'élucider ce qui se trame à son insu. Dépaycé et désorienté (il s'égaré sur le campus de l'université tokyoïte), incapable d'envisager la suite des choses, le narrateur-personnage, dépité, n'a plus l'air d'« un expert de l'avenir » : lui-même admet être un spécialiste de « l'avenir de l'alimentation, de l'avenir de l'Otan », « de l'avenir du monde », enjeux d'une grande complexité, mais « jamais de [s]on propre avenir » (*CU*, 45). Rapidement, l'angoisse submerge le narrateur-personnage rongé par les remords d'avoir « entrepr[is] ce voyage sans avoir prévenu personne » (*CU*, 94). Ironisant, mais sans verser dans l'humour, il envisage sa mort et « [s']imagin[e] avoir un rôle conscient dans [son] processus » (*CU*, 94) : « L'avenir, auquel j'avais consacré ma vie, se déroulerait sans

moi » (CU, 95). Son intervention lors du colloque, surréelle, tourne au cauchemar : « à bout de forces » (CU, 163), « démuni et anxieux » (CU, 156), il oublie presque tout et se tait « alors qu'il y [a] au maximum dix minutes qu'[il] [a] commencé » (CU, 163), avant de « rest[er] à l'écart et [de] demeur[er] réticent si on [lui] adress[e] la parole » (CU, 164). À ce stade, Jean est un narrateur-personnage automate, à peine capable de réfléchir. L'ironie dans *La clé USB* est indissociable du constat d'une impuissance face au désordre du monde. La recherche d'omniscience du personnage répond à une nécessité de trouver un sens. La représentation spatiale est infléchie par la situation du personnage-narrateur : sa fatigue, son sentiment d'emprisonnement dans l'espace, la perception de plus en plus désordonnée qu'il en a, s'opposent au succès de cette entreprise et montrent que l'ironie postmoderne atteint ce personnage et sa façon d'interagir avec son environnement. Sur ce point, il n'est guère plus lucide que le narrateur anonyme de la quadrilogie, dont l'expérience de l'espace, source d'angoisse associée à une désorientation, est également compliquée. Spatialement, l'ironie signifie que le narrateur aspire à un surplomb, à une vue dégagée et sans entrave, mais aussi qu'il se heurte, dans cette quête, au chaos et à l'indécidabilité.

Maintenant que nous avons vu que les narrateurs de Jean-Philippe Toussaint, cibles de l'ironie du monde (un surplomb externe) et d'une auto-ironie (un surplomb interne qui correspond à une extraction du réel pour s'auto-évaluer), échouent dans leur quête d'un accès intégral à l'espace, voyons comment ils réussissent néanmoins à outrepasser certaines limitations spatiales pour voir plus que ce qu'ils devraient. La thématique du tout-voir, aspiration parfaitement incarnée par Jean Detrez et son expertise, est omniprésente, qu'elle apparaisse sous la forme d'une ambition ou d'une actualisation. C'est toutefois dans la quadrilogie de Marie que l'omnivisibilité s'exprime le mieux sur le plan narratologique : la tension panoptique est un trait caractéristique important du

cycle, un élément qui singularise son point de vue de façon remarquable. La perception absolue de l'espace est une volonté si forte qu'elle justifie des accros multiples à la linéarité.

Si les récits de l'écrivain recherchent l'omniscience, c'est toutefois une vérité alternative qu'ils révèlent. L'ubiquité (imaginaire, fictive) dont le narrateur autodiégétique du cycle bénéficie est occasionnelle. Il accède, ponctuellement, à une forme d'omniscience dont son statut de personnage devrait le priver. Cette omniscience est nécessaire : elle est désirée à tout prix, même lorsque les conditions devant la garantir ne sont pas réunies. Dans la quadrilogie de Marie, elle a tout à voir avec la dimension érotique et le contexte de la rupture qui en est l'élément déclencheur. Obsédé par Marie, qui se trouve quelque part entre la France, le Japon et la Chine, le personnage-narrateur arrive parfois à la retracer et à se la représenter avec une acuité qui détonne par rapport à son habituelle ignorance. La relation fusionnelle qu'il entretient avec Marie, dans une proximité métaphysique que la distance physique ne menace pas, signifie qu'il est capable de deviner son espace, de pressentir ce qu'elle vit avec une précision remarquable : ainsi se targue-t-il de détenir « la vérité sur Marie », avec qui il semble quelque fois se fondre. Les intuitions ou hypothèses auxquelles est condamné le narrateur la plupart du temps (ce dont l'emploi de modalisateurs témoigne) finissent par être présentées comme des certitudes. S'agit-il là de paralepses, annonçant un bris du pacte de la fiction par excès d'information du personnage-narrateur, qui aurait soudainement accès à une vue panoramique et englobante ? Ou s'agit-il d'une recreation du réel (autrement dit : d'images) permise par la connaissance qu'a le narrateur de Marie ? Peu importe qu'il s'agisse de la *vérité* ou d'un *simulacre de vérité* : c'est la nécessité de tout savoir et de tout reconstituer qui fait du personnage-narrateur du cycle un digne représentant de l'idéologie contemporaine de la surveillance.

Le protagoniste du cycle est très peu engagé dans son propre réel, dont il se distancie en s'enfonçant dans le doute, voire la paranoïa, à l'image de Jean Detrez. Il est le plus souvent condamné à jouer un rôle passif, réactif, de seconde zone, dans son propre récit : il est « dans l'ombre de Marie » (*FA*, 90), femme lumineuse et indépendante qui monopolise le devant de la scène. Le protagoniste fantomatique du cycle passe le plus clair de son temps à surveiller celle qu'il aime, ou plutôt à présumer ses moindres faits et gestes : l'espace de Marie se superpose à celui du narrateur-personnage.

L'omniscience de ce dernier est limitée à Marie, sauf dans de rares situations où il accède aux pensées de personnages secondaires. Ces nouvelles infractions aux codes de la narratologie confirment que la narration chez Toussaint n'obéit à aucune règle – cette liberté participe directement d'une crise du récit, dont la régie est aléatoire, parallèle à celle qui affecte la présentation de l'espace. Par exemple, dans *Faire l'amour*, le regard de la narration se pose momentanément sur la chargée de mission française lors d'un trajet en taxi où Marie, atterrée par le tremblement de terre qui a secoué le matin même la région tokyoïte, événement lié à sa rupture avec le narrateur-personnage, ne cesse de pleurer : on apprend de la jeune employée qui « regard[e] pensivement par la vitre » – information que la narration évoque légitimement – qu'elle est « intimidée par les larmes de Marie » (*FA*, 98) – information que la narration évoque illégitimement.

La vérité sur Marie est un cas à part : véritable exercice formel sur la focalisation, le roman s'intéresse davantage aux modalités de la recreation du réel qu'au réel lui-même. Ailleurs dans le cycle, le narrateur-personnage raconte principalement des événements dont il a été témoin ou se contente de faire des déductions sur Marie et surtout sur l'espace qui l'entoure, le plus

souvent grâce à des modalisateurs illustrant la probabilité et lui « permett[ant] [...] de dire hypothétiquement ce qu'il ne pourrait affirmer sans sortir de la focalisation interne. »⁴²⁷

C'est le cas lorsque dans *Faire l'amour*, depuis une cabine téléphonique à Kyoto, il appelle Marie, qu'il dit être « dans son lit » (*FA*, 133) à Tokyo : ce segment est présenté comme une affirmation et n'est pas nuancé par un modalisateur de doute ; il peut apparaître comme une courte paralepse, à moins qu'il ne s'agisse d'un détail que lui aurait communiqué la femme d'affaires et qui aurait été éliminé par le montage, où subsistent peu de dialogues. Il poursuit toutefois en disant qu'elle « n'avait *sans doute* pas allumé la lumière, *peut-être même pas* la lampe de chevet sur la table de nuit, [et que] seule *devait* briller dans l'obscurité de sa chambre le fin rayon blanc de la veilleuse d'urgence des tremblements de terre », « chambre d'hôtel surchauffée » qui par ailleurs « *devait* puer » (*FA*, 133-134 ; nous soulignons). Le point de vue ironique se décline de façon spatiale, dans l'écart entre une narration éminemment détaillée de l'espace entourant Marie, qui frôle l'hypotypose et même devine le statut olfactif des lieux, et l'ajout d'indices censés faire planer le doute sur la crédibilité des énoncés. Détenant une connaissance absolue de Marie, avec qui il forme une sorte d'Orthos, de créature à deux têtes dont chacune capture une essence antagoniste et complémentaire, le narrateur-réalisateur de la quadrilogie finit, dans le passage précédemment cité, par abandonner ces précautions vaines :

Elle s'approchait de la fenêtre en tirant une bouffée de cigarette dont l'extrémité incandescente rougeoyait dans la pénombre et elle restait là sans bouger à regarder les néons de la ville qui clignotaient devant elle dans la nuit. Nue devant la baie vitrée au seizième étage de l'hôtel [...] son corps traversé d'intermittentes lueurs rouges et de dramatiques reflets électriques qui zébraient sa peau [...] (*FA*, 136).

⁴²⁷

Gérard Genette, *op. cit.*, p. 217.

Si on sait qu'il se trouve à Kyoto, le narrateur profite tel un voyeur de cette vision cinématographique de Marie. L'omniscience finit toujours par prévaloir, et ce, malgré le statut de la narration. La nudité de Marie dans le passage est à mettre en relation avec la transparence dont les formes et les déclinaisons prolifèrent en ce XXI^e siècle. Le dépouillement (existentiel, vestimentaire), qui ne se transfère pas à la diégèse complexe, même dédaléenne, fait partie des images les plus insistantes de la quadrilogie.

Les tremblements de terre, ressentis tant à Tokyo qu'à Kyoto, agissent comme liant et justifient en quelque sorte l'omniscience du personnage-narrateur : la superposition spatiale des deux villes, que rien ne semble démarquer dans le roman, est concrétisée par l'anagramme de leurs noms. À partir de la page 136, le narrateur cesse de déduire, de pressentir ou d'imaginer Marie : il se met à la voir, il n'est plus condamné à devoir inférer et s'autorise des sorties de la focalisation interne. Le procédé paraleptique est alors enclenché. Le narrateur, pourtant absent de la scène, s'y invite (de façon abstraite). La paralepse est un procédé d'intrusion, une incarnation narratologique de la tension panoptique : si on sait qu'il se trouve à Kyoto, le narrateur n'en semble pas moins accroupi dans les herbes hautes à Tokyo.

Il est persuadé de tout savoir sur Marie, à commencer par ses aspirations les plus profondes. Par une étrange construction énonciative qui donne l'impression qu'il s'adresse à lui-même, il se questionne : « ce qu'elle voulait, c'était un élan du cœur, l'élan de mes mains et de ma langue, de me bras autour de ses épaules, mon corps contre son corps. Je ne l'avais pas compris, ça ? » (*FA*, 74). Dans un autre passage, le narrateur-espion de Jean-Philippe Toussaint comprend, juste avant que Marie ne le lui avoue grâce à un discours direct, qu'elle est en train de lui écrire, occasionnant une forme de doublon – « elle m'écrivait une lettre d'amour. Je t'ai écrit une lettre, mon amour, me dit-elle » (*FA*, 136) – et mettant en valeur ses dons d'anticipation et d'ubiquité, lui

qui semble voir avec plus de netteté l'espace entourant Marie que son propre espace. Le narrateur-personnage du cycle est plus doué pour le rêve, la visualisation, que pour la perception empirique, plus concerné par ce qui devrait lui échapper que par ce qui se trouve sous ses yeux. Le narrateur de Toussaint sait tout, à moins qu'il ne prétende tout savoir : l'objet de notre investigation n'est pas de déterminer ce qui relève du réel – notion trop relative dans le cadre de notre étude, mouvante et pluridimensionnelle –, mais de juger des façons d'intérioriser et de mettre en scène ledit réel dans le contexte de son éclatement et de sa soumission au registre de l'image et du simulacre.

Dans *La vérité sur Marie*, le récit zoome sur la relation et l'issue tragique de la liaison entre Marie et Jean-Christophe de G., et le personnage, déjà peu impliqué dans ses intrigues, où il est condamné à demeurer sur la banquette arrière, s'efface définitivement derrière la véritable tête d'affiche du cycle, Marie, qui a tout ce que le narrateur-personnage n'a pas, notamment la renommée et la carrière internationale, la facilité à communiquer ses émotions, la vision claire et la confiance. Le titre du roman trahit, littéralement, la recherche de vérité du personnage-narrateur, qui a peu à voir avec la distance et la dialectique proche-lointain. Cette quête de sens s'élève au-dessus des territoires et de leurs limites – à l'instar de cet espace dit numérique, espace décloisonné de tous les possibles. Cet éclatement a une incidence directe sur la représentation spatiale dans le roman : celle-ci est vidée de ses paramètres et de ses points de repère. Le proche et le lointain sont unis par la focalisation ; la distance devient synonyme de plus grande visibilité. La crise contemporaine du sens à laquelle se heurte le personnage-narrateur de Jean-Philippe Toussaint se traduit par un espace éclaté, diffracté, à l'image du récit. Malgré son statut supposé de narrateur hétérodiégétique, il décrit avec une acuité particulière des moments vécus par Marie, notamment avec Jean-Christophe de G. dans le troisième opus du cycle. Le narrateur n'a de cesse de faire

alterner la narration de son propre espace et celle de l'espace de Marie, fortement perturbé par le décès de son amant.

L'imaginaire se substitue au réel sans heurt : la crédibilité du narrateur et de ses visions est assurée par sa connaissance innée de Marie, qui lui confère une forme d'omniscience métaphysique. Entité surplombante malgré les limites que devrait imposer son homodiégétisme, le narrateur du cycle de Toussaint, qui n'a pas besoin de se trouver en un lieu pour en avoir une connaissance totale (à la condition que Marie, son obsession, y soit présente), apparaît comme une présence fantomatique, dotée de la capacité de se téléporter, animée par la nécessité de tout surveiller. On pourrait arguer que c'est dans le troisième roman du cycle, où les caméras du narrateur se braquent plus spécifiquement sur Jean-Christophe de G., que la distance entre Marie et le narrateur est la plus importante. Le narrateur y est condamné à tout inférer, puisque Marie, dans les bras de l'homme d'affaires, lui échappe : il doit combler ce manque et rétablir son emprise, qui frise parfois le voyeurisme comme lorsqu'il évoque, dans un renversement étonnant, la « bite⁴²⁸ » de Jean-Christophe de G.

Son état de *veille/surveillance* permanent apparaît, dans le troisième roman du cycle, presque malsain, car le narrateur-personnage s'immisce dans la chambre à coucher de Marie et de Jean-Christophe de G. et décrit leurs ébats sexuels, de surcroît avec des termes vulgaires et triviaux, indices qui contrastent avec les propos plus élevés, existentiels ou même philosophiques, et les choix de mots recherchés qui guident autrement l'écriture. Le malaise du lecteur est renforcé par les infinies précisions de la voix narrative sur l'espace intime des deux amants, détails rigoureusement colligés qui ont pour effet d'esquisser un narrateur-personnage obsédé, à la

⁴²⁸ Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2013 [2009], p. 19. Désormais *VM* suivi du numéro de page entre parenthèses.

jalousie malade. Ce malaise est incarné dans la diégèse et dans son (dys)fonctionnement. Il prend racine dans une infraction narratologique qui résulte en l'excès de connaissance de la voix narrative, dont le point de vue devrait être circonscrit, mais qui en sait beaucoup trop sur un sujet délicat qui ne la concerne pas. Dans un long passage, la narration oublie aussi complètement Marie et Jean-Christophe de G., à qui se réduisait son omniscience, et se met, dans un renversement spatial, à suivre le cheval du compagnon de Marie et les quatre Japonais qui tentent de le contenir.

Le passage qui donne son titre au troisième roman de la quadrilogie confirme la recherche d'une vérité autre, fondée sur la compréhension « instinct[ive] » (*VM*, 74 ; 148) et paraleptique que le narrateur a de Marie, et qui le dispense de devoir être sur les lieux de l'action :

Parfois, à partir d'un simple détail que Marie m'avait confié, qui lui avait échappé ou que j'avais surpris, je me laissais aller à échafauder des développements complets, déformant à l'occasion les faits, les transformant ou les exagérant, voire les dramatisant. [...] Je me trompais peut-être parfois sur Jean-Christophe de G., mais jamais je ne me trompais sur Marie, je savais en toutes circonstances comment Marie se comportait, je savais comment Marie réagissait, je connaissais Marie d'instinct, j'avais d'elle une connaissance infuse, un savoir inné, l'intelligence absolue : je savais la vérité sur Marie. (*VM*, 73-74)

Cherchant à combler des béances dans le montage qu'il présente, et prêt à consacrer le temps et les efforts de recherche pour proposer une version convaincante du réel, le personnage-narrateur tente d'abord, à partir d'objets, de pressentiments et d'extrapolations, de reconstituer la nuit de la mort de Jean-Christophe de G. L'espace imaginé devient alors l'espace réel : lors de cette nuit, le narrateur délaisse sa compagne d'alors – prénommée, il fallait s'y attendre, Marie, dans l'un de ces dédoublements dont le cycle est familier – pour aller rejoindre Marie paniquée par la présence du corps de son amant à ses côtés dans l'appartement de la rue de La Vrillière. Narrant, au « je », des événements dont il n'a pas été témoin, qui se sont produits juste avant son intrusion dans le récit, le personnage prend néanmoins ses précautions. Il apparaît alors vouloir justifier la confusion

temporelle de sa reconstitution, qui autorise les analepses et les prolepses, notamment dans l'exemple suivant qui annonce d'emblée, avant même de nommer l'individu, sa fin tragique : « je préfère rester prudent quant à la chronologie exacte des événements de la nuit, car il s'agit du destin d'un homme, ou de sa mort, on ne saurait pendant longtemps s'il survivrait ou non » (*VM*, 12). Le caractère proleptique du passage est aussi attesté par la concrétisation de la menace, à même le décor : le « ciel [...] entièrement noir à l'horizon [...] dense, menaçant et opaque », un « éclair au loin, vers la Seine, en direction du Louvre, muet, étrange, zébré, prémonitoire » qui « déchir[e] le ciel » (*VM*, 17-18), les « éléments [qui] se déchaînent » (*VM*, 21), la « pluie sirupeuse » (*VM*, 47), etc. Plusieurs indices d'une intrigue criminelle (qui n'aboutit jamais) renforcent cette dimension anticipative : l'« objet rigide aux contours anguleux qui s'appuyait contre sa hanche quand [Jean-Christophe de G.] la prenait dans ses bras. Une arme ? » (*VM*, 20). La prolepse, infraction avant tout temporelle, a également une incidence sur la représentation de l'espace : figure de l'anticipation, du tout-voir, même avant le temps, elle incarne l'injonction de transparence. Elle prend le plus souvent une forme spatiale : l'espace-paysage, se modulant en fonction de l'intrigue, révèle les prochains détours de l'intrigue.

Le point de vue diffracté et instable des romans de Jean-Philippe Toussaint oriente une superposition spatiale : l'espace imaginaire, rêvé, anticipé, s'invitent dans l'espace réel et le complique. C'est un espace stratigraphique, à creuser, qui se met en place. L'espace physique et mental de Marie devient celui du narrateur – qui la retrace sur la carte, mais détecte aussi ses pensées, consignait les détails les plus invisibles et insignifiants. Le narrateur apparaît à ce point présent dans l'action qu'on l'imagine parfois placé dans le coin de la chambre de l'appartement de la rue de La Vrillière, même prêt, à certains moments, à interpeller Marie pour la raisonner : « comme il fallait bien faire quelque chose de la bite de [JCG] qu'elle avait toujours à

la main, elle la secoua, aimablement, deux ou trois fois, par curiosité, assez mollement [...] Elle espérait quoi, qu'elle décolle ? » (*VM*, 19). La forme interrogative, semblant initier le dialogue, engendre un nivellement d'ordre narratologique, et par le fait même un nivellement d'ordre spatial. À d'autres moments, on se le figure en espion terré dans un buisson de l'autre côté de la rue, toujours disposé à relever « la saisissante nudité » (*VM*, 26) des corps de ceux qu'il surveille. Il voit l'homme d'affaires « nu à la fenêtre de l'appartement de la rue de La Vrillière » (*VM*, 17), puis « Marie, [également] nue à la fenêtre » (*VM*, 27), avant même d'arriver sur les lieux. Le raccord de l'analepse doublée d'une paralepse au récit premier se fait plusieurs pages plus loin quand le narrateur « l[ève] les yeux et aper[çoit] Marie à la fenêtre » (*VM*, 44), cette fois de façon crédible et justifiée par sa situation spatiale. Le rattachement au récit premier surprend tant la narration des événements qui précèdent est nuancée. Le narrateur est à ce point investi dans l'histoire qu'il décrit qu'on a l'impression qu'il pourrait intervenir pour sauver l'homme en proie à un malaise, mais qu'il ne le fait pas, choisissant l'inaction et préférant, ainsi que Marie qui ne comprend « pas tout de suite ce qui s'était passé » (*VM*, 23), le laisser s'enliser.

Lorsque la femme d'affaires, dont « on sentait qu'elle avait besoin de parler, de se confier » (*VM*, 49), fait des révélations au personnage-narrateur quant à sa présence sur les lieux, ce dernier les détient déjà. « [E]lle [lui] racont[e] qu'elle avait fait [la] connaissance [de Jean-Christophe] au début de l'année lors du vernissage de son exposition au *Contemporary Art Space* de Shinagawa », elle lui « dit qu'elle l'avait revu quelques fois à Paris à son retour du Japon » (*VM*, 48), « qu'ils avaient passé un week-end ensemble à Rome » (*VM*, 48). Le personnage-narrateur se souvient avoir « déjà vu [Jean-Christophe] quelques mois plus tôt à Tokyo », « à l'improviste aux côtés de Marie » (*VM*, 71). Quand celle-ci lui fait « ces confessions plus intimes », partage des « indiscretions sur leurs relations privées » (*VM*, 72), le narrateur

distrain « ne l'écout[e] plus vraiment » (*VM*, 49). Pourquoi le ferait-il alors qu'il connaît déjà les tenants et aboutissants de leur relation et qu'il préfère, de toute façon, « [se] laiss[er] aller à échafauder des développements complets » (*VM*, 73) et à s'« empar[er] [des quelques informations grappillées ici et là] pour les poursuivre en imagination » (*VM*, 72) ?

L'omniscience du personnage-narrateur de *La vérité sur Marie* doit être complétée par une investigation : il reconstitue, à partir d'indices dispersés sur les lieux du drame, les fragments manquants de la soirée et, à partir d'une recherche documentaire, la vie de Jean-Baptiste de Ganay. La vérité que propose le narrateur-personnage de la quadrilogie, tout à fait relative, est un assemblage de confidences reçues, d'observations, de déductions, d'extrapolations et de commérages. Il produit une vérité « autre », sujette à des altérations et à des prolongements, qui repose sur une grande part d'invention et de subjectivité pour « combler le vide de ce qui s'était passé cette nuit dans l'intervalle » (*VM*, 52). Dans *La vérité sur Marie*, de même que dans des textes essayistiques ou documentaires comme *L'urgence et la patience* et *Made in China*, la narration de Toussaint se laisse aller à des réflexions métadiscursives. Le travail de création et l'inhérente distorsion qu'une telle liberté fait subir au réel et à la représentation des lieux sont centraux dans l'exploration des coulisses à laquelle se livre l'écrivain, le personnage-narrateur ne se privant pas de « déform[er] à l'occasion les faits, les transform[er] ou les exagér[er], voire les dramatis[er] » (*VM*, 73). Désireux d'ajouter « quelques éléments de vérité incontestable à la mosaïque incomplète et lézardée, pleine de trous, d'incohérences et de contradictions » (*VM*, 74-75), il discute de son travail de collecte de renseignements, il revoit ses méthodes d'enquête. Une fois sa recherche effectuée, le narrateur-personnage « recoup[e] ces notes avec les quelques informations que Marie [lui a] communiquées » (*VM*, 72) au sujet de Jean-Christophe : il connaît les raisons de son voyage au Japon au mois de janvier qui précède, de

même que les motifs de sa visite au Contemporary Art Space de Shinagawa au vernissage de Marie, événements dont il est question dans *Faire l'amour*. Une bonne partie du roman concerne le rapatriement de son cheval Zahir de Tokyo à Paris, voyage que Marie accepte, elle qui est « submergée par une vague de nostalgie et de tristesse en se rendant compte qu'elle allait rentrer à Paris sans [le narrateur] alors qu[']ils étaient] arrivés ensemble au Japon une semaine plus tôt » (*VM*, 80)⁴²⁹. Ici encore, le lien entre le narrateur-personnage et Marie se traduit de façon spatiale : la tension panoptique qui anime le cycle est liée à l'amour et à l'érotisme.

En plus de ses déductions et extrapolations, qui valent pour un réel-simulacre, le narrateur somnolent de la quadrilogie de Jean-Philippe Toussaint imagine : il façonne ainsi une nouvelle strate spatiale, celle de l'espace rêvé, qui s'additionne aux autres et témoigne une fois de plus de la reconduction de l'impératif de tout voir, sans égard à l'espace réel. Comme en suspension entre les lieux (comme entre les temporalités, également mouvantes), il se téléporte aisément de l'un à l'autre, y compris lorsqu'il est dans un « demi-sommeil » (*VM*, 164). La surveillance complète de Marie effectuée par le narrateur se poursuit dans ses rêves. Dans *La vérité sur Marie*, il se déplace en rêve dans l'appartement parisien lors de la soirée de la mort de Jean-Christophe, qui l'obsède tandis qu'il « somnol[e] dans la pénombre » (*VM*, 164) dans un navire en direction de l'île d'Elbe : « les événements de la nuit de la mort de Jean-Christophe de G. » (*VM*, 164), qui « affleure[nt] à sa conscience, sans qu[']il] cherche particulièrement à les reconstituer par un effort délibéré de la mémoire » (*VM*, 164). Les espaces, tous transparents, se chevauchent alors : le personnage est « dans le même bateau de la Toremar que l'année dernière, quand [il] étai[t] revenu de Chine pour assister aux obsèques » (*VM*, 164), mais se transpose à Paris, dans le premier

⁴²⁹ Ici, le narrateur est de retour à une omniscience maximale capable de déceler les états d'âme contradictoires des personnages ; mais c'est une omniscience hasardeuse que détient la narration.

arrondissement. La stratigraphie spatiale est complexifiée par l'abstraction et une sorte de flou de l'écriture de Toussaint dans la quadrilogie, dont l'effet sur les lieux en est un de nivellement. L'espace représenté repose sur les fabulations du narrateur-personnage, qui en « appel[le] au rêve pour invoquer des images » (*VM*, 164) ; aux « quelques faits avérés et vérifiables advenus cette nuit-là », il additionne « de pures fantaisies, qu[']il int[ègre] librement à [s]a rêverie » et produit alors une vérité éminemment subjective, souvent oxymorique, entre « faits imaginaires » et « lieux véritables », entre « hypothèses et images » (*VM*, 164). L'état de veille dans lequel est plongé le narrateur du cycle est responsable d'une « incohérence radicale » attribuable au « mystère irréductible du rêve », qui à la fois engendre une confusion – « une succession de séquences apparemment disposées au hasard [...] des ellipses vertigineuses, des lieux qui s'évanouissent et plusieurs personnages [...] qui fusionnent, se superposent et se transforment » – et une clarté que seule cette disposition est en mesure de procurer : le rêve « permet à la conscience de construire des images extraordinairement élaborées » et « raviv[e] [...] une intensité brûlante » (*VM*, 168).

La somnolence du narrateur – un élément essentiel de son point de vue – crée des images si fortes qu'elle mêle les lieux. L'espace imaginé s'impose avec une telle force qu'il en vient à se surimprimer, dans une même phrase, à l'espace physique du personnage – le rêve dilue la frontière entre les espaces, la rend inopérante. Par exemple, il se « dépla[ce] mentalement dans l'appartement de la rue de La Vrillière » (*VM*, 164-165) et se voit « entrant et sortant [de ses] pièces, ouvrant la fenêtre de la chambre et découvrant les murs d'enceinte de la Banque de France baignant dans une lumière jaune de réverbères parisiens », tandis qu'il est « calé dans le fauteuil d'un navire silencieux qui croisait sur une mer d'huile entre la côte italienne et les rivages de l'île d'Elbe » (*VM*, 165). Sa connaissance de Marie est accentuée par l'état de veille, propice à la visualisation et au rapprochement (méta)physique : il dit « entend[re] le murmure de ses rêves

[ceux de Marie] qui s'écoulait dans [s]on esprit » et, « à force de penser à elle, à force d'invoquer sa présence, à force de vivre sa vie par procuration [...] en [être] venu, la nuit, à imaginer qu'[il] rêvai[t] ses rêves » (*VM*, 183-184). Même s'il reconnaît « n'av[oir] pas été présent cette nuit-là » (*VM*, 167), il prétend avoir « accompagné Marie en pensées avec la même intensité émotionnelle que s'[il] avai[t] été là comme dans une représentation qui serait advenue sans [lui], non pas de laquelle [il] aurai[t] été absent, mais à laquelle seuls [s]es sens auraient participé, comme dans les rêves » (*VM*, 167). La distance, l'absence, ne sont plus des contraintes, ne s'opposent plus à la représentation d'un espace-paysage, laquelle prend en compte les perceptions d'une narration « subjectiv[e], irradiée d'[une] sensibilité, d'[une] intelligence et de [...] fantasmes » (*VM*, 167). Le narrateur-personnage se réjouit de proposer une version alternative, éminemment relative, du réel :

J'aurais beau reconstruire cette nuit en images mentales qui auraient la précision du rêve, j'aurais beau l'ensevelir de mots qui auraient une puissance d'évocation diabolique, je savais que je n'atteindrais jamais ce qui avait été pendant quelques instants la vie même, mais il m'apparut alors que je pourrais peut-être atteindre une vérité nouvelle, qui s'inspirerait de ce qui avait été la vie et la transcenderait, sans se soucier de vraisemblance ou de véracité, et ne viserait qu'à la quintessence du réel, sa moelle sensible, vivante et sensuelle, une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale. (*VM*, 165-166)

Son absence d'un lieu physique, circonscrit, le fait qu'il soit lui-même « absent des scènes qui se déroulaient derrière [s]es yeux fermés », qu'il n'en soit « pas partie prenante », importent moins que sa présence affective, qui excède les frontières concrètes au profit d'une autre forme de connaissance, moins intéressée par la « réalité objective des faits », de toute façon « inatteignable, hors de portée de [s]on imagination et irréductible au langage » (*VM*, 165).

La dimension internationale des récits géographiques de la quadrilogie, qui contiennent un nombre impressionnant de toponymes, est accentuée par la spatialisation des rêves : le

protagoniste de Jean-Philippe Toussaint, un personnage de la mondialisation, voyage beaucoup physiquement, mais c'est grâce à son imagination qu'il traverse la planète. Alors que le navire dans lequel il se trouve toujours « commen[ce] à s'approcher des rivages de l'île », les pensées du narrateur glissent « vers une autre nuit dont Marie [lui] [a] parlé, la nuit de son retour du Japon » (*VM*, 166). « Bercé par le bruit hypnotique des moteurs du bateau » (*VM*, 166), le narrateur reprend sa dialectique entre l'impossibilité, par défaut, de décrire des événements dont il n'a pas été témoin et sa disposition à se projeter dans l'espace et à prendre la mesure de ce qui se produit dans un lieu, sans égard à la distance. D'un côté, il rappelle son absence des scènes décrites : « Je n'avais pas été présent physiquement [...] cette nuit-là », « les principaux protagonistes » apparaissent « sans nom et sans visage », « j'étais moi-même absent des scènes qui se déroulaient derrière mes yeux fermés, [...] je n'apparaissais pas physiquement parmi les autres figures » (*VM*, 166). De l'autre, il est convaincu de son ubiquité et de sa lucidité : « je voyais [...] les événements », les acteurs « se matérialisaient et s'incarnaient », « ce n'était [...] ni des inventions ni des chimères [...] [c'était] des personnes réelles qui avaient dû vivre dans la réalité ce que je les voyais vivre dans mon esprit » (*VM*, 166). *La vérité sur Marie* est le plus métadiscursif des romans qui composent la quadrilogie de Jean-Philippe Toussaint. Il est aussi le moins romanesque à proprement parler : il repose sur des oui-dire et s'apparente à une sorte de défense et illustration de la création et des possibles de la focalisation. La crise du récit qui s'y déroule prend racine dans le flottement continuellement entretenu par une narration perturbée et désorganisée entre le physique et le métaphysique, l'ignorance et l'omniscience.

Dans *Fuir* et dans *Nue*, les décrochages énonciatifs sont peu nombreux et le point de vue narratif, quoique changeant et soumis à une continuelle manipulation, ce qui a pour effet de le rendre visible en le fragilisant, ne fait pas l'objet de commentaires métadiscursifs. La perturbation

s'opère par des infractions rares, mais significatives, au code narratif qui régit l'ensemble de ces romans. Les changements de focalisation y sont donc remarquables et détonants, se produisant au détour d'une phrase, sans être soutenus par le régime narratologique qui prévaut ailleurs, témoignant de manière plus retentissante encore de la liberté narrative de Jean-Philippe Toussaint et de sa poétique de précarisation de l'énonciation, déjà scindée par la fusion entre Marie et le narrateur et compromise par l'inconsistance de ce dernier. Dans certains passages du roman, le narrateur homodiégétique, en recherche de sens même si les événements lui échappent, croit être désormais doté d'une omniscience nouvelle, qui contraste avec son ignorance habituelle. Il se met alors à (croire) voir lucidement ce qui se trame de l'autre côté des murs : c'est le cas lorsqu'il se trouve dans une toilette de train avec Li Qi et qu'il voit Zhang Xiangzhi, « là derrière la porte » (*F*, 45) ; la véracité de cette vision radiographique, qui n'est pas initialement mise en doute, est pourtant niée quelques pages plus loin. Ici encore, ce n'est pas tant l'omniscience qui importe ; c'est la recherche d'une connaissance supérieure à tout prix, la volonté de combler les trous – souvent sans égard à la logique et à la raison – qui oriente la narration chez Toussaint. L'omniscience est une aspiration : la nécessité de (penser) tout savoir – et, par opposition, le malaise qu'implique de ne rien savoir – est à mettre en relation avec l'injonction de transparence des sociétés contemporaines et avec des récits qui s'interrogent sur leur propre possibilité.

Ailleurs dans *Fuir*, le narrateur parvient, avec succès cette fois, à deviner ce qui se déroule à l'autre bout du monde, comme lors de l'appel de Marie pour lui annoncer la mort de son père. Les lieux éloignés sont alors rapprochés par la voie téléphonique. En Asie, le narrateur qui discute avec Marie décrit avec une précision remarquable, digne de l'hypotypose, « le Louvre » et « la lumière du soleil » (*F*, 47-48) qui brûle les yeux de la femme aimée. Cette toute-puissance de la source énonciative est toutefois balayée sèchement quelques pages plus loin par le retour à une

connaissance limitée à sa seule personne quand Marie « commenc[e] à [lui] décrire d'une voix douce et déchirante le plafond » (*F*, 50) du musée parisien – la non-retranscription de cette description rappelle que c'est la production d'images, la possibilité de les voir ou non, qui importent plus que leur contenu. Les allers-retours de la sorte témoignent de la fragilité de la vision panoptique, ambition insistante plus que réalité.

L'omniscience occasionnelle du personnage-narrateur lui permet de prendre de l'avance, de se projeter dans un espace à venir – à condition, évidemment, que Marie s'y trouve. Le personnage infiltre ainsi les pensées de Marie, paniquée, au moment où elle l'attend à l'île d'Elbe pour assister aux funérailles de son père. L'espace de Marie a alors préséance sur celui du narrateur, dont la localisation spécifique importe peu : il ressent comme s'il s'y trouvait

cette inquiétude diffuse [de Marie], lourde, prégnante, qui croissait à mesure que le temps passait, jusqu'à se demander, dans un dérèglement complet de ses sens, si elle m'avait bien vu dans l'église [...] ou si, n'ayant vu que ce qu'elle avait voulu voir, elle n'avait pas eu une hallucination, et que, en réalité, j'étais toujours en Chine, ou sur le chemin du retour, et seulement en pensées à l'île d'Elbe. (*F*, 157)

Ce surplomb un peu abstrait du narrateur de la quadrilogie se traduit par une perte de contact avec l'espace, par une complexification du rapport à l'habiter. Transposé dans l'espace – réel ou simulacral – de Marie, il finit par se demander où il se trouve : « Mais où étais-je ? » (*F*, 162) Le changement de focalisation, qui perdure pendant quelques pages, est tel que le narrateur s'exprime du point de vue de Marie ; il *devient* Marie. L'ambiguïté narrative est à son comble quand il confirme cette projection complète en elle : « pressant le pas dans les galeries souterraines du Carrousel du Louvre, je – ou elle –, je ne sais plus... » (*F*, 54). Le centre commercial qui jouxte le musée parisien est un non-lieu qui semble favoriser la surveillance, faciliter le repérage : le panoptisme y est maximal.

La diffraction du point de vue influence directement la construction de l'espace dans les récits de Toussaint. Les infractions narratologiques, signes d'une non-fiabilité, déterminent un espace poreux et enchevêtré : les frontières spatiales s'ouvrent en même temps que celles du récit. Chaque passage qui constitue une entrave à la linéarité, survenant sans transition apparente, complique la représentation de l'espace : des lieux s'invitent alors dans d'autres lieux – intrusions qui façonnent un espace pluridimensionnel, stratigraphique, un espace à creuser. Le premier chapitre de *Nue*, une achronie, structure que Gérard Genette considère « ambigu[ë] » et « sans issue »⁴³⁰, est en focalisation zéro : le fragment autonome, se déroulant à l'intérieur du Spiral, introduit un lieu grandiose mais impossible à rattacher au trajet spatial du personnage-narrateur dans le récit, qui suit Marie dans un événement artistique et mondain à Tokyo sans que celle-ci le sache et doit se rendre par la suite à l'île d'Elbe pour les obsèques de Maurizio. La narration de *Nue* ne comporte pas les mêmes limitations que celle de *La vérité sur Marie*, où le protagoniste rappelle sans cesse que sa toute-connaissance est circonscrite à la femme qu'il aime et qu'il comprend instinctivement ; il suit les déplacements et intègre les pensées de Jean-Christophe de G. La narration, qui replonge dans un passé antérieur, se dote à nouveau d'omniscience pendant une quinzaine de pages le temps de présenter puis de tourner en dérision celui qui convoite Marie.

Dans le passage, une infraction dans l'infraction oriente un renversement spatial et produit un jeu de plongée et contre-plongée. Avant la distorsion, le narrateur se trouve sur le toit vitré du musée, positionnement qui révèle la transparence du décor et renvoie à la porosité des lieux qui s'offrent à la vue. L'omniprésence du verre est d'ailleurs l'une des constantes des villes contemporaines traversées dans les romans, l'un des motifs de leur interchangeabilité. Pendant l'infraction, le récit se concentre sur Jean-Christophe de G., à l'exception de quelques lignes où le

⁴³⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 115.

narrateur en surplomb réapparaît : « il aperçut alors ma silhouette en manteau sombre sur le toit. Mon Dieu, qu'est-ce que c'est que ça ? pensa-t-il. Le mari ! Mais, s'attardant à peine – d'ailleurs, j'avais déjà disparu, il avait dû mal voir – il se perdit... » (*N*, 72). Deux points (et prises) de vue distincts se chevauchent alors, dans une forme de dialogisme éminemment subtile entre les voix qui rappelle un jeu de caméras.

La narration de Jean-Philippe Toussaint est en quête d'omniscience ; à défaut d'être possible, celle-ci, dans sa forme absolue, est recherchée par tous les moyens. Elle est associée à une quête de sens, à une nécessité de trouver une vérité. Incarnée par Jean Detrez, qui détient un savoir encyclopédique, puis par une narration autodiégétique qui excède les limites qu'une localisation (par définition stable) devrait imposer, le sujet du tout-voir (en simultané, en avance) est partout chez l'écrivain belge. Présent dans son œuvre sous la forme d'une pulsion, le panoptisme de Toussaint est hasardeux, dicté par la transparence croissante – mais pas complète – d'un monde post-exotique autant que par le plaisir de l'écriture et de ses possibles. Comme les romans de Kerangal, les textes de Toussaint sont des enquêtes : leurs narrations aspirent à une connaissance supérieure de soi, de l'autre, de l'espace.

Les romans de Maylis de Kerangal, Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint sont animés d'une pulsion panoptique qui détermine entièrement le rapport à l'espace. Dans ces textes contemporains où foisonnent les dispositifs de surveillance, la possibilité ou la volonté de voir, d'être vu, est au cœur des intrigues. Ces romans posent la question du point de vue, du rapport visuel à l'espace, ils portent sur des paysages, sur des représentations subjectives. Cette importance accordée à la perception a des extensions narratologiques : les textes des trois écrivains jouent avec la focalisation comme un réalisateur joue avec sa caméra. Les plongées, les paralepses, les métalepses, répondent au désir de creuser l'espace, de l'épuiser, d'en fournir une vue

complètement dégagée. L'actualisation de cette volonté panoptique importe moins que la quantité de ressources déployées pour la rendre possible ou en donner l'illusion. Le surplomb peut être celui, physique, de personnages sur leur espace : les sites grandioses et les gratte-ciels offrent en ce sens plusieurs panoramas propices, souvent peu exploités mais donnés comme disponibles. D'autres personnages jouissent d'un surplomb de type psychologique, s'élevant dans la hiérarchie actantielle parce qu'ils en savent trop sur certains de leurs contemporains. Le surplomb peut aussi être celui des narrations, dont le dénominateur commun est de vouloir voir plus, savoir plus. Les narrations omniscientes de Kerangal et d'Echenoz ont, à des échelles distinctes, une teneur encyclopédique qui contraste avec le savoir des personnages. Celle de Kerangal détient une vision radiographique qui lui permet d'excaver l'espace, de *scanner* chacune de ses composantes. Celle d'Echenoz prend de la hauteur en usant d'ironie, figure spatiale qui sert notamment à critiquer, sous le couvert du rire, la numérisation et la médiatisation accélérées du monde. Une ironie plus subtile, et préoccupée sensiblement par les mêmes enjeux que celle d'Echenoz, est décelable chez Kerangal. Chez Jean-Philippe Toussaint, l'aspiration panoptique est celle du narrateur au « je », constamment à la recherche d'une connaissance supérieure : la quadrilogie tout entière est dédiée à la recherche de la vérité de Marie, à la récréation de son expérience spatiale.

En plus de la pulsion panoptique qui s'accompagne d'une surabondance d'images, la mise à l'épreuve de l'espace contemporain dans les textes des trois écrivains de notre corpus passe par le mouvement continu qui l'agite, l'anime. Il peut s'agir du mouvement des personnages nomades qui, surveillés par des caméras qui répondent à l'impératif contemporain de transparence, parcourent les sites en suivant leurs réseaux infinis. Ces individus de la mondialisation sont aux prises avec un ancrage problématique aux lieux. Le contact déjà précaire établi entre les localisations et les protagonistes touristes est aussi fragilisé par la transformation continue des

sites qui, répondant aux injonctions d'un monde capitaliste, sont dans un état toujours éphémère. L'effervescence qui se ressent à la lecture des récits géographiques de Kerangal, Echenoz et Toussaint a deux sources spatiales : le mouvement des lieux, le mouvement des personnages dans les lieux.

QUATRIÈME CHAPITRE

DES LIEUX PROVISOIRES

Les romans récents de Maylis de Kerangal, Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz mettent en scène un espace fluide, qui s’immisce et se répand dans tout le texte. Les dispositifs panoptiques de plus en plus perfectionnés du monde contemporain qu’ils thématisent et reproduisent au niveau de la narration enregistrent un espace-site, un espace de flux et d’ondes, de réseaux virtuels. Les personnages des romans de notre corpus, toujours en mouvement dans un espace universel lui-même en transformation, n’ont plus de point d’attache, de point de repère. Leur existence se résume à enchaîner les destinations, le plus souvent dans le cadre d’un mandat professionnel : le motif des déplacements de Jean Detrez, dans *La clé USB*, et des protagonistes nomades de Kerangal est limpide – plus ou moins défini –, celui du narrateur du cycle de Marie, méconnu et louche, et des personnages-figurants d’Echenoz, farfelus et vains, est suspect et nébuleux. Ce sont des personnages en terrains glissants.

En plus des parcours internationaux de leurs personnages, ces récits mettent en scène un espace qui renferme le monde. Chez Maylis de Kerangal, le statut universel des lieux est mis en évidence. À l’exception d’*Un monde à portée de main*, certainement le roman au déploiement spatial le plus important, ses textes reposent souvent sur une seule unité de lieu : l’appartement, la corniche, le train, le chantier, etc. Chez l’écrivaine, la configuration spatiale la plus récurrente, rappelant la tour de Bentham, est le huis-clos qui s’offre au regard, central et surplombant. Pourtant, les textes de Kerangal n’ont rien de statique, ils s’appuient sur une multiplication et une profusion des espaces. C’est que leurs lieux stratigraphiques, en contenant chacun plusieurs,

ouvrent sur des endroits divers qui s’y superposent et dont ils représentent les nœuds de commutation. Creusés, et révélant une profondeur de champ, ils ont une valeur métonymique : ces lieux universels, typiques et emblématiques de la ville-monde, renvoient à tous les autres. À *ce stade de la nuit* se déroule entièrement dans un appartement atopique, impossible à situer – sa localisation importe peu, il aborde des enjeux qui concernent tout le monde. Le naufrage raconté a lieu dans la Méditerranée, au large de Lampedusa, lieu oxymorique, à la fois idyllique et théâtre de catastrophe. Lieu de ralliement, lieu collectif, la corniche Kennedy, « seuil magnétique à la marge du continent, zone de contact et non frontière [...] ligne de fuite, planétaire, sans extrémités » (*CK*, 11) où se donnent rendez-vous des jeunes de partout, où convergent les regards et les trajectoires, et Coca, vers lequel « [u]ne multitude s’avance » « tandis qu’une multitude l’escorte », où « tous s’infiltrèrent dans la place, drainés par le flot qu’engendre un tel chantier » (*NP*, 35), sont des lieux-monde, qui orchestrent les flux et ponctuent les réseaux. Ce sont des espaces de rencontre bouillonnants, où on se rejoint en grand nombre pour se prélasser (la corniche) ou pour travailler (le chantier). La dimension métonymique du lieu s’exprime avec le plus d’évidence chez Kerangal : au-delà de la corniche et du chantier, Cinecittà, la grotte de Lascaux, le Transsibérien, sont des lieux historiques formés de strates, qui ouvrent sur un espace plus ample et révèlent un état de société plus large.

Chez les trois écrivains, les lieux défilent à vive allure : les personnages se meuvent continuellement. Même dans *Tangente vers l’est*, qui présente un espace linéaire, la mobilité ininterrompue est continuellement commentée. Le train parcourant la Sibérie, qui détermine l’enchaînement du récit et des analepses, correspond à la catégorie du non-lieu, dont les moyens de transport constituent l’une des sous-catégories. Que leurs intrigues reposent sur le déplacement constant des personnages ou qu’elles relatent et thématisent, grâce à des analepses spatialisées, la

« transhumance » antérieure d’individus qui sont « la main-d’œuvre mondialisée de notre temps, “des gens pour qui ici ou là [c’est] pareil”» (*NP*, 29), les récits de notre corpus sont presque entièrement composés de non-lieux. Dotées de détecteurs de mouvement, leurs narrations suivent les va-et-vient de personnages automates qu’elles fichent et géolocalisent dans des excentremens considérables (souvent hors de Paris, lieu de résidence principal des protagonistes d’Echenoz et de la quadrilogie de Marie). Investis de façon éphémère, selon une durée qui va du passage fugace (dans un lieu de transit) au temps d’un contrat, les lieux dans les romans ont en commun leur dimension provisoire, éphémère. Même l’île d’Elbe dans la quadrilogie de Marie et le Sulawesi dans *Envoyée spéciale*, espaces insulaires pittoresques mais banalisés par le texte, sont visités de façon expéditive, et pour des raisons qui n’ont rien d’un voyage de plaisance. Les trajets complexes et multimodaux (avion, bateau, taxi, etc.) vers l’île italienne sont accomplis dans des contextes de décès d’un proche et Louise, accompagnée de Ballester et chaperonnée par Dorothée Lopez, fuit ceux qui, à la FPI, s’acharnent pour qu’elle accepte le poste désormais vacant de sa mère Nicole, en s’envolant « [d]irection : le Sulawesi » (*VGF*, 162).

Des non-lieux aux hyper-lieux

La notion de non-lieu⁴³¹, sans doute déjà exagérément simplifiée, mérite d’être complétée pour (re)devenir un outil d’analyse pertinent. Marc Augé lui-même, dans son « [r]etour sur les non-lieux »⁴³², note leur extension sans précédent depuis la parution de son célèbre ouvrage. Il attribue ce mouvement à une accélération de la virtualisation : les réseaux virtuels de la

⁴³¹ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 160 p.

⁴³² Marc Augé, « Retour sur les non-lieux. Les transformations du paysage urbain », *loc. cit.*, p. 171-178.

globalisation s'accommodent mal des localisations particulières. Attentif à la crise du territoire, Patrick Prado évoque un phénomène similaire en postulant l'existence de délieux, qui sont des lieux devenus non-lieux, « déconstruits, déshabillés, déterritorialisés »⁴³³ par la mondialisation. Le processus de délocalisation à l'origine des délieux est particulièrement sensible dans *Naissance d'un pont* et *Un monde à portée de main*, où les personnages sont dotés d'une agentivité spatiale et où le paysage est directement altéré par les décisions humaines. On trouve quantité d'aéroports, de gares, d'hôtels, non-lieux par excellence étant donné leur caractère non relationnel, non historique, non identitaire, dans les romans d'Echenoz et de Toussaint, où les espaces parcourus sont déjà déterritorialisés. « [I]nstrument du degré de socialité et de symbolisation d'un espace donné »⁴³⁴, le non-lieu est plus ambigu et nuancé qu'il n'y paraît : son intérêt repose précisément sur la possibilité qu'il devienne lieu, que le non-lieu soit aussi, en partie, lieu. À une époque post-exotique où tout est non-lieu, où tout est transitoire et précaire, même les hauts lieux, les existences fluides sont prises d'un « sentiment d'impasse quant aux lieux où vivre »⁴³⁵ : les espaces de l'intime et de l'habiter sont rares et problématiques dans les récits de notre corpus, et peut-être mieux représentés par l'appartement parisien du narrateur de la quadrilogie de Marie, lieu de résidence interstitiel, occupé en vitesse entre deux périple. Les individus n'ont d'autre choix que de voir en quoi les non-lieux qu'ils traversent peuvent constituer un rempart contre certains excès du contemporain : c'est une perspective géopoétique, attachée à trouver une solution aux tourments spatiaux. Espaces d'une « contractualité solitaire »⁴³⁶, de ce qui semble être l'anonymat le plus

⁴³³ Patrick Prado, *loc. cit.*, p. 121.

⁴³⁴ Marc Augé, « Retour sur les non-lieux. Les transformations du paysage urbain », *loc. cit.*, p. 172.

⁴³⁵ Dominique Rabaté, « Des lieux pour disparaître? », dans Jean-Yves Laurichesse et Sylvie Vignes (dir.), *États des lieux dans les récits français et francophones des années 1980 à nos jours*, *op. cit.*, p. 158.

⁴³⁶ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 119.

complet, lieux où tenter (vainement) d'échapper à l'omnivisibilité en se fondant dans la foule, les non-lieux sont le théâtre de formes de résistance diverses.

Dans notre société de surveillance, ces tentatives sont un peu vaines : les espaces provisoires que traversent les personnages d'Echenoz, Toussaint et Kerangal sont parmi les plus encerclés de la planète. On l'a vu : la démocratisation du panoptisme numérique, actualisation contemporaine du concept de Bentham, signifie que la surveillance ne connaît plus de frontières. Elle peut compter sur des outils de traçabilité des individus alors qu'ils traversent les non-lieux, sites numérisés qui recouvrent désormais l'entièreté de la carte. La tentative vaine de Jean Detrez d'échapper à ces réseaux se solde d'ailleurs par un échec cuisant : son détour par Dalian, suivi de près par des individus louches, à commencer par Yolanda Paul qu'il aperçoit à Roissy au moment où elle « s'apprê[t]e à prendre le même avion » (*CU*, 91) que lui, est enregistré, à son insu, par les caméras disséminées dans l'espace. *La clé USB*, qui décrit le peu de certitude prodiguée par le champ de la prospective – en dépit des modélisations, « [l]'avenir [...] demeure mouvant, instable, flou, indécis » (*CU*, 15) –, aborde le plus directement la numérisation des existences intégrées aux réseaux.

Le monde s'apparente de plus en plus à une gigantesque carte sur laquelle s'active une infinité de points lumineux, autant d'existences fichées qui parcourent les réseaux de la ville globale. La démocratisation de la vidéosurveillance conduit à « un suivi continu des personnes » grâce à une « multiplication des points de réception de l'image »⁴³⁷ – chacun, jouissant d'une autorité ou non, peut connaître les lieux fréquentés par le sujet de son attention, « à quel rythme, leur manière de se placer dans la ville et même qui ils rencontrent, quand, où, pendant combien de

⁴³⁷ Christian Laval, *loc. cit.*, p. 64.

temps⁴³⁸». Dans une « société transparente, faite d'individus visibles et identifiables, que l'on peut compter, que l'on peut classer, que l'on peut connaître de près, dont les relations et les mouvements sont le plus parfaitement exposés à l'observation, à l'évaluation et au jugement »⁴³⁹, le fichage inhérent aux non-lieux ou aux délieux réduit les passants à des entrées dans une base de données. Cette collecte d'informations est particulièrement manifeste dans *Naissance d'un pont*, où les personnages sont introduits par une analepse spatialisée et une description physique radiographique – une sorte de portrait-robot –, et plus encore dans *Vie de Gérard Fulmard*, où ils sont présentés par une mise en abyme de fiche nominative. Dans le roman d'Echenoz, l'irruption d'un protagoniste qui « entre en scène » s'accompagne, en plus d'un chronométrage – « à 19 h 56 précises » (*VGF*, 133) –, presque systématiquement d'une liste qui détaille un certain nombre de renseignements permettant son identification : « [Je] me nomme Fulmard, me prénomme Gérard et suis né le 13 mai 1974 à Gisons (Eure). Taille : 1,68 m. Poids : 89 kg. Couleur des yeux : marron. Profession : steward. Domicilié rue Erlanger, Paris XVI^e, où je vis seul » (*VGF*, 14). Au moment où ce même Fulmard doit effectuer un travail d'observation sur Jean-Loup Mozzigonacci et Louise Tourneur, il se voit remettre des fiches contenant des informations confidentielles à leur sujet. Fulmard est épié, *scanné* ; il réserve le même traitement à ses contemporains : dans les non-lieux provisoires du monde, la surveillance est généralisée et multidirectionnelle. Chacun *peut* espionner et chacun *espionne*.

Pour Michel Lussault qui développe son concept en intensifiant celui de Marc Augé, les non-lieux sont désormais rapidement remplacés par les hyper-lieux, notion plus adaptée pour

⁴³⁸ Simon Borel, « Le panoptisme horizontal ou le panoptique inversé », *Terminal*, n° 118, 2016. En ligne : <https://journals.openedition.org/terminal/1457> (consulté le 12 mai 2022.) Borel cite Cédric Biagini, *L'emprise numérique : comment Internet et les nouvelles technologies ont colonisé nos vies*, Montreuil, L'Échappée, 2012, p. 304.

⁴³⁹ Christian Laval, *loc. cit.*, p. 49.

rendre compte des « nouvelles géographies de la mondialisation »⁴⁴⁰, qui évoluent en accéléré.

L'hyper-lieu est un

espace de concentration des individus, un espace de densité, un espace de diversité. L'hyper-lieu se distingue du lieu de la résidence par la diversité des individus et des interactions. C'est un espace de pratiques sociales intenses à la fois entre les individus, mais aussi entre les individus et leur environnement⁴⁴¹.

Les récits de notre corpus, convoquant le plus souvent des espaces achalandés et traversés par des personnages aux parcours et aux origines différentes, semblent *a priori* correspondre à cette désignation : ces récits se déroulent principalement dans des lieux-réseaux, emblématiques de la mondialisation. Certaines des caractéristiques énumérées par Lussault confirment que les espaces représentés chez Echenoz, Toussaint et Kerangal correspondent, au moins en partie, à la catégorie des hyper-lieux. Ce sont des lieux dotés d'une intensité, marqués par un « surcumul [...] de réalités spatiales, matérielles ou immatérielles, variées : personnes, objets, flux, données numériques, richesses capitalisées, production de valeur ajoutée. »⁴⁴² Ils ont un surplus d'espace – ils sont des lieux d'hyperspatialité, « mesurée par la densité des mobilités, des coprésences et des connexions, soit la densité réticulaire dont l'hyper-lieu est le point nodal. »⁴⁴³ Ce sont, aussi, des lieux qui ont « la possibilité de fonctionner simultanément à plusieurs échelles, du local au mondial », ce que Lussault nomme « l'hyperscalarité »⁴⁴⁴ – ils participent du nivellement spatial, de la création de la ville-monde. C'est le cas pour les rues, les places publiques, le métro, l'aéroport chez Echenoz ;

⁴⁴⁰ Michel Lussault, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2017, 320 p.

⁴⁴¹ « *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation* par Michel Lussault », *Demain la ville*, avril 2017. En ligne : <https://www.demainlaville.com/hyper-lieux-nouvelles-geographies-de-mondialisation-rencontre-michel-lussault/> (consulté le 15 juillet 2020.)

⁴⁴² Michel Lussault, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁴³ Jean-Charles Chabanne, « Michel Lussault, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation* », *Questions de communication*, n° 34, 2018. En ligne : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/16613?lang=en>, (consulté le 24 octobre 2020.)

⁴⁴⁴ *Ibid.*

les lieux publics des grandes villes d'Asie, les modes de transport, les hôtels chez Toussaint ; le chantier, la corniche, le train chez Kerangal... ces hyper-lieux sont dans le champ de vision de caméras de surveillance.

Michel Lussault fournit des exemples de ce qu'il juge être des hyper-lieux : « les centres commerciaux géants », « les grands aéroports internationaux », « les gares centrales » « sont révélateurs » pour lui « des nouvelles formes d'urbanité dans l'écoumène contemporain. »⁴⁴⁵ L'hyper-lieu serait *grosso modo* un non-lieu plus mondialisé, plus numérisé, qui aurait gagné en intensité, en spatialité, mais avec lequel les individus auraient appris à composer (ils sont « un point d'ancrage de la cohabitation urbaine, un support d'expériences pour un nombre croissant d'individus »⁴⁴⁶). La possibilité d'une alliance géopoétique avec le paysage est présente, même dans un contexte d'instabilité. Les cas de Marie dans la quadrilogie de Toussaint et des jeunes de la corniche, existences fluides qui ne font qu'un avec leur environnement et sont moins enclines au doute, invitent en effet à penser qu'une (co)habitation est possible. Ce sont toutefois des exceptions : le rapport à l'espace est généralement perturbé, à la limite du réconciliable, dans les récits de notre corpus.

En plus de Times Square qu'il désigne comme « idéal-type de l'hyper-lieu », Lussault donne l'exemple de la gare de Shibuya (« et son environnement proche »⁴⁴⁷), que traverse justement Jean Detrez alors qu'il se trouve à Tokyo : « Je regardais fixement le carrefour de Shibuya, où des gens attendaient pour traverser [...] se croisaient en diagonale » (CU, 169). Dans les hyper-lieux, transitoires mais captés, les caméras de vidéosurveillance sont partout. Les villes

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Michel Lussault, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁴⁷ Jean-Charles Chabanne, « Michel Lussault, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation* », *loc. cit.*

chinoises, omniprésentes dans l'œuvre de Toussaint, sont parmi les plus munies de caméras depuis que le pays a « massivement acheté des équipements très sophistiqués [...] pour parer à l'éventualité d'un attentat lors des Jeux olympiques de Pékin en août 2008, de l'Exposition universelle à Shanghai ou des Jeux d'Asie à Guangzhou en 2010. »⁴⁴⁸ Les trois métropoles évoquées par Christian Laval sont parcourues dans la quadrilogie de Marie (Pékin, Shanghai) ou dans son extension autofictive, *Made in China* (Guangzhou).

Panoptisme et flux de la mondialisation vont de pair. Les protagonistes des romans d'Echenoz, Kerangal et Toussaint traversent un monde touristique devenu un espace de circulation qu'il s'agit de visiter. L'extension de la ville-monde entraîne aussi la transformation continuelle de l'espace pour convenir à ses exigences sans cesse renouvelées. La dimension provisoire des lieux, qui est l'un des pans de leur mise à l'épreuve, de leur problématisation, prend deux formes distinctes. Elle a trait aux déplacements constants des personnages, qui ne nouent que très peu de liens avec les territoires parcourus hâtivement : ce sont, dans plusieurs cas, des personnages emblématiques de la mondialisation qui, à l'instar des lieux métonymiques qu'ils traversent, représentent un état de fait plus large. Le caractère provisoire des lieux a trait aussi à l'altération continuelle du paysage, où les chantiers s'accumulent, entretenant une instabilité constante.

⁴⁴⁸ Christian Laval, *loc. cit.*, p. 62.

Le mouvement des personnages

Maylis de Kerangal : des « célibataires géographiques »

Les protagonistes de Maylis de Kerangal exercent souvent un emploi qui nécessite de parcourir le monde. C'est leur métier (généralement vécu comme une obligation, voire une condamnation), qui explique que les travailleurs du chantier, que Paula, Jonas et Kate, ou qu'Aliocha sont en mouvement. Menant des existences nomades, les personnages de l'écrivaine proviennent d'un peu partout dans le monde ; ce faisant, ils créent des connexions, généralement peu durables, avec des collègues aux origines diverses. Ils nouent des relations éphémères, le temps d'un projet commun, accompli sur un site dont l'érection ou l'altération dépend de la diversité de leurs expertises et de leurs provenances. Leur déplacement perpétuel est directement lié à la densité des informations géographiques ou topographiques que dispensent les récits de l'écrivaine, écartelés sur plusieurs continents.

C'est dans *Naissance d'un pont* et *Un monde à portée de la main* que le cosmopolitisme des personnages est le plus central. Les personnages-acteurs de *Naissance d'un pont* sont réunis dans un seul lieu éminemment poreux qui concentre l'hétérogénéité du monde. Ils « apparaissent tantôt comme des représentants de la multitude [...] tantôt comme des êtres singularisés au moyen de microrécits »⁴⁴⁹ : l'entrée en scène (épique) de Diderot, personnage de la mondialisation par excellence, met au jour l'instabilité de son existence. Avec « toujours cet air qu'il a d'arriver du plus loin, des confins de l'espace avec dans son dos le souffle de la plaine – Astana, Kazakhstan, le palais présidentiel inauguré trois jours auparavant était une réplique de la Maison-Blanche [...] » (*NP*, 40), le chef de chantier est présenté comme un homme débordé, que les

⁴⁴⁹ Éléonore Devevey, « De l'anthropologue comme personnage au roman comme anthropologie? Sur *La bête faramineuse*, de Pierre Bergounioux, et *Naissance d'un pont*, de Maylis de Kerangal », *loc. cit.*

voyages consécutifs fragilisent – il est notamment « dipsomane [...] on le sait tous » (*NP*, 14), maladie qui affecte également d'autres personnages exténués de Kerangal, comme Sylvestre Opéra. La narration développe les difficultés qu'implique le mode de vie de Diderot : son nom évoque le philosophe français et ses commentaires sur le patriotisme et le cosmopolitisme, dont le représentant est « un homme qui n'est étranger nulle part » selon l'*Encyclopédie* de 1751⁴⁵⁰. Ses difficultés sont d'ordre « climatiqu[e], dermatologiqu[e], diététiqu[e], phonologiqu[e] » ou sociolinguistique : « sa bouche, elle, connaissait des drôles de chamboule : toute langue parlée sur le chantier et facilement apprise venait y bouger intimement son français – un français déjà bien perturbé –, si bien qu'il lui arrivait de s'emmêler les pinceaux dans les courtes lettres qu'il écrivait à sa mère » (*NP*, 15). Individu « sans doute [...] pluriel », qui est « tous ces hommes » qu'il côtoie « simultanément, successivement » (*NP*, 15), il obéit au seul temps du présent, du provisoire, de l'éphémère – le temps de la mondialisation :

le temps qui est le sien se compte en claquant des doigts one! two! three! four! let's go!
– et là, ils joignaient le geste à la parole, mimant un top départ aussitôt tendu vers sa fin, vers son objet, la livraison d'un ouvrage dont la deadline tracée au bas de la commande à l'encre écarlate anticipait les jours selon un plan de travail [...], selon des contrats, et des saisons (*NP*, 18)

L'absence de marqueur de distinction dans le passage pour démarquer les mots en anglais va dans le sens d'une grande porosité de l'espace et d'une acceptation de la différence : l'anglais est la langue universelle, la langue professionnelle par excellence, celle dont on peut présumer qu'elle est la plus souvent parlée sur le chantier. Une voix de l'opinion générale, au « on », s'élève pour juger cet homme qui enchaîne les départs, situation qui complique « sûrement » sa vie amoureuse ou familiale : « On eût aimé qu'il soit en quête de lui-même », « on eût aimé qu'il ne

⁴⁵⁰ Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, « Cosmopolitain, ou cosmopolite », *L'Encyclopédie* (tome 4), Paris, 1751, p. 297.

sache pas aimer », « [o]n se disait qu’être seul à ce point, cela ne se faisait pas, que c’était du gâchis » (*NP*, 16) et on s’inquiète pour sa mère : « il a bien une mère puisqu’il lui écrit, n’y pense-t-il donc pas? » (*NP*, 16). Les travailleurs du chantier, y compris Diderot qui noue toutefois des liens avec Katherine Thoreau, sont « la plupart célibataires géographiques prélevés sur le contingent universel de travailleurs mobiles » (*NP*, 144), « délocalisé[s] célibataire[s] » (*NP*, 26). Le récit de Kerangal insiste sur cet individualisme, qui renforce paradoxalement la dimension collective : les ouvriers du chantier partagent ce même destin, ils se rejoignent dans une « solitude poreuse. »⁴⁵¹

Les thématiques de la délocalisation et du mouvement de masse sont omniprésentes dans *Naissance d’un pont*. Elles prennent parfois la forme animale : l’événement qui perturbe le plus le chantier est la nidification des oiseaux migrateurs dont « on se rappelle que la plupart ont suivi des couloirs précis depuis l’Alaska [...] le sens de l’orientation plus rigoureux, plus mathématique qu’un GPS » (*NP*, 140). Elles renvoient le plus souvent aux excentremets des travailleurs de Coca, qui débarquent massivement dans la ville à bâtir. À l’annonce du nouveau projet, « ceux qui travaillent pour Pontoverde [...] se tinrent en silence à penser à leur expatriation future, à chiffrer leur carrière qui soudain accélérerait parce qu’ils savaient acquiescer à l’opportunité » (*NP*, 26). La narration détaille cette « multitude » qui « s’avance [...] vers Coca », « tous s’infiltr[ant] dans la place, drainés par le flot qu’engendre un tel chantier, pariant sur les retombées économiques de l’ouvrage » (*NP*, 35). Elle évoque les « vague[s] » successives de travailleurs qui déferlent sur la ville (imaginaire) californienne : « [u]ne première [...] [qui] s’enfour[n]e dans des avions-cargos » ; « [d]’autres [qui] saut[ent] à l’arrière des wagons de marchandises, illico secoués » ; « [i]l y en eut encore pour monter dans ces autocars qui blindent la nuit sur les autoroutes » ; puis

⁴⁵¹ Chloé Brendlé, « La “solitude poreuse” des romans de Maylis de Kerangal », *loc. cit.*, p. 35-51.

il y a ceux qui viennent « à pied » (NP, 29). « [C]omme un seul homme, synchrones » (NP, 28), les personnages de l'écrivaine, empêtrés dans une culture de l'ambition et de la carrière à tout prix et confrontés à des conditions précaires, « se m[ettent] en marche dans la nuit violette et converg[ent] vers la ville dont le nom de soda jou[e] comme mille épingles corrosives dans leur bouche sèche » (NP, 28).

Déjà nombreux, provenant de lieux variés, les personnages de *Naissance d'un pont* sont chacun les porte-étendards d'une culture plus large ; leur parcours fait aussi se succéder les sites internationaux, qui laissent tous leur marque chez ces protagonistes constitués par d'innombrables espaces. Dégageant « une odeur de pieds crevés – on sait tous que c'est là l'odeur de l'humanité » (NP, 29) –, les groupes ainsi constitués « mix[ent] plusieurs nationalités » (NP, 232). Chacun des personnages est désigné par un « poncif racial » : « le Turc fort, le Coréen industriel, le Tunisien esthète, le Finnois charpentier, l'Autrichien ébéniste, et le Kényan géomètre [...] le Grec danseur et l'Espagnol ombrageux, le Japonais hypocrite, les Slaves impulsifs » (NP, 28). L'une des singularisations, sortes de zooms sur des personnages qui demeurent à l'état de « virtualités narratives simplement esquissées⁴⁵²», se fait sur Mo Yun, « [u]n Chinois fin de jambes au profil de falaise » (NP, 29), et accumule les référents topographiques : il « traverse la Mongolie blotti au fond d'un 4 X 4 en compagnie d'un couple de botanistes russes » jusqu'aux « faubourgs d'Oulan-Bator », puis « c'est l'embarquement sur un porte-conteneurs néerlandais et Vladivostok-Vancouver en quinze jours de temps » avant d'arriver à « San Francisco, Chinatown [...] où l'un de ses oncles l'exploite quatre mois pendant seize à dix-huit heures par jour » (NP, 30). Les personnages-travailleurs de *Naissance d'un pont* vont de chantier en chantier, dans des sites

⁴⁵² Éléonore Devevey, « De l'anthropologue comme personnage au roman comme anthropologie? Sur *La bête famarimeuse*, de Pierre Bergounioux, et *Naissance d'un pont*, de Maylis de Kerangal », *loc. cit.*

provisoires, qui sont autant de « violente[s] marmite[s] prolétarienne[s] » (*NP*, 30). Malgré leurs déménagements continuels, ils ne quittent jamais le champ de vision des caméras de vidéosurveillance et sont absolument « discernables, identifiables, évaluables en permanence », ce qui en fait « des individus dont on peut s'assurer de l'efficacité sociale, dont on peut contrôler l'utilité sociale »⁴⁵³ – celle de donner forme à la mondialisation.

Dans *Un monde à portée de main*, Paula Karst passe sans cesse d'un lieu à un autre : le temps plus long du récit (quelques années) signifie qu'on suit la jeune artiste dans plusieurs de ses destinations, parfois en développant plus longuement certaines périodes (Bruxelles, Paris, Rome, Lascaux, Moscou), parfois par des ellipses (la succession de chantiers italiens, à Turin, Milan, Brescia, avec un détour par Avignon, et Carrare, est en accéléré, en *fast-forward*). Le récit premier raconte les retrouvailles « dans Paris » de Paula, Kate et Jonas, « une occasion à ne pas manquer, une conjonction planétaire de toute beauté, aussi rare que le passage de la comète de Halley! » (*MPM*, 13). Il est somme toute secondaire en comparaison avec les années qui précèdent, depuis la rencontre des trois comparses à Bruxelles en 2007 jusqu'à leur réunion près d'une dizaine d'années plus tard ; Paula, repassant ces années de nomadisme et glissant aisément dans les souvenirs qui font se superposer les lieux – « et dans l'instant Paula est à Moscou » (*MPM*, 15) –, se remémore le « flux continu sur les chantiers qui prolifèrent à la surface du globe » (*MPM*, 171).

Le récit entretient des liens étroits avec *Naissance d'un pont*. La composition spatiale d'*Un monde à portée de main*, comme celle du roman-chantier, est assujettie aux impératifs de production. De la même façon que sont détaillées les vagues continues d'ouvriers qui arrivent à Coca, *Un monde à portée de main* hiérarchise les travailleurs qui s'activent « dans les soutes de la mondialisation » (*MPM*, 171) : « Paula, elle, joue dans une catégorie intermédiaire, les free-

⁴⁵³ Christian Laval, *loc. cit.*, p. 49.

lances » (*MPM*, 171). Pour ces protagonistes, quand un projet s'achève, l'instabilité complète ne peut être évitée que par l'éventualité d'un prochain engagement : « je vais trouver d'autres chantiers » (*MPM*, 161). Déjà affaiblie physiquement, notamment pendant ses études à l'Institut de Bruxelles, exigeantes, Paula éprouve des difficultés financières. L'argent (ou plutôt son manque) guide ses déplacements, comme lorsqu'elle « emprunte le montant d[un] billet d'avion à ses parents » (*MPM*, 164) ou lorsque, n'ayant « pas un rond, elle [les] rejoint [...] quelques jours en Charente » (*MPM*, 163). Elle préfère généralement éviter ce type de détour, qui la fait dépendre de Marie et de Guillaume, inquiets pour leur fille, et elle les met en garde à l'occasion d'un passage éphémère à Paris, rue de Paradis : « attention, je ne me réinstalle pas, ce n'est que transitoire » (*MPM*, 179) – ailleurs (plusieurs années avant), elle « se dit que ses parents auront vu dans cette école de Bruxelles une aubaine pour l'exfiltrer » de leur appartement parisien (*MPM*, 50). Rare espace de quasi-immuabilité – « la rue de Paradis n'a pas bougé, l'horlogerie interne de l'appartement à peine émoussée cinq ans après », de même les parents de Paula à qui « on [...] demande sans vergogne des recettes de longévité amoureuse » (*MPM*, 244-245) : le pied-à-terre offre un minimum de stabilité à la jeune femme désorientée. Ailleurs, son absence d'ancrage (de localisation, terme associé à une stabilité, à une forme de permanence) la perturbe, la désillusionne même.

C'est la succession des espaces et la dimension précaire, passagère, de son existence qui la heurtent soudainement quand elle,

qui pourtant se proclamait nomade, électron libre, parfaitement ajustée à ce mode de vie, goûtant les amours de courte haleine, dédaignant la conjugalité précoce et regardant les sédentaires de son âge comme des pantoufles, est peu à peu déstabilisée par la discontinuité de sa vie affective, par ces engouements sans lendemain (*MPM*, 174-175).

Elle ne connaît que les lieux provisoires, et finit même par s'en accommoder : si elle regrette le faste de son logis « en face [...] [de] la colline de Lascaux, la grotte, la vraie » (*MPM*, 275), elle en est venue à lui préférer le préfabriqué : « Elle aurait aimé une chambre comme une boîte, un espace où faire nid, un de ces lieux standards que l'on habite vite, mais celle-là l'impressionne » (*MPM*, 275). Elle s'habitue petit à petit à devoir « saute[r] dans les trains, pren[dre] des autocars sur de longues distances » (*MPM*, 173), et « n'est pas en mesure de réaliser que la précarité est devenue la condition de son existence et l'instabilité son mode de vie » (*MPM*, 174). Un peu comme Diderot dans *Naissance d'un pont*, sa façon de parler est altérée par le défilé des lieux : elle « parl[e] mal de nombreuses langues et couramment aucune », elle « pren[d] l'accent du pays » (*MPM*, 172). Partout chez elle, Paula « acquiert la foulée souple des filles débrouillardes, pragmatiques [...], ces filles déliées qui se frayent facilement dans la foule, ne traînent jamais longtemps sur place et décanillent » (*MPM*, 173) (le verbe familier dit le peu de cas qui est fait du déménagement, partie intrinsèque de son existence, en plus de connoter la fuite, le sauve-qui-peut).

L'Institut de peinture est un lieu réputé vers lequel confluent des gens de partout au monde, à commencer par le trio réuni dans un « [c]afé noir de monde » (*MPM*, 14) de Paris, d'abord formé au « 30, rue du Métal à Bruxelles, entre octobre 2007 et mars 2008 » : Paula Karst vient de la capitale française ; Kate Malone, de Glasgow ; et Jonas Roetjens, de Belgique. Dans une longue phrase scindée par des tirets et des points-virgules, Paula « passe en revue les [autres] élèves [...] dans le sens des aiguilles d'une montre » (*MPM*, 80). La plupart ont beaucoup voyagé : « un décorateur de théâtre venu de Boulder, Colorado », « une restauratrice de chapelles baroques passée par l'académie des beaux-arts de Florence », « un jeune banquier londonien » qui a une « tête de lévrier afghan », « un type de Hambourg », « un jeune Flamand bouclé comme un pâtre

grec », « les Espagnoles, Alba et Inès [...] entrées à l'Institut de peinture afin de pouvoir repeindre ensuite les châteaux de familles disséminés sur le Vieux Continent » (*MPM*, 81-82). Les comparaisons elles-mêmes (avec le lévrier afghan, avec le pâtre grec) accroissent la densité topographique de la phrase, qui semble embrasser le monde. Prise dans le lieu de passage et d'intersection de ces individus aux origines, aux classes sociales, aux expériences diverses, Paula « se trouve [...] face à une force, et elle aime ça » (*MPM*, 84) : le groupe « fonctionne [...] comme un écosystème » (*MPM*, 84). Les étudiants « constituent [...] une petite société à eux seuls, connectée à la matière du monde » (*MPM*, 83) ; l'espace de la classe, d'un côté poreux et incorporant le monde et ses ressources, d'un autre côté « vase clos, le travail laissant peu de loisir pour nouer des relations hors des murs de l'école [...] » (*MPM*, 83), est complexe et hétérogène. Les matériaux que manipulent les personnages à l'école ou après, dont les nuances sont nommées et les particularités déclinées, contribuent aussi à amplifier le poids géographique de certains passages : un « jaune de Naples » (*MPM*, 152), un « rouge de Vérone » (*MPM*, 179).

Un monde à portée de main commente tout particulièrement les amitiés nouées par ces personnages de la mondialisation, qui sont inévitablement anodines et momentanées. « [P]rise dans un rapport économique où elle est sommée de satisfaire une commande contre un salaire d'une part, engagée sur des chantiers à durée limitée d'autre part » (*MPM*, 174), Paula conserve très peu de liens avec ses camarades de classe ou les collègues qu'elle croise sur son chemin : « elle ne crée pas de relations qui durent, accumule les coups de cœur de forte intensité qui flambent comme des feux de paille sans laisser de trace, désagrégés en quelques semaines » (*MPM*, 174). Le champ lexical du provisoire, s'il est difficile de l'attribuer avec certitude à la narration hétérodiégétique ou à Paula, dont les voix se mêlent, est continuellement entretenu. Les amitiés prennent rapidement la voie virtuelle, ce qui signe leur éclatement :

intimes soudain [Paula et une collègue], partageant tout, se racontant longuement sexualité comprise, puis une fois l'escalier peint leurs chemins divergent, et elles dévissent d'un coup, les deux ensemble, en trois jours ça se referme, plus rien, un smiley de temps en temps, une info par texto, et aucune ne manque à l'autre (*MPM*, 174).

À l'exception de leur rencontre à Paris, qui a quelque chose de miraculeux et d'intimidant, la relation de Paula avec Jonas et Kate est réduite à de rares « échange[s] sur skype, le[s] visage[s] pixellisé[s] » (*MPM*, 177). Le rapport de Jonas à l'enchaînement des lieux permet de nuancer le constat d'une précarité inhérente au nomadisme. Lui-même l'une des flammes passagères de Paula au moment de leur colocation à Bruxelles, il semble être en mesure de se définir autrement que par la seule succession des sites, qui souvent prend toute la place : lors d'un appel avec la jeune femme, « [i]l élude les chantiers, parle-moi de toi, c'est plus intéressant, proche soudain, toute distance abolie, le monde rétracté sans plus de géographie » (*MPM*, 177). La mise à l'épreuve qui accompagne la relation contemporaine à l'espace, à la géographie, est en partie résolue chez Jonas, doué pour l'ici et le maintenant, comme la Marie de Toussaint.

La valeur métonymique des récits de Maylis de Kerangal s'exprime avec une intensité particulière sur le plan spatial. Incarnant la multiplicité de l'espace planétaire, de ses cultures, des expertises requises pour matérialiser la mondialisation, les protagonistes des romans de Kerangal s'additionnent en un microcosme à valeur universelle. Les processus et les effets de la mondialisation sur l'espace sont évoqués et illustrés par le mouvement continu des personnages, empêtrés dans des hauts lieux de la surveillance virtuelle, et par la nature des lieux traversés, le rapport à la ville globale étant ici plus important que la localisation précise et l'aspiration à la stabilité. Dans tous les cas, les récits de l'écrivaine-géographe mettent au jour un espace de connexions : celles entre les lieux, celles entre les personnages, celles entre les lieux et les personnages.

Jean-Philippe Toussaint : la fluidité de la mondialisation

Les œuvres récentes de Jean-Philippe Toussaint ne présentent pas la diversité du monde de façon aussi ostentatoire. Tantôt métaphysique (le cycle de Marie), tantôt technologique (*La clé USB*), la réalité dévoilée est plus abstraite, plus virtuelle, et les personnages, comme les lieux, indifférenciés, ne sont pas des types définis qui permettraient de les désigner aussi nettement comme représentants du monde.

Les lieux internationaux abondent chez l’auteur, qui affiche une préférence marquée pour l’Asie – en tant que destination professionnelle – et l’Europe – en tant que lieu de résidence ou de villégiature. Deux personnages sont à l’origine de la plupart des déplacements à Tokyo, Pékin, Shanghai, Dalian, et à Paris, Bruxelles, Portoferraio : Marie, épicurienne, femme du monde, et Jean Detrez, éminent chercheur reconnu mondialement. Ces protagonistes appartiennent tous deux à la catégorie des privilégiés. L’expérience de l’espace chez Toussaint est fortement influencée par les moyens des personnages, qui ne sont pas contraints sur le plan spatial, et pour qui la porosité des lieux s’exprime avec encore plus d’intensité. C’est leur travail (respectivement artiste multidisciplinaire et spécialiste de la prospective) qui amène Marie et Jean à parcourir le monde, sans qu’il soit question de survie. L’enchaînement des lieux parcourus à toute vitesse relève du train de vie effréné de ces protagonistes pour qui l’argent ne semble pas être un problème⁴⁵⁴. À la remorque de Marie, le personnage-narrateur du cycle ne fait pas allusion à ses dépenses, lui qui n’a de toute évidence pas d’emploi. Toujours disponible lorsque Marie l’invite en Asie ou à l’île d’Elbe, il la suit aveuglément, de même que ses collègues douteux, comme Li Qi et Zhang

⁴⁵⁴ L’une des rares informations dont on dispose à ce sujet est la « robe de collection à vingt-mille dollars, toute simple » (*VM*, 196) que revêt Marie, dont l’habillement, de même que son absence (la nudité), sont parmi les sujets les plus récurrents dans le cycle, lui-même conçu selon les saisons de la mode (*La vérité sur Marie*, notamment, représente le « printemps-été ») ; on sait aussi qu’elle collectionne les lampes design.

Xiangzhi. Marie initie le mouvement. Vedette de la quadrilogie même si elle n'en est pas la narratrice, elle est de ces artistes internationaux qui réussissent : le nom de sa marque de vêtements, *Allons-y, Allons-o*, traduit son empressement à se déplacer et à être dans l'action. L'aisance financière de Marie influence la représentation spatiale de la quadrilogie, marquée par la visite de lieux à la mode qui accueillent des événements mondains, lesquels attirent les foules les plus huppées. Jean-Christophe de G., descendant d'une éminente famille du milieu des courses françaises de chevaux, est par exemple présent à son vernissage au *Contemporary Art Space* et la convie à l'hippodrome de Tokyo. Marie présente sa collection de robes à l'occasion d'un défilé de mode au *Spiral*. Ces espaces prestigieux marqués par le luxe sont aussi caractérisés par l'omniprésence de la surveillance électronique, trait définitoire des hyper-lieux de la mondialisation et des réseaux qui les relient.

Marie se sent partout chez elle. S'appuyant sur un solide réseau de contacts à l'étranger, allant d'hôtel en hôtel et passant sa vie dans les avions et les taxis, au fil des occasions d'affaires, nébuleuses et suspectes, impliquant parfois « vingt-cinq mille dollars en liquide d'héroïne pure ou de cocaïne, de stupéfiant ou de matière toxique » (*F*, 110), ne s'éternisant jamais dans un lieu, Marie vit dans ses valises. Le motif des bagages et de leur accumulation, récurrent, contribue à la représenter comme une globe-trotter un peu dispersée qui refuse de s'installer – sans décrire le personnage directement. Dans *Faire l'amour*, par exemple, le narrateur évoque les

près de cent quarante kilos de bagages que Marie avait enregistrés l'avant-veille à Roissy, avec un excédent de quatre-vingts kilos qu'elle avait accepté sans ciller et payé rubis sur l'ongle au comptoir de la compagnie aérienne, éparpillés là dans la chambre, huit valises métalliques rembourrées et quatre malles identiques [...] (*FA*, 19).

« Éparpillé[e] » elle aussi, Marie est entre deux lieux, elle navigue dans un espace intermédiaire. Ayant « un goût pour le désordre, pour le bazar, pour le chaos, [...] les tourbillons, l'air mobile et

les rafales » (*VM*, 15), elle passe en coup de vent. Ses vêtements jonchent le sol des chambres d'hôtel, son lit est toujours défait... Toujours de passage, elle ne prend pas la peine de fermer quoi que ce soit. Le narrateur-personnage remarque sa préférence « tuant[e] », « épuisant[e] pour les fenêtres ouvertes, pour les tiroirs ouverts, pour les valises ouvertes » (*VM*, 15). Marie est souvent associée à des articles promotionnels, qui s'additionnent, en particulier les « lunettes de soie lilas de la Japan Airlines » (*FA*, 23), comme un signe tangible de sa vie mouvementée, passée dans les transports. Le contenu de ses valises et de ses sacs est énuméré selon un procédé accumulatif dont Toussaint – de même que les autres écrivains de notre corpus – use à outrance. Par exemple, le narrateur de la quadrilogie, entretenant l'intrigue criminelle au passage, explique que la trousse de toilette de Marie

abrit[e] de ces objets hétéroclites, dentifrice et coupe-ongles, du miel et des épices, de l'argent liquide dans des enveloppes de papier kraft, sans compter différents jeux de pellicules photos pas encore développées, petits rouleaux compacts noir et bleu de l'Ilford FP4, noir et vert de l'Ilford HP5, qu'il fallait sortir plus ou moins clandestinement de tel ou tel pays (*FA*, 21-22).

Comme les déménagements successifs finissent par fatiguer et désillusionner Paula dans *Un monde à portée de main*, le décalage horaire permanent des personnages de la quadrilogie de Toussaint oriente complètement leur rapport à l'espace, leurs pensées embrumées compliquent leur perception. La narration thématise la notion de frontière, d'entre-deux : les personnages éprouvent un « sentiment d'écartèlement de [se] trouver à la fois ici physiquement, et là-bas en pensées » (*N*, 59). Ce positionnement intermédiaire, caractéristique de la mondialisation, engendre une « distorsion dans l'ordre du réel, un écart, une minuscule inadéquation fondamentale entre le monde pourtant familier qu'on a sous les yeux et la façon lointaine, vaporeuse et distancée dont on le perçoit » (*F*, 68). Les considérations sur le décalage horaire sont attribuables au personnage-narrateur, mais ce dernier suit le plus souvent les traces de Marie, qui affronte

nécessairement les mêmes défis : il voyage à ses côtés, il est en voie de la rejoindre ou encore il l'espionne.

L'aisance de Marie à s'accommoder du mouvement perpétuel montre qu'elle incarne une solution partielle à la mise à l'épreuve spatiale. La femme d'affaires épouse la mondialisation, elle en tire parti. Cette alliance retrouvée avec l'espace repose entre autres sur la façon dont elle est reçue avec toutes les attentions possibles. Les accès privilégiés de Marie facilitent son expérience de l'espace, amenuisent l'impression de crise. Contrairement au personnage-narrateur, pour qui tout est aspérité, que tout perturbe, la diva du cycle s'inscrit dans l'espace du monde avec fluidité. Elle mériterait à ce titre le surnom de « fille-planète » (*TE*, 17) qui est donné sans explication à l'amour d'enfance d'Aliocha dans *Tangente vers l'est* – amour qui, on le présume, représentait tout son monde.

Femme de toutes les contradictions – qui se mélangent sans heurt dans le cas de cette protagoniste personnifiant le nivellement du monde, de ses espaces –, Marie est aussi à l'aise dans les zones urbaines que dans le jardin de son père à la Rivercina, où elle aime créer des bouquets de fleurs cueillies au bord de la route, s'occuper des chevaux, « se pench[er] pour décoller des arapèdes accrochés aux rochers, qu'elle port[e] à sa bouche en continuant à se promener sur le rivage, suçant la coquille [...] » et « ramass[er] des bigorneaux dans les anfractuosités » (*VM*, 172). Les remarques qui concernent Marie nous apparaissent parmi les plus inspirées, les plus érudites ou poétiques du cycle : son rapport à l'espace, enjoué et positif, se traduit par un emballement de la phrase. Matérialisés sur le plan spatial par l'opposition entre les métropoles asiatiques et Portoferraio, les paradoxes de Marie en font au sens littéral une femme du monde, diverse, ambiguë. Le narrateur se plaît à souligner les contrastes de cette femme cosmopolite, sophistiquée. Par exemple, après avoir vu Marie « copie[r] sur son ordinateur portable un logiciel

qui permet de télécharger des morceaux de musique en toute illégalité », il précise qu'elle « pay[e] par ailleurs à prix d'or un staff d'avocats d'affaires et de juristes internationaux pour lutter contre la contrefaçon de ses marques en Asie » (*VM*, 14).

« [A]tteigna[nt] d'instinct la dimension cosmique de l'existence » (*N*, 38), Marie est connectée aux éléments de la nature, qui semblent se déchaîner sur son passage : le feu, la chaleur, l'orage, le tremblement de terre, etc. Ces nombreux épisodes de délitement de la nature sont liés par une sorte de « raccord, [de] contiguïté – que la narration ne tente jamais d'expliquer – entre les éléments naturels et le désir »⁴⁵⁵ de Marie, comme la secousse sismique de Tokyo, qui « à la manière d'un électrochoc [...] déclench[e] chez [elle] une poussée de désir sexuel irrépressible. »⁴⁵⁶ Cette relation osmotique de Marie avec l'espace est d'ailleurs commentée tout au long du cycle. Il est notamment question de son « sentiment de beauté de la vie et d'adéquation au monde » et de celui qu'elle a à un moment d'être « étroitement en accord avec le monde » (*FA*, 18-19). L'épisode qui clôt *Fuir*, celui des pleurs de Marie qui se répandent dans la mer, confirme qu'elle entre en résonance avec le monde, qu'elle est dans une « adéquation consubstantielle [à lui], dans ce qu'il y a de plus permanent et d'essentiel » (*N*, 39). Elle est l'un des rares personnages de notre corpus, peut-être le seul, à « se rapproche[r] [...] d'une sorte d'alliance à la nature et à l'état premier »⁴⁵⁷ à ce point. Une telle réconciliation serait impensable chez Echenoz, dont les personnages survolent la planète sans entrer en communion avec elle ; elle serait aussi peu probable chez Kerangal, où l'attention portée au collectif empêche d'approfondir le rapport individuel à

⁴⁵⁵ Isabelle Ost, « Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint », dans Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), « Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, 2010. En ligne : <https://journals.openedition.org/textyles/193> (consulté le 22 mai 2021.)

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ Corentin Lahouste, « Du sensible à l'intime chez Jean-Philippe Toussaint. Étude de la tétralogie *Marie Madeleine Marguerite de Montalte* », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 13, 2016. En ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx13.09/1087> (consulté le 28 avril 2020.)

l'espace – même dans *Corniche Kennedy*, où les liens forts qui unissent les jeunes à la Plate, dont on sait qu'elle « rénov[e] [...] leur perception du monde » (*CK*, 30), sont très peu décrits au-delà de la corporalité. C'est ce rapport étroit au paysage que le narrateur-personnage de Toussaint, qui se fait théoricien à ce moment, nomme la « *disposition océanique* » de Marie, qui est une « femme liquide, requise par toute forme de l'élément aquatique »⁴⁵⁸. La métaphore liquide s'impose avec une intensité particulière dans le cycle, renforçant le constat d'un espace fluide, où l'on peut glisser d'un lieu à l'autre sans accrochage. Excellente nageuse, avec « des allures [...] de Méduse » (*VM*, 15), Marie pleure aussi constamment : « [l]es larmes coul[ent] de façon irrépressible sur [s]es joues, avec la nécessité d'un phénomène naturel, comme monte une marée ou survient une pluie fine » (*FA*, 95). Elle assume ces larmes qui lui sont consubstantielles : « elle ne fa[it] rien pour les retenir, elle les laiss[e] couler sur ses joues, les affich[e], sans ostentation, ni pudeur » (*FA*, 95). Marie a la nudité comme « trai[t] constituti[f] [...] si ce n'est [comme] caractéristique fondamentale, [...] elle qui, dans ses créations, unit “les chairs nues et les tissus invisibles” (*F*, 160).⁴⁵⁹ Nudité physique, mais aussi et surtout « ontologique » : son dénuement est « une abstraction radicale, une abrasion, un décapage de la réalité sociale des choses, qui faisait qu'elle semblait toujours déambuler comme nue à la surface du monde » (*N*, 38-39). Marie, designer, « lève la censure entre le nu et le vêtu », en « sugg[érant] l'équivalence [...] par divers procédés.»⁴⁶⁰ En plus de l'eau, Marie est aussi associée au feu : l'annonce de la maternité de cette femme explosive survient après une description précise de l'odeur de plus en plus envahissante de chocolat qui recouvre Portoferraio au moment de l'incendie de l'usine de Monte Capanne. Elle

⁴⁵⁸ Jacques Dubois, « Avec Marie », dans Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), « Jean-Philippe Toussaint », *loc. cit.*

⁴⁵⁹ Corentin Lahouste, *loc. cit.*

⁴⁶⁰ *Ibid.*

entretient également des liens étroits avec la terre illustrés aussi bien par le séisme qui revêt pour elle une signification particulière que par son goût pour le jardinage.

La fluidité innée de Marie en fait un personnage emblématique de la mondialisation : se fondant dans son environnement au point de parfois sembler désincarnée, Marie se déplace telle une onde. Jean Detrez n'a pas cette fluidité. Il ne s'abandonne pas de la même façon à l'espace du monde, même si l'épisode du gingko ouvre la possibilité d'un rapprochement avec la nature. Éminent scientifique, fils de Jean-Yves Detrez, lui-même réputé, nommé à l'Unesco, Jean est habitué aux déplacements et aux déménagements, systématiquement occasionnés par une décision professionnelle. Celle de son père, quittant Bruxelles avec sa famille pour Paris au moment de sa nomination ; la sienne, le faisant emprunter le chemin inverse à son entrée en 2004 à la Commission européenne en Belgique. Déterminant, le métier du personnage-narrateur – et la curiosité qui peut en découler, comme dans le cas du détour à Dalian – explique ses nombreux voyages. La raison officielle de son départ pour l'Asie, celle qui est connue de ses collègues et de sa famille, est une invitation « à intervenir comme expert européen » (CU, 11) par le professeur Nakajima au colloque *Blockchain & Bitcoin* à l'International Forum de Tokyo ; le deuxième motif, celui « transform[ant] [s]on aller Paris-Tokyo en un Paris-Pékin-Dalian-Tokyo », est la visite, compromettante, de l'usine de minage de la société BTPool Corporation, « une société chinoise basée à Dalian » (CU, 34). Jalosé par ses collègues et par les lobbyistes, Jean se meut au gré des conférences ou des colloques comme le congrès annuel de « la *World Future Society* » ou celui de « l'*Association of Professional Futurists* » (CU, 14). Comme Marie, habitué des événements mondains, il en est chaque fois, par la nature intrigante de son emploi de spécialiste de la prospective, le centre d'attention : « Combien de fois, dans les dîners en ville, à Paris et à Bruxelles, [lui] avait-on demandé [...] ce que l'avenir nous réservait » (CU, 11-12). Moquée par

le récit, son occupation suscite néanmoins intérêt et curiosité, en partie pour sa rareté : « [l]a communauté de la prospective est une communauté relativement restreinte », où on croise « un peu toujours les mêmes têtes » (CU, 13). Elle lui donne accès aux lieux les plus réputés de la planète, comme au « décor somptueux et champêtre d'Hartwell House, près de Londres », visité à l'occasion d'« une retraite d'été » (CU, 14).

Le multilinguisme de Jean témoigne de son cosmopolitisme. Il est chargé par le Parlement européen de produire « un rapport sur les perspectives d'avenir de la blockchain », qu'il rédige en anglais (*Is blockchain technology our future?*), lui qui est, à l'instar de ses collègues, nécessairement « polyglott[e], chacun [des chercheurs dans le domaine] parlant au minimum deux, voire trois ou quatre langues » (CU, 14). Avec ses collègues et avec les lobbyistes – qui sont « [a]u nombre de trente mille à Bruxelles, presque autant qu'à Washington, la ville au monde qui en compte le plus » –, il parle « un anglais plus ou moins globalisé » et « partage [...] les mêmes conventions de langage, une langue codée impénétrable aux profanes » (CU, 27-28), mais universellement connue dans le milieu de l'« analyse technologique prospective » (CU, 14).

Le travail de Jean est d'appréhender l'espace du monde. Difficile d'imaginer un travail plus directement lié au panoptisme numérique de nos sociétés. Le personnage principal de *La clé USB* est particulièrement bien placé pour connaître les questions de traçabilité, de confidentialité, et, même s'il se « je[tte] dans la gueule du loup » (CU, 95) dans un passage déjà cité en acceptant la demande de John Stavropoulos de se rendre en Chine afin de fournir « des prestations de conseil juridique, en toute discrétion » (CU, 34), il prend toutes les précautions pour ne pas être repéré ou démasqué. Il jouit d'une vue aussi globale que possible sur le monde (même s'il peine à tirer des conclusions satisfaisantes de cette position avantageuse). Il a accès à des renseignements et à des dossiers secrets bien gardés qui mettent en jeu la planète entière et son ordre géopolitique. Il

s'exprime par exemple sur « un enjeu [...] majeur de demain » : la nécessité, pour l'Europe, « dans un domaine technologique aussi sensible, de [s']affranchir de la dépendance envers la Chine et les États-Unis » (*CU*, 30). Le mandat qu'il se voit confier – sans jamais l'accepter officiellement, même si sa présence à Dalian est significative en elle-même – comporte des implications importantes pour des instances européennes et asiatiques : le « cabinet de conseil [des lobbyistes bruxellois] représent[e] les intérêts d'une société d'informatique bulgare qui s'appelait Kaliakras Ltd. » et qui a

l'intention d'acheter du matériel informatique de minage (cinq cents machines à miner ASIC, *Application specific integrated circuit*) auprès de la société BTPool Corporation, une société chinoise basée à Dalian, en vue de développer son activité dans la région d'Haskovo ou de Plovdiv, en Bulgarie. (*CU*, 34)

Jean Detrez questionne, élucide, mesure, parcourt, le monde : il bénéficie d'une vue globale, panoptique sur l'espace, certes complexifiée, mais qui fait de lui, comme de Marie mais d'une façon différente, un personnage emblématique de la mondialisation – de ses technologies, de son désir de transparence, de sa traçabilité, de son défilé de lieux toujours provisoires.

Jean Echenoz : personnages et lieux éphémères

Les récits de Jean Echenoz mettent en scène les dérives de la mondialisation et les effets de celle-ci sur les personnages, dont les existences sont vulnérables. L'uniformisation inhérente à la mondialisation affecte plus sévèrement les protagonistes de l'écrivain, très peu singularisés. Chez l'auteur, il n'y a pas de personnage qui sort du lot et a l'épaisseur nécessaire pour emblématiser la mondialisation et ses processus. Le nivellement actantiel est commun aux trois auteurs de notre corpus. Maylis de Kerangal fait passer le pluriel avant le singulier, et les zooms

sur le particulier y sont rapidement suivis de dézooms ; Toussaint, qui semble développer de plus en plus ses personnages (pensons à Marie et à Jean), crée néanmoins des existences fuyantes, poreuses, qui parfois même se superposent. C'est toutefois chez Jean Echenoz que l'homogénéisation des personnages est la plus complète. Enveloppes vides ramenées à leurs seuls patronymes, les personnages sont très peu démarqués les uns des autres. Impossible de s'attacher à ces anti-héros aux intentions généralement viles, et de toute façon amenés à disparaître à tout moment.

Les personnages d'Echenoz sont ceux qui expérimentent le plus durement la mondialisation. La standardisation oriente une « géographie du vide », et plus précisément un « vide du sujet »⁴⁶¹. Interchangeables, les personnages de l'écrivain ont une identité précaire, qui se dissout : submergés par les images qui prolifèrent, ils sont absorbés par le décor. Ils empruntent les réseaux de la ville-monde sans trop savoir pourquoi, sans en saisir les implications, notamment en termes de surveillance numérique – ainsi ils se croient à l'abri de tout soupçon. Leur fictivité est continuellement soulignée, et à grands traits, par le métadiscours envahissant : une fois le sabotage complété, il reste très peu de substance à ces êtres de papier – ou de pellicule – dont les allées et venues divertissent, servent de spectacle. Chez Echenoz, pas de présentation épique des héros comme dans *Naissance d'un pont* qui permettrait de préciser leur origine et leur rapport à l'espace géographique. Tous les personnages de l'auteur sont mis sur le même plan : celui du mouvement (une facilité à franchir les frontières, de la ville et du monde).

Gérard Fulmard est le personnage le plus singularisé d'Echenoz, ce qu'il doit à son statut unique dans l'œuvre de l'écrivain de narrateur autodiégétique. Le texte effectue une rare plongée dans l'espace mental d'un personnage, mais le principe de déceptivité qui prévaut signifie que la

⁴⁶¹ Christine Jérusalem, « Le vide du sujet », dans *Jean Echenoz : géographies du vide*, op. cit., p. 151-192.

psychologie est réduite à quelques informations redondantes et superficielles. Fulmard n'est pas de ces personnages qui parcourent le monde pour les contrats et les occasions d'affaires. Au contraire, ce personnage abhorrant les foules, est cantonné à son appartement de la rue Erlanger, où il ouvre même un cabinet sans avoir l'expertise requise. Son rapport à l'espace du monde est essentiellement filtré par la télévision : « mieux vaut l'écran que le surplace » (*VGF*, 20). Avant de se réorienter, Fulmard a occupé une fonction importante du tourisme contemporain : celle de « steward » (*VGF*, 14). Il n'est pourtant pas fait pour ce rôle : une faute commise pendant un vol Paris-Zurich, sur laquelle il « ne tien[t] pas à [s]'étendre », lui a valu un licenciement « assort[i] d'une obligation de soins » (*VGF*, 16) : le volte-face dans le récit a pour effet de décupler l'impression d'inaptitude du personnage quant à ce qui relève de la mondialisation.

Fulmard est en fait la victime ultime des processus qui en découlent : personnage-numéro, il est d'abord présenté, comme ses collègues figurants, par une fiche technique détaillée. Il a du mal à appréhender un espace où tout se passe trop vite, et où la surveillance est multidirectionnelle. Manipulé par Bardot, en qui il a une confiance aveugle même s'il remarque son manque d'intérêt, et La Mothe-Marlaux, Fulmard est un individu faible, fragile. Il est à ce point obnubilé par ses propres histoires (banales, au moins jusqu'à sa visite chez La Mothe-Marlaux) qu'il en perd la vue globale. Piégé par ceux en qui il a confiance, Fulmard est même filmé pour être incriminé dans une histoire de meurtre avec laquelle il n'a rien à voir – avec, en prime, le visionnement forcé et presque sadique de ce « film », mise en abyme permise par un dispositif de surveillance électronique. La dimension cinématographique du récit alimente la représentation d'un personnage absorbé par le décor, et agi par d'autres. S'ils se croient souvent anonymes, persuadés que leurs manigances passent inaperçues, les personnages d'Echenoz sont épiés par des caméras qui tournent continuellement. Concordant avec leur époque valorisant la transparence, ils cherchent

dans un même souffle à échapper à la surveillance – par exemple Louise Tourneur qui « décid[e] de partir, [de] s'enfuir, [de] s'en aller le plus loin possible » (*VGF*, 162), au Sulawesi, pour faire taire ceux qui s'acharnent à la convaincre de prendre le poste de sa mère – et à accroître leur visibilité, à tout prix, même si cela signifie feindre son propre enlèvement. Automates menant des vies parallèles (ou plus exactement concentriques, vu la circularité de leurs trajectoires), les personnages d'Echenoz se déplacent dans les rues de Paris et dans ses stations de métro, ou empruntent des avions qui les conduisent dans des lieux internationaux improbables. Ils ne nouent pas de liens forts avec leurs contemporains tant ils sont éjectables, de leur vie comme du récit ; leurs conquêtes amoureuses, d'ailleurs, sont condamnées à mal tourner, et l'adultère est une situation fréquente. Ce sont des existences provisoires, qui traversent des lieux également provisoires. Les personnages de Jean Echenoz ne sont pas connectés à l'espace du monde comme l'est Marie dans l'œuvre de Toussaint, par exemple. Ils se meuvent, ils circulent, ils se rendent parfois dans des endroits éloignés, ils s'inscrivent dans les réseaux mondialisés. Les motifs de leurs voyages sont plus nébuleux, et généralement associés à une sorte de mandat ridicule, toujours voué à échouer.

Malgré le nivellement actantiel, qui signifie que très peu de protagonistes s'imposent aussi clairement que Marie ou Paula comme emblématiques de la mondialisation, le personnage de Gang-un Ok est le plus directement associé à la thématique de la porosité des frontières. Porte-étendard improbable d'une ville-monde où le proche et le lointain vont de pair (et où le lointain s'immisce dans le proche, comme ces objets européens repérés à Pyongyang), l'éminent général nord-coréen est tourné vers l'Occident. Loin d'être un despote autoritaire et radical, au contraire charismatique et séduisant, Gang-un Ok critique le régime de son pays, qui invite à la fermeture tandis qu'il prône, lui, l'ouverture (à la ville-monde). Constance s'étonne d'ailleurs de « la

multiplicité des chaînes disponibles : [...] jusqu'à CNN, BBC World et même TV5 Monde » (*ES*, 208) sur sa télévision.

Les récits de Kerangal, Toussaint et Echenoz mettent en scène des existences nomades. Connectés, qu'ils le veuillent ou non, à l'espace du monde, à la ville-monde qui désormais englobe tout, leurs personnages, qu'ils soient décideurs ou qu'ils vivent les contrecoups de décisions prises par d'autres, intègrent les réseaux globalisés, et sont dès lors scrutés, fichés. L'instabilité est le mode de vie de ces protagonistes qui multiplient les allers-retours dans la ville, les vols d'avions. Les relations interpersonnelles, affectives, de ces personnages qui ne tiennent pas en place sont systématiquement compliquées.

Les personnages de Kerangal, Toussaint et Echenoz sont connectés avec le monde, et très peu avec des localisations particulières. Ils incarnent ainsi la mise à l'épreuve de l'espace contemporain. Les lieux, associés à la stabilité, au rapport sensible, deviennent caduques ; s'y substitue un espace unique, indéfini. Dans les récits des trois écrivains, c'est le mouvement dans cet espace global, continuellement nommé, commenté, analysé, qui préside à l'enchaînement des intrigues. Il peut être microscopique, hyperlocal ou macroscopique, international ; il peut être orienté et téléologique ou hasardeux et absurde (tel le trajet vers la Creuse, vers la Corée du Nord) ; il peut être celui des personnages qui déménagent et enchaînent les voyages en avion ; celui des corps désarticulés qui s'agitent ; celui du métro ou d'un train ; d'un chantier, hyper-lieu en ébullition ; ou d'une corniche animée que rejoignent à l'été de jeunes plongeurs de passage dans ce « carrefour, [ce] point magique d'où ils rassemblent et énoncent le monde » (*CK*, 15).

Les mutations des lieux

Les non-lieux ou hyper-lieux que parcourent les personnages sont à l'image de ceux-ci : instables, en mouvement. Ce sont des lieux dédiés au transit ou qui sont eux-mêmes concernés par une évolution, une transformation. Visités rapidement, ces lieux ne sont pas *a priori* habitables ou prêts à être habités. Ce sont des espaces de l'entre-deux, des installations temporaires, comme les chantiers ou les studios de cinéma voués, c'est leur nature même, à être démantelés, remplacés par un site neuf (le pont de Coca) ou par le cours de la fiction (Cinecittà, par exemple, recèle des sites-simulacres, où l'image du lieu remplace le lieu et en prend le relais). Ces espaces sont précaires et n'offrent pas la possibilité d'une installation, d'un enracinement. Bien entendu, il importe de relativiser les non-lieux : comme on l'a vu, il y a du lieu dans le non-lieu, il y a désormais une forme de permanence dans l'aspect transitoire de nos existences. L'hyper-lieu, supposant le rétablissement d'espaces communs dans les réseaux anonymes, entre en contradiction avec le non-lieu selon Lussault, mais il en constitue à notre avis une continuité, il est la preuve tacite d'un début d'acclimatation (oxymorique) à la précarité, désormais généralisée.

Les lieux en construction de Maylis de Kerangal

C'est encore *Naissance d'un pont* et *Un monde à portée de main*, textes les plus cosmopolites de Kerangal, qui fournissent les exemples les plus probants de lieux en construction, de lieux en cours. Contrairement aux récits d'Echenoz ou de Toussaint, dans lesquels les protagonistes survolent les lieux sans s'y investir ni participer à leur configuration, les héros de Kerangal sont dotés d'une agentivité spatiale. Projetés dans des hyper-lieux en devenir, ils contribuent à leur érection, à la suite de quoi ils s'envolent vers un autre espace à transformer.

Ingénieurs, architectes, artistes, doués pour les travaux manuels, ils sont à la fois victimes et acteurs de la mondialisation. L'espace de Kerangal est un amalgame de matériaux, dont l'accumulation participe d'une saturation et d'une esthétisation des lieux, décrits dans leurs moindres nuances. Il s'agit d'un espace construit, composé, et continuellement affiché comme tel. La narration érudite thématise les matières, jusqu'à s'intéresser à leur histoire, aux conditions de leur émergence ou de leur création, comme on l'observe aussi dans la nouvelle « Génie civil » d'Echenoz.

Naissance d'un pont est le roman-chantier par excellence. Point de départ de l'intrigue, qui définit sa localisation et sa temporalité, le pont à construire canalise toutes les énergies, condense tous les flux, le temps du récit – le récit et le chantier sont synchrones, et le deuxième ne survit pas au premier. Au chantier, non-lieu éphémère, succède un pont, structure emblématique du nivellement, lequel réunit les deux rives de Coca, elle-même ville-simulacre, royaume du « carton-pâte » (*NP*, 306) au croisement de San Francisco, dont elle est librement inspirée, et de Dubaï, métropole de l'excès à partir de laquelle elle est modelée. Le roman raconte l'épopée de la construction du pont suspendu, calqué sur le Golden Gate Bridge, et explicite les différentes étapes de ce tour de force qu'est la conception d'une telle structure qui représente « le nec plus ultra de l'ingéniosité humaine, de la débrouillardise » (*NP*, 285). La temporalité élastique de *Naissance d'un pont*, reposant sur la mise à jour ponctuelle de l'état d'avancement des travaux, témoigne du degré de sophistication et de l'ampleur d'un tel projet. Sans être absolument linéaire car elle est trouée d'analepses, la temporalité de Kerangal rend compte d'une progression, d'une évolution, là où les textes de Toussaint et d'Echenoz, dénués d'indices temporels pertinents, font du surplace, mettent en scène un présent indifférent aux jours et aux heures. Par exemple, à la page 261, « [i]l est quinze heures cinquante » et c'est le « 13 mai » : à ce stade, « la tour de Coca atteint maintenant deux cent quatorze mètres ». Une vingtaine de pages plus loin, c'est « la mi-juin » : même s'il

« fa[ut] encore accélérer », « [l]es tours » sont alors « prêtes, solidement enfoncées », « puissamment maintenues » (*NP*, 284) ; trente pages plus loin encore, « [o]n est en semaine quarante-deux » (*NP*, 315) ; à la page 323, le chantier doit occuper les ouvriers pour « [e]ncore trois semaines », jusqu'à la « fin août » environ (moment auquel Seamus prévoit « parti[r] [...] pour le nord-ouest du Canada, à Cigar Lake » (*NP*, 323)). La progression du projet est aussi régulièrement mise à jour par des phrases infinitives – « Pister à présent le cours du fleuve qui vertèbre l'espace [...] Observer soudain les variations chromatiques de la rivière [...] » (*NP*, 39) – et des énumérations techniques – « frittage électrique, réconciliation, fluidification des forces, élaboration du rapport, c'est ça ce qu'il y a à faire, c'est ça le travail » (*NP*, 39).

Participer à un chantier implique de « prendre la mesure des lieux » (*NP*, 167). Formant un « flow incomparable qui fait [...] pulser plus fort le sang dans les artères » (*NP*, 170), le chantier se compose d'individus dédiés à « travailler le réel » (*NP*, 18), à agir sur l'espace, le temps d'un passage éphémère. Georges Diderot est le personnage le plus directement associé à cette agentivité spatiale. Le chef de chantier aime « faire jouer les paramètres, [se] placer au ras du terrain, à la culotte des choses [...] c'est là qu'[il] [s]e déploie » (*NP*, 19). Il incarne, par métonymie, l'écriture frontale, connectée au monde, de l'auteur. Pour Summer Diamantis, dont la voix s'emmêle avec celle de la narration omnisciente, cette façon qu'a Diderot « de se réaliser dans l'action humaine » est « admir[able] » (*NP*, 324). Comme l'écriture de Maylis de Kerangal, il « s'arroe des zones, fouille des champs, occupe des sols, élève des édifices, s'avitaille au multiple, au loquace, au sonore, à toutes les bigarrures et les odeurs de peaux, à la foule des mégapoles » (*NP*, 19). L'enchaînement de projets temporaires, requérant qu'il se frotte continuellement à la « nature implacable du lieu » (*NP*, 159), à la « puissance effective du territoire » (*NP*, 170), finit par lui faire penser qu'il est « peut-être [...] temps maintenant de rentrer et d'aller se poser en un lieu de la

Terre où il n'est plus de sol à creuser » (*NP*, 160), « où il pourrait jouir d'un monde tel qu'il est [...] sans qu'il soit besoin d'y rajouter de l'action, sans qu'il soit besoin d'en faire quelque chose d'autre que ce qui existe là » (*NP*, 160). Il se met alors à « songe[r] à [une] petite maison dans le Finistère » avant de « secoue[r] illico la tête, no way, le Finistère, putain rien que le nom le fait fuir puisqu'on y est à bout de continent » – s'emportant à l'idée de « désertier pour de bon les aéroports » et de les troquer pour « un endroit simple et rudimentaire », Diderot se ressaisit et se recentre sur « le gros bouillon d'une ville » et « les spasmes du béton » (*NP*, 170).

La ville en pleine émergence, dont le pont vise à consolider l'importance, le prestige, au « nom qui partout se propage : Coca! Coca! Coca! The Brand New City! » (*NP*, 169), prend de l'ampleur. Manipulées par le machiavélique Boa, qui « se frotte les mains » (*NP*, 219) quand il réussit à tromper les usagers, les tentacules de la métropole s'étendent, de manière horizontale, sur le territoire, entre autres grâce au pont qui annexe les espaces, l'agglomération et le quartier d'Edgefront – lié à l'idée de frontière. La conquête du lieu se fait aussi de manière verticale. Le site de Coca est situé dans une cavité du paysage. Lieu creux, enfoncé, la nouvelle ville se développe aussi en hauteur : pensons, entre autres évocations de son élévation, à ces « buildings perçant la brume de chaleur » (*NP*, 325).

Coca est une ville éphémère, créée avec des matériaux peu durables. Royaume « de la transparence, du plastique et du polypropylène, du caoutchouc et du mélaminé, du provisoire, du consommable, du jetable : tout doit [y] être mobile, léger, convertible, souple » (*NP*, 62). Coca passe du statut de « trou du cul du monde » (*NP*, 190) – une expression déjà évoquée – à celui de « ville dopée à la sueur et au fric, tendue à mort comme gaufrée au Botox » (*NP*, 170) sous l'influence du maire dont l'objectif est le suivant : « sortir Coca de l'anonymat provincial où elle sommeille tranquille pour la convertir à l'économie mondiale, en faire la cité du troisième

millénaire, polyphonique et omnivore, dopée à la nouveauté, dévolue à la satisfaction, à la jouissance, à l'expérience de la consommation » (*NP*, 62). Notons les deux allusions au « dopage » qui signale la dimension artificielle de cette ville.

C'est la performance, l'instant présent, l'effervescence immédiate, qui guident les choix, notamment en matière d'urbanisme. Désormais calquée sur Dubaï, Coca est un décor conçu aléatoirement par le Boa qui d'ailleurs « administre le territoire par oukases, circulant à pas lents autour de l'immense maquette de la ville qu'il a fait installer au centre de son bureau » : « une Internet City ici, une Media City là, un complexe commercial ici », des hôtels, des « restaurants à viande bon marché, de[s] bowlings [...], de[s] supermarchés » (*NP*, 189), des « enseignes lumineuses » (*NP*, 189) partout, et surtout des « autoroute[s] [...] neuve[s], fluide[s] » (*NP*, 36). Le projet de construction d'un pont est un jalon important dans ce désir de grandeur : « Maintenant, il lui faut un pont. Un pont pour entrer dans la forêt et gagner les vallées fertiles au sud-est du massif, un pont pour connecter la ville à la Baie océane » (*NP*, 63) et « il veut au moins six voies – une autoroute par-dessus le fleuve » (*NP*, 64-65). « [C]ité moderne », équipée comme toutes les autres de sa « [b]lanche mairie à colonnades », de son « blanc tribunal à coupole », de sa « blanche chambre de commerce », Coca est comparée à « [u]n décor de série américaine où glissent de lourdes berlines aux vitres fumées » (*NP*, 190). Anciennement une zone géographique à l'histoire chargée, Coca n'est désormais plus qu'une énième copie de la ville-monde, une icône du neuf, du provisoire et du neutre. Elle n'a plus rien de son isolement antérieur : elle est l'un de ces lieux de passage que l'on habite rapidement et qui prolifèrent sur la planète, et le pont, structure symbolique, consolide ce statut.

Dans *Un monde à portée de main*, les lieux sont le plus souvent des installations, des décors en série. Paula, comme les ouvriers du pont, agit directement sur l'espace. En tant que

peintre en bâtiment, elle fabrique des décors en série. Images d'espaces, copies spatiales, les lieux qu'elle occupe sont fugaces et temporaires. Leur conception est généralement dictée par des impératifs commerciaux, par exemple touristiques. « [C]omplexe architectural conçu pour répondre aux nécessités de la production cinématographique, l'organisation modulaire des lieux répartissant studios, loges, ateliers, dépôts, selon des impératifs de rationalité industrielle » (*MPM*, 194), Cinecittà (la *città del cinema*, la ville du cinéma) est emblématique de la dimension provisoire de l'espace que Kerangal met au jour. Dans ce « Hollywood-sur-le-Tibre » – titre qui lui est accordé dans un premier temps avant que la narration précise, plusieurs pages plus loin, que c'est « ce qu'elle ambitionn[e] d'être » (*MPM*, 219) –, dans cette « fabrique de rêves » – « [*l]*a fabbrica dei sogni » (*MPM*, 191) –, où tout est faux mais doit faire office de vrai, « les décors » juxtaposés sont « grossiers » et « complètement toc » (*MPM*, 230). Les artistes venus de partout dans le monde pour travailler à Cinecittà doivent suivre « les règles de la fabrique de l'illusion » (*MPM*, 231) – cette nouvelle occurrence du mot « fabrique » participe d'une représentation de l'espace comme bricolage. C'est le Charlatan, personnage flou et abstrait, qui incarne ce couronnement du simulacre à tout prix :

un décor ne doit pas être vrai, mais juste, juste techniquement, juste pour le cinéma ; ou : un décor naturel est souvent artificiel à l'écran, illisible, encombré de tout un tas de choses inutiles, c'est pourquoi on les crée en fonction du film à faire ; ou : regarde, on ne bâtit en général que ce que le spectateur peut voir du décor, on évite les parties hautes, les plus coûteuses, les plus difficiles à construire, celles dont les comédiens sont absents (*MPM*, 232).

L'espace dans le roman de Kerangal est factice, assujetti « au rêve des cinéastes », à « leur furie mégalomane », il « matérialis[e] leurs fantasmes » (*MPM*, 191). Le décor « ne doit pas être vrai » : « c'est pour de faux c'est du cinéma » ; mais « il fa[ut] “faire vrai” » (*MPM*, 231). La nuance est

subtile, mais déterminante dans la représentation spatiale d'*Un monde à portée de main*, fondée sur une perception des lieux :

l'œil ne voit net qu'une fraction de seconde mais est capable de mémoriser cette perception et de l'intégrer à la suivante de manière à ce que le cerveau produise une image complète, il ne perçoit pas l'image en plan large mais prospecte en dedans par touches successives, il sélectionne, organise, et reconstruit ce que la caméra a enregistré comme une totalité, comme un bloc ; finalement, la nature de l'image, au cinéma, c'est de permettre à l'œil de saisir immédiatement les éléments nécessaires à la compréhension du film [...] (*MPM*, 232-233).

La « loggia papale » sur laquelle travaille Paula est à s'y méprendre : « réelle, parée pour le cinéma et techniquement si parfaite », elle est « si légère qu'un gamin de dix ans pourra[it] la porter sous son bras » (*MPM*, 210). Il suffit d'évoquer la façade de la basilique Saint-Pierre sans s'embarrasser du superflu, de ce qui n'apparaîtra pas à l'écran : seule « la section centrale de la façade » est reproduite, « environ vingt mètres sur les cent trente que compte la largeur de la basilique » (*MPM*, 191). La loggia ainsi confectionnée est une métonymie spatiale : elle est « [l]a partie pour le tout. Qui résumera le lieu entier tel » (*MPM*, 191). Des lieux de partout au monde sont reproduits à Cinecittà. Ils « se superposent et s'amalgament » (*MPM*, 220) dans un site stratigraphique, d'une incroyable densité spatiale (et temporelle). Ils « enchevêtrent les images qui forment la trame du monde » (*MPM*, 220). À Cinecittà, une « cité médiévale » côtoie par exemple « un faubourg de New York au dix-neuvième siècle, derrière le palais de pierre c'est la rue de bois, un continent se renverse dans un autre, les époques se télescopent, les scènes se concurrencent, s'emboîtent, se déchirent » (*MPM*, 218). Il revient à ceux qui les traversent de démêler ces décors contigus qui juxtaposent des lieux éloignés. « Paula avance, c'est elle qui relie ces mondes » (*MPM*, 218). On notera ici une métaphore très efficace du travail de la romancière.

Éphémères, des copies composent Cinecittà, où la distinction entre l'espace fabriqué et l'espace réel s'estompe. Le roman de Maylis Kerangal est obsédé par la question de la copie, forme hiérarchiquement inférieure à l'art selon les protagonistes, qui conçoivent la peinture en bâtiment qu'ils pratiquent comme un passage obligé, une transition vers la création, plus noble. Kate, qui en a « marre de copier, d'imiter, de reproduire : à quoi ça sert », raille Jonas qui parle de « son projet spécial », « une création » : « Kate : “oh mais alors ça y est, t'es un artiste !” » (*MPM*, 22). Situés un peu au sud-est du cœur de Rome, les studios accueillent les touristes dans des plateaux divers, dont l'un, qui « supplant[e] tous les autres », est « devenu le clou du parcours touristique » : celui qui contient la loggia et « juxtapose sur près de deux hectares les hauts lieux de l'histoire romaine pour les besoins de la série *Rome* » (*MPM*, 224). La représentation spatiale est écartelée entre le décor et « ce dehors qui englob[e] le décor, ce hors-champ qui incub[e] le plateau » (*MPM*, 217), « mondes gigognes » (*MPM*, 226) qui se confondent :

Les touristes [...] qui avaient parfois visité les vestiges du Forum romain le même jour, et marché dans les ruines, et débarquaient à Cinecittà, épuisés, hagards, se délectaient de retrouver la cité antique intacte ou presque à quelques stations de métro du centre-ville : ils reconnaissaient les lieux de la série et, subitement enthousiastes, prenaient des poses et se photographiaient mutuellement, emboîtés dans des mondes gigognes (*MPM*, 225-226).

La frontière entre le réel et le factice est ténue dans cet espace où Rome contient Rome : « [d]e quel côté est le vrai monde ? » (*MPM*, 217-218). Comment distinguer « les fausses ruines de[s] vraies ruines, les vraies ruines de[s] fausses ruines ? » (*MPM*, 227) La mise en abyme, qui dit aussi la facilité à glisser d'un lieu à l'autre, engendre divers effets de dédoublement : « avant même de quitter Rome, Paula regarde Rome par-dessus son épaule » (*MPM*, 237) ; le guide touristique « s'écri[e] “Retour à Rome, la boucle est bouclée!” » (*MPM*, 237) en accompagnant les visiteurs, qui n'ont jamais quitté la capitale italienne ; même Paula doit « [c]ourir, remonter le temps, revenir

à Rome » (*MPM*, 224) après un détour par « les débris des taudis de Five Points », l'un des « trois plateaux distincts » du « décor de *Gangs of New York*, tourné [...] dix ans auparavant » (*MPM*, 218-219) avec « Broadway » et « les quais du port ». Si les décors sont plus vrais que nature, l'espace environnant – « la proche banlieue de Rome », « visible au-dessus du mur d'enceinte de Cinecittà » (*MPM*, 217) – est en déficit de réalisme : en un endroit où « le mur [du studio] se déchir[e] [...], s'entrouvrant comme le rideau d'un théâtre », Paula voit « par [l]a fente un autre monde, un monde qui subitement [lui] appar[âit] aussi mystérieux, aussi onirique que le décor où elle se trouv[e] » (*MPM*, 217). Rome, la vraie, est essentiellement réduite au bruit des voitures ; elle n'est pas saturée comme les décors, elle n'est pas déclinée en d'infinies nuances. Dans le complexe cinématographique, la préséance est accordée aux lieux faux, à « l'espace [qui] se construit » (*MPM*, 202). Silvia résume bien, au sujet de Cinecittà (qui a autrefois accueilli Federico Fellini, l'un des cinéastes les plus illustres de l'histoire), la déchéance des vieux studios classiques, hauts lieux qui s'effacent sous des « spots puissants » (*MPM*, 17) et désormais privés de leur grandeur artistique :

Les studios aujourd'hui, c'est la télé-réalité et les spots publicitaires, des galas, des shows à tout casser pour le lancement d'une marque de lunettes ou le nouvel album d'un groupe rock, et l'on fait revenir la magie des studios pour un soir à coup de grosse sono, de filles à poil et de rayons laser. Ce n'est plus du cinéma mais de l'événementiel (*MPM*, 203)

Le lieu faux a une vocation commerciale. Les studios de Mosfilm à Moscou apparaissent comme un autre « endroit où l'art et l'industrie tentent », vainement, sans y parvenir parce que le deuxième l'emporte systématiquement, « une cohabitation » (*MPM*, 195).

La grotte de Lascaux, découverte déterminante pour la connaissance de l'art préhistorique, se voit peu à peu, au fil des reproductions qui la dénaturent, dénuée de son statut de

lieu historique (et identitaire, relationnel). Baignant, comme les studios, dans la lumière des rétroprojecteurs – « encore ces projecteurs [...] qui créent l’atmosphère de plateau [que Paula] traverse en continu depuis sept ans déjà » (*MPM*, 269) –, la célèbre grotte est une « fabrique magique » à images : « elle s’ouvre et des images en sortent, elle se ferme et des images s’en échappent encore par les jointures des portes » (*MPM*, 310). L’expression fait écho à la périphrase « fabrique des rêves » (*MPM*, 226) pour désigner Cinecittà. Altérée de « manière irréversible » par « les travaux engagés en vue de l’exploitation touristique » (*MPM*, 309), la grotte est continuellement en construction, « décor familial » pour Paula (*MPM*, 269). Radicalement transformée par la technologie, la grotte, site patrimonial devenu lieu-décor, finit par s’effacer derrière les images – Paula est « [e]n apnée dans les images » (*MPM*, 316). Reproductible en série, Lascaux est déclinée, pour des raisons financières, déterminées par la soif de grandeur d’un propriétaire (généralement extravagant, quoique ses décisions ont le plus souvent l’effet d’affadir et de niveler le paysage, de le rendre conforme à la ville-monde), en plusieurs versions qui imitent la grotte initiale. Après « Lascaux II, créée à quelques dizaines de mètres du site originel » et qui « redonne à la grotte sa nature initiale : ni relève scientifique, ni photographie, c’est une œuvre d’art » (*MPM*, 312), « les répliques se succèdent : Lascaux III expiant la cavité de la colline pour la divulguer au monde entier où elle voyage sous forme de parois mobiles, et Lascaux IV, visant à la réplique intégrale, art pariétal et décor minéral inclus, serait donc l’ultime » (*MPM*, 315). Plusieurs techniques hautement perfectionnées comme le « fraisage numérique » (*MPM*, 267) sont sollicitées pour accomplir le « *clonage* de la grotte » (*MPM*, 304), qui « est d’abord numérique » :

équipés de scanners ultra-performants, [des hommes ayant descendu dans la cavité] avaient enregistré la position de trois ou quatre milliards de points afin de reproduire le tissu même de l’épiderme, la peau de la cavité [...] en avaient réalisé la couverture photographique intégrale [...] soit vingt mille clichés en haute résolution [...] l’on a

réuni les données volumétriques des scans et les images photographiques pour obtenir le modèle 3D de Lascaux [...] d'une certaine manière, le fac-similé sera plus vrai que l'original, il sera plus juste, recréera par exemple le trou initial [...]. (*MPM*, 305)

Grâce au modèle 3D et au virtuel qui ont le pouvoir de faire du lieu faux, simulacral, un lieu plus vrai que nature, Paula peut travailler sur « [l]a réplique intégrale, la copie parfaite » (*MPM*, 304) de la cavité sans même l'avoir visitée, et « fai[re] le portrait de ce qu'elle n'a jamais vu » (*MPM*, 304) : « ici, pas d'interprétation, on est des copistes, on s'efface devant Lascaux » (*MPM*, 266). Ce statut de lieu fabriqué, en mal d'authenticité, ne met pas en péril son attractivité touristique, au contraire :

les visiteurs rappiquent en nombre, les parkings s'emplissent, les files d'attente s'allongent, la colline est de nouveau envahie. On consent d'emblée à faire le voyage pour venir admirer un faux, d'ailleurs, on s'en fiche un peu, on y pense à peine, on vient à Lascaux parce que ce nom est depuis des décennies celui de la merveille, et à la fin de la première saison, le nombre de tickets vendus dépasse celui des visiteurs annuels de la vraie grotte (*MPM*, 313).

Chantiers passagers ou décors préfabriqués, les lieux de Kerangal sont à durée limitée. L'obsolescence de ces espaces inhabitables et transitoires, de ces installations par définition temporaires, participe de l'instabilité des personnages, qui naviguent à travers ces terrains glissants, tout emportés qu'ils sont par les flux du capitalisme. Ces lieux en cours de construction ou de traversée s'opposent à toute forme de stabilité, d'ancrage de l'espace comme du personnage.

Jean-Philippe Toussaint : « le monde entier est en travaux »

Les lieux de Toussaint sont également traversés à la hâte, sans qu'une relation se noue à une localisation particulière. C'est particulièrement vrai des villes asiatiques, toiles de fond

indistinctes, décors en carton parcourus à l'occasion, par exemple, d'une fuite à moto. On sait très peu de ces villes si ce n'est qu'elles sont pratiquées : qu'on pense au déploiement horizontal des personnages et au déploiement vertical de la ville en développement. À défaut de constituer l'intrigue des textes récents de Toussaint, les chantiers s'additionnent en filigrane, comme l'une des rares manifestations de la ville-monde et de son activité effrénée, des perpétuelles transformations qui l'accompagnent.

Les lieux de Toussaint sont des lieux de passage. Cette pratique accélérée de l'espace, participant directement de sa mise à l'épreuve contemporaine, concerne aussi l'île d'Elbe, qui offre un rempart partiel contre le chaos, sans toutefois concrétiser un ancrage. Lieu le plus intime de la quadrilogie, l'île apparaît par moments comme un espace sécuritaire, un refuge paradisiaque où se reconnecter aux éléments à l'abri des accélérations et des simulacres de la ville-monde – c'est d'ailleurs là que la disposition océanique de Marie a le plus le loisir de s'exprimer. Pourtant, l'île abritant Portoferraio ne fait pas exception à la règle. Elle est généralement traversée à toute vitesse, en raison de funérailles, qui implique de s'y rendre dès que possible, et de passer le plus clair du temps dans les transports : « J'avais somnolé dans des taxis et des minibus, [...] dans l'avion... » (*F*, 132). L'angoisse générée par le mouvement perpétuel et par l'absence d'enracinement n'est pas apaisée par un retour ponctuel dans l'archipel toscan, où le lieu de résidence est inhabité, où la catastrophe ne cesse de frapper.

Les personnages de Toussaint passent le plus clair de leur temps dans les hôtels, non-lieux par excellence – quoique constituant la seule stabilité connue par les personnages, ils deviennent hyper-lieux. La mention continuelle des établissements hôteliers traduit une pratique de l'espace fondée sur l'éphémère, le transitoire. Arrière-plans luxueux mais dépouillés – la nudité est celle de Marie, mais aussi celle de l'espace –, les hôtels de Toussaint sont des espaces de surface, que l'on

ne visite pas vraiment. Plusieurs passages concernent les halls d'entrée, commentés de manière presque obsessive, appréciés parce qu'ils sont des lieux d'arrivée mais surtout de départ. Dans *Faire l'amour*, on ne compte plus les mentions du « grand hall d'accueil en marbre noir » de l'hôtel tokyoïte.

Le contexte principalement urbain des récits de Toussaint détermine un espace en expansion constante. *Made in China* met le plus au jour une vision commerciale et mondialisée de l'espace, où les impératifs capitalistes s'accompagnent de transformations inhérentes continues. Le titre du roman, d'abord, renvoie à une production exponentielle et effrénée, à une culture de l'obsolescence et du fugace. En construction dans le récit, l'espace asiatique voit s'additionner les bâtiments préfabriqués, qui témoignent d'un décor en ébullition. Le roman commente de façon frontale la soif de grandeur des capitales asiatiques, où tout est toujours à refaire, à reproduire, à dupliquer. Guangzhou, en particulier, où se déroule le tournage de *The Honey Dress*, est décrite comme un espace effervescent qui, à l'instar des deux plus grandes villes de la Chine, ne cesse de s'amplifier. Le narrateur de *Made in China* constate l'extension et l'urbanisation de la ville aux abords de « la Rivière aux Perles » (MC, 49) depuis 2001 :

Les souvenirs superposés que j'avais accumulés dans cette ville ne se réactivaient pas tous à la fois, mais surgissaient, épars, intermittents, dans mon esprit – la façade ancienne d'un hôtel sur l'île de Shamian, un périphérique désert dans un taxi à plus de deux heures du matin –, les plus anciens datant de mon premier voyage, en 2001, quand Guangzhou n'était pas encore une de ces grandes mégalo-poles internationales, comme l'étaient déjà à l'époque Pékin et Shanghai, mais gardait au contraire un côté presque rural, où on circulait à bicyclette et à moto, et où, ici et là, au détour d'une ruelle, parmi des épluchures de légumes abandonnées dans le caniveau, entre un marché de plein air et une gargote où on faisait cuire des brochettes sur le trottoir, des vestiges de la ruralité ancestrale de la Chine étaient toujours perceptibles. (MC, 34)

Comme la quadrilogie, *Made in China* est par ailleurs truffé de noms d'hôtels, comme le Garden ou le Rosedale, l'un de ces nombreux hyper-lieux touristiques que Toussaint « construit »

à partir « d'images, de souvenirs, de fantasmes et de mots » (*UP*, 48) – stratégie de la fiction qui impose de douter d'affirmations sans détour comme celle-ci : « J'étais là en immersion *totale* dans la Chine *réelle* » (*MC*, 40 ; nous soulignons). L'établissement de Guangzhou incarne, comme un témoin matériel, la croissance exceptionnelle de la mégapole chinoise au cours des deux dernières décennies. Le narrateur se souvient, avec émotion (« mon cher Rosedale » (*MC*, 37)), avoir « séjourné à l'hôtel Rosedale en 2008, pendant le tournage de *Fuir*, et c'est de cette époque que date [s]on attachement indéfectible pour cet hôtel [...] qui a dû être moderne il y a une vingtaine d'années et qui [...] trouv[ait] le moyen de paraître déjà démodé aujourd'hui, avec son grand hall d'accueil clinquant en faux marbre » (*MC*, 36). Les ascenseurs de l'hôtel sont « invariablement surchargés ou en réfection » (*MC*, 36) et les chambres sont « toutes extrêmement bruyantes » (*MC*, 37) : l'espace extérieur en construction perpétuelle imprègne ce lieu à la fois presque immuable et pourtant dans un environnement qui se transforme à toute vitesse. Le narrateur, lié de façon sensible à l'établissement, ne le fréquente pas moins comme un lieu de passage.

La Chine est l'un des centres névralgiques du développement effréné de la ville-monde. Tentaculaires, les réseaux urbains s'y étendent rapidement, et la circulation y est incessante, forçant les piétons à « [z]igzagu[er] entre les motos et les voitures qui [...] ne ralentissent jamais à [leur] vue » (*MC*, 104). Dans *Made in China* et dans le cycle, l'empire du Milieu apparaît comme un espace privilégié pour constater l'instabilité contemporaine, la prolifération des images, « le tourbillon du monde extérieur, bruyant, brouillon, imprévisible » (*MC*, 84). Dans ce texte notamment consacré à réfléchir aux modalités de la création artistique (littéraire, cinématographique), l'effervescence chinoise est décrite comme infléchissant l'écriture : « quand on tourne un film en Chine, c'est comme si une fenêtre s'ouvrait à l'improviste dans la pièce où on travaille et que les portes se mettaient à claquer, les papiers à s'envoler, sous l'effet d'un courant

d'air irrépressible » (*MC*, 133). Le contexte chinois serait la métonymie, l'avatar, d'un état universel des choses – universellement mouvant, perturbé – qui n'est pas sans conséquence sur les enchaînements phrastiques, également fragmentés :

Il suffit de se mettre à écrire pour se rendre compte que le monde entier est en travaux. Partout, on bâtit, on détruit, on rénove. Je ne sais combien de stridulations de scies circulaires ont résonné entre mes phrases. Quand ce ne sont pas les grandes orgues d'un chantier public, avec pelleteuses et excavatrices, qui font trembler le voisinage, c'est le bourdonnement insidieux d'une perceuse électrique chez les voisins qui me déconcentre, c'est le chuchotement diffus d'une conversation au loin, c'est le murmure étouffé d'un poste de radio ou d'un téléviseur qui me parvient (*MC*, 73-74).

En cours (de construction, de conception, d'expansion, de circulation), en travaux, l'espace chinois de Toussaint est instable, glissant, turbulent. C'est un espace bouillonnant, à l'état toujours provisoire, composé de lieux-décors, éphémères ou faux.

Comme dans *Un monde à portée de main*, l'espace de *Made in China* est en partie composé de studios qui renforcent sa dimension provisoire, qui soulignent les marques de sa conception. Le récit se transporte dans une série de lieux de tournage, espaces toujours temporaires, appelés à être démontés rapidement ou à se transformer radicalement une fois la captation effectuée. C'est en partie au dix-neuvième étage d'un musée que se trouve « le décor du film parmi [...] les caisses de matériel et des entassements d'accessoires » (*MC*, 178), dans une salle désormais chargée « d[e] vêtements [...], d[e] projecteurs, d[e] boîtes à couture ouvertes, d[e] ruches empilées sur une table à tréteaux, sans compter une multitude de batteries qui rechargeaient sur le sol dans un désordre de câbles et de fils électriques » (*MC*, 177).

Le tournage nécessite l'installation d'un décor transitoire, limité dans le temps par des expositions qui le précèdent et le suivent de près : « [o]n sentait qu'on était entre deux expositions » (*MC*, 117) – aménagements, évoqués dans *Made in China* et présents dans le cycle

sous l'influence de Marie, artiste, également temporaires. Les lieux sont préparés, c'est-à-dire vidés, pour faire place à un nouveau décor, celui du film, qui cédera ensuite rapidement sa place, et ainsi de suite :

nous débouchâmes sur une grande salle d'exposition vide, blanche, tout en longueur, encombrée de planches et de sacs en plastique, de pots de peintures et de bâches qui jonchaient le sol. Une plate-forme élévatrice qui permet d'accéder aux rails d'éclairage du plafond était abandonnée dans un coin (*MC*, 116)

Ces « accessoires nécessaires » s'apparentent à ceux qui sont disséminés dans les chantiers des romans de Kerangal, « du matériel de peinture au sens large, bâches, brosses, pinceaux, rouleaux, escabeau » (*MC*, 52). L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint contient quantité de ces espaces provisoires, préparatoires, « apparemment désaffecté[s], les fenêtres recouvertes de bâches » (*MC*, 95), en attente d'un réaménagement. Dans l'essai *L'urgence et la patience*, l'écrivain se remémore, de façon similaire, le « couloir *encombré* de *bâches* et de *pots de peinture* de l'hôtel en construction dans *Fuir* » (*UP*, 47 ; nous soulignons). La reprise perpétuelle des mêmes termes dans des textes distincts pour qualifier un espace en cours d'édification atteste l'aspect définitoire de cette instabilité du lieu dans la poétique de l'auteur. Les lieux (de transit, de tournage) de Toussaint sont en perpétuelle transformation. Ils s'opposent radicalement à l'ancrage, à l'habitation. Ce sont des décors investis pour une raison spécifique, et pour un temps déterminé. Les grandes villes asiatiques si présentes dans les romans de l'écrivain, espaces grouillants, incarnent le goût pour la vitesse, le changement.

Les lieux-décors d'Echenoz

Chez Echenoz, le monde apparaît comme un immense décor de cinéma. Pourtant, dans les récits récents de l'écrivain, nul personnage concepteur de décors ou réalisateur de films, nul

lieu de tournage ou studio cinématographique ; mais les espaces parcourus par les acteurs de soutien de l'auteur, hyper-lieux anonymes, décors en carton-pâte, à ce point flottants et fuyants, ont l'air d'avoir été érigés là pour leur seul passage. Si chez Kerangal, les personnages agissent souvent sur l'espace, modelant les lieux de la mondialisation, chez Jean Echenoz ils traversent sans s'y attarder ces sites, ils les survolent sans y jouer de rôle productif.

Dans les romans d'Echenoz, ce sont moins les étages et les mesures de l'élévation qui marquent les commentaires sur l'espace que les noms de rues et de stations de métro. Quand ils ne sillonnent pas le quadrilatère parisien, sa surface terrestre (ses rues, ses avenues, ses places), les protagonistes empruntent le métro pour se rendre d'un bout à l'autre de la capitale française, « direction Porte Dauphine » ou « direction Nation » (*ES*, 132). Les réseaux, cette fois-ci souterrains, de la ville sont parcourus de long en large dans *Envoyée spéciale*, où les personnages, déjà des citoyens de seconde zone à la lisière du réel, passent le plus clair de leur temps sous terre. Paris y est présentée comme rien de plus qu'une accumulation de rues, mais surtout de stations de métro. Figure géométrique, quadrillage qu'il s'agit de traverser dans un sens puis dans l'autre, elle finit par s'éclipser sous les réseaux et l'addition d'hyper-lieux. Les lieux n'importent pas autant que les connexions qui les relient ; de *points*, ils deviennent *lignes*. Ce décor composé de voies, de stations, absorbe les personnages, déjà peu définis, et qui sont d'autant plus quelconques qu'ils sont saisis dans ces réseaux favorisant l'anonymat. Ceux qui résident à Paris sont systématiquement associés à un nom de rue ou à une station de métro. La mention de ces toponymes se substitue à celle des personnages, qu'il n'est alors pas nécessaire de désigner autrement. La rue Claude-Pouillet fait inévitablement référence à Lou Tausk, la rue de la Chine renvoie hors de tout doute à Clément Pognel, etc. Le narrateur accorde plus d'importance aux points sur la carte qu'aux individus qui les parcourent, identifiés par toute une série de périphrases

et autres métonymies plus que par leur nom : Christian, Jean-Pierre et Victor sont « les trois hommes du coin de la rue Pétrarque » (*ES*, 57), par exemple. Tout est prétexte à nommer des lieux, que la précision topographique soit éclairante ou non : le narrateur se rend au « pressing de la rue Legendre », puis au « retoucheur de la rue Gounod » (*ES*, 32)... Même le passage à Pyongyang, ville qui tout à coup n'a plus rien à envier aux métropoles occidentales aux réseaux autoroutiers métropolitains herculéens, comporte sa part d'aller-retour dans le métro, parcours toujours « effectué en compagnie de [...] guides, bien sûr, mais aussi d'une poignée d'autochtones, supposés voyageurs mais trop bien habillés, peut-être, pour n'être pas des figurants » (*ES*, 224). Les stations y sont moins nombreuses, à tout le moins celles qui sont accessibles et indépendantes du « réseau parallèle et réservé au gouvernement » (*ES*, 224), un autre des discours répandus au sujet de l'espace nord-coréen, hermétique et opaque, que la narration d'Echenoz reprend avec humour. Gérard Fulmard accomplit son « boulot » d'enquêteur en naviguant à travers le réseau souterrain de la ville, façon de se transporter que l'on imagine être peu commune et peu efficace pour effectuer un travail d'investigation. L'expérience de Paris, haut-lieu déchu et vidé de sa substance chez Echenoz, est presque exclusivement souterraine dans le plus récent roman d'espionnage de l'auteur. Traversée par le métro et principalement par la ligne 2, qui va d'ouest en est au nord de Paris, la capitale française, inspirant des trajectoires circulaires, n'est plus qu'un carrefour métropolitain. La verticalité dans le récit ne repose pas sur des gratte-ciels aux myriades d'ascenseurs, mais sur la quantité de renvois à un espace souterrain parallèle – jusqu'à ce que le métro sorte enfin « au grand jour » (*ES*, 133) dans l'une des stations aériennes de la ligne, et que les réseaux s'entremêlent. Le métro, présumé lieu de transit, devient l'espace où l'on s'attarde, où l'on se rencontre. C'est en quelque sorte la consécration du non-lieu, devenu à ce point banal, quotidien, répandu, qu'il prend toute la place, qu'il oriente et monopolise presque l'entièreté de l'expérience spatiale urbaine, dès lors indifférenciée d'une ville à l'autre.

Paris dans *Envoyée spéciale* – et partout ailleurs dans l'œuvre d'Echenoz – convie à un parcours spatial répétitif, limité. Véritable ville mondiale, elle tient lieu de simulacre urbain. Elle vaut pour toute métropole occidentale d'envergure. À Paris, les chantiers sont, comme partout ailleurs, omniprésents, révélant une ville qui, à défaut de s'élever de façon verticale, est similairement toujours en cours de transformation, de rénovation. Les mutations continues de la ville ne sont pas centrales dans *Envoyée spéciale* et dans *Vie de Gérard Fulmard* comme elles le sont dans *Naissance d'un pont* ou *Un monde à portée de main*, dans lesquels les protagonistes façonnent la ville, mais elles composent une toile de fond, presque un *a priori*, un renseignement implicite qui se passe d'explications, un trait constitutif de l'espace contemporain qui n'a pas besoin d'être développé. Elles font partie du décor de la ville-monde. Dans *Envoyée spéciale*, l'évocation d'un monde en chantiers se fait par des observations ponctuelles mais significatives, même si elles ne sont généralement pas dépliées dans de plus amples développements. Elles suffisent néanmoins à brosser le portrait mouvant d'un espace en proie aux transformations les plus diverses. Quand le métro s'élève hors des réseaux souterrains, dans l'une des stations aériennes de la ville, Hyacinthe et Tausk discutent de « l'évolution » de Paris et de ses « probables perspectives » : « destruction et construction d'immeubles, couverture ou pas des lignes ferroviaires des gares du Nord » (*ES*, 133). *Envoyée spéciale*, comme les autres récits de notre corpus, témoigne d'une extension sans précédent des réseaux, qui sont multidirectionnels, horizontaux, verticaux, et traversent l'espace d'est en ouest, du nord au sud. La ville-monde s'étale, et les romans contemporains en prennent acte.

C'est la nouvelle de Jean Echenoz « Génie civil », du recueil *Caprice de la reine*, qui aborde le plus directement le thème du chantier, de la construction, de l'édification. Les ponts, le plus souvent en chantier, y sont centraux : figure du nivellement, de la mise sur le même plan de

tous les territoires, connectés par des réseaux virtuels, mais aussi matériels, le pont est un lieu emblématique du passage (une pratique accélérée de l'espace). Les liens entre *Naissance d'un pont*, le roman matérialiste (et mondialiste) de Maylis de Kerangal, et la septième nouvelle du recueil d'Echenoz paru en 2014, sont évidents. Cette nouvelle raconte l'obsession de Gluck pour les ponts dont il écrit l'histoire dans son *Abrégé d'histoire générale des ponts* (CR, 56), vulgarisation historique dont on nous communique les grandes lignes, depuis les lianes « pour enjamber les gorges et les torrents [...] les premiers ponts à proprement parler » (CR, 57), jusqu'au pont à haubans en passant par les infrastructures à rondins, la pile avec des rochers entassés au fond de l'eau, l'invention de la brique, de l'arc, du mortier, de l'acier et du béton. Le récit se transforme dans ce segment, démarqué typographiquement par une étoile, en leçon architecturale sur les ponts suspendus, flottants, à haubans. La longue vulgarisation historique qui adopte la tonalité didactique passe en revue certains des grands jalons de la mondialisation, comme la « Révolution industrielle », responsable de la substitution à la pierre et au bois à « la fonte et au fer » signant dès lors l'entrée dans un « nouvel âge du métal » (CR, 61). Par son ton encyclopédique et sa chronologie, l'historique point par point que constitue l'*Abrégé d'histoire générale des ponts* rappelle aussi les mises en abyme informatives portant sur la carrière et sur la grotte de Lascaux dans *Un monde à portée de main*. Le texte d'Echenoz, court mais topographiquement chargé, évoque et visite quantité de lieux où se trouvent des ponts et, mieux encore, des chantiers de ponts. Gluck est le personnage d'Echenoz qui exerce le plus une forme d'agentivité spatiale : ingénieur mécanique, il a dédié sa carrière tout entière à l'érection de structures : « Il s'agissait surtout de bâtir des ponts, quelquefois des barrages qui ont certainement à voir avec les ponts, d'autres fois des tunnels qui sont peut-être le contraire des ponts, mais enfin principalement des ponts » (CR, 55-56). Après une longue carrière, « n'[ayant] plus le cœur à construire » (CR, 56), Gluck n'en délaisse pas moins les ponts, voyageant désormais pour aller

« voir ces ouvrages d'art sur place » (CR, 63), « et Dieu sait qu'il y en a, que ce soit au-dessus des détroits de Kurushima, de Messine, du Grand Belt et de Neko, des gorges de Salgina, de l'estuaire de la Severn, du canal Kap Shui Mun, du lac Maracaibo, du Bosphore et du Gange [...] » (CR, 65). La recension des ouvrages visités par le protagoniste de la nouvelle, selon un « [s]crupule chronologique » (CR, 66), se fait dans des phrases longues, saturée de toponymes et d'allitérations, la priorité allant aux noms propres les plus indéchiffrables pour le lecteur occidental :

Gluck [...] commenc[e] sa recherche par les ouvrages précurseurs, partant inspecter à Dartmoor les premières constructions de pierre grossière faites d'un linteau sur deux montants, les ouvrages d'art des Sassanides à Kermanshah, les vieilles structures cantilever en bois de Nagqu et, à Iwakuni, le profil en vague du Kintai kyo, mesurant le Pons Augustus et l'aqueduc de Ségovie avant de revenir arpenter le pont du Gard puis, une fois l'âge classique sommairement épuisé, l'heure sonna de s'occuper de ce que les temps modernes avaient construit. (CR, 66)

« [D]evenu collectionneur de ponts » (CR, 65), l'ingénieur retraité « se ren[d] [...] dès qu'il p[eut] sur des chantiers aux quatre coins du monde » (CR, 67), prenant toujours « [plaisir à] voir un pont se développer » (CR, 68), un événement qu'il juge grandiose : « il ressen[t] les plus vives émotions au spectacle de la mise en place de la travée centrale entre deux fractions d'arche en encorbellement » (CR, 68). L'enthousiasme avec lequel Gluck « tente de repérer [le] point de rupture » de « chaque édifice » (CR, 68-69) inspire des précisions techniques et architecturales qui s'apparentent à celles qu'on trouve dans *Naissance d'un pont*. Le personnage est attentif au « point de rupture », au « [p]oint spécifique à chacun » (CR, 68-69) de « ces ouvrages d'art » (CR, 63), au « point d'équilibre névralgique [...] prévu par les architectes en concertation avec l'armée nationale du pays pour des raisons stratégiques » (CR, 69). Gluck est à l'œuvre d'Echenoz ce que Diderot est à celle de Kerangal : un personnage de la mondialisation qui, enchaînant « des hôtels moyens » (CR, 65), connaît certes sa part de désenchantement, mais se passionne pour son travail de bâtisseur de structures. Le protagoniste de « Génie civil » est un cas rare chez l'écrivain de

Minuit, généralement plus enclin à représenter des sujets vides, dépourvus d'intérêts et de curiosité, loin de pouvoir aspirer à modeler l'espace. Bien entendu, l'observation des ponts ne se passe pas sans heurts, la tragédie guettant systématiquement les récits d'Echenoz qui comportent leur lot de coïncidences toujours malheureuses : si le thème de la construction est central chez l'auteur, il en va de même de celui de la destruction. Sept ans après la catastrophe meurtrière du Sunshine Skyway de la baie de Tampa, l'édifice est « reconstruit [...] plus solidement, par systèmes de haubans fixés en éventail » (CR, 83) et « on a pris soin de le peindre d'une couleur plus vive [pour qu'il soit visible par tous les temps] », « onze mille litres de peinture jaune [ayant] été vidés [...] pour couvrir les sept cent mille mètres de ses câbles » (CR, 83). Car tels sont les processus de la mondialisation, orientés vers le seul présent, quitte à engendrer des échafaudages provisoires, rapidement obsolètes : ils font se succéder à chaque destruction une nouvelle construction, avec un égard moindre quant aux répercussions collatérales, au nom de l'innovation, mot d'ordre qui détermine l'aménagement des villes contemporaines.

La Corée du Nord dans *Envoyée spéciale* s'apparente à un immense studio de tournage, à une installation temporaire. Le pays asiatique est si peu accueillant qu'il doit être spécialement aménagé pour la venue de visiteurs occidentaux – ce qui le révèle comme décor. En bonne capitale d'un monde globalisé, Pyongyang compte elle aussi ses chantiers de construction. Cette représentation de Pyongyang comme ville-simulacre, quoiqu'elle soit placée sous le signe de la parodie, est en phase avec les discours tenus à l'égard de cette capitale parmi les plus recluses, les plus secrètes et impénétrables au monde, qui en font une « ville récompense »⁴⁶², une ville vitrine, censée dissimuler l'aspect moins reluisant de ce qui l'entoure (l'envers du décor). Elle est une

⁴⁶² « Vivre dans une ville “récompense” : Pyongyang en République démocratique de Corée », *RFI*, juillet 2019. En ligne : <https://www.rfi.fr/fr/emission/20190801-vivre-une-ville-recompense-pyong-yang-republique-populaire-democratique-coree> (consulté le 12 janvier 2020.)

ville-enclave extrêmement policée dans un pays autrement moins soigné, une ville « privilégiée, coupée de la province par nombre de check-points » (*ES*, 226). La mise en scène, la représentation, évoquent à la fois ce que la Corée du Nord présente au monde et ce que ses hauts dirigeants présentent à ses propres habitants, pour la plupart tenus à l'écart. La capitale impeccable, d'une propreté inégalable, est une sorte de faux lieu qui cache les horreurs du régime : elle n'a rien d'exotique. En insistant sur la présentation de cette mise en scène du régime, le roman parodique d'Echenoz contribue à la dénonciation du régime nord-coréen. Le statut particulier de Constance, une célébrité à Pyongyang, ajoute à l'importance de l'aménagement : les Nord-Coréens veulent faire bonne impression, lui en mettre plein la vue. Entourée de toutes les attentions possibles, la vedette est guidée à travers un vrai parcours touristique ; le tourisme occulte toute la réalité locale, reposant sur l'image plus que sur l'expérience de l'espace. Dès son arrivée à l'aéroport de Sunan, la chanteuse est conduite dans « un des beaux quartiers de la ville » (*ES*, 206) où elle rejoint une « opulente villa » (*ES*, 206) – l'adjectif « opulente » juxte systématiquement le nom « villa » dans le passage. Dans cette enclave épargnée par la pauvreté et la famine qui gangrènent « l'indistincte banlieue » (*ES*, 203) et la campagne, les personnages vivent dans la joie et l'abondance, entre promenades d'agrément et festins de roi, qui ne sont pas sans rappeler ceux que préparent Jean-Pierre et Christian dans la Creuse : « Loin des provinces où l'on crève de faim dans le noir, ce serait donc [...] un dîner délicat [...] suivie d'une cassolette de tortue d'eau douce et d'un coquelet farci... » (*ES*, 214). L'exploration des personnages est circonscrite à un territoire très précis, où tout est trop symétrique, où tout a l'air trop « paisible, normal, neuf » (*ES*, 203), ce qui conduit le narrateur à s'interroger : « C'était à se demander si tout cela n'était pas mis en scène » (*ES*, 209). Même la très avantagée Constance ne peut aller se promener librement dans les régions : « les villes de province lui sont restées interdites d'accès malgré le statut de Gang Un-ok et ses divers laissez-passer. On s'en tenait aux autoroutes, depuis lesquelles se présentait une campagne rase,

uniforme, pelée » (*ES*, 245-246) : « [n]ulle dérivation ne perme[t] d'accéder aux villages immobiles en arrière-plan [...] leur spectacle étan[t] toujours le même » (*ES*, 246). La rhétorique cinématographique a un poids particulier dans le passage à Pyongyang : elle souligne la facticité des lieux, leur aménagement excessif et dénaturant. Parmi les attractions que visite Constance avec ses guides, ce sont d'ailleurs les studios de tournage qui retiennent son attention. Le narrateur lui-même affiche clairement la dimension cinématographique de son récit, en qualifiant le séjour des personnages à Pyongyang de « scène » qui aurait pu être « coup[ée] ensuite au montage » (*ES*, 284). Dans *Envoyée spéciale*, Pyongyang, mise en scène, sécurisée et surveillée, n'est plus qu'un de ces « décor[s] de prospectus », qu'un de ces « lieu[x] de tournage »⁴⁶³ qu'Olivier Bessard-Banquy voit proliférer dans l'espace contemporain.

Captant les progrès techniques (*Un monde à portée de main*, « Caprice de la reine »), technologiques (*La clé USB*), les récits de Kerangal, Echenoz et Toussaint mettent en scène les excès et les contrecoups d'une injonction à l'innovation et, du même coup, un espace mouvant, évolutif. Ce faisant, ils montrent un espace sans cesse façonné, altéré, augmenté, et parallèlement sans cesse perturbé, insécurisé. Enchaînant les chantiers, Diderot, Paula, Jean, le protagoniste de « Génie civil » sont témoins d'une innovation qui ne connaît pas de limites, d'une action effrénée qui s'embarrasse très peu de ceux et celles qui la subissent. L'espace représenté dans les romans est factice. Il est composé de matériaux, de chantiers, de décors, et sa principale caractéristique est sa dimension provisoire. Par métonymie, selon une sorte d'équivalence entre le récit et l'espace, les romans de notre corpus apparaissent à l'état de chantier. Leurs narrations poussent à voir clairement les marques de fabrication de leurs récits. Les traces de montage rapprochent ces textes du cinéma : c'est d'un espace-décor (préfabriqué) qu'il s'agit, traversé par des personnages-acteurs

⁴⁶³

Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, p. 183.

(prédéfinis). Instables, les lieux dans les romans sont marqués par les déplacements et les transformations : ce sont des lieux de l'instantané, de l'éphémère, investis de façon temporaire. Ils mettent en lumière la dimension de site du lieu, d'abord défini par son appartenance à des réseaux, par sa vocation de passage. Ils soulignent aussi la distinction théorique entre le lieu, associé à une stabilité, à un rapport affectif, ou minimalement à un rapport sensible, et l'espace, évanescent, illimité, indéfini.

L'espace global tel qu'il est présenté dans ces romans se décline en une infinité de points, localisations particulières parcourues à la hâte, déjà en direction vers la prochaine. La saturation toponymique, fondée sur l'accumulation de didascalies spatiales, ces précisions d'ordre contextuel à propos du lieu, de sa cartographie, qui sont souvent répétées, va dans le sens d'un espace traversé rapidement, pratiqué en accéléré. La quantité de lieux parcourus aggrave aussi la saturation : la progression constante des personnages les expose à des images sans cesse renouvelées, à des paysages qui évoluent continuellement.

CINQUIÈME CHAPITRE

SATURATION DE L'ESPACE

Les lieux-décors de Maylis de Kerangal, Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz, en proie aux mutations les plus diverses, sont à la fois vidés de leur substance, réduits à une abstraction géométrique, et complètement saturés – de toponymes, d'images, de publicités et de renvois à la culture populaire, de couleurs et de textures. Cette saturation spatiale va de pair avec le maximalisme de leurs récits, qui tendent vers l'exhaustivité, vers le panoptisme et le tout-connaître. Ce sont des textes remplis d'innombrables détails, de superlatifs, qui brossent un portrait de l'espace contemporain et des objets qui le composent, des enseignes qui s'y additionnent, des avenues qui le traversent. Dans ces récits où les écarts de la narration sont synonymes d'écarts dans le traitement de l'espace, l'amplification phrastique – l'un des traits stylistiques les plus reconnaissables et communs aux trois auteurs – oriente en grande partie la représentation spatiale infiniment déclinée.

Ici, la « géographie du vide » et la saturation des lieux ne sont pas inconciliables, au contraire : ces textes se tiennent en équilibre entre « vides » et « pleins »⁴⁶⁴, entre minimalisme et maximalisme, notions en apparence contradictoires, mais qui peuvent très bien être conjuguées au sein d'un même récit et concerner des éléments diégétiques distincts. Les deux concepts déterminent plus un spectre, une échelle, qu'une opposition franche, et les textes de Toussaint, par exemple, sont minimalistes sur le plan actantiel (surtout la quadrilogie de Marie), mais

⁴⁶⁴ Sjef Houppermans, « Pleins et trous dans l'œuvre de Jean Echenoz », dans Michèle Hammouche-Kremmers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, op. cit., p. 77-94.

maximalistes sur le plan esthétique (grâce à un traitement presque proustien de la phrase, un ordonnancement presque perecquien de l'espace). Dans les textes qui constituent notre corpus, trop de décor tue le décor : agissant comme de la poudre aux yeux, les détails qui s'accumulent dissimulent un espace perturbé, fragilisé, désubstantialisé. À trop vouloir le définir, l'analyser dans le détail, les récits finissent par l'éclipser : au milieu des énumérations, des gradations, des effets de liste, apportant chaque fois une nuance subtile, les précisions finissent par se diluer.

Désirs d'exhaustivité

Débordants, à ce point chargés qu'ils sont forcés de ménager des solutions syntaxiques et typographiques pour ajouter des renseignements ou des commentaires (des points-virgules, des parenthèses, des tirets), les récits de Kerangal, Echenoz et Toussaint optent pour l'expansion, le surplus, la sur-précision. Leurs textes donnent à voir leurs tergiversations, le fil de leurs réflexions, et leur recherche du mot parfait, de l'expression la plus à même de rendre le sens désiré : ce sont des récits enflés, dilatés, où se bousculent les synonymes, les infimes variations.

La phrase dilatée de Kerangal

La phrase de Maylis de Kerangal est sans cesse allongée, complexifiée, par des explications supplémentaires qui ont pour effet de la dilater, voire de la boursoufler. L'auteure elle-même parle de « la gloutonnerie du roman », qui est selon elle « une centrifugeuse. » (*UA*, 57) L'écriture de Kerangal accorde la préséance à la description de milieux : « écrire les lieux, saisir les espaces, inscrire la géographie demande aussitôt de décrire. Autrement dit d'élaborer une écriture de contact et de captation, une écriture qui induit de toucher, d'éprouver, une écriture qui

prend immédiatement dimension d'expérience. » (UA, 67) Les informations qui affluent sont généralement pertinentes, relevant de la rigueur scientifique chère à l'auteur. Si ces informations sont moins liées, contrairement à celles que fournit Echenoz, par un principe du coq-à-l'âne que par une réelle tentative d'épuiser un sujet (plus que le langage), elles ne garantissent pas une plus grande intelligibilité. Rejetant la synthèse, minimisant les ellipses, les textes encyclopédiques de l'écrivaine veulent *tout dire, tout répertorier*. La saturation textuelle est à mettre en relation directe avec la tension panoptique qui les anime et les sous-tend, parfaitement actualisée dans ces récits qui radiographient l'espace et ses moindres nuances. Elle est étroitement liée au mouvement perpétuel (microscopique, de masse, etc.) que ces textes relatent continuellement. Elle est aussi favorisée par la dimension visuelle, photographique, cinématographique des récits qui visent à *faire image* et exposent tous les détails nécessaires en vue de produire une vision en réalité « augmentée », de même que par leur dimension picturale. La composition de ces textes baroques en fait de véritables tableaux, aux couleurs et aux formes infiniment déclinées, et l'écriture de Kerangal est nuancée, pleine de contrastes – c'est une écriture du paradoxe, du clair-obscur. La saturation est celle des couleurs intenses, pigmentées d'*Un monde à portée de main*, roman sur la peinture et exemple probant de l'écriture rococo – surchargée, abondamment ornée – de l'auteure.

Comme chez Toussaint, et de façon plus systématique et répandue encore, la phrase de Maylis de Kerangal s'emballa, se déplie jusqu'à souvent équivaloir à un paragraphe. Repoussant continuellement l'achèvement, évitant le plus possible de conclure, elle se compose d'éléments hétérogènes qui s'agglomèrent. Sur un même plan, celui de la phrase unique, se présente un défilé constant de voix, de personnages, d'analepses, d'espaces, éléments qui réunissent la variété du monde sans la figer, la circonscrire. Si l'amplification phrastique de l'écrivaine fonctionne le plus souvent sur le mode de l'addition – les informations se superposent, s'amoncellent, mais rarement

se contredisent –, elle n'équivaut pas systématiquement à un gain de sens. Les détails recensés de manière ininterrompue s'évanouissent parfois dans la longueur et la complexité de la phrase, et certaines paroles ou actions ne peuvent être correctement attribuées, ce qu'aggrave l'emploi du discours direct libre, dont les transitions sont lâches, noyées dans le débit abondant de la phrase. La façon qu'a Maylis de Kerangal de distendre la phrase, de l'étirer jusqu'à sa limite, favorise l'émergence de procédés d'expansion, comme l'énumération et la gradation, ou de répétition, comme l'anaphore, en plus de nécessiter l'utilisation généralisée des tirets et des points-virgules, signes typographiques qui signalent le trop-plein de la phrase tout en l'empêchant d'éclater par l'aménagement de couches d'air temporaires. Encore une fois, c'est la tension panoptique, particulièrement insistante dans les textes de l'écrivaine, étrangers à toute forme de synthèse, qui dicte la structure textuelle volontairement surchargée.

Corniche Kennedy et *Un monde à portée de main* sont construits selon un principe d'accumulation. Dans le premier, l'amplification est étroitement liée à une forme de recension systématique de l'espace et des tracés qu'effectuent les corps athlétiques des jeunes, permise par des dispositifs de surveillance éminemment développés. Les segments saturés, témoins d'une parole abondante, énergique – *Corniche Kennedy*, plus que tout autre roman de notre corpus, est d'un incroyable vitalisme –, sont nombreux dans les descriptions des mouvements microscopiques, dont chaque manifestation est répertoriée. Les gradations révèlent alors une narration qui s'enflamme, qui s'accélère, comme surexcitée de constater ces élans juvéniles de liberté : par exemple, Eddy « crawle à nouveau, fonce, fonce à mort » (*CK*, 55-56). Les descriptions panoramiques de la corniche et de sa faune particulière, formée de divers types qu'il s'agit d'énumérer, de cataloguer, engendrent généralement de longues phrases qui accueillent la multiplicité, la diversité du monde :

il y a bien aujourd'hui des trios de mémères énormes et matinales qui y replient péniblement des sièges de toiles [...] il y a bien des routards qui s'y endorment [...] des gens qui en cherchent d'autres, en attendant se masturbent dans le creux des rochers, des couples égarés qui grimpent sur le Cap et prennent la pose à tour de rôle devant l'appareil-photo [...] (CK, 83)

Les activités des jeunes de la corniche marseillaise intéressent tous les habitants et les touristes de la ville côtière, qui ont les yeux tournés vers la Plate quand, par exemple, les voltigeurs « enflamm[ent] [leurs] torches » et que des « [f]umées rouges, fumées blanches, fumées rapides »

écument le ciel humide, aspergent les plongeurs d'une lumière crue, très blanche, qui troue l'atmosphère de lueurs blafardes, s'amplifient et auréolent le Cap d'un halo neige tramé au magenta, lequel mousse et se propage à toute vitesse si bien que les premières silhouettes apparaissent aux balcons des hôtels, aux terrasses que parfument l'eucalyptus et le gardénia, aux hublots des voiliers qui croisent dans la baie, si bien que les voitures intriguées ralentissent sur la corniche, les dîneurs penchent la tête au-devant du caboulot, les girafes dodelinent du cou derrière les grilles du zoo, les goélands halètent, gonflent et vident le torse, si bien que les chiens aboient et que Sylvestre Opéra tressaille derrière ses jumelles [...] (CK, 140).

Comme chez Toussaint, les décalages humoristiques – l'intrusion d'un réel prosaïque, parodique ou trivial dans une narration autrement grave, objective (Kerangal) ou métaphysique (Toussaint) – à la fois surprennent et menacent de se fondre dans le flot phrastique, comme des clins d'œil placés çà et là par une narration qui met à l'épreuve le lecteur, qui lui lance le défi de ne pas perdre le fil malgré le torrent des mots, souvent recherchés ou techniques : ainsi ces « girafes [qui] dodelinent du cou derrière les grilles du zoo », comme le cheval Zahir qui contre toute attente (et de façon contre-nature), se met à vomir dans l'avion le transportant à Paris, relèvent d'une sorte de réalisme magique. La poétique de l'amplification a aussi un effet direct sur la représentation des lieux, qui sont indifférenciés, et dont le nivellement passe par celui de la phrase, qui en contient régulièrement plusieurs. En effet, il n'est pas rare qu'une seule phrase décrive quatre ou cinq espaces distincts, dès lors tous mis sur un même plan, qui deviennent ainsi poreux, en perte de

singularité du fait de leur superposition et de ce qu'ils ne sont pas minimalement distingués dans des phrases séparées. La narration, en quelque sorte à vol d'oiseau, n'est pas contrainte spatialement et relaie des événements (sonores notamment) simultanés qui se déroulent en des lieux distincts. Elle précise qu'au moment où Suzanne et Eddy, en fuite, « dilapident les cailloux autour d'eux », ils n'entendent pas « Mario qui s'étouffe de rage, couché sur un brancard de couloir d'hôpital [...] ni les parents qui s'engouffrent dans les voitures [...] ni même le bruit d'eau que font les Russes, [...] inspectant le rivage » (CK, 178). La phrase d'après, complémentaire de la précédente, puisqu'elle commence avec un coordonnant, introduit un autre lieu : « Et [les deux adolescents entendent] encore moins le break rouge de Sylvestre Opéra qui roule à l'instant sous la voûte de platanes entre les pancartes proclamant les Mcdo et les hypermarchés. » (CK, 178). Le récit retarde presque toujours l'aboutissement de la phrase, mais, quand il se résout à le faire, de manière un peu hasardeuse, c'est sans opérer une cassure nette, situation atypique chez Maylis de Kerangal dont l'écriture est fluide et liquide. Si le lecteur ne porte pas attention – même le plus avisé ne peut prétendre saisir qu'une infime partie des images et des détails –, il peut rester pénétré de la description du lieu évoqué auparavant (ou de l'analepse ou de la focalisation qui précède), ce qui occasionne des décalages qui ne sont évidemment pas sans incidence sur la représentation spatiale. Dans *Corniche Kennedy*, l'amplification est aussi au service de l'ironie, et traduit par exemple l'outrance de personnages comme « le Jockey et les siens » qui « se lèchent les doigts après les petits-fours, pincent les lèvres sur la dernière gorgée de champagne, déglutissent avec application, tous pompettes et parlant fort » (CK, 141) pour célébrer l'arrestation (présumée) des jeunes inoffensifs de la corniche. L'emballement de la phrase semble ensuite épouser à la fois la panique de ces individus tout-puissants et l'excitation de la narration à la vue de leur déconfiture – le récit accumule des informations dans un sens, opère un demi-tour, puis en accumule dans l'autre sens. Ces représentants par excellence de la tension panoptique

contemporaine, qui poussent des êtres situés en surplomb à tout surveiller, deviennent les spectateurs de leur propre échec : les « yeux cloués sur les téléviseurs comme sous l’emprise d’une substance hallucinogène », ils sont « soudain ébahis par ce qu’ils voient sur les écrans de contrôle qui diffusent les images du Cap, lesquels sont les seuls où quelque chose se passe, lesquels s’animent, des corps, des mouvements, des lumières, des traînées pâles » (CK, 141).

Dans *Un monde à portée de main*, c’est aussi la pulsion panoptique qui engendre la saturation de la phrase et, par extension, celle de l’espace représenté, fortement infléchi par les jeux langagiers et narratifs qui s’accumulent, sur le mode du maximalisme, conformément à un principe du trop-plein. L’amplification phrastique et les procédés qui l’accompagnent appuient une vue panoramique, une vision encyclopédique du monde. Une écriture de l’inventaire, du tout connaître, du tout nommer, est à l’œuvre dans *Un monde à portée de main*. Les longues phrases qui hypnotisent se succèdent pour exposer un savoir abondant et pluriel sur des sujets variés, le plus souvent relié à la peinture en bâtiment, champ vaste qui se ramifie en questions historiques, techniques, artistiques, géographiques ou géologiques. Les précisions de toutes sortes s’entassent et composent, comme d’infinis coups de pinceau, des récits saturés. On peut penser à cette phrase étirée jusqu’à sa limite pour divulguer les résultats de la recherche de Paula Karst sur l’écaille de tortue, motif qu’elle doit reproduire afin que l’image soit plus vraie que nature :

Dans la bibliothèque de l’Institut, elle a commencé par ouvrir les atlas, a localisé la tortue imbriquée – *Eretmochelys imbricata* – dans la mer des Caraïbes, le long de la côte du Brésil ou de l’Inde occidentale, jamais loin des rivages et plutôt dans les eaux de surface, parmi les algues, le plancton, les petits poissons : sur les cartes, elle a pointé les hauts lieux de ponte à la surface du globe [...] la petite île Cousin dans l’archipel des Seychelles [...] – oiseaux rares, palmiers, incursions humaines exceptionnelles et contrôlées, des scientifiques surtout [...] ; elle a écouté l’éclosion de l’œuf [...] ; elle a imaginé la progression de la bestiole vers le rivage [...] elle a visualisé ses premières brasses dans les vaguelettes (MPM, 120).

Le compte rendu encyclopédique est aussi ponctué d'expressions métaphoriques, qui discrètement déplacent la description linéaire et scientifique : ainsi l'île qui abrite la tortue est assimilée à un « confetti de terre » (*MPM*, 120). Les recherches de Paula à la bibliothèque et au Muséum lui permettent de se faire une image très nette de ce qu'elle doit recréer : elle « fini[t] par voir les écailles ruisselantes [...], leurs reflets scintillants » (*MPM*, 120), représentation qu'elle confirme ensuite au musée. Les nombreuses énumérations dans la phrase et dans celles qui suivent traduisent la curiosité de la jeune artiste, étonnée de l'« ingéniosité » de l'« agencement » de l'animal – « les treize écailles, le tuilage de la charnière centrale et les quatre paires latérales, les deux trous dans la cuirasse, un pour la tête, un pour la queue » (*MPM*, 121). *L'imbricata*, comme les autres thématiques qu'explore la narration dense de Maylis de Kerangal, est décrite sous tous ses angles. Ces innombrables considérations sur l'espace et ce qui le constitue (les matières, les espèces animales ou végétales, etc.) saturent le texte, le pressent sous le poids de ces informations persistantes qui font passer la phrase d'un complément de nom à un autre, et dont la syntaxe est complexifiée par les points-virgules et les tirets. Tout au long du récit, les nombreux dangers inhérents à la ville-monde sont aussi régulièrement évoqués par des énumérations qui reflètent l'urgence universelle, l'inquiétude démultipliée (comme les termes de l'équation) : pensons à l'« ordre planétaire invisible, traversé de torpilles, lesté de menaces » (*MPM*, 184) que perçoit la jeune Paula.

L'amplification de la phrase est également attribuable à la variété du monde que représente le texte de Maylis de Kerangal (comme c'est aussi le cas de *Naissance d'un pont*) : chargée d'illustrer l'hétérogénéité universelle, la phrase de l'écrivaine se gonfle pour mieux l'accueillir, pour mieux l'inventorier et l'épuiser. La présentation de la classe de Paula à l'Institut de Bruxelles fournit à cet effet un exemple probant. Une seule phrase, conçue sur le mode du

travelling – la pièce est balayée et la phrase, à l'image d'un long plan, parcourt tout l'espace –, assure l'étude des forces en présence. La saturation du texte est directement liée à la saturation d'un hyper-lieu qui concentre, dans un petit espace, toute la diversité du monde. La densité de la phrase répond à la densité du lieu, à son intensité multiculturelle. Les listes qui remplissent les gros blocs de texte de Kerangal servent aussi parfois le seul plaisir de recenser, de nommer : par exemple, Paula « déball[e] le reliquat des bombances de Noël tout en énumérant le contenu des paquets : chocolats, fruits secs, jambon au torchon, poutargue, pain d'épice, et ainsi de suite » (*MPM*, 91) – rien ne manque au décor, que le lecteur avisé pourra visualiser, à condition qu'il ne se soit pas perdu en chemin.

La saturation de l'espace du monde – son bouleversement dû à un trop-plein, à des débordements – est également représentée dans *À ce stade de la nuit*, récit court mais chargé, au rythme haletant que l'on doit en partie à sa structure anaphorique, insistante comme le « tic tac » d'une horloge, comme la minuterie d'une bombe sur le point d'exploser. L'effet de saturation est engendré et perpétué par « [l]a radio [qui] diffuse à faible volume un filet sonore qui murmure dans l'espace, circule et tournoie comme le ruban de la gymnaste » : le « je » (féminin) du récit « perçoit », dès le début du « journal après les douze coups de minuit », « une accélération, quelque chose [qui] s'emballe, quelque chose de fébrile » (*SN*, 10). La protagoniste anonyme, valant pour tous les citoyens du monde concernés par le sort de leurs contemporains, est à ce moment envahie par les messages de toutes parts, provenant du « journal étalé bien à plat sur la table » ou de « la voix correctement timbrée » (*SN*, 9) de la radio. Le personnage « rassemble et organise l'information qui enfle sur les ondes, bientôt les sature », et même « le son de la radio » semble « augmente[r] » « tandis que [les] noms déboulent en bande [...] tandis que les nombres prolifèrent, se chevauchent, s'additionnent ou se fractionnent » (*SN*, 10). Dans le chapitre qui suit,

non numéroté mais toujours inauguré par le syntagme « à ce stade de la nuit » – la minuscule en début de phrase montre la porosité des frontières textuelles dans une écriture qui évite les démarcations nettes au profit d'une fusion de l'ensemble –, le « je » tente de synthétiser le trop-plein du monde, ce qui engendre une phrase interminable, constellée de points-virgules et comportant aussi tirets et deux-points dans une sorte d'éclatement de la typographie qui calque celui de l'espace universel :

à ce stade de la nuit, je tourne toujours les pages du journal, je les balaie du regard, je repère les titres, les légendes des photographies, j'accroche à ce qui est en italique, les gras et les majuscules, je creuse un peu plus avant dans les pavés de textes – le montage des articles, d'une logique cryptée, agence différentes focales et la lisibilité du monde est une aventure disloquée – tandis qu'une voix radiophonique densifie graduellement l'information essentielle de la nuit : surtout des Somaliens et des Érythréens ; un chalutier ; entassement ; promiscuité ; conditions d'embarquement des Noirs durant la traite négrière ; des hommes des femmes des enfants des bébés ; une panne alors que la traversée s'achevait ; clandestins ; un passager aurait mis le feu à une couverture afin d'alerter les autres bateaux ; tassés les uns contre les autres sans pouvoir bouger ; ont sauté à la mer ; appareillé de Tripoli ; femmes enceintes ; trafic ; vers 7 heures du matin ; l'incendie ; ont fait chavirer le navire ; porter secours ; naufrage ; fuyant l'insécurité qui règne en Somalie et la dictature érythréenne ; fuel. (*SN*, 19)

La narration de ce passage, responsable de résumer à toute vitesse et en temps réel les propos intarissables qui envahissent les ondes, relève de la longue liste. Les points-virgules servent à organiser sans les hiérarchiser les divers renseignements sur le monde, qui viennent de toutes les directions dans un espace où prolifèrent les images et les signes.

Les listes et les synonymes de Toussaint

Dans un entretien avec Gaspard Turin portant sur les « [d]ébris » et les « drapés »⁴⁶⁵ de l'œuvre de Toussaint, et plus spécifiquement sur les « documents génétiques »⁴⁶⁶ qui précèdent ou accompagnent ses créations, consultables sur son site, l'auteur dit ne pas rechercher la saturation. Interrogé à plusieurs reprises au sujet de sa pratique de la liste, il confie ne pas avoir « l'impression d'en faire », assimilant plutôt ses brouillons à des « plans » :

Il doit y avoir d'autres exemples d'auteurs qui cherchent presque à épuiser les synonymes, ou qui ont le goût d'accumuler des éléments semblables généralement très voisins. C'est un procédé que je n'utilise que très rarement et, si je le fais, j'ai tendance à me corriger et à ne pas le garder. Il n'est pas exclu que j'aie déjà utilisé des listes, mais si je les vois je les corrige.⁴⁶⁷

Pourtant, et c'est là tout l'intérêt de cet échange qui confronte l'écrivain à certaines de ses contradictions, le critique n'en démord pas et s'acharne à montrer, à coup d'exemples probants, qu'il y a, « à l'œuvre, une logique de liste dans la construction du plan »⁴⁶⁸ de ses textes. S'il finit par concéder – « Je comprends bien comment tu l'entends »⁴⁶⁹ – qu'il fait appel au « côté pratique »⁴⁷⁰ de la liste, Toussaint affirme ne pas en faire une « utilisation esthétique »⁴⁷¹, ce qui ne convainc pas Turin – et qui ne nous convainc guère. Nous sommes plutôt d'avis que l'œuvre de l'écrivain, « [s]aturée de détails qui portent sur le visible »⁴⁷², produit un espace qu'il n'a de cesse de décliner, par des syntagmes qui s'accumulent sur le mode de l'énumération. Précisons quand même que ce maximalisme de la phrase est moins présent dans *La clé USB*, un récit au premier

⁴⁶⁵ « Jean-Philippe Toussaint – Débris et drapés ». Entrevue avec Jean-Philippe Toussaint. Propos recueillis par Gaspard Turin, *Genesis*, n° 47, 2018, p. 107-112.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² Arcana Albright, « Jean-Philippe Toussaint : écrivain de la photographie et photographie du livre », *Textyles*, n° 40, 2011. En ligne : <http://journals.openedition.org/textyles/1611> (consulté le 12 mai 2021.)

degré, plus technique, qui consiste en partie en une vulgarisation, exercice qui exige le choix du seul mot juste.

Dans *La vérité sur Marie*, les syntagmes viennent souvent selon une composition ternaire ou plus. Le récit est par moments particulièrement tendu et haletant – même si le rire n’est jamais bien loin, même si la raison nous ramène souvent à l’absurdité des événements relatés. L’angoisse, l’empressement de la narration sont proportionnels à l’accélération du réel, à sa perturbation. Le long passage au sujet du cheval Zahir dans le troisième récit de la quadrilogie de Marie se fait sous le signe de l’amplification phrastique, choix esthétique redoublant la panique qui règne dans cette scène surréelle, à ce point exceptionnelle qu’on cherche à en tout capter. À l’instar de celui de la poursuite dans *Fuir*, l’épisode du cheval dans *La vérité sur Marie* s’accompagne d’une écriture rythmée, complètement engagée et immergée dans ce qu’elle raconte. Le segment comporte d’ailleurs certaines des phrases les plus longues du roman, quelques-unes monopolisant tout un paragraphe, dont celle-ci :

Car Zahir était autant dans la réalité que dans l’imaginaire, dans cet avion en vol que dans les brumes d’une conscience, ou d’un rêve, inconnu, sombre, agité, où les turbulences du ciel sont des fulgurances de la langue, et, si dans la réalité, les chevaux ne vomissent pas, ne peuvent pas vomir (il leur est physiquement impossible de vomir, leur organisme ne le leur permet pas, même quand ils ont mal au cœur, même quand leur estomac est surchargé de substances toxiques), Zahir, cette nuit, à bout de forces, titubant dans sa stalle, tombant à genoux dans la paille, la crinière plaquée sur la tête, les poils emmêlés, torsadés, enduits d’une mauvaise sueur sèche, les mâchoires molles, la langue pâteuse, mastiquant dans le vide, sécrétant une salive aigre, transpirant, se sentant mal, essayant de se redresser dans sa stalle, faisant un pas de côté sur ses jambes flageolantes et perdant de nouveau l’équilibre, à deux doigts de s’effondrer sans connaissance dans le box, retombant, lentement, au ralenti, sur ses genoux, s’affaissant, les intérieurs ployés, l’estomac lourd, distendu par les fermentations, sentant les aliments lui monter le long du ventre, des sueurs froides lui noyant maintenant les tempes et éprouvant soudain cette proximité concrète, physique, avec la mort, que l’on éprouve quand on va vomir, cette affreuse salive qui remonte dans la bouche et annonce l’imminence des vomissements, quand les viscères se contractent et que les aliments affluent dans la gorge et commencent à remonter dans la bouche, Zahir, cette nuit, indifférent à sa nature, traître à son espèce, se mit à vomir dans le ciel dans les soutes du Boeing 747 cargo qui volait dans la nuit. (*VM*, 137-138)

Cette longue phrase, qu'il vaut la peine de retranscrire dans son intégralité pour prendre la mesure de ses mécanismes d'amplification, montre comment l'écriture de la quadrilogie repose en bonne partie sur diverses formes d'expansion phrastique : des dédoublements inscrits à même la structure énonciative par la fusion (partielle) des êtres, celle du narrateur et de Marie, mais aussi la structure accumulative de la phrase, l'amoncellement de virgules, d'incises, de superlatifs, de compléments et un rejet parallèle des coordonnants. Les termes ou segments qui se greffent continuellement ajoutent quelquefois une précision, un degré de définition supplémentaire – par exemple : « un rêve, inconnu, sombre, agité » (*VM*, 137) –, mais reprennent le plus souvent de façon synonymique le sens de la proposition précédente : « les poils emmêlés, torsadés », « indifférent à sa nature, traître à son espèce », « lentement, au ralenti » (*VM*, 138). En plus de ces dédoublements, la narration du passage – et du récit plus largement – se gonfle de nombreuses répétitions, souvent à seulement quelques mots d'intervalle : « éprouvant [...] cette proximité [...] que l'on éprouve » (*VM*, 138) ; « même quand leur estomac est surchargé [...] l'estomac lourd » (*VM*, 137) ; « cette [...] salive qui remonte dans la bouche [...] quand [...] les aliments [...] commencent à remonter dans la bouche » (*VM*, 138), etc. Si elles sont chargées de figurer les accélérations du récit, ces marques d'un embrasement de l'intrigue ont l'effet contraire. Elles le ralentissent, le plongent dans une sorte de marasme, l'engluent. L'espace et les éléments qui le composent, y font irruption, y retentissent, viennent rarement seuls, conformément à une écriture de l'hypotypose (dans les faits seulement, puisque l'effet de réel supposé est annihilé par la langueur généralisée et l'addition outrancière des mots, dès lors indifférenciés, perdus dans le flot ininterrompu de la phrase) : les « flashes réguliers » lancés par l'avion sont « courts, blancs, silencieux, intenses » (*VM*, 135), le chemin est parsemé de « bosses », d'« ornières », de « dénivelés » (*VM*, 195), les pourchasseurs de Zahir sont « à l'écoute d'un bruit [...] qui trahirait la présence du cheval, un hennissement, un

ébrouement, une brève cavalcade » et « à l'affut d'un mouvement à l'horizon, d'une ombre dans les ténèbres, d'un déplacement d'air, d'un souffle, d'une haleine » (*VM*, 107-108). Il est bien difficile, devant de tels exemples qui abondent dans *La vérité sur Marie*, mais aussi dans le reste du cycle, de ne pas conclure à une pratique orientée et systématique de la saturation. Les quelques phrases courtes détonnent au milieu des longues envolées poétiques ou métaphysiques, d'une parole abondante, non circonscrite, aux frontières poreuses comme celles du monde, et apparaissent comme des anomalies, de simples haltes permettant au récit de reprendre son souffle. Elles sont plus nombreuses dans les passages à l'île d'Elbe, qui n'est pas épargnée par le rythme effréné imposé par la ville-monde, mais qui, vu le contexte maritime, méditerranéen, insulaire, offre davantage de ces ralentissements, comme ici : « Marie était retournée au bord de l'eau. » (*VM*, 173). La plupart du temps, c'est le trop-plein qui domine, et il est au service de la vacuité : dans les récits volubiles de Toussaint, le tableau spatial ne se précise pas à chaque complément d'informations. On peut même dire qu'il s'embrouille, se complique. Les segments en apparence inutiles, qui énoncent une évidence, une banalité, qui ne font qu'emmêler la narration, se bousculent aussi : quoi de plus prosaïque, de plus attendu, que cette nuit qui « présent[e] son obscurité habituelle » (*VM*, 106), entre autres renseignements qui vont de soi ?

La phrase enchevêtrée d'Echenoz

C'est une même logique de l'amplification qui est à l'œuvre chez Jean Echenoz. Si les phrases de l'auteur n'ont pas la longueur de celles de Kerangal, ni même de celles de Toussaint, elles n'en reposent pas moins sur un principe d'expansion. Les énoncés d'Echenoz, qui font une large place aux tirets, comportent bon nombre de boursouflures. Plusieurs ajouts ou rectifications

concourent à ralentir la phrase, à l'enchevêtrer. La représentation de l'espace, l'essentiel des observations que multiplient les narrations géographiques de l'auteur, s'en trouve complexifiée, infiniment déclinée dans des agencements hétérogènes qui, encore faut-il le préciser, ne sont pas un gage de clarté. Les perturbations narratives sont récurrentes chez l'écrivain, dont les textes fonctionnent sur le mode du coq-à-l'âne plus que ceux des deux autres auteurs du corpus. Les digressions et les considérations autoréflexives s'opposent à la fluidité de la narration, comme celle que pratique Kerangal par exemple.

Chez Echenoz, les énumérations, gradations et enchaînements synonymiques traduisent une poétique du débordement. Ces procédés qui font enfler le récit connaissent pourtant une fin différente chez l'écrivain. Le troisième ou quatrième fragment d'une liste annule régulièrement les syntagmes précédents ; les procédés d'humour (le renversement, l'incongruité), chers à l'auteur qui se refuse au sérieux et à la gravité dont ne sont pas exempts les récits de Kerangal et de Toussaint, finissent par fausser les effets d'expansion ou d'addition. Plus qu'une narration de l'infinie déclinaison, c'est une narration du détour que mettent au jour les textes de Jean Echenoz. L'amplification y est artificielle, elle est recherchée par une narration hyperbolique, mais elle ne donne pas aux descriptions spatiales plus d'ampleur, de justesse. Effleurant plusieurs sujets sans pour autant tenter de les épuiser, la narration de l'écrivain de chez Minuit nomme les choses, enregistre leur présence dans le décor contemporain, mais ne leur donne pas suite.

C'est le goût pour la parodie, plus qu'une rigueur scientifique ou une portée métaphysique, qui oriente chez Echenoz une écriture du décalage. On ne peut s'empêcher, à la lecture des textes saturés de l'écrivain, de se dire que l'intrigue, si on l'eût désencombrée de tous les détails insignifiants ou impertinents qui l'engorgent, serait presque réduite à néant. L'espace d'Echenoz est composé d'éléments hétéroclites (objets, signaux, sons, etc.) qui se succèdent à

toute vitesse sans être approfondis – ce qui impliquerait de délaissé le deuxième degré que la narration d'Echenoz aime à arpenter et de plonger dans le réel de manière plus frontale. Cet espace accueille la variété du monde, mais ne la problématise pas directement, ne l'examine pas systématiquement. Les énumérations sont une façon pour la narration d'accentuer la parodie, de donner forme à ses inhérentes exagérations. L'écriture inventive de Jean Echenoz, faisant rebondir la langue, met à profit toutes ses ressources, ce qui régulièrement passe par un dédoublement des énoncés – ou un dé-triple-ment, puisque, comme chez les autres écrivains, ils viennent minimalement en triade. L'espace s'efface derrière ces artifices langagiers. Sa représentation, floue parce que tirillée entre tous les synonymes qui s'amoncellent, est lacunaire, et malgré la quantité de termes et expressions qui y est consacrée, semble manquer de justesse et de précision. Central chez Echenoz, constamment évoqué, thématisé, l'espace n'en forme pas moins un arrière-plan indistinct, une sorte d'abstraction géométrique. L'amplification de la phrase, cette façon de toujours la détourner (en accumulant les mots sans que ce soit nécessairement productif, à tout le moins pas du point de vue de la représentation spatiale), participent du nivellement de l'espace, de sa désubstantialisation. Le rapport entre la quantité de mots consacrés à définir l'espace et l'intelligibilité de celui-ci est inversement proportionnel. L'hésitation dans la manière de nommer les éléments qui composent l'espace serait alors un symptôme (en même temps qu'un résultat) de son insaisissabilité. Regardons de plus près les mécanismes d'expansion qui saturent l'espace tout en le dépouillant. Comme la langue qui le décrit, proliférante, pullulante, l'espace contemporain côtoie pourtant le vide, il frôle l'effacement.

Envoyée spéciale est emblématique de la narration digressive, métaleptique et volubile de Jean Echenoz. Le roman, fortement pris en charge (et perturbé) par une narration hétérodiégétique omniprésente, virevolte dans toutes les directions, avec pour seule constante

l'inachèvement (des idées, de l'intrigue, etc.). Les réflexions sur l'espace universel, incluant souvent une énumération qui dilue le propos au lieu de le préciser, sont de surcroît toutes évacuées par le retour à des considérations d'un prosaïsme absolu, revirement de situation qui montre que malgré le mouvement et les envolées de la phrase, on n'avance en fait très peu dans les récits d'Echenoz. Quand le roman d'espionnage tente – à peine – une percée hors du deuxième degré ironique, le choc est brutal, comme en témoigne cette citation déjà retranscrite plus tôt :

le monde avec ses guerres actives ou larvées, ses raideurs ethniques, politiques, religieuses, tribales, raciales, claniques, ses fractures nucléaires, sa mise en coupe réglée, son terrorisme [...] eh bien ce monde on en reparlerait plus tard, on est très bien ensemble et on n'est pas plus mal chez soi, et allons donc baiser (*ES*, 170).

Quand Lucile, Lessertisseur, Lou et Nadine, tous réunis à l'occasion d'un « embarrass[ant] » dîner, discutent d'« événements politiques, sociaux, culturels » (*ES*, 197), la narration simultanée – qui interrompt le récit ou est interrompue par le récit – s'exprimant au « nous » dans ce passage, ne peut les relater puisqu'elle est interrompue par une nouvelle entrée en scène, celle de Clément Pognel. Cette « brève intrusion » (*ES*, 199) dans le décor est néanmoins suffisante pour couper court à l'expansion phrastique, à la saturation : « Ici, nous avons prévu de transcrire le détail de cette conversation. À mesure qu'elle s'échauffe et s'amplifie, nous avons même envisagé d'approfondir les sujets qu'elle aborde. [...] Nous étions sur le point de le faire mais voici que tinte à la porte... » (*ES*, 197). Dans le roman, Paris conduit à une circularité, à un enfermement. Elle n'est pas mise en relation avec une universalité, avec l'international (qui pourtant trouve une place dans les noms de rue : rue du Sénégal, passage de Pékin, rue de la Chine). Haut lieu déchu, la capitale française invite, comme la phrase d'Echenoz, à tourner en rond. Les syntagmes qui s'additionnent pour décrire l'espace dans *Envoyée spéciale* tantôt s'annulent, tantôt s'équivalent, mais débouchent rarement sur une compréhension accrue des lieux, qui se présentent encore et

toujours comme des décors indifférenciés, indiscernables, malgré l'attention qui leur est portée. Les amorces de propos sur l'espace (son climat, sa localisation, les rencontres imprévues qui y prennent place) restent en surface et ne mènent finalement à rien. Les personnages « abord[ent] quelques sujets de conversation automatiques : temps qu'il fait, quartier où l'on habite, vacances que l'on prendra » (*ES*, 145) ; les thématiques sont énumérées, mais ne sont ni approfondies ni problématisées. Ils « s'émerveill[ent] sur le destin, les aléas, les coïncidences, les ronds-points des rencontres et la petitesse du monde » (*ES*, 146) ; les termes de l'énumération, synonymiques, n'ont pas pour effet d'accroître la précision du portrait. Le métro parisien, autre lieu indistinct, obliéré malgré le poids textuel qui lui est dédié, est rempli de « microbes, germes, virus et autres bactéries » (*ES*, 85), termes analogues pour le lecteur moyen selon un autre exemple éclatant du fait que chez Echenoz, contrairement à ce que l'on observe chez Kerangal, ce n'est pas un sujet qu'on épuise, mais bien la langue.

En plus de Paris, ville inventoriée, cartographiée, décrite à coup d'épithètes accumulées, la Creuse et Pyongyang, autres lieux du triptyque improbable qui compose le décor du faux roman d'espionnage d'Echenoz, sont régulièrement désignés par de longues phrases énumératives. À forte teneur parodique, les passages sur la campagne française et la Corée du Nord, sélection incongrue de lieux qui instaure, dès leur première mention, une outrance, une extravagance, sont l'occasion de multiplier les associations inattendues, de se jouer des lieux communs, de provoquer l'éclatement de la langue. Dans les deux cas, l'amplification de la phrase, sa complexification inutile, sont intimement liées au traitement parodique des lieux : Châtelus-le-Marcheix et Pyongyang, contrairement à Paris, fausse ville qui n'a plus rien d'unique ou d'historique, deviennent presque exotiques tant leur description s'apparente parfois aux prospectus touristiques et mime leur éloquence, où l'abondance des superlatifs ne masque pas la fadeur des épithètes.

Le lieu transitoire où est installée Constance avant la maison de la Creuse semble être doté d'une dimension mémorielle, mais une énumération en trois temps (avec un troisième élément sur le mode du renversement humoristique) se charge de désamorcer l'entame de description subjective, sensible. Un « poster figurant le cheval sur la plage [...] fait remonter un souvenir [...] d'enfance : maison de vacances au bord de l'océan, plage à deux pas » (ES, 38). Le souvenir de la plage est un agent de transfert spatial. Il raccorde le lieu où se trouve Constance et le lieu qu'elle se remémore, à la manière d'un fondu enchaîné, jusqu'au revirement final : « Rien n'interdisait maintenant d'envisager les moteurs de camions comme des flots également hypnotiques, sous réserve qu'elle fit abstraction de leurs violents coups de freins, de leurs brutales reprises, et surtout de ce que les vagues ne klaxonnent pas. » (ES, 38) Dans l'évocation de la Creuse, l'amplification phrastique participe bien d'une description presque didascalique du décor, rempli d'éléments divers qui constituent son cadre champêtre :

Constance a lentement distingué une cheminée saturée de suie à chenets dépareillés, un évier jauni supportant des ustensiles oxydés, une gazinière à butane hors d'âge que nul conduit ne raccordait à rien. Deux ou trois cadres écaillés contenaient, aux murs et de travers, des chromos flétris figurant des scènes de la guerre de 70 et, poisseux, un globe de verre opale surplombait une table constellée de déchets alimentaires... (ES, 58)

Les détails s'additionnent dans ce segment qui semble *a priori* déboucher sur un espace plus limpide, plus défini. Pourtant, tous ces éléments qui font la spécificité de la ferme sont retirés une centaine de pages plus loin, jusqu'à ce que « plus rien ne décor[e] les murs » (ES, 172). En effet, Constance et ses « ravisseurs » occupent leurs journées à rénover la ferme, ce qui implique de la dénaturer, de la priver de sa particularité, de sa spécificité. Sous l'influence du trio, la ferme est « repensée à fond, repeinte, réaménagée, débarrassée de tout son vieux contenu » (ES, 172). Bien entendu, c'est une nouvelle énumération qui est chargée de rendre caduque celle de la page 58. Ces revirements systématiques mettent au jour une poétique de la bifurcation, de l'addition-

soustraction-addition. Parodier la Creuse, en faire la cible de l'ironie, impose d'en retourner les présupposés. Le département français est d'abord un « environnement farouche et isolé » : « [a]vant-dernier dans le classement national des densités de population », il compte « de vastes pans inoccupés », « voire, dans le sud, quasiment déserts » (*ES*, 67) – ici encore, le propos simple (la Creuse est déserte) est décliné de trois façons, répartition dictée par une préoccupation esthétique. Pourtant, dans le récit, la région reculée, en plus de devenir un lieu de haute sociabilité, se transforme en un espace confortable, synonyme d'abondance, de bien-être et même d'exotisme. Les syntagmes et les superlatifs défilent pour rendre compte de la faune – ces « loups sans affect, cerfs ombrageux, sourcilleux sangliers » (*ES*, 67), liste que la personnification neutralise – ou du climat favorable du département : « Vois-tu, commentait Christian, ces forêts, cet ombrage, ces reliefs, je retrouve le sentiment de beauté. Nature brute, air limpide, pollution minimum, ça me donnerait presque envie de m'y installer. » (*ES*, 68) L'accumulation d'éléments non qualifiés (ces forêts, cet ombrage, ces reliefs) ou très peu (la nature brute, l'air limpide, la pollution minimum), brochant un portrait flou et convenu de l'espace, est de toute façon balayée par l'emploi de l'adverbe de quantité « presque », qui signifie que le décor, aussi bucolique qu'il soit devenu, n'atteint pas le degré d'intérêt requis, ne vaut pas, finalement, le détour.

La Creuse est malgré tout présentée comme le lieu de tous les délices. « Bien traitée, oui » (*ES*, 101), Constance est plongée dans un décor d'abondance – de luxe, de luxuriance même – et la phrase, également foisonnante, s'en ressent. Parmi les « prévenances, attentions [...] et petits soins » que lui prodiguent ses présumés ravisseurs, il y a « [l]es ravieres contenant pistaches, amandes et cacahuètes avant le déjeuner » (*ES*, 101) et les « magazines féminins, d'actualité cinématographique ou de sport cérébral, avec des best-sellers achetés à l'aveuglette » (*ES*, 100)

que Christian et Jean-Pierre déposent chaque matin sur une table basse. Contre toute attente, la campagne isolée impose un rythme effréné :

Il se trouvait au fond pas mal de choses à faire ici – s’occuper du jardin, aider à la cuisine et au ménage, jouer aux dés ou taper le carton, faire un petit badminton avec Christian pendant que Jean-Pierre surveillait les spaghettis, poursuivre sa lecture du dictionnaire encyclopédique Quillet (*ES*, 160-161).

Le traitement parodique de l’espace consiste à faire de la Creuse, lieu creux, vide, silencieux, un espace saturé (d’objets, d’activités, etc.) et bouillonnant, pullulement qui s’accompagne d’un renflement de la phrase.

Le passage en Corée du Nord est le plus cinématographique, le plus géographique, le plus parodique. Autrement dit, ce segment est le plus saturé de références intermédiaires, d’indices cartographiques ou de marqueurs de l’ironie. La narration s’emballe pour décrire un espace-décor animé et beaucoup moins dégarni que ce qu’on serait en droit d’attendre de Pyongyang. Comme pour la Creuse, l’amplification des phrases appuie une ironie de l’hyperbole : elle trahit une moquerie à l’égard de la Corée du Nord, de ses traits radicaux, que tantôt elle nie, tantôt elle exacerbe, mais en les rendant presque attachants. Constance et ses ravisseurs sont conviés à un parcours touristique étonnamment varié, qui comprend « l’ascension du Paektu, du Songak, du Kumgang... » (*ES*, 224) – l’énumération est vaine étant donné l’inintelligibilité des référents pour le lecteur occidental – et la visite des « studios de cinéma – décors spectraux de ville chinoise, européenne ou japonaise » (*ES*, 245). Nouvellement transformée en ville-monde, la capitale nord-coréenne est un espace universel, elle intègre et renvoie à d’autres lieux : les énumérations géographiques (de pays, de nationalités, etc.), dont les différents termes se valent l’un l’autre, sont interchangeables et participent de ce nivellement généralisé. La réception réservée à la chanson *Excessif*, déjà évoquée, symbolise ce rapprochement. Pays extrêmement problématique sur le plan

géopolitique – « Chine, Russie, Japon, États-Unis, Corée du Sud [...] ont tout intérêt à [le] maintenir [...] sous sa forme actuelle » (*ES*, 283) –, la Corée du Nord est aussi, *a contrario*, présentée comme un havre de paix. Sa zone démilitarisée (entre les deux Corées), « la plus sensible et dangereuse du monde, voire, prétendent certains, de l'histoire du monde », est « un sanctuaire où se reproduisent en paix des espèces quasi introuvables ailleurs telles que l'ours noir, le cerf tacheté, la chèvre sauvage angora, la panthère de Chine ou le léopard de l'Amour, etc. » (*ES*, 266-267). La suite d'espèces, rappelant les énumérations de la faune de la Creuse, se clôt, comme chaque fois, sur une proposition surprenante, mais pas anodine. Le « léopard de l'Amour » – qui est, seuls les connaisseurs le sauront, la même espèce que « la panthère de Chine » selon une particularité syntaxique qui problématise l'emploi du « ou » dans le segment – entre dans la représentation de la Corée du Nord comme lieu à l'exotisme redoré, mais aussi comme lieu pacifique. Dans cette frénésie de mots que constitue le passage à Pyongyang, les énumérations sont si nombreuses et parfois si longues qu'elles se terminent à l'occasion par une locution adverbiale signifiant « et tout le reste », ultime signe d'une utilisation ironique du procédé : la « beauté inhabituelle pour la région » de Gang-un Ok se présente sous des « traits réguliers, [un] visage plus ovale que rond, [un] regard profond, [des] lèvres lascives et tout le toutim » (*ES*, 212). L'amplification phrastique de Jean Echenoz se décline en davantage d'allers-retours et d'enchevêtrements que celle de Kerangal. Ces procédés n'ouvrent jamais sur une plus grande connaissance de l'espace chez l'écrivain de Minuit. Gorgées d'intrusions métadiscursives, de polyptotes, de zeugmes, de renversements humoristiques, de contradictions, les phrases d'Echenoz accumulent des informations contradictoires, ce qui provoque, sous l'influence de la parodie, un éclatement du sens, une crise de la représentation.

Selon des procédés différents, les trois auteurs de notre corpus représentent la saturation de l'espace contemporain, dans un mouvement double. L'un des points communs de la représentation spatiale que tous trois pratiquent est de faire le vide par le plein. Leurs récits sont remplis d'images qui proviennent de partout au point où ils menacent de s'écraser sous le poids des signes ; l'abondance qu'ils relatent conduit pourtant à une plus grande vacuité.

Les écrans

Parmi les éléments récurrents dans les textes des auteurs de notre corpus, on retrouve les écrans, qui se présentent sous des formes diverses. La mention des téléphones, ordinateurs, télévisions, écrans de surveillance, participe de la contemporanéité de leurs récits qui enregistrent les mutations du réel. Romans de la virtualisation spatiale, ces textes présentent un monde fortement numérisé. Dans la plupart des cas, la virtualisation du monde est assimilée : les personnages utilisent divers outils technologiques, que la narration panoptique, comme si elle repérait les signaux émis par chacun d'eux, ne manque pas de signaler. *La clé USB* est le seul récit à faire de la technologie le centre de son intrigue, mais les références aux écrans et aux innovations techniques pullulent dans chacun des textes de notre corpus, tendance bien présente depuis le début des années 2000, et qui, logiquement, s'accélère. Souvent au téléphone ou devant leur téléviseur, leurs protagonistes sont envahis par les images et les messages.

Les lieux connectés de Kerangal

À l'instar de ce qu'on observe dans l'œuvre de Toussaint, les écrans et la technologie prennent de plus en plus de place dans l'œuvre de Maylis de Kerangal. *Un monde à portée de main* est assurément le roman le plus marqué au sceau de l'innovation. Les téléphones portables prolifèrent dans l'espace du roman, ce qui est d'une part attribuable à la jeunesse des protagonistes, de fervents utilisateurs des outils dernier cri, d'autre part à leur statut de personnages emblématiques de la mondialisation, qui leur impose, pour conserver les liens ténus qu'ils ont noués aux quatre coins de la planète, d'entretenir des relations virtuelles. Le titre du roman renvoie à cette relativisation des distances qui permet d'être en contact avec tout le monde, partout, tout le temps.

Avec leurs portables, les personnages « surf[ent] longtemps, les visages modelés dans la lumière artificielle » ; la narration, attentive par exemple à l'« écran [d'un] portable [qui] s'éclaire » (*MPM*, 163), signale régulièrement cet élément du décor (et son éclairage). Les protagonistes font un usage important des réseaux sociaux, dont les plus importants au moment de la parution sont tous nommés ou presque, sans que la narration leur accorde la majuscule initiale, pour les banaliser et en faire des objets usuels du quotidien. Kate, « dans la pénombre, torse nu et jean déboutonné, les seins caressés d'une main quand l'autre maintenait l'écran du téléphone à bonne distance », parle « sur skype » à son copain sans trop s'embarrasser de la présence, dans la pièce d'à côté, de ses deux amis, elle qui « marmonn[e] simplement, *sorry* » (*MPM*, 123). Paula « surfe sur les réseaux sociaux, rejoint le groupe facebook des anciens élèves de l'Institut » (*MPM*, 162). Dans un passage déjà cité, on fait venir « à grands frais » « des stars de twitter ou d'instagram [...] pour la soirée de lancement d'un téléphone portable » (*MPM*, 170). La jeune femme, après s'être laissée aller « à dormir davantage, à baguenauder sur les réseaux sociaux pour un post à sa bande, à ses copines » (*MPM*, 54), doit faire une pause pour se recentrer sur ses

études : « elle reprend illico les pratiques initiales : lever à six heures, coucher à minuit, déconnexion des réseaux sociaux » (*MPM*, 54).

La corniche Kennedy est dès l'incipit liée à un espace numérique universel. Site naturel, la corniche est aussi un lieu technologique et éminemment connecté, surveillé de toutes parts. Les jeunes qui s'y prélassent « ne pensent qu'à [...] faire joujou sur les portables, changent de jingle toutes les deux minutes et prennent des photos n'importe comment » (*CK*, 18). Rachid, « de loin le plus beau de la bande, le plus joyeux, le plus play-boy », tient son « téléphone de sa main libre » (*CK*, 57). Les adolescents regardent ensemble « une demi-finale impérative de Champions League » (*CK*, 77), tous « polarisés sur un écran plasma au fond d'un café du port » (*CK*, 85) Les écrans plasma sont d'ailleurs nombreux dans l'œuvre de Kerangal : dans *Naissance d'un pont*, où la technologie permet le découpage social et racial, les « bidonvilles adossés contre la forêt » de la rive Edgfront délimitent « le pays [...] des télés à écran plasma dernier cri et des frigos remplis de bières, celui des mobil-homes dans lesquels sommeillent des Indiens dépressifs au regard perçant » (*NP*, 192). Dans *Corniche Kennedy*, le Jockey et ses complices épient les jeunes en permanence grâce à « des téléviseurs [alignés sur un mur] [qui] relaient les caméras vidéo de surveillance placées sur la corniche et, parmi elles, celles qui filment le Cap sur trois côtés » (*CK*, 135).

Tangente vers l'est se clôt sur une scène bizarre impliquant de nouveau un écran. Aliocha et Hélène « se tiennent côte à côte, posent ensemble, c'est la provodnitsa qui les photographie avant de les embrasser, et sur l'écran, ils se ressemblent, ils ont les mêmes visages » (*TE*, 127-128). Cette image sur l'écran, même si elle instaure un flou identitaire, est ce qui perdure, une fois le roman achevé. Les téléphones sont omniprésents dans le train, espace en mouvement quelque part dans le Grand Nord russe, mais bien intégré aux réseaux virtuels. La

narration enregistre « une multitude de doigts fébriles [qui] pianotent sur des claviers » et « les écrans des téléphones portables [qui] blanchissent les visages » (*TE*, 32). Aliocha, même s'il voyage « le plus léger possible, rien dans les mains, rien dans les poches, délesté de tout ce qui lui donnerait un nom », est « pourvu d'un téléphone portable, d'un chargeur et de cent roubles » (*TE*, 32). Omniprésents, les écrans chez Maylis de Kerangal sont bien intégrés au décor, dont ils sont parmi les composantes contemporaines les plus remarquables, et ont parfois une fonction narrative ou contribuent à la construction identitaire des personnages.

Dispositifs technologiques chez Toussaint

La technologie joue un rôle fondamental dans les textes de l'auteur de *La télévision* (1997). Avant *La clé USB* qui consolide son statut de personnage des intrigues de Toussaint, la quadrilogie de Marie présentait déjà bon nombre d'outils et de dispositifs numériques. Le téléphone, tout particulièrement, est omniprésent et revêt une dimension annonciatrice : quelques-uns des événements les plus marquants du cycle impliquent un coup de téléphone. Deux pages avant la révélation, avant même de savoir qui tente de l'appeler, le personnage principal pressent l'imminence d'une menace : « jamais, avant cette nuit, je n'allais avoir l'aussi implacable confirmation qu'il y a bien une alchimie secrète qui unit le téléphone et la mort » (*F*, 44). Pendant sa fuite à moto avec Zhang, le téléphone portable de celui-ci se met à sonner, ce qui provoque l'inquiétude du narrateur-personnage, « le cœur battant, déjà conscient que cette nouvelle sonnerie de téléphone était porteuse de drames et de désastres » (*F*, 108). La fuite reprend d'ailleurs à un rythme plus effréné que jamais tant les appels téléphoniques ont un effet sur l'espace : ils initient ou accélèrent le mouvement. Dans les deux exemples cités, le cynisme à l'égard du téléphone, lié

à une critique de la société contemporaine et de ses communications ininterrompues, donne lieu à une prolepse. Dans *Nue*, le narrateur interprète le silence de Marie au bout du fil comme un mauvais présage :

Ce vide qu'elle avait laissé dans la conversation [...] laissait place à toutes les hypothèses, de la plus banale à la plus tragique (une mort évidemment, puisque, chaque fois que Marie m'avait téléphoné à l'improviste ces derniers temps, c'était pour m'annoncer la mort de quelqu'un, son père, deux étés plus tôt, et Jean Christophe de G. en juin dernier)... (N, 88)

On comprend plus tard que si elle a appelé le narrateur pour le faire venir à l'île d'Elbe, c'était pour lui annoncer sa grossesse, et pas tellement pour la mort de Maurizio comme elle le fait croire au départ.

Tous les personnages secondaires de Toussaint entretiennent un rapport étroit avec le téléphone. Dans *La vérité sur Marie*, le transport du cheval Zahir occupe l'homme d'affaires Jean-Christophe de G., qui « ne cess[e] de téléphoner, s'adressant, en anglais, à divers interlocuteurs, la cuisse agitée d'un mouvement imperceptible permanent » (VM, 88). Il parle avec les quatre Japonais, « qui se trouv[ent] à quelques mètres devant eux dans le minibus » (VM, 90), puis « coordonn[e] la poursuite » quelques pages plus tard en « communiquant avec le chauffeur de la limousine via le téléphone de Marie » (VM, 109), pendant que le chef d'escale de la Lufthansa a toujours son « talkie-walkie à la main » (VM, 99 ; 101). Le « *Tokyo Racecourse* » évoqué plus loin est aussi associé aux écrans :

Sur un grand panneau d'affichage, semblable aux tableaux d'arrivées électroniques en perpétuel changement des aéroports, des milliers de données chiffrées indiquaient les cotes fluctuantes des chevaux au départ, dont les noms mystérieux, en katakanas sibyllins, émergeaient en diodes rouges électroluminescentes du brouillard pluvieux qui recouvrait l'hippodrome de Tokyo. (VM, 139-140)

Dans *Made in China*, Chen Tong, homme occupé, a toujours « le téléphone à l'oreille » (MC, 20 ; 105) – une expression récurrente chez Toussaint, comme cette adolescente « un *telefonino* à l'oreille » (VM, 160) dans *La vérité sur Marie* – ou « les yeux sur l'écran de son téléphone » (MC, 61) « pour régler quelque dernier détail [...] en chef d'orchestre avisé et placide » (MC, 20). Tous les protagonistes du récit, concernés de près ou de loin par le tournage du film, sont rivés à leurs écrans. Dési est « penché sur son téléphone » (MC, 164) ; Sha Pan est « en train de pianoter » (MC, 167) sur un écran et des téléphones « recharg[ent] par terre aux différentes prises électriques » (MC, 97-98) d'une pièce. Dans le texte de Toussaint, les téléphones, saturant l'espace, sont de tous les décors.

Sensibles aux transformations technologiques, les récits de l'écrivain permettent, d'une certaine façon, d'en suivre les progrès, du fax à la blockchain. *Faire l'amour*, le premier roman de la quadrilogie, paru en 2002, est marqué par la télévision et le fax. Les personnages doivent en effet communiquer par fax, qu'ils peuvent récupérer à la réception de l'hôtel ; le téléviseur de la chambre s'« allum[e] de lui-même » (FA, 30) pour faire apparaître « une image fixe et neigeuse qui affich[e] sur l'écran un message sur fond bleu dans un imperceptible grésillement électronique continu. *You have a fax. Please contact the central desk.* » (FA, 30). La « sinistre annonce » « qui brill[e] sur l'écran bleu du téléviseur » (FA, 119), porteuse de mauvaises nouvelles ou à tout le moins ne se produisant jamais à un moment opportun, est retranscrite de nouveau à la page 119, lorsque le narrateur qui s'est enfui à Kyoto tente de contacter Marie.

La clé USB est au plus près des innovations en matière de technologie. En tant que spécialiste, Jean Detrez a accès à une « boîte à outils méthodologique extrêmement élaborée » (CU, 13) dont il révèle peu à peu les composantes. Le texte aborde l'ordinateur quantique, la cybersécurité, la méthode Delphi, le bitcoin, la blockchain ; il semble parfois avoir

été écrit « en langage de programmation » « sibyllin et impénétrable » (*CU*, 64) puisqu'il multiplie les sigles (ATP, AIEA, ASIC, etc.) et regorge de machines sophistiquées (Avalon, Alpha Miner 88, AntMiner S9, etc.). La mine que visite Jean à Dalian est un espace hautement technologique, où un spécialiste arborant un « écouteur Bluetooth en forme d'escargot fixé à l'oreille » (*CU*, 103) observe, depuis « un étroit local de sécurité, où on aper[cevait] un mur d'images qui offrait des plans fixes des différentes caméras de surveillance installées dans le site » ; citons encore « les clignotements verts de centaines de machines à miner » et « [d]es ordinateurs [qui] suiv[ent] en temps réel les opérations en cours, [...] les données [qui] bouge[nt] sur les écrans » (*CU*, 102-103). Le passage rappelle un épisode évoqué dans *Nue* : le personnage-narrateur, repassé à Tokyo après être allé à Kyoto mais sans pouvoir en aviser Marie, l'espionne à partir d'une salle de contrôle remplie d'écrans.

Echenoz et le filtre des médias

Chez Echenoz, comme chez ses deux contemporains, l'espace est aussi saturé d'écrans en tous genres. De façon logique, *Vie de Gérard Fulmard*, le roman le plus récent de l'auteur, est le plus marqué par la technologie et les réseaux sociaux, outil de communication pouvant servir également à des fins politiques. Le cadre spatial d'*Envoyée spéciale*, impliquant une double réclusion (dans la Creuse, en Corée du Nord), est moins adapté à la prolifération des portables, ce qui ne signifie pas qu'ils en soient complètement absents. Même dans les contextes les moins favorables, l'espace numérique finit par s'immiscer. À Châtelus-le-Marcheix, Constance doit certes composer avec la découverte d'« un milieu rural, faune et flore, dont elle ignorait tout – comme elle ignorait toujours où elle se trouvait au juste » : la chanteuse déchue (sauf à

Pyongyang), ayant passé « l'essentiel » de sa vie « en ville », doit s'accoutumer à « [p]eu de distraction, dira-t-on, certes, ni radio ni télévision, pas question bien sûr de connexion Internet » (*ES*, 101). La privation demeure néanmoins de courte durée : Christian et Jean-Pierre, « enfreignant le protocole élémentaire du preneur d'otages », finissent par céder lorsqu'ils relocalisent Constance : « voici un portable pour nous joindre » (*ES*, 162), lui disent-ils. À Pyongyang, de nouveau, elle est forcée de se départir de son téléphone : les Nord-Coréens, méfiants, s'emparent de tout : « passeport confisqué d'office [...] téléphone également saisi » (*ES*, 202). Le passage comporte très peu de renvois à la technologie, sauf lors de la visite de la maison de Gang Un-ok, sorte d'enclave (occidentalisée) dans une enclave (radicalisée), qui comporte un téléviseur avec « une multiplicité des chaînes disponibles » (*ES*, 208). Enfin, les conducteurs de taxi, figurants qui ne font pas la conversation, sont occupés à parler à leur portable, comme ce chauffeur africain qui « reprend [très vite] une conversation dans sa langue natale par téléphone greffé dans son oreille » (*ES*, 90).

Dans *Vie de Gérard Fulmard*, la médiation télévisuelle du réel intervient très vite. Le personnage principal, assez peu occupé, passe beaucoup de temps devant sa télévision. Au moment où se produit la catastrophe, le personnage « entend » un « barouf extrême en provenance de pas loin, presque aussitôt suivi de stridences, hululements, clameurs », mais plutôt que de se déplacer à quelques pas de là, il préfère « suivre et qu'on y développe la chose à la télévision, car les catastrophes sont comme les manifestations sportives, et plus généralement comme tout [...] mieux vaut l'écran que le sur place, on distingue plus nettement les effets d'ensemble et les détails de l'action, les gros plans succédant aux ralentis qu'entrecoupent des synthèses pour éclairer le spectateur » (*VGF*, 20-21). La télévision, se faisant « en urgence l'écho » du « fait divers grave », ne tarde pas à faire foisonner les images : « interruption des programmes, flash d'information selon

lequel un morceau d'aérospatial venait de ruiner un édifice à trois cents mètres [du] lit [de Fulmard] où [il n'a] pas pour autant bougé » (VGF, 20). L'espace réel et l'espace télévisuel se superposent, et c'est le deuxième qui prévaut, qui prend toute la place. Très attentif à ce qu'il voit sur l'écran de sa télévision, le protagoniste décrit de façon systématique l'entrecroisement des voix et des discours (politiques, environnementaux, etc.), et même retranscrit tels quels des fragments : « Rediffusion de la vidéo pour ceux, a précisé l'animateur, qui viennent de nous rejoindre » (VGF, 27).

Les personnages de *Vie de Gérard Fulmard* sont très attachés à la télévision, à la radio, aux réseaux sociaux, plus qu'au réel. En plus de Fulmard, Pannone se surprend lui-même à « monte[r] le volume à fond » de « son autoradio [qui] lui propose une synthèse de ce que l'on sait, pour l'heure, quant au rapt de Nicole Tourneur [...] pour aussitôt le baisser car, par son oreillette, il en sait plus là-dessus que la station d'information » (VGF, 47). Dorothée Lopez est associée à « son smartphone » (VGF, 78), et même à deux : « un téléphone collé à chaque oreille, [elle] paraît tenir deux conversations très nerveuses en même temps » (VGF, 33). Les protagonistes font aussi un usage abondant des tablettes : Lopez « rejoint Cédric Ballester et Guillaume Flax, chacun son iPad sur ses genoux » (VGF, 84), « un jeune homme à peau jaune [...] [est] porteur d'une tablette électronique » (VGF, 74) qu'il tend à Louise Tourneur, qui constate avec effroi la mort (mise en scène) de sa mère Nicole et Pannone, quelques instants plus tard, « presse la touche *pause* de sa tablette » (VGF, 76) pour prendre connaissance de cette même situation. La technologie filtre presque systématiquement le réel, et les personnages, que l'on imagine être bien informés, avoir les meilleurs contacts, doivent souvent s'en remettre à elle pour l'appréhender. Les personnalités « publiques » du roman sont des habitués de Photoshop : Gérard n'a « d'ailleurs

jamais vue [Louise] que maquillée sur un écran, photoshoppée dans un magazine ou retouchée sur des affiches » (*VGF*, 31).

Dans un passage au Sulawesi, une digression sur les pirates d'aujourd'hui évoque un logiciel de géolocalisation : « leurs techniques ont [...] évolué – armement plus moderne, détecteurs de mouvement à longue distance, *speedboats* ultra-rapides et GPS » (*VGF*, 171). Les réseaux sociaux sont aussi omniprésents ; ils ne sont pas nommés individuellement comme chez Kerangal et constituent plutôt un ensemble, qui d'ailleurs peut servir à des fins politiques. En plus de la vidéo présentant Nicole qui « semble [...] dormir profondément sauf qu'elle est morte » (*VGF*, 76) et que ses collègues « se [...] repass[ent] en boucle sur toutes les chaînes, les réseaux sociaux, tout ça » (*VGF*, 78), le « couple Jaubert-Martineau » utilise les plateformes sociales pour répandre une rumeur et tenter de gérer au mieux l'image de Nicole dans la foulée de l'échec monumental des « simulacres d'enlèvement puis de libération » (*VGF*, 159) :

Lancé sur les réseaux sociaux par le [duo], un bruit a vaguement couru selon lequel Nicole Tourneur refusait toute interview, toute photographie, toute apparition publique, mais le fait est qu'on ne lui a rien proposé de tel, que le public s'est vite lassé de cette histoire et qu'en substance tout le monde s'en est foutu (*VGF*, 159).

Même si leur usage n'a pas l'effet escompté – le peu d'intérêt de la nouvelle, combiné au degré d'attention éminemment réduit du « public », explique le peu de succès de ce message (de ce *post* ou de ce *tweet*) –, il fait partie du plan de communication de Nicole et ses assistants, qui prévoit l'omnicanalité. La nouvelle est répandue en ligne, Nicole Tourneur surveille sa réception dans les journaux – elle est « depuis cinq jours dans cette chambre où [elle est] lasse de feuilleter la presse » (*VGF*, 160) –, puis à la télévision – elle est fatiguée « de pianoter sur sa télécommande quand toutes les chaînes l'ont oubliée » (*VGF*, 160). Elle, « qui n'a vécu jusque-là que pour la chose publique au point de négliger souvent sa propre fille », prend aussi son portable pour s'enquérir

(de façon aussi soudaine qu'exagérée) de Louise : « la voici qui tente de l'appeler pour la vingtième fois » (*VGF*, 160). Variés, les outils technologiques, et tout particulièrement la télévision, médient le réel représenté chez Echenoz – le commentaire sur une société attachée à l'image plus qu'à l'expérience empirique de l'espace est flagrant. En plus des écrans, les lumières et les couleurs figurent parmi les éléments les plus souvent recensés ou commentés des décors surchargés de Kerangal, Toussaint et Echenoz.

Les lumières et les couleurs

Le nuancier de Kerangal

Chez Kerangal, la saturation « esthétique » de l'espace se fait par les jeux de lumière, comme chez Toussaint, mais aussi par les couleurs. Les lieux de Kerangal sont des canevas en attente d'une luminosité, d'une coloration, idéalement sophistiquées, rares, liées à des techniques savantes ou à une prouesse stylistique. Les effets de couleur y sont infiniment déclinés. Ils se distinguent sur ce point des espaces monochromes de Toussaint, où la lumière abondante et polymorphe expose des lieux principalement gris, dont les quelques traits de couleur, sans grande complexité, associés par exemple aux lumières blafardes des néons la nuit, (d)étonnent, comme dans ce passage : « [q]uelques taxis isolés, aux carrosseries acidulées, vert intense, orange métallisé » (*FA*, 84). Chez Kerangal, *a contrario*, l'espace, intimement lié à l'art, est coloré, bariolé, varié : il est une sorte de nuancier aux teintes recherchées. C'est un espace saturé de détails, dont plusieurs ont trait aux couleurs qui se mélangent dans les lieux traversés par les personnages et à leur luminosité. Comme autant de didascalies qui fournissent des éléments de précision sur le décor, la couleur des accessoires ou l'éclairage à privilégier, les spécifications continues quant

à la spatialité de l'action provoquent un engorgement des récits et de leur représentation, qui croulent sous une telle surabondance. *Un monde à portée de main*, roman-tableau, est celui qui porte le plus attention à la lumière et aux couleurs, mais l'intérêt pour ce qui relève de l'esthétisme des plans, pour ce qui est susceptible de transformer leur représentation en hypotypose, en murale à l'image de celles que conçoivent Paula, Kate et Jonas, est généralisé.

La lumière, d'abord. Si l'éclairage artificiel n'est pas aussi souvent évoqué que dans le cycle de Toussaint, concurrencé qu'il est chez Kerangal par la lumière naturelle, il n'en demeure pas moins présent, et parfois dans les endroits les plus improbables. Les lieux, transformés par le cinéma, baignent dans la lumière qui lui est propre : comme celui de Toussaint, l'espace de l'écrivaine est rempli de projecteurs, qui contribuent à créer les décors en même temps qu'ils font partie du décor. Nul lieu, pas même le plus prestigieux ou le plus archaïque, n'est épargné par ces dispositifs omniprésents : c'est, par exemple, le cas de la grotte de Lascaux, où « l'éclairage tamise un décor familier : échafaudage mobile, escabeau, marche-pied, caisses et chariots [...] et encore ces projecteurs de studio qui créent l'atmosphère de plateau [que Paula] traverse en continu depuis sept ans » (*MPM*, 288) – désordre et éclairage particulier qui ne sont pas sans rappeler le « dix-neuvième étage du musée » dans *Made in China* de Toussaint, où il y a aussi « des caisses et des vêtements partout dans le décor, des projecteurs, des boîtes à couture ouvertes » (*MC*, 177).

Coca, dans *Naissance d'un pont*, et la Plate, dans *Corniche Kennedy*, sont des lieux de concentration d'existences nomades particulièrement lumineux. La ville (imaginaire) californienne, en métropole fondée sur le modèle de Dubaï, comporte des « voyants lumineux » partout (*NP*, 86) : ses lumières la précèdent : ce sont les « lumières de Coca » (*NP*, 31), qui annoncent sa proximité. La localisation de Coca, dans une vallée, signifie que l'un de ses versants

est complètement inondé par la lumière du soleil, ce qui complique le travail des ouvriers du pont, « ébloui[s] par le soleil » lorsque « la lumière est de retour » et « gicle au retour d'une poutre, d'un caisson, ricoche sur les rivets [...] c'est [alors] l'aveuglement, c'est le corps qui vacille » (*NP*, 257).

La corniche est, de façon similaire, un lieu exposé, ce qu'une géologie concave accentue : lieu paradisiaque, empreint du ciel pur et du soleil qui brille à longueur d'année (comme l'île d'Elbe chez Toussaint), elle est un foyer de concentration de la lumière, qui y est plus iridescente qu'ailleurs. Le soleil de juin, moment du récit, sature l'espace (en plus de le brouiller, de miner la possibilité de le voir nettement) : « progressivement surexposé[e] à la lumière » (*CK*, 12) au fil de la journée, la corniche provoque « l'éblouissement. L'espace [y] est profus [...], saturé de milliards de particules microscopiques qui planent et vibrent, pollinisent, diffractant doucement la lumière » (*CK*, 110). En s'approchant de la baie vitrée qui donne vers la corniche, porte d'entrée vers la « métropole industrielle » qu'il a le mandat de sécuriser, Sylvestre Opéra voit un « plateau de pierre irradié de soleil » (*CK*, 20).

Comme dans le cycle de Marie, la lumière aveuglante, « ce soleil âpre qui percute le littoral, crame la rétine de ceux qui fixent la pierre crayeuse de la corniche » (*CK*, 101), est contrebalancée par une obscurité inquiétante. Aux journées brûlantes de l'été sur la Côte d'Azur succède « la nuit noire » (*CK*, 12) au bord de « l'eau noire de la mer des Grecs » (*CK*, 148) – la mer, parfois noire, parfois une « piscine turquoise aux reflets ondoyant sur les parois du canyon » (*CK*, 177), épouse ces transformations. Des observations comme « à droite la mer mate » (*CK*, 88) confirment une nouvelle fois l'intérêt pour les reflets (ou, dans ce cas-ci, leur absence), particulièrement ceux de la Méditerranée. De façon similaire, dans *Un monde à portée de main*, « le ciel [est] mat » (*MPM*, 261) ; dans *Tangente vers l'est*, « l'électricité du ciel [se] chang[e] en

une luisance mate » (*TE*, 121), oxymore qui condense les paradoxes de l'espace, poreux, divers, mouvant. Le paysage de la corniche et de ses environs favorise les ombrages : qu'on pense, par exemple, à « l'ombre noire de la montagne arborée de pins et piquetée des lumières de la côte » (*CK*, 88) ou aux « cheveux [qui] frémissent en ombre chinoise sur la muraille calcaire » (*CK*, 110).

La corniche, comme tous les lieux représentés dans les récits de notre corpus, même les plus naturels ou reclus, est urbanisée et les lumières ou les reflets qui s'y concentrent n'ont pas toujours une origine naturelle. Malgré son statut de site-limite, la corniche Kennedy, rattachée à Marseille, dont le port est un acteur important du commerce international, est encerclée de sources de lumière artificielle, qui l'intègrent au réseau mondial de métropoles dont les points lumineux, la nuit, sont visibles depuis l'espace. En effet, « fluide la nuit », elle est « lumineuse alors » et « son tracé fluorescent sinue dans les focales des satellites placés en orbite dans la stratosphère » (*CK*, 11) ; « [d]es lumières brodent la ville, des paillettes, des arabesques, des pointillés » (*CK*, 55). La tombée du jour sur la corniche inaugure une nouvelle atmosphère, que contribuent à créer « les lumières des petits restaurants de la plage » (*CK*, 149) et les « lampadaires halogènes [...] la corniche brûle comme une scène de spectacle : palmiers en éventail et lampadaires halogènes – un palmier, un lampadaire, un palmier, un lampadaire et ainsi de suite » (*CK*, 86). « [L]a nuit qui monte » aux abords de la Méditerranée « décore de ses lumières la corniche tout entière » (*CK*, 81) : c'est bien d'une saturation lumineuse qu'il s'agit ici. Les « vacanciers en transhumance nocturne qui [...] [s']écart[ent] de l'autoroute pour avaler un morceau » remplissent un espace déjà encombré : « [f]oule, véhicules à touche-touche sur le parking, files d'attente [...], lumières aveuglantes » (*CK*, 123). La thématization de la lumière a lieu tout à la fois pour en souligner l'omniprésence – « la lumière très blanche des langues de néon

qui luisent en haut des lampadaires » (*CK*, 125) – et son absence, son impossibilité – « un hall obscur qui restera noir – pas de lumière dans la cage d’escalier, ampoules pétées » (*CK*, 125).

Un monde à portée de main est exemplaire d’une saturation par la lumière et par la couleur (et parfois par le mélange des deux, par exemple sous la forme de la luisance, souvent signalée). Des (hyper-)lieux comme Cinecittà ou l’Institut de Bruxelles sont des espaces denses, polychromes, à l’éclairage abondant et de sources variées. Dans le roman de Kerangal, l’espace est disponible, comme en attente d’être empli. Les protagonistes ont le mandat de le colorer, de le charger en détails infinis, grâce à des techniques elles-mêmes innombrables. Le moindre lieu, même le plus petit, le plus quelconque, finit par être saturé d’éléments artistiques étonnants : « l’appartement minuscule » (*MPM*, 133) de Jonas et de Paula à Bruxelles, plein de peintures conçues pendant leur session, « soudain [...] dev[ient] immense, profond, recelant toujours d’autres marbres, d’autres bois, d’autres ciels nuageux, d’autres moulures dorées, l’espace déballant ses trésors comme un manteau retourne ses poches » (*MPM*, 133-134).

Les considérations sur la luminosité ou la coloration de l’espace dans le roman ont une dimension métaphorique. Elles participent d’une représentation esthétique de l’espace qui devient, par métonymie, un tableau. Quand ils sont « sous la verrière de l’atelier de la rue du Métal », les personnages-ouvriers sont « dans [une] lumière zénithale » (*MPM*, 60) :

[d]es rayons, roses et dorés, filtrés par les vitraux, taillent des diagonales translucides dans l’espace, créant des auréoles sur les lambris de chêne – chef-d’œuvre de trompe-l’œil –, sur le vieux tapis, sur les cheveux de Paula qui changent de couleur, sur son visage auquel l’étonnement donne maintenant une toute autre lumière (*MPM*, 40-41).

Les jeux d’ombre sont aussi nombreux dans un récit où l’on compte huit occurrences de l’expression « dans la pénombre » (*MPM*, 16 ; 55 ; 123 ; 136 ; 187 ; 197 ; 226 ; 266). La grotte est

un lieu éminemment paradoxal, plongé dans la noirceur, mais aussi dans les flashes et les projecteurs, qui inspire des commentaires d'ordre général et historique sur la lumière, par exemple sur celle diffusée par le big bang : « ce rayonnement fossile qui baigne nos existences dans une très ancienne lumière, une lumière de treize milliards huit cents millions d'années, cette lumière libérée de la matière et dispersée en tous points du cosmos dans un flash phénoménal » (*MPM*, 275-276) – le troisième chapitre du roman s'intitule d'ailleurs « dans le rayonnement fossile » (sans les majuscules, nouveau signe d'une porosité du récit et de l'espace qui s'incarne aussi sur le plan typographique).

La lumière, la transparence, les reflets, la luisance... autant d'éléments qui définissent l'espace de Maylis de Kerangal et le rapprochent de son point de saturation. Ce sont néanmoins les couleurs, déclinées en d'infinies teintes, nuances, qui prennent le plus de place dans la représentation spatiale d'*Un monde à portée de main*. L'espace lui-même est souvent comparé de façon directe à celui que l'on retrouve dans des toiles ou à la matière qui les compose : il devient alors lui-même une œuvre d'art. L'équivalence entre la peinture et l'espace est attestée par des segments comme « [p]eindre les marbres, c'est se donner une géographie » (*MPM*, 69). L'école de la rue du Métal est « une maison de peinture, une maison dont la façade semble avoir été prélevée dans le tableau d'un maître flamand » (*MPM*, 35) – et « la jeune fille » qui y « pénètre » « disparaît dans le décor » (*MPM*, 36). L'appartement de Bruxelles, devenu terne depuis le départ du lumineux Jonas (l'espace-paysage, modulable, suit régulièrement les événements ou les humeurs), « trempe [désormais] dans un bain grisâtre et sans reflet, semblable à celui que l'on trouve au fond des godets des peintres » (*MPM*, 135). C'est un peu la même chose pour les corps des personnages, qui eux aussi se transforment en éléments artistiques : pensons à Paula et à sa « mine de papier mâché » (*MPM*, 73), entre autres cas. Les couleurs évoquées dans le roman sont des pigments

recherchés, sophistiqués, souvent associés à un lieu lointain où le minerai brut a été extrait : la saturation par la couleur va de pair avec un autre type de saturation, celle-là de type cartographique, déjà évoquée – il y a un « rouge de Vérone » (*MPM*, 179), un « jaune de Naples » (*MPM*, 152), etc. Les couleurs apparaissent généralement multiples, dans de longues énumérations qui reproduisent des termes appris par Paula pendant ses études ou à l'occasion de ses contrats : le récit de Kerangal, technique, truffé d'informations, consiste en une sorte d'initiation à la peinture en bâtiment et à la fabrication des couleurs – prodiguée à Paula en même temps qu'au lecteur. En parlant des « couleurs » de Bruxelles, la narration mentionne que, « si [Paula] consentait à sortir un peu, [elle] les verrait comme elle ne les a encore jamais vues et saurait désormais les nommer avec justesse – nacarat, cuisse de nymphe émue, paprika, aigue-marine, baise-moi-ma-mignonne [...], merde d'oye, vert d'après l'ondée, pomelo » (*MPM*, 152).

Dans le roman-tableau de Kerangal, tout est prétexte à nommer et à combiner les nuances les plus fines, tellement nombreuses et complexes qu'elles finissent par s'entremêler ou par devenir des indications dont la précision importe peu, perdues dans l'abondance poétique : « blanc de titane, ocre jaune, jaune de cadmium orange, terre de Sienne naturelle, ombre fumée, brun Van Dyck, vermillon, un peu de noir » (*MPM*, 25). Dans l'étendue de la palette de couleurs, certaines nuances reviennent plus fréquemment. C'est notamment le cas du jaune : il y a un « jaune de cadmium orange » (*MPM*, 25 ; 116), un « pyjama jaune » (*MPM*, 136), une « Dauphine jaune poussin » – parmi les « voitures aux couleurs tendres » avec « une Frégate bleu ciel » et « une Aronde vert amande » (*MPM*, 283) –, une « jupe corolle jaune soleil » (*MPM*, 190) et « une barquette de frites d'un jaune éblouissant » (*MPM*, 125). Même les éléments du décor ou les objets les plus insignifiants, les plus prosaïques, comme ces « frites », sont dotés de couleurs

précises, qui les consacrent presque comme des œuvres d'art⁴⁷³. Les couleurs auxquelles la narration fait allusion sont parfois triviales, comme « le ciel sur Bruxelles [qui] prend la couleur du porridge » (*MPM*, 69). Elles sont parfois inspirantes : « le soleil baigne la cuisine d'une lumière pamplemousse, quasi californienne » (*MPM*, 75), « l'air se charge en indigo » (*MPM*, 223), « [c]'est blanc ici – un local éclaboussé de lait » (*MPM*, 208), le portor comme « [u]ne nappe de pétrole pur » (*MPM*, 24). Mais ces teintes s'inscrivent toujours dans un rapport métaphorique avec le réel. La sensibilité aux couleurs, leur déclinaison infinie, déterminent un espace bariolé, esthétisé, où même les « cloportes » et les « lombrics », respectivement « violets » et « roses » (*MPM*, 221), participent d'une représentation de l'espace-tableau, ce qui ne signifie pas que ledit tableau soit net.

Ombre et lumière chez Toussaint

Le motif de la lumière est assurément le plus important de la quadrilogie de Marie de Jean-Philippe Toussaint. La plus grande partie de la description spatiale du cycle est monopolisée par les reflets et les jeux de lumière, particulièrement présents dans les villes asiatiques où les récits qui le composent prennent place, qui sont faites de verre, de néons et d'enseignes. L'obsession pour la lumière contribue fortement à la dimension cinématographique de ces romans qui semblent pris en charge par des éclairagistes tant les effets produits sont complexes et dramatiques. La dialectique lumière-obscurité prend toute la place, au point de saturer l'espace.

⁴⁷³ Une telle esthétisation de l'espace, particulièrement développée chez Kerangal, est aussi présente chez Toussaint, où le blanc, le noir et le gris prédominants sont parfois accompagnés de teintes plus prononcées, plus colorées, que l'on retrouve le plus souvent dans la nourriture – les « barquettes », typiques des mets asiatiques et propices aux repas en transit, sont nombreuses dans le cycle de Marie, comme dans *Un monde à portée de main* – : « des légumes marinés dans du vinaigre aux couleurs acidulées, rose vif du gingembre, jaune du daïkon, violacé de l'aubergine » (*FA*, 128).

Aussi importante, sinon plus, que celle opposant mouvement et immobilité, que la critique a régulièrement signalée, la tension entre la luminosité éblouissante et la pénombre inquiétante, continuellement thématifiée, est l'une des constantes les plus manifestes du cycle. Les commentateurs ont sous-estimé cet aspect fondamental de la représentation spatiale, qui explique en bonne partie le nivellement des lieux, éclipsés derrière les jeux de lumière (naturelle, artificielle), lesquels les déclassent et mettent à mal l'appréhension de leurs traits caractéristiques. Cette opposition est cristallisée par celle qui oppose Marie, personne rayonnante, dotée d'une lumière créative – et d'ailleurs souvent concernée par les envolées narratives et les prouesses techniques liées à l'éclairage –, et le personnage-narrateur, qui est en quelque sorte son ombre, certainement moins lucide, moins flamboyant et incandescent.

La clarté et la noirceur ne sont pas inconciliables chez Toussaint, au contraire. Les villes asiatiques sont le plus souvent arpentées la nuit, mais il s'agit d'une nuit lumineuse, éblouissante :

toutes les lumières que j'apercevais encore au loin, gratte-ciel illuminés aux abords de la gare, traînées des phares des voitures sur les avenues et sur les arrondis de béton des autoroutes urbaines, boules des lampadaires et néons multicolores des magasins, barres de lumières blanches aux vitres des immeubles, continuaient à briller dans la ville comme au cœur même d'une nuit maintenant diurne (*FA*, 69).

Le passage, culminant avec l'évocation oxymorique d'une « nuit [...] diurne », illustre parfaitement le nivellement des contraires à l'œuvre dans la représentation spatiale des romans de la quadrilogie, où les métropoles japonaises et chinoises sont réduites à quelque éclat de lumière, ou à quelque zone d'ombre. Il exemplifie aussi l'extrême densité des considérations sur l'éclairage, qui génère un champ lexical insistant.

Faire l'amour, premier récit du cycle, est celui qui apparaît le plus marqué par la thématisation de la lumière. Le texte inaugure une quadrilogie – à laquelle il convient d'ajouter *Made in China*, sorte d'épilogue autofictif où les « jeux de lumières en perpétuelles mutations » (*MC*, 47) submergent Guangzhou – où les innombrables didascalies sur le décor se consacrent à sa luminosité (ou à son absence), évoquée de manière recherchée, diversifiée, mais sans pour autant permettre une saisie de l'espace. Ici encore, la saturation descriptive n'est pas synonyme de précision accrue. L'importance de la lumière dans le roman dicte la suite. Les textes subséquents, presque calqués sur le premier, perpétuent cette fascination pour les diverses sources de luminosité.

En effet, dès le premier roman de la quadrilogie de Marie, la lumière est mise à l'avant-scène : elle est le plus souvent artificielle, générée par des éléments du décor. Les lustres, d'abord, sont au cœur de l'intrigue. Le vacillement des « lustres de cristal illuminés, trio de lustres éblouissants » (*FA*, 14) de l'hôtel de Tokyo préfigurent le séisme introductif du cycle. Les personnages évoluent régulièrement « dans la lumière des lustres » (*FA*, 88 ; 89), quand ce n'est pas « dans la lumière du hall » (*FA*, 89) – le choix de l'adverbe « dans » participe d'une matérialisation de la lumière en tant qu'élément constitutif, tangible, de l'espace. En plus des lustres, les plafonniers s'accumulent dans *Faire l'amour*, comme les lampes en tous genres. Avant de « faire l'amour », ni le narrateur ni Marie n'a « encore allumé de lumière dans la chambre, ni le plafonnier ni la lampe de chevet » (*FA*, 16) ; les sources de lumière, même éteintes, sont systématiquement nommées. L'éventualité de la lumière suffit pour qu'on en parle. La lumière du plafonnier qui s'allume « dans le hall d'entrée du musée » de Shinagawa est « blanche et franche » (*FA*, 145). Celle qui illumine « la cage de verre [...] d'un petit supermarché ouvert vingt-quatre heures sur vingt-quatre, à l'enseigne bleue et blanche de Lawson qui brillait dans la nuit »

(*FA*, 62) est « trop vive » (*FA*, 63) et fait passer « sans transition de la pénombre bleutée de la nuit à la violente clarté intemporelle d'un plafonnier de néons blancs » (*FA*, 62). Le contexte des grandes villes asiatiques, hyper-lieux de la modernité, espaces de concentration de l'activité humaine, d'une mondialisation effrénée, explique en bonne partie la densité lumineuse de la représentation spatiale des romans de Toussaint. Le quartier commercial et administratif de Shinjuku, par exemple, est l'un des plus animés de Tokyo, s'apparentant un peu au Times Square de New York avec les flashes de caméras et les néons de ses enseignes qui éblouissent dès que la nuit tombe, au point de prendre toute la place, de perturber la vue, puisque la lumière fait écran. La ville japonaise devient chorégraphie et entrecroisement de lumières, de rayons, de lueurs distinctes qui s'allient ou s'opposent pour la faire disparaître, pour en dissoudre les traits définitoires – sauf, bien sûr, sa luminescence, qui est toutefois le fait de toutes les métropoles du XXI^e siècle et qui échoue, à elle seule, à traduire la singularité de Tokyo. Les néons, omniprésents dans le cycle, génèrent des effets saisissants, cinématographiques. Ils « déchir[ent] la nuit en de longues lueurs rougeâtres intermittentes, qui pén[ètrent] la pièce et v[iennent] se mêler à la pâle lumière dorée de la lampe de chevet » (*FA*, 45) – ici encore, le choix du verbe « déchirer » pointe vers une lumière qui s'incarne. À un moment, il ne demeure « dans le noir que les sigles verts fluorescents d'issues de secours qui brill[ent] » (*FA*, 37) ; à un autre, l'espace est saturé par « de dramatiques lueurs rouges alentour dans la nuit » (*FA*, 64).

En plus des lustres, des plafonniers, des néons, l'espace – tant asiatique qu'europpéen – est saturé de réverbères et de lampadaires. Ils sont particulièrement nombreux dans *La vérité sur Marie* : « [d]es reflets de lumière de lampadaires se réverb[èrent] ici et là », « des réverbères à trois lampes [...] scintill[ent] sous la pluie battante » (*VM*, 40), « les murs d'enceinte de la Banque de France baign[ent] dans une lumière jaune de réverbères parisiens » (*VM*, 165). Dans *La clé*

USB, même, ils prennent toute la place sur le campus de l'université tokyoïte : « seuls quelques réverbères laissent ici et là des taches de lumière espacées sur le trottoir » (*CU*, 165). Parmi la « batterie de lumières artificielles sophistiquées » (*FA*, 101) qui monopolise l'espace des romans de la quadrilogie, on trouve les rayons bleutés émis par les divers appareils technologiques qui s'accumulent : « la lueur bleutée de l'écran du téléviseur » qui se dispute « la relative obscurité des lieux » avec « la fine raie dorée de la veilleuse au sol de la penderie qui [s'allume] automatiquement » (*FA*, 31-32), « la pâle lumière bleutée de l'écran du téléviseur toujours allumé » (*FA*, 33), la « lueur bleutée de l'ordinateur portable dont l'écran [se met] en veilleuse », (*VM*, 16), etc. Dans un décor aux couleurs majoritairement neutres, où prédominent le blanc, le noir et le gris, le rouge des néons et le bleu « technologique » sont les seules nuances à pigmenter l'espace. Les gratte-ciels asiatiques sont eux-mêmes des « tours de verre bleutées », canevas idéal pour « observer [...] les imperceptibles variations de couleur et de lumière » (*FA*, 69) de la ville contemporaine.

Souvent produites par des appareillages complexes et éminemment perfectionnés, les lumières sont désignées avec précision, et notamment avec des détails sur la puissance du flux lumineux, sur sa tension. Le corps (mort) de Jean-Christophe de G. dans *La vérité sur Marie* est étendu « dans la lumière aveuglante de l'ampoule de 400 watts d'un lampadaire halogène » (*VM*, 31). *Made in China* explique aussi le circuit lumineux élaboré – et grandiose – de la robe en miel au cœur de la première partie de *Nue* et du film *The Honey Dress* : c'est Yeda qui s'occupe du « schéma électrique complexe » composé de « LED » et de « deux batteries de 12 volts compactes de couleur bleue [pesant] chacune près de 200 grammes [...] (400 grammes de batteries [...]) » (*MC*, 152).

Les phares des voitures de police, signes de la menace qui pèse sur les grandes villes, s'ajoutent aux effets de lumière envahissants qui saturent le décor de la quadrilogie de Marie. Dans *Fuir*, « les sirènes parais[sent] se multiplier [...] et provenir de partout à la fois » (*F*, 117). Dans *La vérité sur Marie*, à la suite de la crise cardiaque qui tue Jean-Christophe de G., l'appartement de la rue de La Vrillière est encerclé par les « lueurs des gyrophares qui se relaient aux sons grandissants des sirènes qui approchaient », par les « tournoiements de gyrophares bleus et blancs qui clignot[ent] » (*VM*, 27). Les deux mentions du mot « gyrophares » au sein de la même phrase contribuent à en montrer l'omniprésence dans l'espace. L'homme d'affaires lui-même avait pressenti la menace quelques pages plus tôt, à l'occasion d'une de ces prolepses qui s'accumulent dans le cycle, et qui chaque fois signalent une sorte d'inévitabilité du sort :

[II] fut alors traversé d'un noir pressentiment, persuadé que quelque chose de dramatique allait survenir dans le calme de cette nuit orageuse, que, d'un instant à l'autre, il serait le témoin d'un déferlement de violence, de stupeur et de mort, que des sirènes d'alarme se déclencheraient derrière les murs d'enceinte de la Banque de France, et que la rue, en contre-bas, serait le théâtre de poursuites et de cris, de heurts, de claquements de portières et de coups de feu, la chaussée brusquement envahie de voitures de police et de gyrophares qui illumineraient les façades en tournoyant dans la nuit (*VM*, 16-17)

Les accessoires des policiers qui apparaissent dans le cycle sont à l'image des phares de leurs voitures : au moment du transport de Zahir, « [d]es policiers en gilets autoréfléchissants » établissent « un périmètre de sécurité sur le parking à l'aide de cônes rouges luminescents » (*VM*, 116). En plus des voitures de police, il y a « [u]ne voiture de la voirie [qui] avan[ce] au ralenti » et dont le « gyrophare orange jet[te] ses lueurs allongées sur le haut des façades » (*FA*, 63) ; une voiture qui passe, « au ralenti » elle aussi et projette ses « phares fantomatiques » sur l'espace plongé dans une « espèce de brouillard aqueux » (*VM*, 40) ; enfin des

« voitures qui patin[ent] sur place dans le brouillard » et créent « un ballet de phares et de feux de position » (*FA*, 64).

Le personnage de Marie est à l'origine de plusieurs des effets d'éclairage de la quadrilogie. Les jeux de lumière sont particulièrement complexes lorsqu'elle est dans la mire de la caméra narrative : « les ombres fuyantes des quais de la Seine et les reflets jaunes et blancs des phares des voitures [...] travers[ent] » (*FA*, 12) son visage dès le début du cycle ; quand le narrateur déjoue les limites de la focalisation en épiant Marie qui lui écrit une lettre, il décrit le corps de celle-ci comme « traversé », lui aussi, par « d'intermittentes lueurs rouges et de dramatiques reflets électriques qui zébraient sa peau nue » (*FA*, 136). Les occurrences du verbe « traverser » montrent que la lumière transperce Marie, et la définit. Dans ce passage saturé, où les infinies déclinaisons s'additionnent pour mieux soustraire du sens, tout le décor est réfléchi sur le visage de la protagoniste :

[un toit était] recouvert de hautes rampes de néons verticaux qui clignotaient imperturbablement dans la nuit comme des balises aériennes, avec des reflets intermittents et dilatés, rougeoyants, noirs et mauves, qui pénétraient dans la chambre et recouvraient les murs d'un halo de clarté rouge indécise qui faisait briller sur le visage de Marie de pures larmes infrarouges, translucides et abstraites. (*FA*, 16)

Marie elle-même porte une attention particulière à l'éclairage. En effet, l'artiste multidisciplinaire collectionne les lampes de partout au monde. Au fil de ses (nombreux) voyages, elle réunit « une multitude de petites lampes, la Tizio de Richard Sapper, la Tolomeo à tête chromée d'Artemide, la Titania d'Alberto Meda & Paolo Rizzatto, l'Itty Bitty d'Outlook Zelco [...] » (*VM*, 29). L'énumération de ces lampes classiques participe d'une fascination pour la lumière, mais aussi pour les objets, dont Toussaint, comme Echenoz, fait parfois l'inventaire. Ici encore, l'accumulation d'éléments peu intelligibles pour le lecteur moyen, qui ne serait fervent ni de design

ni d'architecture, est peu productive du point de vue de l'appréhension de l'espace – l'énumération des différents modèles se lisant d'un seul coup, selon un effet de liste qui ne s'arrête pas aux référents. Les lampes de Marie, objets de collection, esthétiques mais peu utiles, ne permettent toutefois pas d'éclairer l'appartement de la rue de La Vrillière, ce qui complique la tâche de secourir Jean-Christophe de G. au début du troisième roman de la quadrilogie : « un infirmier » part « chercher d'urgence » une ampoule « dans le salon pour augmenter l'intensité lumineuse de la pièce, que la totalité des petites lampes design de Marie, même allumées ensemble, ne maint[iennent] que dans une pénombre tamisée de boudoir » (*VM*, 31-32). La seule véritable constante de cette obsession pour les sources lumineuses est qu'elles perturbent la perception de l'espace, qu'elles la problématissent.

Le plus souvent artificielle, la luminosité dans le cycle provient aussi parfois de sources naturelles, où les objets et les éléments climatologiques s'allient pour reléguer les lieux – de même que chacun de leurs traits caractéristiques, qui les balisent en tant qu'espaces – à l'arrière-plan. Le déferlement météorologique qui bouleverse l'espace et son habitation dans la quadrilogie a, comme les enseignes des villes japonaises ou les voitures qui s'entassent continuellement dans leurs autoroutes congestionnées, une incidence importante sur la clarté des lieux. Les différents rayons, en provenance de toutes les directions, se mélangent aux gouttes et à l'eau qui dégouline sur le verre des gratte-ciels pour créer des effets spectaculaires fondés sur le principe de dispersion de la lumière. Dans *La clé USB*, une digression du narrateur sur les films de science-fiction confirme que chez Toussaint la pluie (qui scintille et reluit) et le cinéma ont partie liée :

dans tous les éléments qu'on peut introduire dans un film de science-fiction, dans toutes les extravagances technologiques [...] les machines, les robots, les engins spatiaux et les déplacements interstellaires, les variations biotechnologiques et transhumaines, dans toute cette quincaillerie futuriste gorgée d'effets spéciaux, ce qui, finalement, était le plus efficace à l'écran, le plus véritablement stupéfiant – et même le plus crédible, et

le plus émouvant – le plus merveilleux et le plus féerique, c'était les scènes de pluie. (*CU*, 22)

De façon similaire, les « chutes de neige donn[ent] » à l'espace « des allures féeriques » (*FA*, 64) dans *Faire l'amour*. Dans *La vérité sur Marie*, la nuit de la mort de Jean-Christophe, « quand le ciel se déchire et les éléments se déchaînent », le « tonnerre » qui gronde « plusieurs fois d'affilée [...] illumin[e] le ciel d'un réseau d'éclairs arborescents aux multiples ramifications électrisées » (*VM*, 21) : « des éclairs blancs, à intervalles réguliers », « fig[ent] un instant les contours de la chambre d'une lumière blanche fantasmagorique » (*VM*, 25-26). Féerique, fantasmagorique, la lumière est liée au film (cinématographique) et au rêve (métaphysique), ou plutôt au cauchemar chez Toussaint. Autre événement important, qui concentre la saturation spatiale, le transport du cheval est compliqué par le vent qui « chahut[e] » (*VM*, 128) l'avion, lequel doit « travers[er] d'épais nuages de pluie, des trombes d'eau » aux effets lumineux : « Le tonnerre grondait à l'extérieur, et on apercevait des éclairs dans la nuit à travers les hublots de la soute, dont les prolongements allaient se réverbérer au plafond en d'inquiétantes lueurs blanches, électriques et zébrées » (*VM*, 128). Dans des lieux distincts, la même lumière homogénéise tout. L'analyse dans le détail des romans contemporains de Toussaint montre que les termes et les structures syntaxiques, comme les effets lumineux, se transportent régulièrement ailleurs dans le récit, se dédoublent, et que, malgré l'apparente recherche du mot juste (ou grâce à elle), c'est la redondance, les échos intertextuels, qui sont les plus significatifs.

Justement, les reflets variés saturent l'espace, toujours médié (par exemple par le miroir) ou obstrué (par les jeux de lumière, le brouillard). Les édifices rencontrés sont tous en verre et comportent des baies vitrées, éléments architecturaux qui favorisent la surveillance – par exemple celle qu'exerce le personnage-narrateur du cycle lorsqu'il espionne Marie. Ces éléments installent

la transparence, mais aussi une réflexion, une specularité, dans l'univers fictif. L'espace représenté est à la fois complètement ouvert au dehors et refermé sur lui-même. Il est une sorte de caisse de résonance où tout est amplifié, se répercute, ricoche, comme ces « nappes de lumière successivement verte et blanche qui [vont] se refléter sur les vitres du décor » dans *Made in China* (MC, 185). Dans l'œuvre de Toussaint, les surfaces réfléchissantes sont partout : signes de « l'effacement de soi »⁴⁷⁴ qui définit le rapport du personnage-narrateur du cycle à son espace, les miroirs sont nombreux (dans les salles de bain des chambres d'hôtel, des appartements), mais leur usage est systématiquement problématique. Pour le protagoniste inconsistant, à l'identité faible et suspecte de Toussaint (y compris celui du récit autofictif, pourtant plus développé), se regarder est une activité perturbante : « attiré par son propre visage » qu'il aperçoit « en reflet sur la baie vitrée » d'un gratte-ciel, il est déçu par ce qu'il y voit : « Je ne m'attendais pas du tout à tomber ainsi nez à nez avec moi-même, et cette rencontre fortuite me causa une désagréable surprise » (MC, 47). Les reflets de la ville confrontent les narrateurs de l'écrivain à leur immatérialité et engendrent régulièrement le sentiment d'une inquiétante étrangeté. Dans *Faire l'amour*, le visage du narrateur « dans le miroir [...] [est] méconnaissable » au point de sembler être celui de quelqu'un d'autre : « Je regardais *ce* visage dans le miroir » (FA, 152 ; nous soulignons). Le personnage, à un autre moment, « devin[e] à peine les traits et les contours de [s]on visage dans le grand miroir mural » (FA, 32) ; selon le même procédé, dans *La clé USB*, Jean Detrez voit, « dans le grand miroir mural » qui lui fait face, sa « silhouette débraillée, affolée, désorientée » (CU, 131). Dans *La vérité sur Marie*, la silhouette du personnage « se déplac[e] à l'unisson dans les profondeurs patinées du miroir, noircies par endroits, tachetées, mouchetées, [s]on visage disparaissant dans l'ombre. [...] Je me voyais là, sans visage » (VM, 50). Le systématisme de ces

⁴⁷⁴ Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement. Insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », *loc. cit.*, p. 68.

considérations sur les reflets montre qu'il s'agit là d'un topos, de l'une de ces idées insistantes qui tenaillent le cycle et le saturent – et elles s'additionnent indépendamment des romans de la quadrilogie. Elles contribuent à l'homogénéité de ces textes interchangeableables qui reproduisent presque toujours le même schéma (actantiel, spatial, temporel), le même décor.

Derrière les lumières, les néons, les reflets, il reste très peu des lieux de Toussaint : éclairés, illuminés, puis plongés dans la pénombre, ou brouillés par les reflets, ils se réduisent à des jeux de lumière, qui agissent comme des écrans en réfractant le réel, en le brouillant, en affichant leur dimension cinématographique. Ces lieux ne sont pas vus directement : les reflets, les réverbérations, les ombres (sur le visage de Marie, sur un gratte-ciel de Tokyo) représentent d'innombrables projections de l'espace, qui résiste continuellement à une appréhension directe. Dans l'espace de Toussaint, il y a toujours quelque chose qui illumine, éblouit, aveugle, clignote, réverbère.

Jean Echenoz, éclairagiste

Le rapport d'Echenoz à la lumière et aux couleurs est plus subtil que chez Toussaint et chez Kerangal. Les récits de l'écrivain, même s'ils ne les thématisent pas, les intègrent dans la conception de leurs décors. La lumière est intimement liée à un traitement cinématographique de l'espace : les précisions sur l'éclairage sont conformes à une écriture visuelle qui fait se succéder les plans comme dans un film. Les couleurs ont surtout une valeur didascalique. Elles servent principalement à caractériser les objets qui s'accumulent dans les décors en carton d'Echenoz, truffés d'accessoires hétéroclites qui sont inventoriés sans être minutieusement décrits comme chez Kerangal. La poésie du coq-à-l'âne signifie que les textes restent en surface et se tiennent

loin de la métaphore filée, qu'ils se gardent de fournir des détails pertinents ou logiques. Récits instables, sur le qui-vive, les textes de l'écrivain sont aléatoires et forment un tissu (décousu) d'observations hasardeuses, superficielles, limitées dans le temps, balayées sèchement ou contredites dès que l'éventualité de leur développement se profile. L'ironie omniprésente et la prévalence du jeu comme principe d'écriture prémunissent ces récits contre la déclinaison des objets ou des concepts qu'on observe chez Kerangal. La digression au sujet des travaux de Rasmussen sur les éléphants et les papillons et celle qui est consacrée aux syndromes opposés de Stockholm et de Lima ne sont ainsi que des « amusement[s] didactique[s] » « sans aucun lien avec [le] récit » (*ES*, 105).

Envoyée spéciale, faux roman d'espionnage qui tient aussi parfois du roman noir (et du film noir) – « faux » lui aussi, tant la violence est désamorcée par l'humour –, met au jour un espace presque monochrome. Le décor, banal, sans éclat, se compose presque exclusivement de noir : ni la verdure de la Creuse, très peu commentée si ce n'est le tilleul vite déraciné, ni le centre-ville de Pyongyang, lieux vides (la Creuse et son immensité) ou artificiels (la Corée du Nord et son décor qui semble être assemblé pour la venue des visiteurs), ne parviennent à pigmenter la représentation spatiale, qui est terne, inaccentuée. Une saturation par le noir (et aussi le blanc et le gris) est à l'œuvre dans *Envoyée spéciale*, qui se déroule largement dans un Paris maussade, au lustre révolu – puis dans les lieux répulsifs, peu accueillants, de Châtelus-le-Marcheix et de la Corée du Nord. Le pays d'Asie orientale est en bonne partie « plongé dans le noir » (*ES*, 214) : contrairement à Pyongyang, lieu-simulacre qui concentre les lumières du pays, comme un plateau de tournage qui sollicite tous les projecteurs, « le reste du pays » (*ES*, 214) doit composer avec une obscurité complète. Contrairement à la corniche Kennedy dans le roman de Kerangal, les provinces nord-coréennes sont « invisible[s] » « depuis les stations spatiales » (*ES*, 214). Le contraste entre

la « lumineuse » Pyongyang – ville non pas éclatante, mais au moins dotée de lumières, comme c'est le cas de la maison de Gang-un Ok, au jardin illuminé – et les régions privées de courant est manifesté par des antithèses : « [l]oin des provinces où l'on crève de faim dans le noir », Constance mange, pour sa part, « sous une lumière voilée » (*ES*, 214).

Conçu à la manière d'un film, le roman d'Echenoz fournit parfois de façon très didactique les informations importantes quant à l'atmosphère et au décor, comme s'il s'agissait d'un scénario : « [c]ôté lumière », Constance voit par une fenêtre crasseuse de la maison de la Creuse « une brève perspective de broussailles bordant un pré [...] ; [c]ôté bruit » (*ES*, 59), elle distingue des insectes, des oiseaux et un puissant cri d'animal. Un agencement presque identique se retrouve aussi dans *Vie de Gérard Fulmard* : « Côté lumière [...] pas grand-chose de plus aux alentours avant un bon moment [...] Côté son [...] des tintements de porcelaine, de verre et de métal, la radio grésillant [...] » – ces indications à propos d'un « décor de cuisine », doublées du minutage « vers cinq heures dix » (*VGF*, 154), participent très nettement d'une représentation cinématographique de l'espace. Les indications sur la lumière apparaissent par moments forcées et trop fragmentaires pour être utiles à la compréhension : « Le couloir était donc illuminé avec force à l'entrée de la cuisine, sombre un peu plus loin, légèrement devant la chambre et plus clair au fond, du côté du salon » (*ES*, 148).

L'espace de *Vie de Gérard Fulmard* est plus coloré que celui d'*Envoyée spéciale*. Là encore, les remarques sur l'éclairage soulignent les rapports certains de l'écriture d'Echenoz avec le cinéma. Les quelques mises en abyme du texte (la vidéo qui incrimine Fulmard, celle de l'enlèvement de Nicole, les segments du reportage télévisuel, etc.) font l'objet de commentaires portant sur leur qualité artistique, par exemple sur l'éclairage. Comme au cinéma, où elle est contrôlée par des professionnels en action, la lumière (ou son absence) appuie le déroulement

d'une scène, en ponctue les grandes articulations ou pallie son manque d'animation : ainsi, dans un passage « filmé » (déjà cité) chez Louise Tourneur,

pour dramatiser la scène, soudain la lumière change et vire à toute allure vers un gris de plus en plus sombre, du perle vers l'anhracite via le fer pendant que les gouttes se multiplient, s'alourdissent, de plus en plus denses et compactes. [...] Nombre d'éclairs et de coups de tonnerre, qui maintenant se succèdent en rafales, troublent d'autant moins [la] concentration [des frères Nguyen] que le déplacement d'une pièce [du jeu de « go »] par Ermosthène, jusqu'ici en mauvaise posture, vient d'inverser spectaculairement le rapport de force [...] (*VGF*, 93-94).

Il s'agit bien ici d'un espace réactif, modulable, théâtre d'effets variés qui l'instaurent décor de tournage. Même les éclairs, en plus de ne provoquer que très peu de réactions, apparaissent artificiels. La description des reflets n'occupe pas des phrases entières comme c'est le cas chez Toussaint et chez Kerangal, mais est au contraire l'objet de commentaires rapidement évacués, qui se passent même de déterminants, à l'image de simples annotations ou gloses qui complètent l'image, comme dans ce passage au Sulawesi : « silence vibrant, à peine troublé par l'écho des bulles, *soleil réfracté sur une vallée de sable* et bientôt se présentent les poissons, solitaires ou par bancs, de toutes couleurs et de toutes formes, crêtés et barbichus » (*VGF*, 173 ; nous soulignons). D'une façon similaire, les constats sur les textures – « une terrasse en marbre antidérapant ponctuée de jarres vernissées » – et sur les tissus – « [d]es fauteuils en fibre de chanvre, [des] chaises longues en cuir de lézard noir » (*VGF*, 29) apparaissent notés là par hasard. Les considérations de ce type rendent compte d'un espace mouvant, multiple, hétérogène ; l'ironie et l'absence de *telos* dans le trajet des personnages impliquent aussi que ces observations se suivent et s'entrecoupent à un rythme effréné et aléatoire, le roman se pliant ironiquement à l'une des contraintes du genre – figurer un décor – sans permettre à la lecture d'enregistrer ou de reconstituer le lieu.

Observons maintenant le traitement réservé aux couleurs dans *Vie de Gérard Fulmard*, récit plus chromatique qu'*Envoyée spéciale* même si la représentation de Paris en fait toujours un espace majoritairement monochrome, soumis à une neutralité qui nivelle. La capitale parisienne, ville d'exubérance et de culture, est ici dénuée de son cachet. La piscine « carrelée par briques en pâte de verre » de Louise Tourneur, lieu idyllique, annexé à sa luxueuse villa, dans lequel la jeune femme effectue des « va et vient » qui attirent les regards suspicieux, même pervers, inspire l'un des renvois les plus colorés du récit : les briques de la piscine « déclinent, du cobalt au ciel, tous les bleus » (*VGF*, 30) – le dégradé de bleu, comportant des nuances infinies, tranche catégoriquement avec le décor en noir et blanc souvent installé chez Echenoz. La fascination toute perecquienne de l'écrivain pour les objets et les accessoires en tous genres, à commencer par les vêtements – les costumes des personnages-acteurs ou figurants – engendre cependant une explosion de couleurs. Bardot arbore un « costume vert foncé qu'égay[e] une pochette jaune pâle » (*VGF*, 96) ; « une dame », dont on apprend quelques pages plus loin qu'elle est Nicole, « porte un ensemble sportif rose et gris de Stella McCartney » (*VGF*, 133) ; Lopez est vêtue d'un « tailleur anthracite [...] orné d'un carré à motif de camouflage » pour compléter ses « bottes Doc Martens » (*VGF*, 78) ; Ballester, avec son « physique de mannequin dans la mode », est affublé d'un « costume et cravate bleu pétrole » (*VGF*, 66) ; et ce même Ballester, véritable carte de mode, choisit un « polo Altman rouge barré de noir à col blanc », un « pantalon Aldrich mauve » et un « pull Rosi bleu pâle » (*VGF*, 84).

En plus des accessoires vestimentaires, qui révèlent la richesse (et une forme d'extravagance, attestée par leurs noms, mais très peu par leur personnalité, qui manque gravement de singularité) de ces personnages généralement peu doués mais corrompus, les voitures sont souvent nommées et caractérisées, comme cette « vaste Volvo anguleuse de couleur

margarine » (*VGF*, 133). D'autres éléments de l'architecture ou du décor parisien sont quelquefois dotés de couleurs, mais c'est le plus souvent pour en dévoiler « l'exotisme saboté »⁴⁷⁵ déjà évoqué. Les couleurs neutres abondent et contribuent à faire de Paris une ville morose. En dehors des habituels noirs, gris – « le fil gris de l'île aux Cygnes », « le ruban gris fer du pont de Bir-Hakeim », « celui bistre et blanc du pont de Grenelle » –, on retrouve des « immeubles beiges à moulures et corniches », des « constructions galonnées de feuillus roussâtres » et « le foulard brun de la Seine » qui « s'écoule immobilement » (*VGF*, 77) ; l'oxymore et le choix de l'adverbe rare induisent une image repoussante de la Seine. À la toute dernière page, la description du parapet du pont Mirabeau jusqu'où Fulmard se traîne, blessé, presque inerte, « jeté par terre par un taxi », constitue une anomalie, d'autant qu'il surplombe le fleuve parisien, qui décidément est à l'image de la représentation de Paris dans *Envoyée spéciale* et *Vie de Gérard Fulmard*, dénué de beauté, de potentiel métaphorique : « C'est un beau parapet, celui du pont Mirabeau, d'un gentil vert tilleul et joliment sculpté, par une ouverture de garde-corps je voyais très bien la Seine au-dessous de moi, d'apparence immobile et sale à mon image » (*VGF*, 200). L'espace-paysage d'Echenoz est modulable, il se colle aux événements, il contient des indices : la (minime) touche d'espoir qui clôt le roman se donne à voir dans la mention de la couleur, douce et évocatrice, du parapet.

L'espace que mettent au jour Maylis de Kerangal, Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz est au point de saturation. Il est porté par une phrase extensible, par une ampleur et un souffle diversement utilisés par les trois auteurs. Certains éléments du décor reviennent dans une grande quantité de plans. L'un des signes les plus insistants de la contemporanéité de ces espaces, les écrans, présents sous des formes variées, n'ont de cesse de rappeler la virtualisation accélérée du monde, la présence de l'image, la constante médiation (et médiatisation) du réel, le

⁴⁷⁵

Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, op. cit., p. 40.

perfectionnement continu des technologies, l'injonction de transparence des sociétés panoptiques – valant pour une représentation de l'espace dans ce qu'il a de plus contemporain. Sa numérisation invite à considérer l'espace comme site : les lieux y sont connectés les uns aux autres par des réseaux virtuels universels dont les écrans retransmettent les images. En plus des écrans, les lumières et les couleurs sont parmi les éléments les plus souvent évoqués. La pensée de l'espace comme paysage est éminemment productive dans l'étude d'une telle esthétisation : le décor, finement décrit, parfois avec le degré de détails d'une hypotypose, semble se transformer en tableau, reposer d'abord sur son statut d'image. Dispositifs lumineux complexes, recension de couleurs recherchées, éclats chromatiques dans des décors ternes, l'espace de Kerangal, Toussaint et Echenoz est saturé en effets spéciaux ou esthétiques qui le rapprochent à la fois du cinéma et de la peinture, médias du registre visuel. L'analyse des représentations spatiales dans ces romans invite toutefois à nuancer cette surabondance descriptive, qui ne débouche pas sur des tableaux plus précis, ceux-ci demeurant abstraits : les romans de notre corpus accomplissent le vide, l'entretiennent, par le détour flamboyant de la saturation. La toile finale demeure triste, indistincte. Mis à l'épreuve, les lieux ne peuvent compter que sur ces traits caractéristiques (qui en font précisément des *lieux*) que sont les écrans, les couleurs, les lumières, et ceux-ci participent finalement de leur ambiguïté.

SIXIÈME CHAPITRE

L'UNIFORMISATION DES LIEUX

La saturation de lieux chargés en appareils technologiques, en effets de lumière, en couleurs, mais aussi en objets, en termes techniques et en toponymes, n'empêche pas le vide, au contraire. Kerangal dit bien l'inévitable impasse à laquelle conduit la description d'un espace surchargé : « J'y trouve une passion, celle de me confronter d'emblée à une pluralité impossible à représenter, cette passion à échouer que porte toute tentative de description. » (*UA*, 81) Le foisonnement de l'espace conduit à son uniformisation. L'accumulation, la multiplicité, la diversité, fondations sur lesquelles semblent reposer les récits de notre corpus, ne sont en fait que des artifices, à la manière des effets spéciaux du cinéma. Ce paradoxe constitutif participe de l'indécidabilité de ces romans qui captent l'activité effrénée et démultipliée du réel. À ce point intégrés aux réseaux de la mondialisation, les lieux contemporains de la fiction en perdent leurs spécificités, jusqu'à être autant de métonymies estompées de la ville-monde. L'amplification phrastique et la tension panoptique qui marquent la volonté de tout voir et de tout recenser ne signifient pas que l'espace représenté soit plus clair, plus signifiant, plus préhensible. Il continue d'échapper à une perception sûre, à une captation définitive. Le trop-plein côtoie les motifs de l'effacement (de l'espace) et de la disparition (des êtres dans l'espace). À l'instar de l'image du réel que projettent les caméras de surveillance – surface pixellisée, altérée –, l'espace dans les romans est brouillé, confus : son extrême densité qui le transforme en décor surchargé (pensons aux lieux-tableaux baroques de Kerangal) ne prémunit pas les hyper-lieux du contemporain contre le vide et l'instabilité qui menacent continuellement leur visibilité. La pulsion panoptique demeure

bel et bien à l'état de « pulsion », elle n'est pas actualisée. Que reste-t-il des lieux contemporains une fois que l'on s'attache à ce qui les fait *lieux*, les rend singuliers, derrière le chaos et la saturation? En étudiant les « géographies du vide⁴⁷⁶» de Jean Echenoz, Christine Jérusalem met au jour avec beaucoup de justesse la vacuité de l'espace représenté chez l'auteur de *Minuit*, chez qui un « monde de l'uniformité, du vide et de la béance »⁴⁷⁷, « est mis sous vide »⁴⁷⁸. De façon intéressante, Olivier Bessard-Banquy aborde, dans son ouvrage *Le roman ludique* paru deux années avant, « la géographie du vide [...] essentiellement sociale » de l'écrivain français : c'est en partie le vide du sujet que déplie Jérusalem dans son cinquième chapitre. Bessard-Banquy compare cette géographie à celle de Toussaint, « éminemment intérieure. »⁴⁷⁹ Dans les deux cas, une géographie de la désusstantialisation est à l'œuvre. Les textes de Kerangal, même s'ils sont moins marqués par une ironie qui décentre la représentation, mettent aussi en scène un espace fragilisé. L'amplification précarise l'espace, elle n'en solidifie pas la représentation. Elle signifie soit que la représentation se gorge de répétitions (Toussaint), soit qu'elle s'oriente dans une direction pour mieux opérer un demi-tour par le désamorçage (Echenoz), soit qu'elle se complique au point de frôler l'inintelligibilité (Kerangal).

Le traitement de l'espace dans les récits des trois écrivains s'inscrit dans le contexte d'une ère post-exotique, touristique. Reposant sur la singularité présumée de lieux visités pour une première fois, les notions de voyage et de découverte sont désormais caduques : tout a déjà été vu et reproduit. Dans un espace virtuel en constante mutation, chaque lieu n'est important que parce qu'il constitue une voie d'accès à la ville-monde et à ses systèmes numériques universels. Les romans de notre corpus sont pleins de ces lieux métonymiques, lieux-zéro, sortes de quartiers

⁴⁷⁶ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, *op. cit.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁷⁹ Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, p. 73.

généraux de la mondialisation qui ramènent tout à un centre vide. Les transformations et les chantiers qui bouleversent le monde conduisent à une uniformisation généralisée, à un estompage des localisations particulières. Le résultat est un arasement spatial : les lieux extrêmes, radicaux, de la limite ou de la frontière, les hauts lieux, les lieux prétendument exotiques perdent tous leurs traits caractéristiques et sont en proie à un nivellement généralisé, jusqu'à ne sembler constituer qu'un seul espace homogène, celui de la ville globale. Réduits à des coquilles vides affublées de noms pour leur part continuellement précisés, répétés, les hyper-lieux d'aujourd'hui font de la saturation et de la diversité les conditions de leur évidement. L'espace contemporain réunit les contraires, qu'il concilie parce qu'il en atténue les particularismes. Des éléments naturels ou artificiels complexifient systématiquement la vision des protagonistes, dont la position souvent en surplomb laisse présumer qu'ils peuvent jouir d'une vue dégagée, mais qui doivent composer avec un brouillage spatial. Les panoramas que devrait garantir le point de vue panoptique sont sans cesse empêchés, refusés à l'observateur. Les lieux aux singularités ainsi atténuées finissent par se valoir l'un l'autre : les textes de Kerangal, Toussaint et Echenoz se déroulent dans des endroits précis, mais pourraient très bien prendre place ailleurs. Les lieux de Kerangal ont bien quelque chose d'unique, mais ils ont une valeur métonymique. Cette interchangeabilité se traduit par de nombreuses comparaisons qui rapprochent et nivellent les lieux, tous devenus des variations – souvent imperceptibles – autour d'un même espace. Pyongyang, Paris, l'île d'Elbe, la Sibérie, Pékin, Marseille, Bruxelles... les espaces qui accueillent les intrigues des romans sont, malgré leurs différences certaines, marquées, attestées, représentés comme les déclinaisons amenuisées d'un espace unique de virtualisation, d'interconnexion, de surveillance panoptique. L'instabilité de ces espaces s'appuie notamment sur leur précarité. Les sites où se déroulent les romans inquiètent : pollués, sombres, menacés par le crime, ces lieux emblématiques du vide sont aussi,

justement, désertés. Une relation à l'espace qui tienne du paysage, impliquant une forme d'ancrage, est impossible dans ces conditions.

Les lieux-zéro

Des lieux nivelés, désormais reliés au centre du spectre spatial, se succèdent dans les textes de Kerangal, Toussaint et Echenoz. Ce sont des sites totaux où tout conduit, où tout revient, qui réunissent tout. Les frontières qui les encerclent sont poreuses. La distance qui les sépare est considérablement réduite, situation aggravée par la numérisation du monde, qui permet d'être n'importe où à n'importe quel moment, et par la multiplication des non-lieux et des hyper-lieux, qui facilitent et encouragent les déplacements rapides. Lieux métonymiques, « ils se convertissent en organisme, en écosystème, fonctionnant désormais comme des modèles universels. » (*UA*, 63)

Les sites magnétiques de Kerangal

C'est dans l'œuvre de Maylis de Kerangal que l'on retrouve les images les plus directement représentatives d'un arasement d'ordre planétaire. Voyons de plus près certains de ces lieux emblématiques du nivellement, ces lieux du centre spatial qui, en quelque sorte, contiennent le monde et sa diversité, mais sont somme toute neutralisés : ils font le vide par le plein. Située presque au centre du monde, la corniche Kennedy est un lieu planétaire. Lieu de tous les lieux, il contient la diversité universelle tant il est traversé par des individus nomades qui y convergent de façon massive la saison venue. Conciliant les contraires malgré son statut de lieu limite, de lieu de l'extrémité – de la France, de l'Europe –, la corniche réunit les tensions du monde : celles qui

existent entre les classes sociales et les ethnies, entre les résidents et les vacanciers, entre la luminosité éblouissante et la noirceur inquiétante, entre la terre, la mer et le ciel ; et d'ailleurs, sur la corniche, l'azur du ciel et le bleu de l'eau semblent parfois se fondre, se dissoudre, pour ne faire qu'un. L'écrivaine aborde elle-même le « sentiment géographique » que procure le fait de se « trouver sur la marge d'un territoire, en lisière de continent, très exactement sur l'une de ses extrémités et comme au bout du monde. » (UA, 137) Aspirant les lieux, les réconciliant, la corniche est à l'origine de toutes les équivalences, à commencer par celle qui la lie à la ville ; les deux espaces en apparence contradictoires ne font qu'un, ce que la syntaxe traduit : « à l'avant de la corniche, à l'avant de la ville » (CK, 27). Dans son article intitulé « Une romancière à l'assaut des frontières ? Enjeux des zones frontalières dans trois romans de Maylis de Kerangal »⁴⁸⁰, Carine Capone explique que l'espace de l'écrivaine est construit sur l'idée de frontière : en effet, la description de la corniche dans l'incipit en fait une « voie rapide frayée entre terre et mer, [une] lisière d'asphalte [...] [l]ongue et mince [qui] épouse la côte tout autant qu'elle contient la ville, en ceinture les excès, congestionnée aux heures de pointe » (CK, 11). Cependant, même si Capone insiste sur le fait que l'espace de la fiction a l'air d'une frontière dans *Corniche Kennedy*, la corniche, espace de mélange et d'ouverture plus que de délimitation, conteste continuellement ce statut :

Elle joue comme un seuil magnétique à la marge du continent, zone de contact et non frontière, puisqu'on la sait poreuse, percée de passages et d'escaliers qui montent vers les vieux quartiers, ou descendent sur les rochers. L'observant, on pense à un front déployé que la vie affecte de tous côtés, une ligne de fuite, planétaire, sans extrémités : on y est toujours au milieu de quelque chose, en plein dedans. C'est là que ça se passe et c'est là que nous sommes (CK, 11).

⁴⁸⁰ Carine Capone, « Une romancière à l'assaut des frontières ? Enjeux des zones frontalières dans trois romans de Maylis de Kerangal », dans Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy*, *Naissance d'un pont*, *Réparer les vivants* », *op. cit.*, p. 21-34.

Site dont la critique rappelle qu'il est « une triple zone de partage : entre terre et mer », mais aussi « entre haut et bas, entre ville et nature »⁴⁸¹, la corniche est d'abord, selon nous, un espace de nivellement, aux contours imprécis. Connectée au monde, et même aux satellites en orbite – « tout cela est affaire de course orbitale » (CK, 46) –, elle le contient, elle en est une métonymie. Les métaphores « cardiaques », qui évoquent par exemple « la ville et la mer » qui, à cet endroit, « pulsent [...] leur perpétuel numéro de claquettes, diastole et systole d'un même cœur qui bat » (CK, 43), renforcent la centralité du lieu. Tout s'y condense, s'y fond. La syntaxe elle-même consolide les équivalences, par exemple entre les milieux urbain et maritime. On peut penser à ce silence qui est « coagulé aux bruits de la corniche, à ceux de la ville, à ceux de la mer » (CK, 105 ; nous soulignons). À la fois lieu vide – « plate-forme ingrate, nue, une paume » (CK, 15), elle est entièrement plongée dans le présent, elle est une sorte de page blanche à écrire – et lieu total – « surface de roche hospitalière », « cette plate-forme [...] est à tout le monde » (CK, 75) –, la corniche est un espace par essence paradoxal, emblématique de l'arasement que la mondialisation, qui rallie chaque localisation spécifique à la ville-monde, instaure et aggrave.

C'est toutefois le statut particulier de la corniche en France et sur le continent européen, abordé brièvement dans le roman, qui la consacre comme le lieu ultime du nivellement. « [À] la pointe du continent, en pole position de tout » (CK, 29), elle est le site du « marégraphe », « seul appareil en Europe qui enregistre et étudie sur le long terme le mouvement des marées et leur évolution », lequel « recèle le repère fondamental [...] à partir duquel sont établis tous les nivellements de France » (CK, 100). Une recherche rapide permet de confirmer que la corniche définit en effet « le zéro, le zéro localisé », « le zéro de référence » (CK, 100), l'altitude zéro, qu'il

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 28.

est « le tout premier littoral, le littoral absolu » (CK, 30), une sorte de lieu originel unique au monde où « tout peut recommencer [...] c'est maintenant, c'est là » (CK, 100).

En plus de la corniche Kennedy, site le plus nivelé d'entre tous, le pont de Coca est emblématique d'une réunion des contraires. Les liens – réels, symboliques – qu'entretient une telle construction visant à rassembler deux territoires auparavant séparés ou à accélérer l'accès de part et d'autre, à les rendre poreux l'un à l'autre, avec l'idée de nivellement spatial sont évidents. Ces lieux qui permettent le passage, qui connectent les points sur la carte, dans un contexte d'accélération du mouvement, de conquête de l'espace, sont d'ailleurs récurrents chez Kerangal. Le Transsibérien dans *Tangente vers l'est*, infrastructure clé qui étend les réseaux tentaculaires de la ville-monde, à travers la Russie et jusqu'en Mongolie et en Chine, offre un autre exemple probant de cette disposition spatiale de Kerangal à choisir ou à imaginer des lieux qui réconcilient. Le pont de Coca est un nœud de commutation : « Toutes sortes de gens se m[ettent] en marche dans la nuit violette et converg[ent] vers [cette] ville » au « nom de soda » (NP, 28). Ils se fondent dans cet espace qui pulse au rythme – et au cœur – de la mondialisation, ce que se traduit par la reprise de l'image du cœur qui bat, chère à l'écrivaine de *Réparer les vivants* (pensons à l'exemple déjà évoqué dans *Corniche Kennedy*), qui s'intéresse toujours aux organes, mais surtout à celui qui assure la circulation du sang : Coca est marquée par « la scansion violente des cœurs immergés dans une turbulence commune » (NP, 170). Ce qui s'y déroule, les rencontres qui s'y font, par exemple charnelles, mettent tous les travailleurs sur un même plan : à Coca, « le sexe [est] l'un des principes activateurs du grand mélange global » (NP, 170). Le nivellement des lieux, leur rapprochement avec d'autres lieux au péril de leur singularité et de leur hermétisme, est concrétisé par l'érection de nouveaux ponts : celui de Coca, se convainc-t-on, « fera paraître la ville plus grande, plus ouverte et plus prospère – un simple jeu de proportions rapporté aux harmoniques de

l'espace, la perception d'un franchissement plus que celle d'un pont, une singularité optique » (*NP*, 67). Comment, pour le Boa, faire de Coca une énième modélisation de la ville-monde, à l'instar de Dubaï, qu'il érige en parangon de la mondialisation à laquelle il aspire à convertir « sa » ville ? Comment la « sortir [...] de l'anonymat provincial où elle sommeille tranquille » à la fin du deuxième millénaire, moment où elle « s'ennuie, archiprovince et confinée », « [d]éfinitivement insulaire » longtemps après « les années de prospérité qui suivent la Première Guerre mondiale » (*NP*, 185) ? Comment « en faire la cité du troisième millénaire, polyphonique et omnivore, dopée à la nouveauté, dévolue à la satisfaction, à la jouissance, à l'expérience de la consommation » (*NP*, 62) selon une formule que nous avons déjà citée ? Pour le Boa, seul un pont, symbole de la connexion, de l'extension, de la « business » (*NP*, 133 ; 136), seules « [s]ix voies rapides, larges asphaltées comme un circuit automobile sauront connecter la ville au continent, sauront [...] octroyer [à Coca] sa place dans la boucle des communications » (*NP*, 136). Ce ne doit pas être n'importe quel pont : « Il veut une œuvre unique » (*NP*, 65). La nouvelle construction doit permettre d'« entrer dans la forêt et [de] gagner les vallées fertiles au sud-est du massif » et de « connecter la ville » (*NP*, 63) à la baie. Au fur et à mesure qu'« on bascule en hauteur, [qu']on colonise le ciel » (*NP*, 195), « [u]n troisième paysage », de neutralisation, se met en place – c'est d'ailleurs le titre d'un chapitre. Une fois le chantier achevé, le raccord des lieux, leur réconciliation (qui revêt aussi un caractère culturel, historique), sont choses faites : Coca et le quartier d'Edgefront, « bordure de ville, bordure de forêt, bordure de fleuve, trois fois margina[1] » (*NP*, 191), « pays de la lisière », « l'orée de la ville et la banlieue de la forêt » (*NP*, 192), sont désormais des espaces perméables. L'atténuation généralisée des marques spatiales signifie que les espaces radicaux, liminaires, comme Edgefront, toponyme à

l'« onomastique doublement frontalière » – *edge* et *front* « signifient la limite, la frontière »⁴⁸², sont raliés au monde dans un esprit de décloisonnement. En plus du Boa, l'architecte Waldo est un personnage emblématique des désirs expansionnistes et « incarn[e], outre l'excellence technologique, une certaine idée de la démocratie, élaborant un territoire plus large, plus ouvert, intégrant des zones dissemblables et jusque-là mal raccordées, [...] créa[nt] un nouvel espace communautaire » (*NP*, 245), un espace où les différences sont nivelées. *Naissance d'un pont* se clôt d'ailleurs sur l'évocation d'un espace unique, raccommodé par l'action humaine : « Au loin, le pont, et devant eux, très agitée, la rivière travaillée par de forts courants qui créent de l'écume en surface, il n'y a plus qu'un seul paysage autour d'eux » (*NP*, 330).

S'ils n'ont pas la valeur métonymique et ne génèrent pas le même afflux que les sites emblématiques de Kerangal, des lieux-zéro existent également chez Echenoz et Toussaint. Monopolisant une bonne partie de la représentation spatiale, ces espaces se démarquent dans la glissade perpétuelle des destinations. Les allers-retours des personnages dans ces localisations précises, esquissant une stabilité qui ne se traduit cependant pas par une connaissance accrue de leurs particularités, déterminent une expérience circulaire de l'espace.

Le tropisme insulaire de Toussaint

L'île d'Elbe, qui abrite Portoferraio, est, à l'image de la corniche Kennedy ou du pont de Coca chez Kerangal, un lieu central dans la quadrilogie de Toussaint. L'île historique apparaît, lorsqu'on consulte une carte, au centre du monde – à l'instar de Marseille et de ces autres espaces du pourtour méditerranéen, régulièrement convoqués dans les récits de notre corpus qui

⁴⁸²

Ibid.

affectionnent ces lieux-foyers à partir desquels s'organisent des décentrements. Espace de l'intime dans les récits de Toussaint, investi pour des motifs amoureux ou familiaux, l'île italienne est une sorte de quartier général. Les personnages y font des trêves bienvenues entre un passage en coup de vent à Paris, lieu de résidence mais certainement pas lieu d'ancrage, et des périple en Asie. Territoire où les protagonistes se reconnectent au monde, à ses éléments naturels, à leur sensibilité, l'île d'Elbe n'est pas pour autant l'espace idyllique, lumineux. Il n'y a pas, chez Toussaint, de preuve plus convaincante de la mort de l'exotisme que la désaffection et le caractère mortifère de la plus grande île toscane, site paradisiaque mais qui devient rapidement infernal au fur et à mesure que les décès s'y succèdent, que la criminalité le gangrène, que des fumées incendiaires s'en échappent. Point de ralliement des personnages dont les vies souvent parallèles se rejoignent sur ses côtes, l'île d'Elbe est un lieu de rencontre, de fusion avec l'espace et ses éléments : l'eau et le ciel, quasiment les seuls éléments du décor à faire l'objet de descriptions, à l'exclusion de ses réputées plages dorées et de ses monuments historiques complètement absents du récit, déterminent un horizon infini.

La rue « maudite » d'Echenoz

Dans *Vie de Gérard Fulmard*, de Jean Echenoz, la rue Erlanger, lieu de résidence – et du cabinet (très peu) professionnel – du protagoniste, est aussi un lieu central, où ce dernier retourne continuellement et qui est chargé en événements tragiques. Foyer de concentration à partir duquel les divers éléments de l'intrigue s'organisent, la voie du XVI^e arrondissement de Paris est le point de départ du récit, son attache – signe, encore une fois, de la désubstantialisation de la capitale

française, de la négation de son statut de ville de culture, au charme pourtant supposé incontestable.

« [P]as bien allègre, la rue Erlanger » est *a priori* insignifiante :

rien n'est parfois si maussade et surtout le dimanche que ses 495 mètres sur 12, son trafic ténu, ses commerces au nombre de quatre : un institut de massage oriental, une échoppe de téléphonie mobile, un vendeur de systèmes intelligents d'aquabiking individuel et un bar à ongles (*VGF*, 40).

La rue, où siège aussi « le Syndicat national des propriétaires de chevaux de course au trot » (*VGF*, 58), autre clin d'œil qui signale l'agencement disparate et incongru, mais aussi le prosaïsme de ses édifices, est un quartier général improbable. L'artère est centrale, mais pour les mauvaises raisons : les coïncidences malheureuses, véritables ou fictives, s'y accumulent, entre la défenestration d'un chanteur, le meurtre d'une jeune Néerlandaise, le dépeçage d'un étudiant japonais, un incendie mortel et la chute d'un débris de satellite soviétique. Fulmard n'a pas besoin d'aller bien loin pour assouvir sa curiosité malsaine : malgré sa banalité, la rue concentre la plupart des événements du roman et l'entièreté des faits divers racontés ou évoqués. Elle n'est pas décrite, mais mesurée : Gérard Fulmard s'en éloigne très peu et consent à se rendre de l'autre côté de la rue parce que c'est « proche de chez [lui] donc sans dépaysement, personne n'aurait pensé à [l]e chercher là » (*VGF*, 177), voire à « l'hôtel Welcome », au nom ironique, « pas loin de chez lui » (*VGF*, 178). Même si la rue est difficile à trouver – en allant récupérer Fulmard pour la réunion du parti, Bardot, « dans son bel Audi Q2 plein d'options » (*VGF*, 125), s'égare –, tout n'a de cesse d'y revenir. Le lieu initial est aussi le lieu final, ce qui signale moins la possibilité d'un ancrage que le statut d'une ville vidée de sa diversité : dans les dernières lignes, Fulmard, respirant mal, monte dans l'un des nombreux taxis à la disposition d'une « population souvent affaiblie, peu regardante et généralement solvable » aux abords des cliniques, et « faute de mieux [...] donn[e] le nom de la rue Erlanger » (*VGF*, 198).

Circularité et redondance

Le pont de Coca, la corniche Kennedy, Portoferraio, la rue Erlanger... ces lieux monopolisent une bonne partie de la représentation spatiale. Les huis clos (partiels) de Kerangal et les lieux centraux de Toussaint et d'Echenoz orientent une expérience de l'espace qui, en dépit de l'ouverture présumée des frontières, est circulaire. Chez Kerangal, la corniche constitue presque la seule unité de lieu du roman. La ville côtière où se déroule le récit est réduite à sa corniche : Marseille, qui de surcroît n'est nommée directement qu'à la page 65, n'est presque rien d'autre dans le roman que cet escarpement abrupt. Les protagonistes observent la corniche, longent la corniche, traversent la corniche.

Dans le cycle de Toussaint, les personnages suivent un parcours triangulaire. Ce trajet certes ponctué de détours fait néanmoins alterner de façon systématique Paris, l'île d'Elbe et une ville asiatique. L'espace international, réduit à ces quelques points sur la carte, apparaît limité. Pouvant être représenté schématiquement par la dialectique de l'Occident contre l'Orient, il est constitué de lieux rejoints de façon machinale, qui ont une fonction dans l'économie du récit et ne l'outrepassent pas. Dans *Nue*, le personnage reconnaît la nature circulaire de son trajet : « Je ne sais combien de temps je tournai ainsi dans le quartier » (*N*, 46). Dans *Made in China*, la Chine est limitée, y compris sur le plan de la superficie, alors que les coïncidences se multiplient : « la probabilité était quasiment nulle que je passe précisément à cet endroit aujourd'hui dans l'allée perdue de ce marché couvert » (*MC*, 158).

La miniaturisation spatiale s'exprime avec le plus d'insistance chez Echenoz, dont l'espace est semblable à un échiquier sur lequel s'activent des personnages-pions. Comme chez Toussaint, la quantité de déplacements et l'omniprésence des moyens de transport ne signifient pas que plus de territoire soit couvert. Paris, l'une des constantes des triptyques spatiaux d'Echenoz,

convie à une expérience répétitive du territoire. Dans *Envoyée spéciale*, on l'a vu, Lou Tausk alterne entre son appartement, son studio, le cabinet de son demi-frère, un salon de coiffure et son « habituel » restaurant chinois. Comme *Vie de Gérard Fulmard*, le récit comporte une structure circulaire : sa fin, en tous points identique au début, met en scène Constance au Trocadéro indiquant la rue Pétrarque à un passant. De plus, les trajets des personnages s'entrecroisent sans arrêt, comme s'ils étaient les seuls résidents de Paris : Christine Jérusalem y voit les marques d'« une esthétique de la coïncidence »⁴⁸³. Lou, anciennement avec Constance, fréquente Nadine, qui connaît Lucile et qui se marie plus tard avec Bourgeaud ; il batifole avec Charlotte, qui travaille avec Hubert, qui est son demi-frère... Paris, restreinte à un petit nombre d'adresses, inspire des trajets en cercles concentriques et n'a plus rien de sa complexité caractéristique.

Les personnages de Kerangal, Toussaint et Echenoz tournent en rond dans un espace lui-même répétitif. Ils font l'expérience circulaire d'un espace redondant, réduit à sa plus simple expression. La dimension cinématographique est renforcée par cette limitation chez Toussaint et Echenoz : les rares lieux semblent n'être mis en place que pour jouer un rôle précis, un rôle-type (un restaurant, un bar, etc.). Les décors ainsi constitués sont rudimentaires, voire vides. La démarche paraît différente chez Kerangal où le récit part des lieux. La saturation spatiale des trois auteurs conduit, dans un mouvement paradoxal, à leur neutralisation : les artifices esthétiques ne permettent pas de les caractériser davantage, n'empêchent pas l'effacement complet de leurs marques distinctives. Les processus de la mondialisation assimilent toutes les localisations spécifiques à la ville-monde, ce qui provoque leur uniformisation.

⁴⁸³

Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide, op. cit.*, p. 52.

Les décors préfabriqués de Kerangal

Les sites des romans de Maylis de Kerangal, dont l'érection s'inscrit dans le contexte de l'extension de la ville globale, sont les plus directement rattachés à ces processus. Ce sont les impératifs de la mondialisation qui dictent les composantes de l'espace : ils sont indissociables du tourisme, mode d'aménagement et de traversée de l'espace international contemporain, qui repose sur la duplication infinie d'un même espace. Chez l'écrivaine, les lieux de partout au monde et de toutes les époques sont assujettis à un arasement qui balaie chaque recoin de l'espace. Les hauts lieux ne sont pas épargnés par cette homogénéisation qui ramène tout sur le même plan, celui du post-exotisme. Coca, Marseille, la Sibérie, Cinecittà, Lascaux... ces sites sont tous marqués par la prévalence du préfabriqué. Le thème de la copie spatiale est central chez Maylis de Kerangal : l'espace est une composante diégétique prédominante, mais il se donne à voir sous une forme unique, ou en voie d'être unifiée. Les lieux déjà constitués ne présentent aucun trait saillant. Ces sites à valeur métonymique ont pour vocation de représenter plus qu'eux-mêmes : c'est leur rapport à l'universel, leur potentiel d'évocation d'autres lieux conçus selon le même modèle, qui importe plus que leurs spécificités.

Dans *Corniche Kennedy*, Marseille représente une atmosphère, celle d'une ville maritime en ébullition l'été venu. La métropole du sud-est de la France constitue une toile de fond abstraite, identique à toutes les villes importantes qui longent la mer, sites marqués par le passage du jour à la nuit :

La ville est pleine et chaude encore, à cette heure, le trafic est dense derrière le port, les trottoirs essorent une population épuisée qui ne veut pourtant pas se coucher : touristes étrangers, estivants en goguette [...], pickpockets, familles qui traînent aux terrasses des pizzerias, grand-mères en jeans cloutés et nourrissons endormis dans les poussettes, première vague de noctambules, adolescents en grand appareil. Mais bientôt ce ne sont plus que de grandes avenues frangées d'arbres fluorescents qui ne ventilent plus rien,

parcourues de bagnoles nerveuses, pleines à ras bord, vitres baissées musique à fond [...] (CK, 121)

« [L]es lumières [...], les musiques et les bruits : chocs d'assiettes, raclements de chaises, éclats de voix, rires, tubes de l'été et sirènes de police ululant dans la nuit » (CK, 149) ne suffisent pas à la distinguer, traduisant plus une ambiance typique des espaces méditerranéens que des caractéristiques propres à la localisation. Composée de « places bruyantes », de « terrasses pleines », marquée par le « glouglou des fontaines » (CK, 82), la ville n'a de singulier que sa « blanche corniche cossue » (CK, 176), cernée qu'elle est par le « boulevard maritime desservant les plages », l'« avenue rectiligne cadastrant les cités », la « rue de banlieue pavillonnaire », la « vieille départementale agreste hérissée d'affiches publicitaires » (CK, 176), etc. La corniche est d'abord un lieu de passage indistinct.

Comme Marseille, Coca est constituée de quelques rues passantes et d'établissements anodins :

Entre Market et Colfax, il y a California, voie parallèle plus étroite et concentration, en sa zone médiane – à hauteur de City Hall –, de pubs, bowlings, bars – toujours de grandes salles avec des écrans géants placés en hauteur contre de faux lambris acajou, toujours la même obscurité aux éclats de cherry [...]. (NP, 293)

Le statut fictif de Coca, ville-modèle, calquée sur d'autres (San Francisco, Dubaï), renforce son aspect de décor. Des termes comme « toujours », présent deux fois dans le passage et récurrent dans les romans de l'écrivaine, dessinent un paysage uniforme.⁴⁸⁴ À travers Coca, les textes de Maylis de Kerangal

⁴⁸⁴ Dans *Tangente vers l'est*, le mot est souvent combiné à l'adverbe « même » pour décrire la continuité de l'espace : le train, qui avance en suivant « la même foulée calme », présente « [t]oujours le même déploiement lent et massif du paysage » (TE, 52) ; « franchissant un à un les fuseaux horaires, désagrégeant le temps à mesure qu'il parcourt l'espace », il dévoile « toujours la même nuit chromée » (TE, 94).

déplor[ent] l'uniformisation des villes, les fast-foods et les enseignes de fringues identiques de Quito à Vladivostok, les spécificités identitaires qui cèdent sous la pression capitaliste, la mondialisation qui contamine le moindre bout de trottoir et lisse les façades (*NP*, 64).

Les lieux en cours de conception des romans de l'auteure accentuent l'aspect préfabriqué de l'espace. Ces textes captent en effet la mondialisation et ses processus en temps réel. Chez l'écrivaine, ce sont les images, les reproductions, qui concentrent la saturation, et non les lieux « originaux ». C'est le triomphe du simulacre, plus vrai que le lieu réel, créé pour des impératifs commerciaux et touristiques.

La démonstration la plus évidente et la plus convaincante du caractère reproductible des lieux se trouve dans *Un monde à portée de main*. Ce roman porte précisément sur la copie spatiale, sujet qu'il explore en l'opposant à l'art véritable, plus difficile à concilier avec les nécessités de la mondialisation. Le roman consacre la prééminence de l'image sur l'espace réel. Grâce à une combinaison de techniques traditionnelles (l'espace-paysage) et technologiques (l'espace-site), Paula, Jonas et Kate créent des espaces-substituts. Le rapport entre les lieux se fait sous le signe de la copie : les protagonistes accomplissent « la fabrique de l'illusion » à laquelle le récit de Kerangal ne cesse de revenir et alors « le monde glisse, se double, se reproduit » (*MPM*, 54). Les hauts lieux, supposés singuliers, chargés de sens, perdent ce qui les caractérise. C'est le cas de la grotte de Lascaux – devenue « les » grottes de Lascaux, indépendamment de la cavité originale – et de Cinecittà, où s'alignent les faux sites sans égard à leurs spécificités. On peut penser, notamment, à cette recomposition, « à échelle humaine », d'« un lieu de l'histoire, un endroit du temps : *Firenze médiévale* », qui « était pourtant censé figurer une autre ville, Assise » (*MPM*, 213).

La porosité et les similitudes entre les lieux finissent par engendrer leur superposition complète. Les sites de partout au monde semblent alors ne faire qu'un. Les décors les plus éloignés, appartenant aux époques les plus variées, sont réunis sur un même plan, et le récit commente cette « coexistence » : « de même se mélangent les perforations dans le marbre du Cerfontaine, les carpes dans les bassins de Versailles, les yeux peints de la statuette de Khâ derrière la vitre du musée de Turin, et le sol du *teatro 5* de Cinecittà : tout coexiste » (*MPM*, 272-273). Même s'il fait s'enchaîner les lieux, le texte de Kerangal aurait très bien pu se dérouler dans un seul espace : semblant *a priori* contraster avec les huis clos habituels de l'écrivaine, *Un monde à portée de main* met également au jour un espace finalement unique.

Les lieux nus de Toussaint

La superposition des lieux de Jean-Philippe Toussaint est en partie attribuable aux motifs qui alimentent l'écriture. L'alternance entre le mouvement et l'immobilité, la lumière et l'obscurité, l'insistance sur le désordre (la mention systématique des sacs, des valises, des trousseaux de Marie qui traînent partout) structurent la description de tous les espaces et prennent toute la place. La redondance du décor repose sur celle de l'écriture, toujours attentive aux mêmes composantes ou caractérisations de l'espace. Les formulations identiques pour évoquer un lieu ou une composante de l'espace participent d'une fixation : combien de mentions du « petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas », souvent dans deux phrases consécutives, contient le cycle de Marie ? La périphrase remplace systématiquement des termes plus simples et convenus comme « chez moi », « ma maison », « mon appartement » (qui par ailleurs témoigneraient d'un attachement au lieu de résidence que les textes de Toussaint n'actualisent pas).

Sous les artifices langagiers et les effets spéciaux, les descriptions quant à l'espace sont extrêmement maigres. Malgré le prestige et le luxe des sites visités, qui relèvent plus d'une abstraction que d'une réalité commentée, ceux-ci apparaissent rudimentaires. L'organisation de l'espace est évoquée, mais sans que nulle information permettant de se représenter le décor ne soit donnée, comme dans ce passage très peu éclairant : « L'aménagement de la pièce avait quelque peu changé depuis mon départ, il y avait un nouveau bureau, mais, dans l'ensemble, la chambre avait la même allure que quand je l'avais quittée » (*VM*, 47). C'est à un espace modeste, unidimensionnel, que les textes de Jean-Philippe Toussaint donnent accès. L'image du dépouillement revient aussi avec insistance dans ces récits pourtant débordants. Dans le cycle de Marie, la nudité, celle de la protagoniste et celle de l'espace, est centrale. Indissociable de la relation amoureuse, la représentation spatiale de la quadrilogie est à l'image de Marie : nue. Le motif des vêtements et de leur absence, servant à la caractérisation du personnage paradoxal de Marie (un personnage-monde comme on parle d'une ville-monde), une designer de mode aux créations grandioses qui passe pourtant le plus clair de son temps elle-même dévêtue, renvoie comme par métonymie à un espace à la fois garni et dépouillé. L'espace de l'écrivain est constitué de bâtiments indistincts et remarquables pour leur inconsistance, leur neutralité : les pièces du Contemporary Art Space de Shinagawa, par exemple, sont « toutes blanches et désertes, impressionnantes de nudité » (*FA*, 101) dans *Faire l'amour*. Les décors froids et vides de Toussaint sont majoritairement composés d'ascenseurs et d'escaliers mécaniques, de portes ou de baies vitrées, de nuages envahissants qui assombrissent un ciel gris et menaçant. Le béton, le verre et le métal sont omniprésents dans cet espace sobre, minimaliste, à l'image de cette « mystérieuse mallette rigide en toile à monogramme glacée couleur *gun metal sky metallic* » (*FA*, 90). L'île d'Elbe n'échappe pas à l'austérité généralisée des lieux contemporains. Même constat pour les environnements ruraux et champêtres, également marqués par le blanc et le gris technologiques,

comme c'est le cas du musée tokyoïte installé sur un site à la faune et à la flore minimalement développées :

Derrière la porte du musée, une large porte métallique commandée par un dispositif électronique (point rouge laser, caméra de surveillance), le Contemporary Art Space détonnait dans le décor champêtre où nous nous trouvions, arbres et étangs, allées de mousses et sous-bois, on entendait même au loin des pépiements d'oiseaux et des coassements de grenouilles. La silhouette blanche et allongée du bâtiment apparaissait au fond d'un parc, murs fuselés et plaques d'aluminium ondulées qui donnaient à l'édifice des allures de hangar d'aéronautique ou de laboratoire de haute technologie. (*FA*, 98-99)

La transparence des lieux de Jean-Philippe Toussaint est saisissante. Elle tient à une réalité matérielle : le verre, matériau contemporain par excellence, apparaît partout. Mais cette transparence n'a pas de véritable valeur fonctionnelle : si elles devraient garantir « des perspectives illimitées » (*FA*, 43), étendre l'espace, les innombrables et immenses fenêtres, d'ailleurs le plus souvent à une hauteur considérable, ne permettent pas une vue dégagée. L'espace semble se refermer sur lui-même malgré qu'il soit à découvert. Seulement dans *Faire l'amour* (et en seulement quelques pages), le narrateur de Toussaint s'approche à un moment d'une « grande baie vitrée qui donn[e] sur Tokyo » (*FA*, 33) ; il se « heurt[e] à une double porte vitrée » (*FA*, 37) ; il se trouve « sur la grande verrière [d'un] toit amovible qui laiss[e] apparaître le ciel étoilé par les interstices de [sa] structure métallique » (*FA*, 39) ; des « portes vitrées coulissantes [...] s'ouvr[ent] automatiquement sur [son] passage » (*FA*, 51) ; les personnages « suiv[ent] le courant [de la foule japonaise] sous [un] étroit parapluie transparent » (*FA*, 65) et sont « côte à côte dans l'étroite cabine de verre transparente qui descen[d] au cœur de l'atrium de l'hôtel » (*FA*, 87). Dans *Made in China* et *La clé USB*, les personnages semblent de façon similaire se mouvoir dans une boîte, ou un laboratoire, qui s'ouvrirait aux regards, à l'instar de cette salle d'un musée qui est un « cube de verre dressé en suspension dans le vide » (*MC*, 117). Baies vitrées, pièces vitrées, passerelles

vitrées... l'espace redondant et immaculé de Toussaint rebondit d'une surface à une autre, accentuant l'impression de vide.

Structures de verre, les hauts lieux du monde contemporain que les personnages visitent sont privés de ce statut exceptionnel et ramenés à une absence générale de singularité. Lieux grandioses de Tokyo aux particularités architecturales nombreuses, le Spiral et le Contemporary Art Space de Shinagawa ne sont pas décrits conformément à cette situation : nul détail structural ou esthétique n'est évoqué. Le Spiral, lieu sublime qui a obtenu des prix d'architecture prestigieux, devient un site banal, un décor dont la seule pertinence est d'accueillir le défilé de la robe en miel : il comporte « des coulisses », « un podium » (*N*, 12), etc. Les spécificités, notamment géométriques, du lieu sont complètement oblitérées.

L'Asie de Jean-Philippe Toussaint, associée à la vitesse qui embrouille, aux néons, aux gratte-ciels et autres bâtiments modernes tous semblables, est un espace unique, homogène malgré l'éclectisme. Les différentes villes visitées représentent, de façon métonymique et réductrice, le continent, son ébullition, le caractère souvent impersonnel et anonyme de ses espaces bondés, la nouveauté de ses constructions vertigineuses. Peu complexe, l'expérience asiatique des personnages se résume à une succession d'hôtels et de restaurants qui échouent à rendre compte d'une spécificité locale. Les hôtels, constructions uniformes équipées de « salle[s] à manger impersonnelle[s] » (*MC*, 32), occupent en effet l'avant-scène. Le Rosedale, établissement déjà évoqué que le personnage-narrateur de *Made in China* se remémore avec nostalgie dans une série d'analepses, continue pourtant d'apparaître modeste et insignifiant. Le peu d'arguments avancés pour justifier son intérêt pour cet hôtel, sa « tendresse passionnée, suave et satinée » (*MC*, 35) pour cet établissement au « charme ineffable » invite à lire cet « attachement indéfectible » (*MC*, 36) comme une marque ironique. Le décor du Rosedale n'a en effet rien de singulier : les chambres

sont « toutes construites sur le même modèle, toutes extrêmement spacieuses et toutes extrêmement bruyantes » (*MC*, 37). Emblème du « clinquant » et du « faux marbre » (*MC*, 36), l'établissement chinois est réduit à ses « amoncellements de valises » et à ses « piquets de mise à distance dorés garnis de cordons rouges » (*MC*, 36). Comme la Chine, dont ils constituent un microcosme – dans la ville-monde uniformisée, la partie vaut pour le tout, et inversement –, les hôtels manquent de singularité et sont dépourvus de traits distinctifs. Quand les personnages de Toussaint ne sont pas dans un hôtel, ils sont le plus souvent au restaurant : *Made in China* peut se lire comme une succession de promenades en voiture, de nuits à l'hôtel et de repas au restaurant. Les descriptions se concentrent toutefois exclusivement sur la gastronomie, seul vecteur de l'exotisme chinois dans le texte. La catégorie générique du récit apparaît expliquer sa plus grande référentialité : le réel est évidemment plus présent dans l'autofiction. L'appréhension de la Chine, les seules traces ou presque de sa spécificité, sont les mets commandés, le plus souvent par Chen Tong, dans des lieux prisés comme le Peach Blossom, pour leur part très peu décrits : « coupelle de petits pois verts dans leurs cosses, canard rôti, tofu au porc et aux piments » accompagnés de « sauce à la badiane et à la cannelle » (*MC*, 55-56) ; « raviers avec des sauces de soja et à la prune salée, des crêpes à la vapeur, des lamelles de poireaux » et « de fines tranches de canard, la peau joliment rôtie et croustillante » (*MC*, 169) ; etc. Le contenu de « Tupperware de différentes tailles qui fum[ent] » (*MC*, 178), d'« une suite de plats, [...] un plat, puis un autre plat, puis un autre plat » (*MC*, 55) est le seul thème qui semble actualiser la spécificité du lieu, la rendre signifiante. En plus des hôtels et des restaurants, la Chine du récit de Toussaint est réduite à des karaokés, des marchés, des magasins, des pistes d'atterrissage, des hangars ; les composantes du décor chinois sont essentiellement des escalators, des fenêtres, des écrans, « une grappe de vélos et quelques triporteurs » (*MC*, 157). Cette limitation – un espace presque nul, qui est plus absence que présence – s'exprime par une quantité de phrases négatives. On peut penser à ce « haras » situé « à une

quarantaine de kilomètres au sud de la ville » (de Guangzhou) et qui est « fantomatique, *sans* âme qui vive *ni* animal qui broute, *point de* chevaux sur le sable grisâtre des enclos déserts, *point d'*humains dans les coursives abandonnées » (MC, 59-60 ; nous soulignons) – et dont on sait très peu en définitive. Enfin, l'emploi récurrent du déictique « là », comme dans « [a]ssis là » (MC, 17; 71 ; 98), « nous étions là » (MC, 18), traduit une nouvelle fois le flou de l'espace, son imprécision, son approximation. Le traitement réservé à la Chine appelle néanmoins à la nuance. Le pays est l'objet d'une forme d'attachement pour le narrateur-personnage, qui se rappelle avec nostalgie ses différents voyages, lesquels s'entremêlent, et notamment ses passages au Rosedale. À défaut d'être nette, la représentation spatiale, tenant de la pensée-paysage, est subjective, teintée d'une forme de pathos. Cependant, malgré cette charge émotive, qui semble s'opposer au dénuement complet des lieux de Toussaint, c'est le vide qui prédomine et s'impose avec insistance une fois la lecture terminée.

Négation de l'exotisme chez Echenoz

Comme la Chine de Jean-Philippe Toussaint, les lieux d'Echenoz sont dépourvus de ce qui les rend uniques. L'évacuation des traits caractéristiques des localisations (supposées) distinctes signifie que chaque lieu est ramené à une pâle copie d'un autre espace identique. La crise de l'exotisme prend une ampleur particulière chez Echenoz, où des lieux de l'autre bout du monde, très peu visités dans la littérature, ne sont pas à la hauteur des attentes exotiques que suscitent leurs noms. Dans l'espace numérique, les lieux sont tous visités d'avance : condamnés au même sort, celui d'être vus avant d'être expérimentés (si une telle expérience de l'espace physique est encore envisageable), ils sont de plus en plus difficiles à différencier. L'impossibilité

de l'exotisme est particulièrement manifeste dans le traitement de lieux qui devraient être exotiques, mais ne le sont pas. Dans *Vie de Gérard Fulmard*, la représentation du Sulawesi, qui semble *a priori* correspondre à cette désignation exotique, est complètement détournée. Le territoire est éminemment reculé : à la question « [m]ais qu'est-ce donc que le Sulawesi [...] et où peut-il bien se trouver ? », la narration précise qu'il « se trouve en effet loin, vraiment très loin, à mi-distance des Moluques et de Bornéo » (*VGF*, 162). Cette distance, relativisée par toutes sortes de renversements prosaïques, familiers, semble aller dans le sens d'une étrangeté qui n'est finalement pas actualisée. Le cadre semble idyllique ; on a déjà abordé la représentation ironique, proche de la tonalité des prospectus de voyage, du Sulawesi. L'hôtel « Amatoa Resort », situé « dans le village de Bira [...] à la pointe sud-est de la péninsule méridionale », est aux abords de « la mer de Flores » ; la terrasse de la « suite de luxe *Honeymoon* » offre une vue sur les montagnes « chapeautées de brume », les « plages au sable immaculé » (*VGF*, 163), etc. (Mentionnons que l'établissement, une luxueuse retraite dans la jungle, comme c'est le plus souvent le cas chez Jean Echenoz, existe bel et bien.) Le programme de la journée, annoncé par Ballester qui semble lire un dépliant glané à la réception de l'hôtel, comprend une « option [qui] se subdivise en triple sous-option » :

le bain simple, la plongée sous-marine ou bien la randonnée palmée [...] la piscine à débordement [...] d'où l'on jouit entre deux brasses d'une vue panoramique sur la mer bleu saphir [...] la visite du vieux village [...] l'excursion dans la jungle – son entrelacs de lianes et ses animaux rares [...]. (*VGF*, 165)

Ces renseignements somme toute informatifs, didactiques, apparaissent aller dans le sens d'une représentation de l'espace sous le signe de l'exotisme, mais ils en signalent plutôt la crise – les dépliants explicatifs sont des marques du tourisme, concept qui entre en confrontation directe avec ceux de voyage et d'exotisme, pour leur part intimement liés, et tous deux associés à l'idée de

découverte. De toute façon, l'impossibilité du voyage, l'indifférence générée par les lieux et leur exploration réelle, originelle, sont entretenues, même exacerbées, par le recours abondant à la parodie et à l'ironie, qui font dire que « la solution » est peut-être « de rester à ne rien foutre sur la terrasse » (*VGF*, 165), même en plein cœur d'une île indonésienne reconnue pour ses récifs coralliens. Comme c'est souvent le cas chez Echenoz, dont les récits ont la particularité d'être à la fois saturés de mouvements et immobilisés dans le surplace, la narration joue de l'accumulation dans une direction – elle nomme des éléments typiques concrets, ce qui engendre un hétérolinguisme principalement incarné, comme chez Jean-Philippe Toussaint, dans l'énumération d'aliments (à la forme dupliquée) comme la « salade *gado-gado* à la sauce d'arachide » ou la « viande de brousse au sambal sur lit d'*agar-agar* » (*VGF*, 166 ; nous soulignons), ou encore d'autres constituants du décor désignés « en langue tomini-tolitoli » (*VGF*, 168) –, puis fait demi-tour. Plusieurs considérations concourent à singulariser l'espace – ou semblent disposées à lui conférer l'exotisme que l'on serait en droit d'attendre d'un site lointain, isolé et paradisiaque –, mais le renversement n'en est que plus drastique : les lieux, au-delà de ces quelques artifices langagiers qui font écran, sont largement indifférenciés. L'atténuation des marques distinctives du Sulawesi est matérialisée par de très nombreuses litotes, parmi lesquelles cette observation selon laquelle la plage de l'île indonésienne, l'un de ses attraits les plus remarquables, « est bien. Vraiment bien. » (*VGF*, 170). Elle se rapproche, en somme, d'autres étendues de sable qui recouvrent la surface du globe : « on fait valoir que rien ne la distingue à première vue de pas mal d'autres, au point qu'il ne serait pas utile de la décrire » (*VGF*, 170). Si cette remarque est finalement de nature prétéritive, la description qui suit, toute en hyperboles – « longue à l'infini », « sable *extrafin* », « elle est *exceptionnelle* », « inspir[ant] un sentiment de paix *définitive* » (*VGF*, 170 ; nous soulignons), etc. –, ne convainc pas : l'ironie est déjà installée. Très peu de détails démarquent le Sulawesi du reste de la planète et ce, malgré les efforts du dévoué guide Budiman,

désireux de faire valoir, vainement, la singularité de son territoire : par exemple, il « tente d’attirer l’attention sur une toile d’araignée qu’il déclare exceptionnelle mais on en a déjà vu plein des comme ça, de ces toiles d’araignée » (*VGF*, 168). La déconstruction de l’exotisme du Sulawesi en tant que lieu « exceptionnel » – pour reprendre un terme couramment utilisé, puis nié, pour le désigner – se fait sur le mode de l’outrance qui désamorce : l’addition de termes éloquents finit par produire l’effet contraire (conformément au principe ironique de renversement) : indigne de ces louanges, l’espace de l’autre bout du monde n’a rien d’une « exception » et apparaît, *a contrario*, des plus ordinaires. Systématiquement compensées, les déclarations de singularité sont suspectes, et traduisent un nivellement qui n’épargne pas même les espaces les plus excentriques – et excentrés.

De courts textes comme ceux qui composent le recueil *Caprice de la reine* incarnent aussi cette vision d’un espace redondant – c’est particulièrement vrai des banlieues, similaires entre elles et similaires à la ville, comme dans la promenade périurbaine de « Trois sandwiches au Bourget », où cette commune du département de la Seine-Saint-Denis, au nord de Paris, comporte des « immeubles bas crépis, [des] pavillons de brique ou de pierre meulière classiques comme on en trouve souvent dans les banlieues et, plus souvent encore, dans la description de ces banlieues » (*CR*, 105). La distinction entre lieu et représentation du lieu, écart où se déploie la mise à l’épreuve du lieu contemporain, est thématifiée directement dans ce passage. L’aspect répétitif de la banlieue ne signifie pas qu’elle n’est pas diverse, qu’elle est unidimensionnelle, mais que ses différences s’estompent, se fondent dans la porosité de son espace – et de la phrase, qui se gonfle en énumérations nivelantes dans ces passages où il s’agit plus de nommer, d’inventorier, que de préciser, de décrire :

Il y avait [...] là pas mal d’établissements de restauration rapide (nombre de spécialités turques, pakistanaïses, indiennes ou sri-lankaises), quelques boucheries halal et pas,

quelques salons de coiffure et de beauté dont un Cosmétique black and white et un Beauté black, puis toute sorte de commerces habituels dont une foire aux jeans, un centre d'esthétique et de bien-être, fleuriste et serrurier, Leader Price et Franprix (CR, 106).

Chez Echenoz, les lieux excentrés – les pays reclus, les banlieues – ne se distinguent pas des lieux centraux, incarnant de façon aussi exemplaire la ville-monde. Le traitement équivalent des sites repose en grande partie sur l'usage abondant de l'ironie et de la parodie, qui nie la diversité des lieux.

Des lieux illisibles

Les textes contemporains de Kerangal, Toussaint et Echenoz ont en commun la représentation d'un espace illisible, qui échappe continuellement à une perception nette et ordonnée. C'est paradoxalement à un espace indéchiffrable que se heurtent les personnages de ces récits d'espace, perdus dans les images et les représentations infinies qui médient leur expérience du réel. La pulsion panoptique est constamment freinée dans la représentation de ces localisations que la mondialisation met à l'épreuve. L'effacement des lieux et de leurs traits distinctifs s'ajoute aux dispositions peu favorables des personnages, limités dans leurs capacités physiques et perceptuelles. Le vide de l'espace s'explique par son uniformité qui annule les différences, mais aussi par l'impossibilité de l'appréhender, faute de clarté ou de clairvoyance. La recherche formelle et les procédés stylistiques employés par les écrivains de notre corpus participent de l'inintelligibilité de l'espace évoqué : récits enchevêtrés, sophistiqués, ils orchestrent le démantèlement de la représentation spatiale.

L'aventure spatiale « disloquée » de Kerangal

Les textes de Kerangal dévoilent un espace inaccessible, souvent imperceptible malgré la variété de signes et d'images qui devraient permettre de le décoder. *À ce stade de la nuit* se consacre entièrement à montrer l'inintelligibilité d'un espace qui déborde, d'une planète qui implose. Le court texte – bref, mais intense, plongeant directement dans l'action – renforce l'idée que « la lisibilité du monde est une aventure disloquée » (SN, 19). L'expérience de cet espace est en proie à toutes les perturbations ; pour les réfugiés, elle est imprévisible, tragique. C'est le manque de définition (au sens photographique du terme) de cet espace, de même que l'aspect inattendu des événements qui y ont lieu, qui prennent le devant de la scène : le volcan Stromboli est désigné comme « une forme déchir[ant] l'horizon », comme « un triangle quasi isocèle, carbone » qui « flotte dans un espace indéterminé – liquide, solide, gazeux, on ne sait pas » (SN, 49). Glissant, l'espace dans le roman est éminemment poreux, fluide, tout entier placé sous le signe de l'eau et de la mer.

Les dispositions des personnages de Kerangal participent de l'indétermination spatiale, de leur perception embrumée et imprécise. Dans *Corniche Kennedy*, l'alcoolisme de Sylvestre Opéra est un obstacle à la clarté de sa vision. Dans *Un monde à portée de main*, la fatigue physique et psychologique de Paula compromet son pouvoir-voir. Dans *Naissance d'un pont*, la vision des protagonistes est compliquée par l'obscurité et les effets de lumière : là où « la forêt se densifie », où « la lumière ne passe plus sous la canopée », ils sont comme « au fond d'un aquarium » (NP, 376) ; là où « [l]a clairière est vaste, baignée » d'une luminosité « si vive », « il faut quelques secondes à Summer pour trier le fouillis de ses perceptions » (NP, 311).

La spatio-temporalité du train

Tangente vers l'est fournit l'exemple le plus probant d'une illisibilité, voire d'une annihilation de l'espace. Le moyen de transport, le train, empêche de prendre connaissance des particularités du territoire. L'incidence directe des modes de déplacement – récurrents et variés dans les romans de notre corpus – sur la représentation de l'espace est évidente : le rapport au paysage (indissociable de la notion de perception) est infléchi par la vitesse, les spécificités de l'habitacle et de la vision offerte, le degré de confort, etc. Non-lieux par excellence, les moyens de transport faussent la perception de l'espace, ce qui explique que les personnages des récits de notre corpus, toujours entre deux lieux internationaux, aient du mal à cerner leur environnement, filtré par des lucarnes, des hublots, des baies vitrées, ou traversé à la hâte. Dans *Tangente vers l'est*, l'expérience offerte par le train condense tous les traits de l'indistinction spatiale : la redondance du trajet, l'uniformisation du territoire, le manque d'éclat et de visibilité des lieux environnants. La vitesse propre au train ne permet pas une saisie satisfaisante de l'espace : « le train qui compacte ou dilate les heures, concrétionne les minutes, étire les secondes, progresse arrimé au sol et pourtant désynchronisé des horloges de la Terre : le train comme un vaisseau spatial » (*TE*, 94).

Le paysage défile trop rapidement – et s'impose de façon trop insistante, trop zoomée – pour être perceptible : « [a]u sortir d'un tunnel », par exemple, « le relief [...] envahi[t] la vitre et occult[e] le ciel tout entier, laissant au voyageur le soin d'inventer l'hors-champ le plus plausible ou le plus fou » (*TE*, 52-53) – autrement dit le privant d'une perception nette des lieux. La temporalité particulière instaurée par le Transsibérien – « [l]e temps ferroviaire » (*TE*, 95) – influence directement la représentation de l'espace. Il s'agit d'« une autre temporalité » (*TE*, 110), à la fois accélérée – il « progresse droit vitesse constante » (*TE*, 16), puis il « accél[ère], sursaut léger » (*TE*, 43) – et routinière – « [d]e nouveau le train », les rails qui

« hypnotis[ent] » (*TE*, 37). La reconstitution du trajet est réduite à quelques arrêts entrecoupés de grands vides :

Depuis combien de temps sont-ils ensemble? Depuis combien de jours est-il dans ce train ? Aliocha a beau se concentrer à fixer quelques repères temporels – le premier appel à l’aube sur le quai de la gare de Iaroslavksi, le choc de la plaine infinie vue pour la première fois, l’espace si échancré qu’il en eut le vertige, la Volga après Nijni Novgorod, la bagarre, la première tentative de fuite, la rencontre avec l’étrangère, la deuxième tentative à Irkoutsk – il échoue à restituer pour lui-même l’enchaînement des nuits et des jours depuis Moscou, échoue à dater le jour qu’il est [...]. (*TE*, 93-94)

L’abolition du temps génère l’abolition de l’espace, de surcroît dans un territoire qui a lui-même connu la destruction, dans

une terre de bannissement, oubliette géante de l’empire tsariste avant de virer pays du goulag. Un périmètre interdit, une zone mutique et sans visage. Un trou noir. La cadence du train, monotone, loin d’ankyloser son angoisse, l’agite et la ravive [...] dans les tempêtes de neige [...] les cadavres raidis sous le permafrost, images tremblées d’un territoire dont on ne revient pas. (*TE*, 15-16)

Par les fenêtres du train, l’espace « défile », autrement dit il est glissant : « [l]e paysage défile [...] par les ouvertures de la cellule grise » (*TE*, 48), « le sol défile rapide à travers les trous du plancher métallique » (*TE*, 50), etc. La lucarne arrière du Transsibérien, « focale unique sur le monde », est comparée à « un œil que l’on aurait derrière la tête », et qui serait

fasciné par la vision du chemin de fer qui blinde à rebours dans le fond du paysage, ruban strié alternant le clair et le foncé, stroboscope éclairant son visage, et bientôt, hypnotisé, il touche ce point de l’espace où la forêt avale les rails encore chauds, engloutit les traverses en un puits de mystère. (*TE*, 19)

Ce territoire défilant est inintelligible, il ne peut être appréhendé. Dans *Tangente vers l’est*, Aliocha ne voit pas avec davantage de précision le paysage russe que le personnage de la quadrilogie de Toussaint ne distingue ce qui l’entoure pendant sa fuite à moto. De toute façon, le territoire que sillonne « [l]e Transsibérien. La ligne mythique. Deux rails en forme de lignes de fuite qui [...]

condui[sent] jusqu'au Pacifique » (*TE*, 62) est complètement uniforme. Identique sur d'interminables distances, le paysage alterne entre des villes déprimantes et la nature envahissante. Aux différents arrêts de la ligne, les villes répètent sans cesse la même architecture : c'est le cas des « faubourgs d'Irkoutsk », composés de ces « autres maisons de bois aux volets sculptés, autres petits jardins impeccables, la nature refoulée et les immeubles agglutinés formant des cités, des barres de logements de plus en plus importantes, quelques hautes tours » (*TE*, 83). L'urbanité russe se limite à une « confusion de collines bétonnées » et à « des tours d'habitations soviétiques » (*TE*, 127). Entre ces agglomérations dispersées, c'est « l'amplitude veloutée du paysage, le sol herbeux, une prairie secouée par les vents » (*TE*, 118), quand ce ne sont pas ces vastes clairières où rien ne retient l'attention,

c'est encore la même forêt, les mêmes arbres élancés, les mêmes fûts orangés, une forêt identique à ce point à elle-même c'est à devenir dingue, on aura beau apercevoir une rivière qui sourd sous la glace, des buissons de fleurs pâles, de la neige en plaques marmonnasses le long d'une piste boueuse, des toits, des palissades, c'est la même forêt, encore et encore, non plus l'océan mais la peau de la Terre, l'épiderme de la Russie. (*TE*, 45)

Difficile d'imaginer un trajet plus répétitif, moins remarquable, que ce périple au cœur de la Russie. Bien entendu, cette uniformité est en soi une particularité de la Sibérie : le choix de ce lieu permet de commenter un territoire dont l'homogénéité est le trait le plus caractéristique. La convocation d'images liées à une circularité qui avale tout, par exemple « la rue, la ville et la Sibérie [...] [qui] redessin[ent] [...] leur cercle maléfique » (*TE*, 61) autour des personnages, participe d'une redondance spatiale poussée à l'extrême. Le territoire parfois se matérialise – « la nuit se déchire et le paysage se durcit au-dehors, net, géométrique, lignes pures et perspectives neuves » (*TE*, 45) – mais le plus souvent se désincarne, se défait : « il y a [...] cet horizon gazeux, aérien, et le paysage qui se dilate, [...] dérobé sous un léger brouillard » (*TE*, 124). L'espace

s'efface, devient secondaire malgré sa thématization continuelle. Son absence d'exotisme signifie qu'il ne répond pas aux espoirs placés en lui : Aliocha « s'attendait à mieux, à plus spectaculaire » quand il s'approche enfin de la mer, déçu par les « surfaces liquides [qui] éclatent çà et là, auréoles qui bientôt se touchent et alors c'est la mer, là, au sud du rail, l'océan Pacifique – qui n'a rien d'indigo sous cette latitude, rien du cyan polynésien, rien de turquoise ni même du bleu, rien : du zinc » (*TE*, 124), « [a]près quoi le littoral disparaît » (*TE*, 125).

Le passage sur le Baïkal emblématise la vanité du tourisme. Ce lieu symbolique – la plus grande réserve d'eau douce de la planète – est désiré. Véritable richesse des Russes – « c'est un trésor, la perle du pays » (*TE*, 84) –, le lac incarne de façon spatiale le sentiment national. Son évocation donne lieu à un « concours d'hyperboles » : « nous les Russes sommes peut-être pauvres, mais nous avons le Baïkal! » (*TE*, 89-90). Malgré ce statut particulier (qui en fait l'un des lieux les plus reconnaissables du pays), le Baïkal est impossible à saisir dans *Tangente vers l'est*. La découverte de ce lieu touristique se fait de façon indirecte, par la médiation des appareils photos qui oriente une expérience virtuelle. Le segment du récit consacré au lac Baïkal traduit l'incidence spatiale de la numérisation du monde. Les passagers du train euphoriques prennent en photo ce qu'ils ne semblent pas être en mesure de voir réellement. Lieu convoité, attendu, le plus grand lac du pays « apparaît [...] [f]ragmentaire d'abord, ruban liquide aperçu entre deux versants de collines, soudain immense » (*TE*, 88), puis s'éclipse presque aussitôt. Entre temps, les touristes captent tout ce qu'ils peuvent « tant que le lac demeure visible » (*TE*, 89) : « dans une confusion de sacs multipoches et de fermetures éclair, on a sorti en nombre appareils photo et caméras vidéo, tandis que les téléphones portables, eux, sont maintenant à bout de bras, n'importe comment, on capture les images du lac infini » (*TE*, 88-89). L'illisibilité du Baïkal a à voir avec son expérience systématiquement médiée : il est plus une image qu'une réalité concrète. La description du lac en

fait un espace impénétrable : il est « tour à tour la mer intérieure et le ciel inversé, le gouffre et le sanctuaire, l'abysse et la pureté, le tabernacle et le diamant » (*TE*, 90). Symbolisant tout et son contraire, le lac russe est finalement rapproché du vide, il est minimisé, déprécié : pour Anton, « c'est simplement la mer » (*TE*, 84).

Les lieux-énigmes de Jean-Philippe Toussaint

Dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, les lieux, privés de la majorité de leurs traits distinctifs, sont marqués par la disparition. En plus des personnages qui sont toujours sur le point de s'évanouir dans la nature, et qui parfois même le revendiquent comme Jean Detrez, les sites de Toussaint s'effacent. Dans un passage de *Faire l'amour*, le personnage-narrateur « regard[e] les collines de Kyoto disparaître derrière [lui] dans la nuit » (*FA*, 138) – ce qui signale la fin du bref épisode dans l'ancienne capitale du Japon, mais ne nous apprend rien à son sujet. Dans un autre, les quartiers tokyoïtes « de Shimbashi et de Ginza appar[aissent] lentement aux fenêtres » (*FA*, 140). C'est un espace-énigme, difficile à décoder, que met au jour Toussaint. Les éléments qui composent cet espace, incertains et flous, doivent être devinés. Dans *La vérité sur Marie*, à l'aéroport, « [l]a cabine vitrée du bureau des douanes se « devin[e] au fond du hangar [...] dont les comptoirs d'enregistrement [sont] déserts » (*VM*, 96) ; « un parc de stationnement d'autobus de la JAL [la Japan Airlines] [...] se devin[e] dans la pénombre » (*VM*, 111). Dans le même passage, les personnages voient, « [d]evant eux, immense, bombée et hors de proportion » « la silhouette géante d'un Boeing 747 cargo de la Lufthansa » (*VM*, 118) – chez Toussaint, les éléments de l'espace, comme les immeubles ou les avions, sont régulièrement désignés comme des silhouettes aux contours imprécis.

La vision continuellement entravée des personnages explique en bonne partie l'illisibilité de l'espace qui se dérobe à la vue malgré sa profusion. La transparence de l'espace de Toussaint, *a priori* propice à la vision panoptique, ne le rend pas plus visible. Comme chez Kerangal, les moyens de transport infléchissent ou compliquent la perception des lieux. Par exemple, les trajets en bateau dans la quadrilogie de Marie décrivent l'espace du rêve plus que l'espace du réel, pour sa part réduit à une mer inquiétante, à des paysages vaporeux. Le trajet en train de Tokyo à Kyoto dans *Faire l'amour* présente des « des banlieues qui s'étend[ent] dans la brume, des filets de pluie [qui] ruissel[lent] sur les vitres » (FA, 110). Le rapport à l'espace dans ce passage rappelle l'impossible appréhension du territoire dans *Tangente vers l'est* : le narrateur « regard[e] par la vitre sans penser à rien, témoin passif de cette compression de l'espace et du temps qui donne le sentiment que c'est à l'écoulement du temps qu'on assiste de la fenêtre des trains pendant que défile le paysage », lequel se désincarne, alternant entre « immenses rizières dans l'obscurité, [...] profils montagneux, [et] points blancs d'une agglomération » (FA, 110-111). Ailleurs, les trajets en taxi ne s'accompagnent pas d'une description des panoramas. Enfin, le « périple touristique » (F, 80) à moto de *Fuir* se fait à une vitesse peu propice à la vision. Partout dans le cycle, le rythme imposé par les transports détermine l'expérience spatiale : le personnage regarde « un instant » (FA, 17), examine « un instant » (FA, 60), rôde « un instant » (N, 50), s'absente « un instant » (FA, 96), etc. Ces trajets sont généralement résumés en quelques lignes seulement. Dans *Made in China*, « le paysage [...] défil[e] [...] par la vitre » (MC, 34) et, quelques lignes plus loin, « la ville défil[e] dans la nuit par la vitre » (MC, 35) : le récit relate un défilé de lieux, et non l'expérience de lieux.

Ses nombreux voyages internationaux signifient que le narrateur de la quadrilogie de Marie ressent un décalage horaire continu qui embrouille ses perceptions. Sa fatigue, sa désorientation, son état de doute permanent, son peu d'aisance en mandarin ou en japonais, sa

disponibilité passive – « une sorte d’irresponsabilité quant à [s]es obligations sociales et à l’emploi du temps de [s]es journées » (*MC*, 23) – sont intimement liés à sa représentation imprécise de l’espace parcouru. Les différents périple du narrateur amnésique s’emmêlent aussi : de tous ses voyages en Chine, dont l’addition devrait permettre une connaissance sans cesse accrue des lieux et de leurs particularités, il ne demeure presque rien. Dans *Made in China*, qui ajoute un degré de complexité à la représentation en discutant de l’espace réel et de l’espace fictif, la représentation de l’Empire du milieu repose sur des souvenirs épars, mais aléatoires et incomplets : « les souvenirs superposés que j’avais accumulés [à Guangzhou] ne se réactivaient pas tous à la fois, mais surgissaient, épars, intermittents, dans mon esprit » (*MC*, 34). Le pays comporte cependant un effluve caractéristique : « je fus assailli par l’odeur de la Chine, cette odeur d’humidité et de poussière, de légumes bouillis et de légère transpiration qui imprègne l’air chaud de la nuit » (*MC*, 10). Certains sons sont également rattachés à l’expérience chinoise :

chaque sonorité entendue (une annonce en chinois dans un haut-parleur de l’aéroport de Baiyun, le brouhaha de la foule devant les sorties [...]) réactivaient dans mon esprit un passé vécu ici même quelques années plus tôt. Mais, à ces souvenirs qui me revenaient par bouffées et qui faisaient constamment interagir le présent et le passé, s’ajoutait parfois une autre interaction, plus étrange, plus vertigineuse aussi, celle que certains événements que j’étais en train de vivre appartenaient, non pas au passé, mais à la fiction, à des épisodes que j’avais non pas vécus dans la réalité, mais que j’avais décrits moi-même dans mes livres. (*MC*, 41-42)

Les sensations empiriques qui se confondent mettent à l’épreuve le lieu et sa représentation, aléatoire, approximative. Chaotiques, contradictoires, les perceptions des personnages des récits de Toussaint révèlent un rapport trouble, souvent angoissé, à l’espace, sur lequel ils n’ont pas de prise. Dans cet espace, tout s’emmêle sur le mode du hasard. Filé comme une métaphore tout au long de *Made in China*, le discours sur le hasard, et particulièrement sur sa signification dans la pensée chinoise – « la chance n’est pas un don du ciel, mais le résultat d’une observation patiente

de la configuration d'une situation momentanée » (*MC*, 49) – travaille le rapport à l'espace qui est plus généralement chez Toussaint, un rapport dénué de *telos*.

Les obstacles à la vision des personnages prennent des formes diverses. La luminosité excessive ou déficiente des lieux, explorée dans le chapitre portant sur la saturation, bloque systématiquement la vue. Les fenêtres abondantes, qui orientent déjà une saisie indirecte de l'espace, sont de surcroît toujours embrouillées : les carreaux de la fenêtre de l'hôtel de Pékin dans *Fuir* sont « sales, barbouillés de poussière et de crasse » (*F*, 68) ; un « pare-brise lumineux » dans *La vérité sur Marie* est voilé par « une épaisse couche de poussière parsemée de gouttes de résine incrustées dans le verre » (*VM*, 163), etc. Dans des récits attachés aux saisons, les perturbations sont aussi d'ordre climatique. La pluie, abondante, dégouline continuellement sur les fenêtres – la météo peu favorable (la grisaille) participe également du monochromatisme des lieux. Dans l'avion, Marie « regard[e] dehors à travers un petit hublot noyé de pluie, qui ruissel[le] d'une fine pellicule d'eau continue » et présente un paysage flou :

Des lumières fortement irisées, blanches, jaunes, parfois rouges, fixes ou clignotantes, se devinaient au loin dans la nuit, feux d'obstacle aux angles des bâtiments de l'aérogare et balisage régulier des pistes sur le sol, qui allaient se mêler aux puissants phares de roulage allumés de l'avion dans lesquels tombaient des torrents de pluie. (*VM*, 126).

La pluie se conjugue avec la noirceur et les lumières artificielles pour empêcher les vues panoramiques de l'espace : « on aper[çoit] les pistes dans la nuit à travers les vitres mouillées, certaines disparaiss[ent] complètement dans les ténèbres, d'autres balisées d'un collier de feux bleus et blancs répartis à intervalles réguliers » (*VM*, 118). Des éclairs s'ajoutent souvent à ces tableaux clairs-obscur déjà hermétiques : « le tonnerre grond[e] au loin, un éclair déchir[e] le ciel de temps à autre au-dessus des pistes invisibles » (*VM*, 128). Ailleurs, dans une formulation en

partie identique, « le tonnerre grond[e] au loin, à intervalles réguliers, et la pluie s'accumul[e] en bouillonnant dans les bouches d'égout engorgées, dégringole dans les rigoles avec l'impétuosité de petits torrents urbains » (*VM*, 39). En plus de la pluie, des éclairs, la pollution des villes asiatiques recouvre aussi régulièrement l'espace, qui semble alors se dissiper : « [u]n épais brouillard bouchait l'horizon ce jour-là et faisait disparaître les confins de l'hippodrome dans la brume » (*VM*, 142) ; « la ville [...] dispara[ît] entièrement sous une brume pluvieuse » (*VM*, 80) ; etc.

Les paysages invisibles de Jean Echenoz

Un espace similairement indistinct, approximatif, est représenté chez Jean Echenoz, où les lieux défilent à toute vitesse sans qu'il soit possible de les percevoir. L'illisibilité de l'espace est systématique chez l'écrivain, et a moins à voir avec les dispositions spécifiques de personnages épuisés qu'avec un traitement plus largement parodique des lieux, qui s'oppose catégoriquement à leur saisie et les fait continuellement glisser du côté du vide. Le flou spatial n'est pas autant commenté que chez Kerangal ou chez Toussaint : il est une donnée, il sous-tend l'ensemble de la production romanesque. Les personnages automates d'Echenoz manquent de vision, de recul, et traversent l'espace sans pouvoir en repérer les traits saillants, sans pouvoir en décoder les signes et les images. Le cas est particulièrement vrai de Constance dans *Envoyée spéciale*, qui voit en définitive très peu de la Creuse. Le manque de précision dans la description des paysages est généralisé. L'inintelligibilité du décor repose davantage sur le recensement d'éléments trop banals pour être significatifs que sur une forme d'obstruction perceptuelle. Central, l'espace d'Echenoz n'en est pas moins presque invisible.

Il y a bien chez l'écrivain certaines mentions plus directes d'entraves à la vision des protagonistes, lesquelles accroissent l'impossible appréhension d'un décor déjà par essence indistinct. La nouvelle « Caprice de la reine » semble le texte le plus à même d'offrir une vue nette et dégagée de l'espace. Récit maximalelement cartographique, décrivant de façon très littérale les composantes d'un paysage champêtre, le court texte débouche pourtant, comme les autres, sur un espace inintelligible. Après des indications très précises sur la configuration spatiale, l'imprécision détonne et surprend : « on ne distingue les bâtiments [de la ferme] que partiellement », « on ne peut [en] percevoir que des fragments », qui « sont en effet à peine visibles dans la végétation » (CR, 21). L'illisibilité de la représentation est renforcée par le renversement ironique, qui fait d'un espace éminemment visible, comme filmé par une caméra à haute définition, un espace guère plus distinct que les autres. La négation de la vision cartographique – de la lisibilité de l'espace – est évidente quand le récit s'écarte du réalisme et de la référentialité pour commenter, en toute fin de récit, le « ballet frénétique » des vaches ou le trafic des fourmis qui s'échange des « baiser[s] subreptice[s] » ou se « rappel[lent] le mot de passe du jour » (CR, 26).

Les nouvelles « Génie civil » et « Nitrox » tirées du même recueil présentent aussi un espace illisible. Dans la première, les conditions météorologiques peu favorables signifient que la visibilité est minimale : « une forte buée » se développe « sur la face interne du pare-brise » de Gluck, ce qui le force à « passer par intermittence un chiffon sur la vitre pour dégager la perspective de l'autoroute » (CR, 54) ; « le décor suburbain » est « brouillé par le mouvement des essuie-glaces » (CR, 55) ; les « rives de Staten Island, à l'autre bout du pont Verrazano » sont « occultées par le brouillard glacé » (CR, 72). L'inintelligibilité spatiale va grandissant dans ce court texte où « [l]e ciel ayant viré au noir » se « déchaîn[e] *rinforzando* », « la visibilité se trouva[nt] [à ce moment] proche de zéro » (CR, 78) : « plus rien autour de [Gluck] qu'un écran

général de pluie » (CR, 78). Dans « Nitrox », le flou spatial le plus complet prévaut : l'espace est à ce point indéchiffrable qu'il faut quelques pages au lecteur avant de comprendre, au moment où Céleste Oppenheim « distingu[e] le contour sombre du sous-marin d'où elle vient de s'extraire » (CR, 91), que l'« environnement noir » (CR, 90) dans lequel elle se trouvait jusque-là était une cellule immergée.

Les perspectives sont aussi régulièrement bloquées dans *Envoyée spéciale* et *Vie de Gérard Fulmard*, où les protagonistes n'ont jamais la possibilité de voir plus loin que le bout de leur nez. Les paysages campagnards, qui devraient permettre des prises de vue dégagées, sont particulièrement imperceptibles, ce qui a évidemment pour effet d'en atténuer la singularité et le contraste avec les régions urbaines. Dans le roman d'espionnage d'Echenoz, Constance, « séquestrée », ne voit rien de la Creuse, même lorsqu'elle est conduite dans une nacelle d'éolienne. Dans *Vie de Gérard Fulmard*, le Tardenois, une « petite région vallonnée au dense réseau hydrographique » à « [c]ent kilomètres à l'est de Paris » (VGF, 153), échappe aussi à une captation nette. Immergée dans le brouillard, la région, où « la visibilité n'est pas au mieux », se compose de « profils de forêt flou » (VGF, 155). Le passage au Sulawesi n'offre pas un panorama plus net : le tour guidé de la jungle – « ombreuse et moite, sépulcrale, frémissante et bruissante » (VGF, 167) – offert par Budiman à Ballester, Louise et Dorothée ne permet pas de « voir grand-chose de [la] faune » (VGF, 167) pourtant réputée digne d'intérêt de l'île indonésienne. Les vues des territoires champêtres ou insulaires, de même que ceux des « façades qui défilent » rapidement (VGF, 53) en ville, sont souvent bloquées pour des motifs prosaïques, qui traduisent presque une nécessité d'entraver l'accès à l'espace, d'en offrir une vision toujours lacunaire. Par exemple, lors d'une promenade en voiture dans Paris, « les hauts genoux de Terrail dépassant à la base du pare-

brise [...] empêchent [Pannone] de voir la vue » (*VGF*, 53). Ce qui obstrue la vision importe peu, mais l'espace échappe systématiquement à une saisie complète.

L'espace d'Echenoz est difficile à décoder. Le manque de visibilité de cet espace, bien que parfois commenté comme on vient de le voir, n'est pas évoqué de façon aussi constante que chez Toussaint ou chez Kerangal. Chez Echenoz, nulle multiplication d'effets lumineux, nul smog, nul voyage en train qui empêche de percevoir le territoire... le manque de vision, définitoire, est une donnée, il est lié à une incapacité des personnages qui se passe presque de mention. La description de cet espace indéchiffrable donne lieu à des passages confus, remplis d'analogies peu éclairantes qui montrent la difficulté à le saisir :

la perspective urbaine a l'air d'un grand lit plus ou moins fait sur lequel s'accumule un fouillis d'étoffes diverses, châles de pierre et plaids en béton, écharpes d'étages et fronces de balcons, jetés de terrasses sur camaïeu froissé de draps clairs, patchwork de couvertures pâles à carreaux de zinc, de plomb, d'ardoise – et plus loin encore, au bord de l'horizon, la ville prend un tour portuaire sur une mer floue de banlieues étales, bornée par le donjon de l'hôtel Hyatt Regency qui lui tiendrait lieu de phare. (*VGF*, 77-78)

Un lieu pour un autre

L'uniformisation spatiale qui accompagne l'extension de la ville-monde ouvre les lieux des romans de notre corpus à toutes les comparaisons. Elle repose sur l'estompement de ces lieux et de leurs particularités : leur dénaturation, leur redondance, leur limitation à quelques éléments emblématiques du contemporain, tendent à tous les ramener sur le même plan, sans égard à leurs différences fondamentales. Des sites nettement différents, soit par la distance qui les sépare soit par les idéologies qui les opposent, sont rapprochés. En plus de ce nivellement structurel, lié à la

configuration géographique, le rapprochement entre les lieux se fait aussi de manière plus immédiate, plus « textuelle ». Des énumérations et des comparaisons, vraisemblables ou inattendues, ont pour effet de fusionner des décors qui se superposent les uns aux autres.

Les villes symétriques de Kerangal

Maylis de Kerangal procède par l'accumulation de toponymes dans de longues phrases dont la syntaxe est en forme de litanie. Le procédé est récurrent dans *Naissance d'un pont*, surtout dans les premiers passages décrivant les arrivées successives des protagonistes en provenance d'autres chantiers du même genre autour de la planète. C'est l'énoncé du *curriculum vitae* des ouvriers qui génère l'unification spatiale : les entrées toponymiques se succèdent alors à toute vitesse, jusqu'à oblitérer les référents, réduits à une série de sonorités, dénués de leur exotisme et de leur pouvoir évocateur. La présentation de Diderot – avant même la mention de son nom – est l'une des premières manifestations de la réversibilité des espaces dans le roman, conception selon laquelle « un lieu en vaut un autre » qui est manifestée ensuite dans tout le texte. Identifié de façon spatiale, le chef du chantier semble revenir de partout, et de nulle part en même temps :

Stade de foot à Chengdu, annexe de port gazier à Cumaná, mosquée à Casablanca, pipeline à Bakou, [...] station d'épuration mobile au nord de Saïgon, complexe hôtelier pour salariés blancs à Djerba, studios de cinéma à Bombay, centre spatial à Baïkonour, tunnel sous la Manche, barrage à Lagos, galerie marchande à Beyrouth, aéroport à Reykjavik, cité lacustre au cœur de la jungle [...]. (*NP*, 12-13)

Le rapprochement des villes internationales est ensuite thématiqué de façon très explicite par l'association entre Dubaï et Coca. Le voyage du Boa aux Émirats arabes unis lui inspire « des partenariats » (*NP*, 58) – improbables – entre les deux métropoles (l'une bien établie, l'autre en devenir), partenariats qui sont invraisemblablement concrétisés : « une coopération se dessine »

avant que « Coca [soit] déclarée zone franche et jumelée avec Dubaï » (*NP*, 60). La mégapole moyen-orientale, et par extension la ville (imaginaire) californienne, sont elles-mêmes similaires à plusieurs autres métropoles du monde (alternativement en Amérique, en Asie, en Afrique ou en Europe) : quand il apprend qu'une tour dubaïote fera sept cents mètres de hauteur, le Boa « s'enquiert soudain des hauteurs de l'Empire State Building de New York, ou du Hancock Center de Chicago, questionne sur les tours de Shanghai, de Cape Town, de Moscou » (*NP*, 55). Une « salle dallée de marbre » de Dubaï a une « superficie » évoquant au maire de Coca « la salle des pas perdus de Grand Central Terminal, New York » (*NP*, 58). L'agglomération américaine, dont les images (à commencer par celle de son célèbre gratte-ciel Art déco) semblent s'imprimer dans une variété de décors, est régulièrement convoquée, par exemple dans cet extrait où Paris – et plus spécifiquement son unique gratte-ciel (son lieu panoptique le plus reconnu) – est également sollicitée : pour Buddy Loo, les tours Edgefront et Coca, trônant sur les environs à « deux cent trente mètres », sont « genre l'Empire State Building quoi », une « assertion corrigée dans la foulée par Summer Diamantis, l'Empire il est plus haut, nous ce sera plutôt la tour Montparnasse » (*NP*, 196). Le pont, « pareil à toutes sortes d'ouvrages » (*NP*, 214), a aussi pour effet de « grossir le contingent des bâtisseurs de gratte-ciel, parmi lesquels l'Empire State et le Chrysler Building à New York » (*NP*, 262). De façon similaire, le bar du Four Seasons, chaîne internationale bien connue d'hôtels luxueux, est décrit comme le « dernier palace ouvert à Coca et [un] spot en vue, établi dans l'ancienne prison, à l'instar de celui d'Istanbul » (*NP*, 211). À force de les comparer, de les renvoyer les uns aux autres, les lieux, et tout particulièrement les grandes villes, se valent l'un l'autre, dans une symétrie qui les rend interchangeables.

Les villes-anagrammes de Toussaint

Le rapprochement des lieux n'est pas dissociable du rapprochement des êtres dans le cycle de Marie de Toussaint. Le flou de la relation amoureuse engendre le flou de l'espace, immergé dans le brouillard, dans une sorte de langueur métaphysique. Les épisodes qui se déroulent en Asie évoquent des situations similaires, voire identiques, à celles qui prennent place en Europe, et vice versa. En parlant d'une scène impliquant Marie et le personnage-narrateur qui se passe à Paris, près « des quais de la Seine » (*FA*, 12), ce dernier affirme que « la même [...] s'est reproduite à Tokyo il y a quelques semaines » (*FA*, 12), ce qui inaugure une analepse comme le cycle, reposant sur la discontinuité, en comporte tant. L'infraction narratologique répandue, intervenant toujours de façon soudaine, fait glisser le récit d'une temporalité à l'autre, et d'un lieu à l'autre : le texte de Jean-Philippe Toussaint bascule sans heurt ni transition vers un espace de l'autre bout du monde, qui se trouve réuni avec le précédent jusque dans le montage même. Tokyo et Paris (deux villes fréquemment citées comme villes-mondes) sont régulièrement comparées. Les capitales japonaise et française se valent l'une l'autre dans la quadrilogie, elles qui sont déjà inextricablement liées, par exemple par la présence, à Paris, du palais de Tokyo. Toutes deux emblématiques de la ville globale, les métropoles sont réduites à quelques traits urbains comme leur métro, inévitablement fétide, chargé d'éléments hétérogènes énumérés :

De nombreux clochards avaient investi les couloirs du métro, qui s'étaient installés là le long des murs, sur des couvertures ou dans de simples cartons, dans des tentes de fortune, sur des vieux matelas auréolés de taches de graisse ou de traînées de pisse, des casseroles abandonnées par terre, un pantalon qui sèche, des cordelettes, des canettes vides, des plateaux de bentos entassés [...] une infecte odeur de couloir de métro et d'animal mouillé qui faisait remonter à la narine d'inattendues réminiscences de Paris (*FA*, 108).

Le rapprochement des lieux, matérialisé par ces « réminiscences », prend ici une dimension olfactive. Le métro et les gares tokyoïtes – comme tous ceux du monde, car l’interchangeabilité des espaces dans la quadrilogie comme dans l’ensemble du corpus autorise les extrapolations, les généralisations – sont pleins de ces stations qui se ressemblent, recoupements que le personnage-narrateur vainement en quête de repères relèvent régulièrement : « une gare immense, aux dimensions comparables à celles de Shinjuku, avec plusieurs étages de galeries marchandes reliées par des ascenseurs de verre » (*FA*, 109).

Dans *Faire l’amour*, les villes de Tokyo et de Kyoto, dont on a déjà mentionné qu’elles sont des anagrammes, se ressemblent. L’ancienne capitale impériale du pays, réduite *a minima*, s’ouvre aux comparaisons. Les résidences s’y ressemblent toutes : le protagoniste observe par exemple la maison de Bernard, « que rien ne distingu[e] particulièrement des maisons voisines », qui comportent « les mêmes façades en bois sombre striées de lattes verticales, les mêmes portes coulissantes, les mêmes fenêtres fermées par des stores de bambou, les mêmes toits en tuiles bleues » (*FA*, 126). Comme les autres dans la rue, la propriété kyotoïte de Bernard ne présente « aucun signe extérieur caractéristique, ni nom, ni numéro, ni sonnette, ni boîte aux lettres » (*FA*, 126).

La mise sur le même plan explicite des espaces, qu’il s’agisse de lieux éloignés (Paris et Tokyo, notamment) ou de lieux voisins (les maisons de Kyoto, par exemple), est répandue dans la quadrilogie de Marie – pas seulement dans *Faire l’amour*, qui installe toutefois cette représentation métonymique de l’espace, où la partie est identique au tout. Elle se poursuit dans le cycle qui s’ouvre avec *La clé USB. Made in China* ne fait pas exception à cette règle qui fait se recouper, s’harmoniser les lieux, plutôt que de souligner leurs différences substantielles, pourtant attestées – l’opposition entre Occident et Orient, évidemment réductrice, s’appuie malgré tout sur

des réalités (politiques, culturelles, économiques, etc.) incontournables. Or, dans la fiction, les lieux sont substituables. La Chine et le Japon se confondent aux yeux du protagoniste de *Made in China* pourtant habitué aux voyages dans cette partie de la planète : lorsqu'il se trouve dans « un bâtiment vétuste et apparemment désaffecté » (*MC*, 95) de Guangzhou – la ville, aussi connue sous le nom de Canton⁴⁸⁵, a un nom très proche de la province du sud de la République populaire de Chine qui l'abrite et dont elle est le chef-lieu, Guangdong : l'interchangeabilité des espaces se répercute dans leurs toponymes –, « la rampe d'accès en bois verni qui descen[d] de la mezzanine » lui « rappel[le] vaguement celle de l'immeuble Spiral à Tokyo » (*MC*, 96).

C'est justement dans cet édifice qu'est « censée se passer la scène du roman » qu'il « v[eut] adapter » (*MC*, 96) ; le choix du verbe « censurer » signale la possibilité d'intervertir les lieux, d'en choisir un pour en représenter un autre, permutation fréquente au cinéma – et d'ailleurs superbement illustrée par Cinecittà dans *Un monde à portée de main* de Maylis de Kerangal. À la vue de la « pièce vitrée à côté du comptoir d'accueil » de l'immeuble chinois, le protagoniste est convaincu : « c'[est] ici qu'il [faut] tourner la scène des préparatifs de la robe en miel, ici ou dans une autre pièce vitrée équivalente, de façon à laisser apparaître la ville [quelle qu'elle soit, semble-t-il] en arrière-plan » (*MC*, 96-97). Le gratte-ciel choisi est lui-même une sorte de microcosme qui réunit et superpose les contraires, qui « raccorde » des espaces en apparence inconciliables :

On sortit avec soulagement de l'ascenseur, qui ne s'était pas, grâce au ciel, écroulé sous nos pieds, et, sans transition, dans un de ces parfaits faux raccords dont la vie a le secret, nous accédâmes à un hall d'accueil vitré flambant neuf, très design, avec un grand comptoir en aluminium laqué (*MC*, 95).

⁴⁸⁵ Selon certains, Canton rappelle les banlieues de la France : les bâtiments du quartier de Baiyun, district au nord de la deuxième plus grande agglomération urbaine du monde (elle-même située dans la gigantesque conurbation du delta de la rivière des Perles, point de concentration extrême de la ville-monde), « font penser aux cités excentrées des grandes villes françaises ». (« District de Baiyun », *Map Carta*. En ligne : <https://mapcarta.com/fr/25488370> (consulté le 12 avril 2021.)

Le lieu de tournage, « au seizième étage » d'un bâtiment fantomatique aux « fenêtres recouvertes de bâches » (*MC*, 95), est d'ailleurs éminemment similaire à un espace dans une tour que nous avons déjà citée, une « salle d'exposition vide, [...] encombrée de planches et de sacs en plastique, de pots de peintures et de bâches qui jonch[ent] le sol » et qui se trouve « au dix-neuvième étage » (*MC*, 116). Le récit de Toussaint présente une succession de lieux analogues, difficilement dissociables. À la foire que visite le protagoniste sont par exemple alignés « des centaines de stands quasiment identiques, tous construits sur le même modèle, simple rectangle couvert de moquette qu'encadr[ent] trois cloisons amovibles où [sont] présentés des produits pharmaceutiques » (*MC*, 132) – le champ lexical de l'invariabilité (« identiques », « tous », « même »), dans le passage comme ailleurs dans le texte, traduit un espace fondamentalement homogène.

À l'instar des lieux, les identités (culturelles) sont interchangeable dans le récit. Afin d'obtenir des autorisations spéciales, Chen Tong use d'un « stratagème [...] imparable » impliquant la « [mise] en place [d']une collaboration fictive avec un magazine d'aéronautique chinois » et la réalisation d'« un reportage photographique de façon conjointe par un Français et un Chinois, en marge de la célébration du cinquantenaire des relations franco-chinoises [...] en 2014 » (*MC*, 58-59) – les répétitions, qui mettent de l'avant le rapprochement entre les deux pays, sont celles du personnage-narrateur. À cette occasion, l'éditeur veut « faire jouer [au personnage-narrateur] le rôle du Français (alors qu'[il n'est] ni français et à peine photographe [...]) » (*MC*, 58). Les nationalités, comme les espaces, peuvent être échangées au gré des situations, elles ne sont pas fixes. La porosité des espaces et des identités oriente une écriture du nivellement : l'absence de frontières nettes entre les lieux et les communautés favorise le mélange, l'incorporation – et l'effacement parallèle des particularismes. Le passage est aussi un

clin d'œil à la possible ambiguïté de l'origine du narrateur, que l'on pourrait croire, à tort, français : associé à Minuit, maison d'édition parisienne, et appartenant à une génération reconnue d'auteurs de l'Hexagone (Oster, Echenoz, etc.) dont les textes se déroulent en France, Jean-Philippe Toussaint est pourtant né à Bruxelles – l'auteur de ces lignes doit admettre qu'il a réalisé tardivement l'origine belge du romancier. Dans *Made in China*, le caractère intervertible des identités est entretenu par des comparaisons diverses et surprenantes, comme cet apiculteur chinois qui « ressembl[e], c'était aussi frappant qu'inattendu, à Henri Salvador, à peine plus sinisé que l'original » ; « non content d'avoir la tête d'Henri Salvador (ce qui déjà, en soi, pour un Chinois, ne manquait pas de sel), il en avait également le rire, ce fameux rire en cascade » (*MC*, 142).

Les lieux « en tous points semblables » d'Echenoz

Chez Echenoz, le triptyque spatial qui organise l'écriture des romans est l'objet de recoupements incongrus, liant entre eux les lieux les plus radicalement éloignés, à la fois géographiquement et culturellement. Le rapprochement entre les lieux est favorisé par l'atténuation de leurs traits distinctifs, leur circularité, leur monochromatisme, l'empêchement de leur saisie panoptique. Les sites sont très peu différenciés : stylisés, ils se rejoignent au milieu du spectre spatial où tout est neutre, tiède, où rien n'est saillant. Les récits de Jean Echenoz comparent aussi, de manière explicite, les sites. Cette superposition ostensible des lieux est également quelquefois concrétisée par la présence, dans un décor, d'éléments typiques d'espaces éloignés.

Dans *Envoyée spéciale*, les lieux qu'explorent Constance et ses gardes du corps sont le plus souvent dénués de traits typiquement nord-coréens, ce qui donne l'impression « d'être [...] n'importe où dans au monde » (*ES*, 235). À l'instar de Paris, qui est vidée de sa substance et réduite

à un agencement de réseaux, et de la ferme de la Creuse, que les personnages dénaturent en la rénovant, la ville de Pyongyang se caractérise dans le roman par son aspect neutre, quelconque : « c'était encore, comme chez nos riches à nous, luxueusement décoré et meublé mais de manière impersonnelle et, surtout, sans que rien n'indiquât qu'on se trouvait en Asie... » (*ES*, 208). Les comparaisons de la capitale nord-coréenne avec les grandes villes européennes abondent, ce qui achève de lui faire perdre son potentiel d'étrangeté. À la manière de Milan ou de Paris, la ville de Pyongyang est présentée comme un haut lieu de la mode (les citadins portent du Versace et du Ferragamo) et du luxe (ils roulent « en Range Rover Sport V8 ou en coupé Mercedes » (*ES*, 235)) et n'a par conséquent rien de dépaysant pour Constance, qui réside au Trocadéro. Les boîtes de nuit de Pyongyang sont « en tout point semblables aux autres boîtes de la planète » (*ES*, 226), « l'opulente villa [de Constance, déjà évoquée] ne se distingu[e] en rien des opulentes villas européennes ou américaines » (*ES*, 206) et l'architecture y est « la même que partout au monde entre Palm Beach et Monaco » (*ES*, 206). Ainsi comparée à des villes occidentales, Pyongyang est dépouillée de sa spécificité et rejoint, malgré son isolement apparent, la ville-monde. L'apparition de traits parisiens, par exemple « de tableaux français des années 50 » (*ES*, 247), dans l'espace nord-coréen cristallise la superposition des espaces.

Vie de Gérard Fulmard poursuit le travail de comparaison des lieux. L'espace y est poreux et dense en influences diverses. Par exemple, Fulmard note la décoration multiethnique du bureau du psychologue Bardot, « institut médical conventionné situé rue du Louvre » (*VGF*, 16). Il note que « trônait sur une étagère une statuette d'un genre vaguement aztèque, telle qu'on doit en trouver dans les boutiques *freetax* d'aéroports sud-américains, avec deux affiches abstraites émanant de musées allemands » (*VGF*, 97). Le lieu du 1^{er} ou du 2^e arrondissement, situé en plein cœur de Paris, ville elle-même centrale (géographiquement, économiquement), mêle des objets

venus des quatre coins de la planète, additionnés dans cet espace qui semble tous les uniformiser. Le personnage de Bardot apparaît d'ailleurs régulièrement associé, directement ou non, à des endroits de partout sur le globe, comme lorsqu'il revient sur l'histoire du « vol Paris-Zurich » ou qu'il remet à Gérard un pistolet « fabriqué à Istanbul » (*VGF*, 151). La mégapole turque, « au cœur d'un réseau de transport international, route maritime vers la [m]er Noire et nœud autoroutier entre l'Asie et l'Europe », « l'une des plateformes logistiques les plus fréquentées au monde »⁴⁸⁶, est aussi évoquée dans la nouvelle « Trois sandwiches au Bourget » du recueil *Caprice de la reine* (« une Étoile d'Istanbul (bar-restaurant-grill) » (*CR*, 105)) et dans *Naissance d'un pont* (le « Four Seasons [...] établi dans [une] ancienne prison » (*NP*, 253)).

Le polar politique d'Echenoz tend aussi à rapprocher l'espace au sens large (cosmique, par opposition à l'atmosphère terrestre) et l'espace terrestre. Les explications scientifiques au début du roman quant à la nature des « débris astronautiques » (*VGF*, 11) et les considérations galactiques, par exemple au sujet des « quelque cinq mille lancements consécutifs à celui de Spoutnik 1 en 1957 » (*VGF*, 12), produisent cet effet. Nul lieu n'est à l'abri de ces irruptions problématiques : même si « le risque est faible que de tels fragments choient sur une humanité qui, de plus en plus, s'agglutine en ville » (*VGF*, 11), « certains se sont par exemple écrasés dans les environs de Riyad » (Arabie saoudite, Moyen-Orient), « vers la banlieue pavillonnaire de Georgetown » (difficile de dire hors de tout doute s'il s'agit de la capitale de la Guyane, du quartier de Washington ou d'une autre des 23 villes des États-Unis qui portent ce nom qui figure parmi les “most common [...] in America”⁴⁸⁷, même si la deuxième option semble la plus crédible), « parmi les faubourgs éloignés d'Ankang » (dans la province de Shaanxi, en Chine) « ou au milieu d'un

⁴⁸⁶ « 2023 : Istanbul ville-monde ? », *Urba Paris*, 2023. En ligne : <https://urbaparis.fr/2023-istanbul-ville-monde/> (consulté le 14 avril 2023.)

⁴⁸⁷ « A Place Name in All 50 States? », *Thought Co.*, juillet 2019. En ligne : <https://www.thoughtco.com/place-name-in-all-fifty-states-1435154> (consulté le 8 septembre 2022.)

parc en Ouganda » (en Afrique de l'Est) (*VGF*, 11-12). La possibilité qu'une catastrophe frappe les sites indépendamment de leur localisation sert de métaphore au nivellement spatial du monde : « [d]es vingt milliers d'objets qui se promènent ainsi, nous surplombant en orbite [...] afin d'alimenter nos cerveaux en informations diverses et, naturellement, de mâcher le travail de renseignement sur nos personnes », « on est en droit d'imaginer que les trois quarts [...] retomberont un de ces jours n'importe où, pourquoi pas à tes pieds » (*VGF*, 12). Technologies de pointe, dispositifs de surveillance... l'interchangeabilité des lieux repose en grande partie sur la numérisation du monde (et ses dangers) et sur ses virtualités panoptiques.

« [H]abiter l'inhabitable » ?

L'instabilité des lieux dans les romans de Kerangal, Toussaint et Echenoz s'explique aussi par leur caractère hostile. Espaces souvent sombres, inquiétants, glauques, ils ne favorisent pas l'installation ou l'ancrage des personnages. Les dangers et les catastrophes en tous genres frappent sans relâche ces lieux menacés, (dés)affectés par les problèmes environnementaux ou la criminalité qui gangrène les villes. C'est le chaos qui y règne : la précarité s'ajoute au vide et à l'indistinction des lieux, qui empêchent de nouer avec eux une relation positive et durable. Les personnages sont ainsi condamnés à « habiter l'inhabitable » (UA, 190).

Les sites en perdition de Maylis de Kerangal

L'espace que met au jour Maylis de Kerangal dans ses récits récents est confronté à des menaces variées. Il se dégrade en même temps qu'il s'érige : les vastes chantiers – *Naissance d'un*

pont, *Un monde à portée de main* – qui marquent cet espace au nom de l’innovation et du progrès signifient parallèlement qu’il se détériore. Les lieux que représente Kerangal sont perturbés par l’action humaine, qui s’accompagne d’une pollution que ses récits n’ont de cesse de relever. Ces atteintes à l’espace s’ajoutent à des conditions climatiques souvent difficiles qu’incarne le mieux la Sibérie de *Tangente vers l’est*, contexte défavorable à une installation définitive – et favorable à l’écrivaine qui relaie systématiquement une mise à l’épreuve de l’espace du monde. Les tragédies – écologiques, politiques, criminelles – abondent dans ces textes qui lèvent le voile sur les dangers variés – parfois tangibles, parfois secrets – qui inquiètent et insécurisent les personnages. L’espace en mutation de l’écrivaine a une valeur stratégique pour ceux qui, du haut de leur tour d’ivoire, le contrôlent, le possèdent : poreux, insaisissable pour des citoyens impuissants qui le traversent sans pouvoir l’appréhender, il est toutefois marqué par l’influence de décideurs qui exercent leur mainmise sur lui. Objet d’ambitions politiques ou géopolitiques (souvent viles), tapissée de signes publicitaires qui en révèlent la dimension commerciale, la ville-monde que dépeint Maylis de Kerangal est conçue sur mesure pour un petit nombre qui s’active en coulisses et discute d’impératifs économiques – entités souvent abstraites qui prennent généralement l’aspect de silhouettes machiavéliques. La noirceur et la pénombre jouent par ailleurs un rôle déterminant, et participent d’une atmosphère inquiétante, d’un vertige qui semble annoncer que le pire est toujours à venir. La criminalité rampante, présente dans *Naissance d’un pont* et *Corniche Kennedy* sans être à l’avant-plan, dessine un espace angoissant, sinistre, susceptible à tout moment de faire de l’ombre aux démonstrations lumineuses de force communautaire. L’instabilité de l’espace que dépeint Kerangal concerne les non-dits et les secrets qui composent une toile de fond de plus en plus insistante : par exemple, Marseille, dans le roman méditerranéen de l’auteure, est menacée par les réseaux clandestins qui s’y déploient en filigrane des récits.

Pollué, polarisé et polarisant – et parfois polaire, comme c'est le cas de la Sibérie, inhospitalière –, l'espace de Kerangal n'a rien de rassurant. L'aura de suspicion qui infléchit systématiquement le rapport des personnages à l'espace prend des formes diverses qui, combinées, déterminent une représentation négative des lieux. Dans *Naissance d'un pont*, plusieurs éléments concourent à faire de l'espace massivement investi par les ouvriers un territoire difficile, voire impossible à habiter. La situation géographique de Coca n'est pas *a priori* accueillante. Son climat, compliquant le travail des ouvriers du chantier, est « rude mais loyal » – peu propice à l'habitation, mais favorable à l'agriculture. Sa température, déterminée par un climat « continental » qui ne cesse de « faire preuve de brutalité » (NP, 239), est hostile pendant la saison estivale comme hivernale : ses « étés » sont « brûlants liquidés en orages avec ciel électrique et grêlons comme des balles de ping-pong » (NP, 173), ses hivers infligent « un froid remaillé de blizzard » (NP, 239). Le temps relativement long du récit, qui suit l'évolution du chantier, permet de constater les conditions difficiles pendant toute l'année. Comme on l'a vu, la localisation particulière de la ville l'expose aussi à une lumière dangereuse pour les artisans du pont.

Le chantier de Coca soumet les travailleurs à des conditions compliquées, parfois impraticables. Ces derniers traversent des paysages pollués, que les structures imposantes qu'ils ont le mandat d'ériger contribuent à dégrader encore au nom de principes économiques. La métropole en devenir est d'ailleurs, rappelons-le, calquée sur Dubaï, symbole de la démesure immobilière et de l'excès architectural, sans égard pour les dommages occasionnés sur les écosystèmes. C'est donc d'un espace menacé qu'il s'agit dans *Naissance d'un pont*, roman qui développe une « conscience littéraire de l'environnement » : Alain Romestaing utilise cette expression pour décrire les productions qui mettent les enjeux écologiques au premier plan et s'intéressent à des bouleversements variés :

[l]a transformation des paysages, l'épuisement des ressources naturelles, la pollution induite par notre consumérisme, la menace de disparition pesant sur de nombreuses espèces – voire la disparition de quelques-unes – et la remise en cause de la notion de nature opposée à la culture, sans oublier la mondialisation des enjeux.⁴⁸⁸

Que les espèces animales soient affectées par la construction du pont est certainement la manifestation la plus directe d'un espace menacé sur le plan environnemental. L'épisode de la nidification des oiseaux, leur arrivée qui force l'interruption du chantier – laquelle montre le caractère inconciliable d'un projet aussi monstrueux et d'une conservation des milieux écologiques –, fournissent un exemple probant de ce danger. La première phrase du passage, l'une des plus courtes du récit, suffit pour anticiper le mauvais présage : « Les oiseaux » (*NP*, 139). Peu rassurés par la garantie « que les normes écologiques du chantier sont draconiennes et qu'elles incrémentent de 17,8% le coût global de l'ouvrage » (*NP*, 142), « les experts parient déjà que l'écosystème est troublé, ils s'inquiètent » (*NP*, 141). L'espace de *Naissance d'un pont* est un biotope perturbé, hostile à la vie humaine ou animale.

Dans son article sur la « [p]roximité de la nature » et le « jeu des genres littéraires » dans le roman matérialiste de Kerangal, Sara Buekens note que, à défaut de choisir explicitement un parti entre progrès et nature, le texte laisse à des personnages le soin de montrer « les dégâts écologiques que cause la construction du pont » : par exemple, « suivant le regard de Jacob », « porte-parole et défenseur de la société indienne » et de son territoire subtilisé et saccagé, « nous voyons “des poissons morts flott[ant] par dizaines, refoulés des profondeurs lors des explosions, ils ont les yeux ouverts et fixes” (*NP*, 120) »⁴⁸⁹ – une image saisissante qui évoque la destruction insensible de l'habitat. La commentatrice relève aussi la prévalence du thème du débris : les

⁴⁸⁸ Alain Romestaing, Pierre Schoentjes et Anne Simon, « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012. En ligne : <https://journals.openedition.org/fixxion/8389> (consulté le 12 juin 2021.)

⁴⁸⁹ Sara Buekens, *loc. cit.*, p. 21-36.

« expériences sensorielles » de Summer Diamantis, « Miss Béton », responsable de la production du ciment, révèlent « un univers de déchets »⁴⁹⁰ qui serait caractéristique d'une ville en expansion :

des effluves s'engouffreront dans l'habitable, poubelles, gobelets de plastique déformés par la chaleur, viandes avariées, journaux maculés d'essence, fleurs fanées, légumes pourris, linge sale et sueur en abondance sur le tout – voilà, c'est l'odeur de Coca pensera Summer, comme si l'odeur d'une ville était d'abord celle de son ordure [...]. (*NP*, 47)

C'est d'ailleurs sur la mention de déchets que s'achève le roman de Maylis de Kerangal, signe que ces constructions démesurées s'accompagnent de conséquences durables sur l'environnement : l'évocation finale d'« un carton de Campbell's Soup » et d'une « sandalette rose » (*NP*, 330) dans la rivière montre que Coca se réduit à ces éléments prosaïques qui constituent son « odeur », son paysage. La pollution, et spécifiquement celle de l'eau (de la baie de Coca... ou de San Francisco), est aussi thématifiée tout au long du roman par de brèves allusions perdues dans le flux phrastique, mais qui dressent néanmoins, peu à peu, le portrait d'un espace contaminé par l'action humaine, comme ces « nappes d'hydrocarbures moirées arc-en-ciel qui auréolent les eaux » (*NP*, 119) ou ce « demi-million de mètres cubes de vase et de sédiments, tout un merdier qu'on [...] redescen[d] dans l'océan, pas joli joli » (*NP*, 213). Fondamental dans l'économie mondialisée, le pétrole, véritable danger pour les eaux et les écosystèmes, est l'objet de plusieurs commentaires subtils : une fontaine, par exemple, « bruit[e] son glouglou de luxe pétrodollar » (*NP*, 12).

La représentation de Coca en tant qu'espace inquiétant est en grande partie attribuable à sa noirceur continuelle, qui contribue à la rendre mystérieuse, indéchiffrable. L'obscurité, la pénombre, définissent la représentation de la ville qui donne lieu à des expressions comme

⁴⁹⁰

Ibid., p. 30.

« l’obscurité urbaine » (NP, 204). Personnifiée, la nuit semble envahir la métropole, l’enserrer : elle « sort dans les rues » (NP, 14). C’est à ce moment que Coca se dévoile, se déploie, et que ceux qui l’expérimentent peuvent en « prendre la mesure » (NP, 167), sans que le soleil qui rejaillit sur les échafaudages et les machines sature les environs : « c’est la nuit qu’elle doit se laisser voir. En plein jour, le ciel reflète sa grammaire sereine sur les façades des tours et le paysage tout entier s’absorbe en elles quand des grues, des grues par centaines et plantées serrées augurent de sa puissance à venir » (NP, 219). Le récit comporte un certain nombre de ces considérations sur la dimension nocturne de Coca, qui est « très énervée [...] toutes les nuits vers deux heures du matin » (NP, 254) et qui « redouble de vitesse » une fois le soleil couché : « Quand vient la nuit sur le territoire, Coca se précise. Le noir lui est propice, il l’affole [...] il la divulgue orange, effervescente, pastille de vitamine C jetée dans un verre d’eau trouble [...] distributeur d’oxygène, de speed et de lumière » (NP, 169). Plus encore, « [l]e noir » qui recouvre la ville et le chantier est « dense, saturé » (NP, 116) – c’est d’une nuit-pléonasme qu’il s’agit, d’une nuit plus noire que noire. Cette densité de l’espace est attestée régulièrement et participe d’une forme de lourdeur : « le [c]iel [est] rigide, stabilisé à la laque » (NP, 41), il « pren[d] une part excessive » (NP, 48). Les éléments naturels apparaissent plus effrayants dans la nuit de Coca, plus envahissants (ce qui se traduit par des hyperboles), comme c’est le cas de la baie – on ne perçoit « dans le noir qu’un paysage mouvementé, des eaux exorbitantes *constamment* enflées d’alluvions, et leur débit sonore *qui n’avait pas de fin* » (NP, 260) – ou de la forêt, qui « monte, monte, grosse et noire, dévore *tout l’espace* » (NP, 301 ; nous soulignons). La menace est aussi accrue par la silhouette du pont qui, se profilant dans l’obscurité, a quelque chose d’horifiant : « [l]e pont inachevé est massif dans la nuit, une présence monstrueuse, très noire » (NP, 215) – cet adjectif (« monstrueux ») est employé fréquemment pour désigner la construction en cours, « qui [lève] chaque jour plus haut et solide que la veille [...] plus monstrueu[se] » (NP, 260), et qui entretient même des liens avec le diable

(« qui veut construire un pont doit faire un pacte avec le diable » (*NP*, 219)). L'image des ténèbres, partout présente dans *Naissance d'un pont*, rend compte d'un espace inquiétant, presque surnaturel tant il échappe à la saisie : les personnages – souvent réduits à des « silhouettes [qui] se pressent » (*NP*, 217) – sont « à l'abri au cœur des ténèbres » (*NP*, 319), lesquelles parfois « s'étirent vénéreuses, absolument inhumaines » (*NP*, 118).

L'obscurité qui prédomine dans le roman de Maylis de Kerangal facilite les activités illicites qui accompagnent systématiquement ces chantiers de la mondialisation, transformés en occasions d'affaires pour les individus louches qui souhaitent tirer profit de ces rassemblements internationaux. Par conséquent, Coca, « lieu radical à ce point c'est une blague » (*NP*, 13), est un espace fortement criminalisé, où se multiplient les secrets et où s'exerce une violence par moments inouïe. Le projet du pont lui-même prend racine dans les non-dits : son « déploiement » est « sourd d'abord, voire clandestin, nul en ville n'eût pu deviner ce qui se tramait de part et d'autre du fleuve [...] ce qui allait sortir de terre » (*NP*, 132). Le Boa est à l'origine de cette occultation : il

pr[end] soin [...] d'interdire toute publicité sur l'ouvrage afin de pas alerter les habitants et usagers de Coca – son électorat, ses clients – sur les nuisances inhérentes à de tels travaux – éventrements de perspectives aimées, poussière, bruit, pollutions hétérogènes, congestions d'axes circulatoires, recrudescence de car-jacking, afflux de populations miséreuses cherchant à gratter de quoi vivoter aux marges du chantier. Le pont avan[ce], camouflé (*NP*, 133).

Un champ lexical de la conspiration se met d'ailleurs en place pour décrire l'amorce du chantier, qui repose sur des éléments « camouflé[s] », « quasi invisibles » (*NP*, 133).

Tous n'ont pas intérêt à voir le projet aboutir : « il en était pour se réunir [...] paniqués à l'idée qu'un tel ouvrage puisse modifier l'économie de la ville, de la zone, et faire périlcliter leur influence » (*NP*, 135). Certains, qui opèrent « [u]n business que la construction du nouveau pont à présent menace » (*NP*, 136), comme c'est le cas du « Français et sa clique » (*NP*, 331), « [q]uatre

types vêtus de pardessus sombres » (*NP*, 136), cherchent à en éviter l'implantation. La mission confiée (de force) par Alex à Soren Cry – « il nous faut des mecs dans la place, un cave, un Judas » (*NP*, 137) – fournit l'un des épisodes les plus intrigants et déconcertants du récit : menaces, intimidation, tentative d'explosion à la dynamite... Coca devient le théâtre de manigances obscures et de tragédies souterraines qui participent directement de son hostilité.

L'espace du chantier – et le domaine de la construction – est aussi très peu favorable aux femmes et aux minorités. Une misogynie et une homophobie patentes pourrissent le climat de travail : « [Ç]a ricane, ça grimace » autour de Summer Diamantis quand elle « choisit le béton pour spécialité » : « c'est ingrat, pas sexy pour un rond, qu'est-ce qu'elle veut prouver ? » (*NP*, 84). Lewis, le « mari dépressif » – et maladivement jaloux – de Katherine, ne veut pas qu'elle « retourn[e] sur ce putain de chantier, que tous ces types [lui] matent le cul » (*NP*, 127). Homme qui « conduit des poids lourds entre Dunkerque et Rotterdam ou Paris », le père de Sanche, « enfant frêle, solitaire et précis » chouchouté par sa mère qui « l'inscrit au cours de danse classique [...] s'énerve, gueule à sa femme tu es en train d'en faire un pédé » (*NP*, 89). *Naissance d'un pont* est constellé de ce type de commentaires exacerbant l'aspect dangereux de l'espace du chantier qui ne remplit pas ses promesses : « *welcome to Coca, the brand new Coca, the most fabulous town of the moment!* » (*NP*, 37). Il est significatif que l'anglais, langue du capitalisme triomphant, ne soit pas traduit. La violence – et la discrimination – qui caractérise la ville et son expansion est historique : le récit brosse un portrait sombre de la colonisation du territoire, marquée par le braconnage secret des terres indiennes, par « des campements incendiés afin de gagner du terrain, des bêtes empoisonnés à l'acide sulfurique, des filles malmenées » (*NP*, 188). Le sarcasme est complet quand la narration, ironiquement impassible, résume l'historique de la zone : « C'étaient donc ça les hommes qui avaient nommé le territoire » (*NP*, 188).

Lieu obscur, criminalisé, qui concentre des inégalités, la corniche Kennedy est, à l'instar de Coca, peu accueillante. C'est, d'abord spécifié dès l'incipit, un espace sale, beaucoup moins paradisiaque qu'il n'y paraît, fait de « mares d'eau stagnante qui puent le sel et la pisse » (CK, 16). Elle recèle également nombre de déchets : les caméras de la narration repèrent rapidement « une poubelle, [...] quelques canettes, tubes de crème, éclats de verre » (CK, 16). Une « bouche d'égout hors service [...] propage aux heures chaudes un remugle de matériaux en décomposition et d'eaux usées, ça remonte par un tuyau de fer-blanc connecté au souterrain fangeux de la ville, et c'est comme une expiration soudaine sur la Plate, un souffle » (CK, 16). Décomposée, usée, fangeuse, la corniche n'a rien d'idyllique, si bien qu'une partie des habitants « n'y descend pas » (CK, 82). C'est un espace fui par la majorité urbaine (représentée par une voix collective à laquelle la narration cède ponctuellement la parole : « voilà, nous on n'y va pas (CK, 16)). En plus de sentir « le fétide, les peaux qui perlent puis poissent sous les maillots de foot » (CK, 122), la ville et la corniche sont endommagées par l'action des hommes : des « tags [...] se décolorent sous les abribus » (CK, 122) de la métropole environnante et « [d]es graffitis centenaires sont gravés sur les rochers » de la corniche, dans « un vieux secteur de contrebande » par ailleurs parsemé de « douilles de carabine » (CK, 175). Cette dégradation d'origine humaine s'additionne à la désorganisation évidente des lieux ; de la ville, où « chaque tour [est] coincée entre deux autres » (CK, 122) ; et de la corniche, qui comporte une « zone de calanques sauvages et déshydratées » (CK, 175), des « touffes d'herbes malades » (CK, 16), et qui est décrite comme un « chaos minéral », comme « un éboulis de rocs jetés les uns contre les autres » (CK, 25). Site altéré, vandalisé, lieu déchu, la corniche du roman incarne la mise à l'épreuve contemporaine du lieu.

Toutes sortes d'intrigues en filigrane viennent assombrir le paysage autrement lumineux de la corniche. Le lieu paradisiaque n'est pas à l'abri de la dégradation et de la désaffection, et les dangers y sont de plus en plus nombreux une fois la journée avancée. C'est à ce moment, vers 18 ou 19 h, que la ville reprend ses droits, l'ombre des immeubles commençant à atteindre « les premiers buissons au-dessus de la Plate » (CK, 38). Une véritable transformation s'opère alors : « engorgement de la quatre voies, métabolisme des lieux : les véhicules accumulés klaxonnent furax sur la corniche » (CK, 38) et menacent le calme qui règne jusque-là aux abords de la Méditerranée. Le contraste important entre « l'éblouissement » engendré toute la journée par un espace « profus [...], très échancré, saturé de milliards de particules microscopiques qui planent et vibrent, pollinisent, diffractant doucement la lumière » (CK, 110) et le « noir visqueux » (CK, 145) qui recouvre les lieux par la suite a pour effet de rendre la nuit encore plus sombre, plus inquiétante en apparence. « [L]e soleil orange glisse lentement dans l'abîme et sa chute intense modifie l'espace » : « un jeu de bascule mathématique » se déploie alors, et « le littoral s'embrace ruban de feu liquide coulé entre la ville et la mer » (CK, 43). Comme Coca, la métropole qui entoure la corniche – Marseille – se révèle avec une intensité particulière dans la pénombre, lorsque « la Plate est plongée dans l'obscurité » (CK, 138) : l'équivalence entre la zone urbaine et la nuit est matérialisée dans le texte par cet enchaînement : « la nuit, la ville » (CK, 122). Les formes de la corniche présentent un aspect lugubre, préhistorique, dans la noirceur : elle est décrite comme un « stégosaure de pierre » à « flanc sombre » (CK, 142). La nuit est également associée directement à un affolement, à une épouvante, même pour les jeunes qui connaissent pourtant si bien le lieu et ses particularités :

La peur les saisit quand ils penchent la tête en bas, cherchant les repères habituels, ne voient rien, l'eau est noire et lourde, festonnée de mousse claire au pourtour des rochers, bave lactescente, agitée, dégradée, renouvelée sans cesse car la mer est grosse, et forte, si bien qu'on s'y perd. (CK, 139)

Si la corniche est le théâtre de la « racaille » (CK, 14 ; 105), des « voyous » (CK, 105), de la « saleté » (CK, 14), des « p'tits cons » (CK, 13 ; 49 ; 112 ; 135), qui multiplient les délits, au grand dam du Jockey, elle est aussi, et surtout, un espace de crimes graves : « trafic de drogue, contrebande, flux migratoires clandestins, proxénétisme » (CK, 51). Sont aussi évoquées plusieurs tragédies mortelles qui donnent à la corniche et à ses environs une aura sinistre : « un nourrisson [...] abandonné dans une poubelle derrière le caboulot, gigotant dans sa couche, les yeux obstrués de lagagnes, une jambe tordue » (CK, 128) ; « un garçon de seize ans s'ét[ant] tué en sautant depuis le tablier du pont de la Fausse-Monnaie » (CK, 51) – un fait divers avéré ; « des gens qui ne veulent plus vivre et vont se jeter dans la mer depuis le bout du Cap » (CK, 84) ;

la nuit, coupe-gorge et champ de rixes, agitation sourde [...] corps inertes démantibulés entre les blocs de pierre, tête la première jambes en l'air, ou règlements de comptes, exécutions de sentence et cadavres effondrés dont les policiers pouvaient aisément cerner les contours sur la roche (CK, 82-83).

En plus de la prostitution qui est souvent évoquée, Marseille apparaît comme un épice centre du trafic humain, avec

des caïds embourgeoisés du Milieu, des pères de famille débonnaires qui commanditent leurs crimes en caressant la joue d'un enfant ou le pelage d'un chien, des entrepreneurs pragmatiques qui veulent garder la main, sans plus sortir de leurs villas, sans plus descendre la coupée de leur yacht – des cruizers noirs au luxe sobre qui mouillent le long des plages et ramassent les filles dans des youyous grand genre (CK, 64).

L'histoire de Tania, la prostituée sur laquelle fantasme Sylvestre, est d'ailleurs l'un des segments les plus durs, les plus sombres, de *Corniche Kennedy*. Comme *Naissance d'un pont*, *Corniche Kennedy* comporte son lot de paquets suspects, liés à une contrebande à ce point visible qu'elle fait partie du paysage, marqué par

la livraison semestrielle de briques de came compressées sous film plastique [...] des flingues graissés qui transitent roulés dans des couvertures – et alors ça ne rigole pas, les Zodiac accostent en silence à la rame et repartent après que des types les ont chargés sous l'œil d'un guetteur [...] (CK, 83-84).

Le récit imbriqué du *Will du Moulin* se mêle à la narration, et les deux opérations – celle visant les jeunes, celle visant le voilier – se confondent. À l'instar de la trame narrative en filigrane impliquant Alex et le dynamitage de la structure dans *Naissance d'un pont*, qui revient périodiquement, le sort du « voilier de trente pieds battant pavillon maltais » que révèlent les torches des policiers avant de « s'effacer dans l'obscurité mate et lourde, vaisseau fantôme bientôt fondu au noir » (CK, 143), avec en moins le paquet de cocaïne tombé à l'eau puis récupéré par Suzanne et Eddy, rapproche *Corniche Kennedy* du roman noir, ou du récit policier.

Tangente vers l'est fournit l'un des exemples les plus évidents d'un espace inhabitable. En effet, il est communément admis que la Sibérie est un lieu de l'extrême : « il semble qu'au-delà de Novosibirsk la Sibérie demeure ce qu'elle a toujours été : une expérience limite [...] [u]ne zone floue » (TE, 10). Le froid polaire – « sibérien » – qui sévit sur le territoire rend son habitation – même sa traversée – pénible : il est question du « froid des nuits d'avril, quand la Sibérie traînasse dans l'hiver, engourdie, fleuve gelé en croûte dure et nature muette » (TE, 31) ; du paysage qui se réduit à une « rivière de glace, un désert de pierre ou une jungle vénéneuse, toutes zones rétives infestées de pièges » (TE, 33). Les menaces sont omniprésentes dans ce territoire pourtant vide, où la vie se déroule « dans un monde retourné comme un gant, brut, sauvage, vide » (TE, 59). Pour les protagonistes, il est vertigineux de se trouver dans ce train en l'absence de tout repère, « au beau milieu de la Sibérie » (TE, 99), « cette poche continentale à l'intérieur du continent, cette enclave qui aurait l'immensité pour frontière, cet espace fini mais sans bord » (TE, 16). Au sujet

des « hôtesse[s] du rail » (*TE*, 28), les « provodnitsy » (*TE*, 69) qui vivent dans le Transsibérien et dont « le[s] corp[s] gravis[s] contien[nent] le pays tout entier » (*TE*, 29), la narration précise que

leurs corps fendent la Russie tout entière dans le sens de la largeur, de Moscou à Vladivostok et de Vladivostok à Moscou – près du quart de la circonférence terrestre à chaque voyage, tout de même : leurs peaux connaissent le climat, leurs pieds ont senti le relief, le moindrehaussement de la courbe de niveau tracée sur plus de neuf mille kilomètres, leurs yeux ont vu les iris sauvages et les villes interdites, celles ennuagées de charbon dont les noms n'apparaissent même pas sur les cartes géographiques, ils savaient la taïga sombre et dorée comme un sous-bois infini, ils savent la steppe, ils savent les grands fleuves, la Volga, l'Ienisseï et l'Amour (*TE*, 28-29).

Pour ceux qui n'ont pas l'habitude de ces conditions précaires, le territoire dans *Tangente vers l'est* est intolérable : « tout plutôt que la Sibérie » (*TE*, 19). Le contraste entre l'immensité de l'espace extérieur et l'exiguïté du compartiment, « ce caisson étouffoir, espace de confinement à l'air vicié » (*TE*, 26) – deux espaces aussi inhospitaliers l'un que l'autre –, accroît le malaise des personnages : « la pièce est aussi close qu'un cachot, et [...] d'autant plus surpeuplée que l'espace tout autour d'elle se dilate, se vide à mesure que le train avance, à mesure qu'il s'enfonce dans la plaine. Fuir. » (*TE*, 18).

Le vide du « paysage inerte et visqueux, un long couloir de neige sale » (*TE*, 26), source d'angoisse, est partiellement comblé par des montagnes et des forêts impénétrables, faites de « résineux sombres qui dévalent vers les rails, royaumes des ours » (*TE*, 52) : « tout est noir au-dehors, millénaire et biologique, [on] ne voit rien, pas même les rails qui s'effacent dans les ténèbres » (*TE*, 41) ; ailleurs « tout est noir et magmatique » (*TE*, 99). Lieu de l'extrême parmi les extrêmes, terminus du Transsibérien, Vladivostok est aussi le lieu le plus austère, le plus « glacial » et indéchiffrable : « C'est là qu'elle [Hélène] va. C'est tout au bout du pays, à l'est, [...] il y a l'océan là-bas, une base navale où l'on ancre au secret la flotte du pays, des bâtiments gris clair qui sentent l'huile de machine, des sous-marins indétectables aux destinations inconnues, elles

aussi » (*TE*, 73). En plus de cette odeur d'« huile de machine », la pollution de l'espace, signe de sa dégradation et de son caractère répulsif, est attestée par des observations comme ces « berges constellées de nappes d'hydrocarbures » (*TE*, 126).

L'espace dans *Tangente vers l'est* est associé à la fin, à la mort, à la guerre. Le motif de la cendre revient périodiquement pour désigner un paysage éteint, gris, inquiétant : « le ciel tourne cendre » (*TE*, 18), « des plages cendreuseuses » (*TE*, 127). L'histoire russe, et tout particulièrement ses figures et ses épisodes militaires, sont thématiques. Le territoire parcouru par le train porte les traces de la guerre et de la violence. « [L]ancée dans une archéologie des traces » et dans l'étude de « la stratigraphie invisible » d'Aliocha, Hélène voit en lui un « jeune soldat qui [...] incarne le pays », qui est « une archive des guerres de Russie – “la patrie notre mère, la guerre notre belle-mère” » (*TE*, 66). Tchita, où Aliocha et Hélène comptent descendre, est un lieu guerrier avant tout, elle est « la “ville des exilés” – on y déporta des décembristes en 1825, après le coup d'État manqué contre le tsar – avant de devenir une “ville fermée” durant la Guerre froide » (*TE*, 97). Ce rapprochement entre la capitale du Kraï de Transbaïkalie et une violence qui terrifie continue d'être bien visible dans l'espace et d'inquiéter. Tchita est liée à « la clôture et [au] secret », à « tout ce qui [...] hante et [...] glace » Aliocha : « C'est aujourd'hui encore une place militaire, une ville de garnison – la Chine est si proche et la peur de l'invasion toujours vive » (*TE*, 97). Le pays des apparatchiks – ces « Moscovites à grosses bedaines » (*TE*, 84) qui se promènent dans de « lourde[s] berline[s] » (*TE*, 61) ou dans une « Porsche Cayenne » (*TE*, 61) – est marqué par une histoire tragique. C'est à travers la voix d'Hélène, dont le visage dans « la vitre obscurcie » du train « se dilate, fraye un passage aux événements du passé » (*TE*, 62) – l'espace (la vitre) initie l'analepse – que l'histoire de la Russie et de l'Union soviétique est revisitée. Se rappelant celui qu'elle a quitté, la protagoniste met à profit sa « vision tragique et lacunaire » du pays, et les

références s'enchaînent alors dans « un montage confus » : Anton, concentrant en lui ce que la Russie a de poétique, mais aussi, et surtout, ce qu'elle a de sombre, voire de sanguinaire,

est le fils de Gogol et de Staline [...] il est Andreï Roublev et Marina Tsvetaeva, il est Iouri Gagarine, il est Tchaïkovski, il est Trotsky lui-même, il se nomme Anton Tchekhov. [Hélène voit] [...] la chute fatale d'un landau dans un escalier monumental d'Odessa, le tison brulant sur les yeux de Michel Strogoff, la gymnaste Elena Moukhina qui voltige aux barres asymétriques, le visage de Lénine, fiévreux, haranguant la foule, le drapeau de l'Union soviétique au sommet du Reichstag, les photos trafiquées, les sourcils de Brejnev et la barbe de Solejnitsyne [...] (*TE*, 63).

L'analyse de plusieurs de ces renvois, qui relèvent du caractère encyclopédique du récit, permet de les rattacher à un épisode (guerrier, politique, sportif, etc.) implicite dramatique. Par exemple, la chute du landau dans l'escalier d'Odessa fait allusion à une scène du film soviétique muet *Le Cuirassé Potemkine*, modèle du film de propagande (ici : léniniste), qui raconte le massacre de la population ukrainienne dans le contexte de la Révolution russe de 1905 – pendant qu'un bébé dans une poussette dévale les marches. Elena Moukhina est une célèbre gymnaste soviétique qui a connu un sort tragique : poussée par un entraîneur qui la presse de reprendre prématurément l'entraînement en prévision des Jeux olympiques de 1980 après une fracture d'une jambe, elle chute en tentant une figure, ce qui la laisse paralysée à partir du cou. Le drapeau soviétique flottant sur le toit du Reichstag évoque la photo symbolique prise par Evgueni Khaldei pour représenter, avant même la capitulation nazie, la victoire de l'Armée rouge sur Hitler et ses troupes – il s'agit cette fois d'une propagande stalinienne ; la Russie de *Tangente vers l'est* est constituée d'un palimpseste d'images de ses idéologies les plus sombres.

Le « territoire hostile » (*TE*, 33) que révèle Kerangal dans ses romans présente des conditions difficiles, qui ont trait soit à un climat défavorable, soit à une pollution omniprésente. Il est le plus souvent obscur et gangrené par des crimes inquiétants : les menaces, actualisées ou

non, sont partout. Espace en proie à la dégradation, au vandalisme, espace en décomposition, il est associé à la guerre, à la mort. Cette représentation négative de l'espace, qui en fait un paramètre problématique, anxiogène, pour les personnages des romans qui ont du mal à l'appréhender, et qui peuvent encore moins s'imaginer y habiter, est un élément clé de la poétique de l'écrivaine. Tous les récits de l'auteure sont consacrés à montrer un espace contemporain en pleine mutation vers le pire. Abordant de façon frontale la précarité de l'existence et l'instabilité d'un espace de trafics, d'échanges et de flux, *À ce stade de la nuit* est un récit-catastrophe, qui traite de volcans et d'incendies, et qui raconte le naufrage d'un chalutier au large de Lampedusa, où on

achoppe après avoir été embarqué de force avec d'autres mêmement terrorisés, dépouillés, violés, battus, soumis, bousculés, le canon d'une mitraillette rouillée balayant le fond d'un chalutier beaucoup trop petit pour cette charge humaine, et qui jamais ne parviendra au port (SN, 58).

C'est une constante de l'espace dans les romans de Kerangal de subir les contrecoups de l'action humaine et de la mondialisation – il s'agit d'un espace en déperdition, en perte d'éclat et de sécurité, d'un espace menacé... et menaçant.

Désaffection et désertion des lieux chez Toussaint

Comme les romans de Maylis de Kerangal, les textes de Toussaint reposent sur les non-dits et les secrets. Souvent cauchemardesque, l'espace chez Toussaint est ponctué de dangers et semble lui-même souvent en péril tant s'y produisent des séismes, des incendies et des catastrophes diverses. Souvent déserts, désaffectés – situations auxquelles n'échappe pas même l'île d'Elbe, qui fournit pourtant à certains égards un rempart contre les souffrances de la vie contemporaine –, les lieux de l'écrivain apparaissent toujours sur le point d'être perturbés par des tragédies. Le personnage-narrateur de la quadrilogie, comme Jean Detrez, celui du cycle suivant,

s'inquiète continuellement de l'imminence d'un désastre, souvent avec raison : les romans de Toussaint reposent régulièrement sur ce type de prémonitions. Loin de la légèreté qui leur a souvent été attribuée, les récits de l'auteur sont lourds et sombres : leur saturation en effets de lumière est largement compensée par une pénombre insistante qui, comme chez Kerangal, semble se matérialiser et devenir un élément du décor – un décor de film noir ou de film policier. Les intrigues relativement simples de ces textes (surtout ceux du cycle, qui sont plus abstraits, et dans lesquels il ne se passe somme toute que très peu d'événements) sont (minimalement, mais tout de même) complexifiées par des trames secondaires, généralement dépourvues de conclusion cohérente, comme celle impliquant un flacon d'acide chlorhydrique dans la quadrilogie. Ce type de passages suspects, d'événements ou de personnages louches, est fréquent chez Jean-Philippe Toussaint ; la dimension clandestine prend un élan certain à partir de *La clé USB*, qui la redouble d'une importance géopolitique et universelle, par opposition au cycle de Marie, où elle est plus circonscrite. Anxiogènes, l'habitation et la traversée des lieux chez l'écrivain de Minuit ne se font pas sans bouleversements : c'est avec un espace instable que doivent composer les personnages, qui se déplacent beaucoup, mais non sans heurts, non sans malaise.

Un vague sentiment d'oppression infléchit l'expérience spatiale des personnages de Jean-Philippe Toussaint. Paniqués, ces protagonistes victimes de l'ironie contemporaine et de son doute inhérent se désorganisent et perdent leurs repères dans un espace international qui les avale. Dans le cycle, l'amplification et le rythme de la phrase épousent l'angoisse exponentielle des personnages, à mesure que leur « inquiétude devi[ent] de l'affolement » (*VM*, 40) : dans l'incipit du troisième roman de la quadrilogie, alors que « Paris [est] engourdi de chaleur » (*VM*, 16), Marie « [a] chaud, elle [a] trop chaud, Marie [a] trop chaud, elle cr[ève] de chaud, elle se sen[t] poisseuse, elle transpir[e], sa peau coll[e], elle [a] du mal à respirer dans l'air étouffant et confiné de la pièce »

(*VM*, 15). Le récit portant sur Jean-Christophe de G., le plus cacophonique tant les sirènes de secours et autres alarmes stridentes sont nombreuses, semblant toujours évoquer une « catastrophe inconnue, qui aurait retenti dans la nuit pour alerter la population de quelque accident nucléaire » (*VM*, 41), est certainement le plus chaotique : l’appréhension de l’espace y est particulièrement problématique. *La clé USB* fait une nouvelle fois s’intensifier le pathos et s’exacerber l’anxiété : des menaces bien concrètes (préoccupantes même pour l’ordre du monde, pour son équilibre) guettent continuellement ce roman sur le qui-vive. Toujours au cœur du désastre, à proximité du drame, Jean Detrez se remémore sa présence dans la capitale allemande en 2016 – il n’est pas « à proprement parler à Berlin, mais au-dessus de Berlin » (*CU*, 181) – au moment où « un camion bélier avait foncé sur la foule dans un marché de Noël de Breitscheidplatz » (*CU*, 181) ; il était également « présent à Paris le 13 novembre 2015 » (lors de la série de fusillades et d’attaques-suicides), puis « à Bruxelles le 22 mars 2016 » (*CU*, 181) (lors des attentats à l’aéroport et dans le métro). Le protagoniste s’en trouve « directement affecté [...] à chaque fois » : dans la ville belge, il « enten[d] au loin [...] l’écho anxiogène des sirènes des ambulances et des voitures de police qui converg[ent] vers le lieu des attaques » (*CU*, 181). Perméable aux bouleversements du monde contemporain, à son agitation, Jean Detrez exprime souvent son malaise, que ses décisions risquées ont évidemment pour effet de décupler : « je me sentis soudain oppressé, je ressentis une peur irrationnelle, je me vis pris au piège » (*CU*, 93). Son état d’alerte permanent oriente sa perception spatiale : ce sentiment abstrait enveloppe tous les passages et se dissémine dans l’espace, se déclinant par exemple en « une culpabilité diffuse » (*CU*, 94) qui infléchit son itinéraire et son rapport aux lieux. Jean Detrez, justement chargé de deviner l’avenir qui lui échappe, mais dont il sait qu’il est inquiétant, est toujours dans l’attente du prochain cataclysme. Le personnage pose un regard fataliste sur la vie et, réfléchissant lui-même à sa mort, il entrevoit la suite des événements avec pessimisme : il a « la conviction que

[...] le pire [est] encore devant [lui] » (*CU*, 141), il interprète une situation banale comme « un mauvais présage, la première morsure d'un cycle de désastres » (*CU*, 149), il est à un autre moment pris d'une « inquiétude récente, encore diffuse » (*CU*, 177). Des formulations reviennent, et témoignent d'une crainte obsessionnelle : Jean Detrez a « le pressentiment d'un désastre imminent » (*CU*, 141), il a le « sentiment persistant de catastrophe imminente » (*CU*, 150) – laquelle « catastrophe imminente » est, quelques pages plus tard, « pour maintenant » (*CU*, 169).

Au vu de leurs implications géostratégiques, les intuitions du protagoniste de *La clé USB* apparaissent néanmoins plus justifiées que celle du narrateur anonyme du cycle de Marie. Dans tous les cas, l'espace instable et chaotique du monde est responsable d'une anxiété généralisée – devenue une constante, un *a priori*, une impression qui se diffuse et se répand, sans nécessairement se circonscrire à une situation spécifique. Omniprésente, la menace « p[eut] venir de partout et surgir à tout instant » (*CU*, 57-58). Certains passages sont parsemés d'adjectifs évoquant une angoisse insupportable, un fouillis anxiogène : dans un segment, le « sentiment d'oppression » du personnage est décuplé par la « chaleur étouffante », le « bourdonnement incessant », le « bruit assourdissant » (*CU*, 101). Comme on l'a déjà mentionné, l'omniprésence des gyrophares et des sirènes (annonçant la venue des policiers, des ambulanciers, des pompiers) contribue à la création d'un espace visuel et sonore saturé de bruits inquiétants, dérégulé. Les nombreuses références à des « bouleversements du monde » (*CU*, 94) comme le 11 septembre 2001, participent aussi directement d'une représentation catastrophique de l'espace. Le chaos, la panique, accompagnent chacune des scènes des textes cinématographiques de Toussaint.

Dans ses romans, les sens des personnages sont continuellement en alerte étant donné la teneur dramatique des situations, qui se matérialise dans l'espace, lequel a un caractère proleptique – des éléments du décor préfigurent le malheur à venir. Jean-Christophe de G., quelques instants

avant de mourir soudainement, est « traversé d'un noir pressentiment, persuadé que quelque chose de dramatique [va] survenir dans le calme de cette nuit orageuse, que, d'un instant à l'autre, il ser[a] le témoin d'un déferlement de violence, de stupeur et de mort » (*VM*, 16-17). Son décès à venir est annoncé par le ciel qui se déchaîne, par un « un éclair au loin, vers la Seine, en direction du Louvre, muet, étrange, zébré, prémonitoire », par « une longue décharge électrique horizontale qui déchira le ciel sur une centaine de mètres et illumina l'horizon par à-coups blancs saccadés, saisissants, silencieux » (*VM*, 18). Les descriptions graves, chargées d'intensité (même lumineuse), installent une atmosphère de fin du monde. Chacun des éléments qui composent l'espace de la quadrilogie est hyperbolique, dramatisé, comme l'avion dans *La vérité sur Marie*, appareil aux « proportions démesurées » qui se « dress[e] » devant les personnages – l'engin à la silhouette « intimid[ante] » est personnifié – avec « ses deux ailes immenses qui recouvr[ent] d'ombres noires les parties du sol qu'elles envelopp[ent] de leur empire statique » (*VM*, 119).

Le cycle de Marie thématise abondamment la température, rarement clémente : la description insistante de la pluie, de la neige, des orages, rapproche certains passages d'une chronique météorologique. Roman hivernal dans une quadrilogie où chaque fragment représente une saison, *Faire l'amour* évoque un espace le plus souvent enneigé, ce qui n'est pas systématiquement problématique – et peut même être esthétique, métaphorique : « les flocons tourbillonnaient un instant dans la lumière comme un nuage de sucre dissipé par un souffle invisible et divin » (*FA*, 59) –, mais oriente le plus souvent l'interprétation vers une représentation négative : « Il faisait de plus en plus froid dans la rue, à peine quelques degrés au-dessus de zéro, nos mains étaient glacées et de la buée sortait de nos bouches, je sentais le corps de Marie trembler contre ma poitrine » (*FA*, 53). Visibles à travers les innombrables vitres qui composent l'espace, les éléments extérieurs s'invitent régulièrement à l'intérieur et assombrissent le décor : les pièces

« toutes blanches et désertes, impressionnantes de nudité » du Contemporary Art Space de Shinagawa sont « noyées dans une lumière brumeuse qui prov[ient] des fines ouvertures du toit à travers lesquelles on aper[çoit] un ciel gris et tumultueux chargé de lourds nuages de pluie » (*FA*, 101). La quatrième de couverture de *La vérité sur Marie*, qui concentre une bonne partie de la charge dramatique du cycle dans les « heures sombres [d'une] nuit caniculaire », en fait le roman du déchirement : « L'orage, la nuit, la pluie, le feu, les éclairs, le sexe et la mort. » (*VM*, quatrième de couverture) Dans ce roman représentant la saison « printemps-été », « le ciel se déchire et les éléments se déchaînent » (*VM*, 21). Dès le début du récit, l'air « orageux » (*VM*, 12) de la ville est insupportable : après « trois jours de suite à 38°C dans la région parisienne, et la température ne descendant jamais sous les 30°C » (*VM*, 11), « l'air ambiant, chargé d'une humidité résiduelle et d'un trop-plein d'électricité atmosphérique, continu[e] de rester lourd, moite, irrespirable et délétère » (*VM*, 22). Dans un autre passage, la chaleur, ne laissant « pas entrer un souffle d'air dans la pièce » (*VM*, 63), est accablante. La narration suit de près l'évolution de la nuit cinématographique de la mort de Jean-Christophe, où le paysage (sonore et visuel) est monopolisé par « [l]e tonnerre [qui] grond[e] [...] plusieurs fois d'affilée, illuminant le ciel d'un réseau d'éclairs arborescents aux multiples ramifications électrisées » (*VM*, 21) ; par les « grondements du tonnerre dont les répercussions en cascade [...] mêle[nt] leur écho finissant au son ininterrompu de la pluie battante » (*VM*, 22) ; par « [l]'orage [qui] n'[a] pas encore faibli, et des éclairs blancs, à intervalles réguliers » (*VM*, 25) ; par « [l]e tonnerre [qui] grond[e] au loin, à intervalles réguliers » (*VM*, 39).

Troisième opus d'un cycle océanique, *La vérité sur Marie* est un roman pluvieux : la pluie, presque solide tant elle s'abat sur Paris, rythme le récit, en devient une constante. Une « pluie battante » (*VM*, 22 ; 27 ; 40 ; 106 ; 112 ; 119) s'abat continuellement sur l'espace, « redoubl[ant]

[parfois] de violence et s'accompagn[ant] de rafales tourbillonnantes qui agit[ent] de violents soubresauts les parois métalliques du van » (*VM*, 90). « [S]irupeuse », « alourdi[ssant] les tissus » (*VM*, 47), elle semble se figer dans le décor : un « rideau de pluie oblique tombait avec fracas dans une immense flaque noire brouillée d'éclats de gouttes dont le vent chiffonnait la surface » (*VM*, 39). Torrentielle, la pluie est associée à une forme de brutalité : « La circulation était devenue fluide, la pluie avait redoublé de violence et s'accompagnait de rafales tourbillonnantes qui agitaient de violents soubresauts les parois métalliques du van lancé à pleine vitesse sur l'autoroute » (*VM*, 90). L'uniformisation des espaces internationaux passe notamment par la température similaire de Paris et de Tokyo. À l'image de la scène du décès de la rue de La Vrillière, dans le premier arrondissement, au cœur de la capitale française, l'épisode de l'avion sur le tarmac de l'aéroport japonais est presque apocalyptique. Le cadre météorologique de la scène est en tous points identique à celui qui inaugure le récit : « [l]e tonnerre grondait au loin, un éclair déchirait le ciel de temps à autre au-dessus des pistes invisibles » (*VM*, 103). Après le décollage, l'avion, « [c]hahuté par le vent »,

traversait d'épais nuages de pluie, des trombes d'eau s'abattaient sur le fuselage. Le tonnerre grondait à l'extérieur, et on apercevait des éclairs dans la nuit à travers les hublots de la soute, dont les prolongements allaient se réverbérer au plafond en d'inquiétantes lueurs blanches, électriques et zébrées (*VM*, 128).

Dans le roman hyperbolique de Jean-Philippe Toussaint, tout se « charg[e] d'une énergie invisible qui semblait pouvoir exploser à tout moment » – « une menace diffuse d'autant plus efficace qu'elle était invisible » (*VM*, 48). Lorsque l'explosion survient, nul lieu n'est épargné : le tonnerre gronde et les sirènes de police résonnent indifféremment en France et au Japon.

Le séisme de *Faire l'amour*, événement central et symbolique, traduit également un espace instable. La secousse, évoquée dès les premières pages de la quadrilogie à travers le

balancement des lustres de l'hôtel tokyoïte, puis confirmée quelques lignes plus loin, instaure une représentation de l'espace perturbé qui se répercute tout au long du cycle. La précarité de l'existence, assujettie à tous les chamboulements, notamment naturels, est postulée d'emblée sous la forme de cet « irrésistible grondement de détresse de la matière qui faisait trembler le sol et vibrer les murs » (*FA*, 14). Dans une zone de la planète propice à ce type de catastrophes – l'archipel japonais est situé au croisement de quatre plaques tectoniques, ce qui l'expose à des secousses quotidiennes, souvent modestes, mais parfois graves –, un séisme comme celui qui inaugure le cycle est un mauvais présage : il peut

légitimement être interprét[é] comme le signe avant-coureur d'une secousse plus grande, elle-même annonciatrice d'un grand tremblement de terre, et pourquoi pas d'un très grand, du plus grand, du fameux *big one* attendu à Tokyo par tous les spécialistes, comparable à celui de 1923, ou de 1995 dans le Kansai [...] inimaginable compte tenu de l'urbanisation actuelle de Tokyo, au-delà de toute imagination catastrophique (*FA*, 41-42).

Lorsque « la terre trembl[e] » pour la deuxième fois « en quelques heures », « la menace [est] désormais permanente » (*FA*, 72). Les dommages engendrés sont importants, au point où le personnage de l'homme politique Yamada Kenji s'inquiète de la perception des touristes – il espère que le violent événement du matin ne leur a pas « donné une trop mauvaise image de son pays dès [leur] arrivée » (*FA*, 94). Or « une personne [est] morte [...] d'une attaque cardiaque dans un village de la péninsule d'Izu où se situ[e] l'épicentre du séisme » (*FA*, 93) ; la première secousse est « petite, horizontale, à peine perceptible, vers une heure du matin », et la deuxième, « au lever du jour », est « beaucoup plus fort[e] » et « occasionn[e] des dégâts dans Tokyo, des coupures d'électricité, des retards de train, des éboulements, des bris de verre, des chutes de toitures et d'éléments de climatiseurs » (*FA*, 94). Cette vibration de l'espace, cette destruction de nature géologique, s'incarne aussi sur le plan relationnel, érotique.

L'espace de Jean-Philippe Toussaint, qui a « quelque chose de lunaire et de fantomatique » (*FA*, 37), soumis à une menace permanente, d'abord diffuse mais qui s'actualise ensuite, est cauchemardesque. L'état de veille ou le somnambulisme du personnage, en plus d'instaurer un flottement de la perception spatiale, renforce le sentiment d'inquiétude qui accompagne tout le cycle. Les rêves sont systématiquement associés à un rapport problématique à l'espace : « Plusieurs images de cauchemar me hantaient, fragments de visions récentes qui surgissaient dans des fulgurances hallucinées qui se déchiraient dans des éblouissements de rouge et d'ombres noires » (*FA*, 43). Les descriptions ensommeillées, indéchiffrables, rappellent certains films d'horreur : le narrateur-personnage « asperg[e] la baie vitrée de la chambre d'une giclée d'acide qui bouillonn[e] sur le verre et se me[t] à crisser et à fumer autour du cratère dans une mélasse gluante de verre fondu et boursoufflé qui dégoulin[e] sur la vitre en longues traînées sirupeuses et noirâtres » (*FA*, 36). Le topos des ténèbres est utilisé avec insistance pour qualifier un espace impénétrable et sinistre : « les profondes ténèbres de la chambre où les rideaux étaient fermés » (*FA*, 81), « les ténèbres des soutes » (*VM*, 133) de l'avion, « les ténèbres des salles [d'exposition] entre les œuvres de Marie » (*FA*, 143-144), etc. Les descriptions ont parfois même une teneur mythologique : « une galerie souterraine [de la station Tokyo] bordée de boutiques de toutes sortes » est assimilée à des « dédales » (*FA*, 109) (le mot renvoie à l'architecte du labyrinthe du Minotaure) ; le cheval de Jean-Christophe, à un « Pégase ailé disparaissant dans les ténèbres » (*VM*, 110) ; à l'hippodrome, « [l]'escalator [...] m[ène] [Marie et Jean-Christophe] vers ces territoires mystérieux [...], un Styx vertical [...] qui les emport[e] vers l'Hadès » (*VM*, 149).

On ne compte plus, dans les textes de Toussaint, les lieux désertés – qui sont désignés comme tels avec une insistance qui étonne au vu du contexte urbain et surpeuplé où se situent les romans. Il n'y a « personne dans l'immense hall de marbre silencieux et assoupi » de « l'hôtel [...]

désert » (*FA*, 45) ; il n’y a « pas de portier en vue, personne sur le perron » (*FA*, 46), sur « le perron désert » (*FA*, 51). Les hôtels, les parkings, les esplanades, les trains, « étrangement silencieux » (*FA*, 140), et même les avenues, « tout aussi fantomatique[s] et déserte[s] » (*FA*, 52), se succèdent et participent d’une représentation de la ville comme espace fantôme, abandonné. La caractérisation de certains éléments du décor se limite souvent à des considérations sur leur vacuité, comme la Banque de France ou la place de la Bourse, systématiquement – et uniquement – décrites en des mots similaires : « la silhouette massive et silencieuse de la Banque de France » (*VM*, 16), « la place de la Bourse, [...] silencieuse, abandonnée » (*VM*, 39), etc. Le contraste entre les grandes dimensions et le vide des lieux accroît aussi l’impression de désertion spatiale (déjà vides, les lieux le semblent davantage) : « l’immense tarmac désert » (*VM*, 109) de l’aéroport de Tokyo, la « grande salle déserte » (*MC*, 117) du musée dans *Made in China*, désignée juste avant comme la « grande salle d’exposition vide » (*MC*, 116). Désaffectées, dépouillées, les métropoles ne sont en somme pas plus animées que l’île d’Elbe et la Rivercina, laissée à l’abandon depuis le décès du père de Marie : la maison, comme l’enclos des chevaux, est abandonnée et il « ne subsist[e] qu’une croûte de terre grisâtre, desséchée et lézardée » (*VM*, 156) du jardin qu’il cultivait jusqu’à sa mort. La désertion, le silence, sont des constantes dans les romans de Toussaint, où ils cohabitent avec le chaos, la cacophonie, la saturation. *La clé USB*, qui ouvre le deuxième cycle de l’auteur, est rempli de ces lieux vidés de leur humanité – ce qui n’est pas sans illustrer la robotisation des sociétés, thème connexe à ceux explorés dans ce roman technologique : le « bar du Sofitel [est] quasiment désert » (*CU*, 48), une « immense salle » du premier étage non exploité de l’usine de Dalian est « à l’abandon » (*CU*, 100), désertion qui donne à l’édifice des airs de « bâtiment administratif désaffecté » ou de « lycée agricole abandonné » (*CU*, 99), « la résidence [est] un lieu fantôme » située dans « [l]e quartier de Hongo », qui est « désert sous la brume » (*CU*, 167), il n’y a « quasiment aucune voiture garée au centre de la place » du Châtelain,

« déserte » (*CU*, 71), etc. Tout au long du roman, Jean Detrez, qui recherche justement l'anonymat pour ne pas éveiller de soupçons, va d'un lieu inoccupé à un autre : « Je traversai plusieurs pièces désertes » (*CU*, 190).

Les secrets et les non-dits, narrativisés chez l'écrivain sous la forme de paralipses, font aussi partie intégrante de ses intrigues, précaires – et d'autant plus fragilisées par des trames policières ou criminelles décontextualisées et inachevées. Un objet dans *Faire l'amour* emblématise la dimension clandestine de la quadrilogie : le flacon d'acide chlorhydrique. Les flacons sont d'ailleurs nombreux chez Toussaint, qu'il s'agisse des flacons de Marie dans la salle de bain ou des flacons de médicaments dans *La clé USB*. La fascination pour cet objet intrigant, qu'on peut transporter subrepticement, est évidente. Le contenant d'acide chlorhydrique évoqué plus haut, « un flacon de verre coloré qui avait contenu auparavant de l'eau oxygénée » (*FA*, 11), est rapidement évoqué, dès les premières pages du roman inaugural du cycle. Les renvois à l'objet sont récurrents par la suite ; ils interviennent de façon aléatoire, apparaissant chaque fois hors de propos et incongrus. Le flacon d'acide, qui parcourt le monde dans la trousse de toilette du narrateur, voyageant « entre Paris et Tokyo » « sans attirer l'attention de quiconque » (*FA*, 22), donne lieu à certains des passages les plus dissonants du texte. Associé à « la spirale, si ce n'est des déchirements et des drames, de la passion » (*FA*, 137) du cycle, à son effervescence, l'objet, « son odeur âcre et [...] ses vapeurs corrosives » (*FA*, 143) semble encapsuler par une sorte de métonymie la violence du cycle, son volcanisme. Après avoir songé au flacon, l'avoir regardé pensivement, l'avoir tenu dans sa main « nu en face de [lui]-même » (*FA*, 33) devant un miroir, d'avoir « sent[i] en tressaillant [son] contact [...] sous [s]es doigts » (*FA*, 96) dans la poche de son manteau, le personnage finit inexplicablement par vider le flacon sur une fleur : « Il ne restait plus rien, qu'un cratère qui fumait dans la faible lumière du clair de lune, et le sentiment d'avoir été à

l'origine de ce désastre infinitésimal » (*FA*, 146). La menace est également entretenue par l'allusion à d'autres objets suspects, comme des enveloppes diverses – dont une « en kraft » qui contient « deux cent mille yens en liquide, une liasse de vingt billets de dix mille yens neufs, lisses et doux » (*FA*, 107) – et des armes – « cet objet rigide aux contours anguleux » dans la poche de la veste de Jean-Christophe, personnage louche impliqué dans une affaire de dopage : « Une arme ? Se pouvait-il qu'il eût une arme dans la poche ? » (*VM*, 20) Chez Toussaint, tous les personnages semblent avoir quelque chose à se reprocher et entretenir des affiliations compromettantes : Marie, dont la relation avec Zhang Xiangzhi, qui donne à Li Qi une enveloppe contenant 25 000\$, est insaisissable (« pourquoi aurait-il remis cet argent à Li Qi, et à quoi était-il destiné ? » (*F*, 71) ; Chen Tong, dont on ignore « quelle filière » il « remontait » ou « quel réseau il [...] activait » (*MC*, 140) pour parvenir à ses fins dans le cadre du tournage. De même, Jean Detrez procède à l'encontre des règles de sa profession en acceptant l'offre des lobbyistes de se rendre à Dalian. Le rapport à l'espace chez Jean-Philippe Toussaint est problématique, et s'éprouve sous le signe de la menace. Perturbé par des phénomènes naturels, par les actions humaines, marqué par la désertion et le danger, l'espace que met au jour l'écrivain n'a rien d'accueillant.

Les bas-fonds contemporains d'Echenoz

Les récits de Jean Echenoz présentent aussi un espace hostile, mais ils ne sont pas marqués par la même lourdeur que ceux de Kerangal et de Toussaint. Ici encore, c'est l'ironie et la parodie caractéristiques de l'écrivain qui imposent de nuancer les analyses. Pourtant, le point de départ de ses textes ne les distingue pas de façon si nette des récits de ses contemporains. En effet, les intrigues, assimilables au genre du roman d'espionnage, du roman policier ou du polar, contiennent bon nombre d'enquêtes, de crimes ou de catastrophes. Chez Echenoz, toutefois, la

prédominance de l'humour ne permet pas d'entretenir le suspense ou la gravité comme dans *Naissance d'un pont* ou dans *La clé USB*, par exemple. Un métadiscours omniprésent commente ces intrigues : la voix narrative volubile qui définit les romans de l'écrivain sait tout et dévoile tout, ce qui a pour effet de lever l'incertitude. Dans l'œuvre d'Echenoz, les effets de surprise relèvent plus de l'usage étonnant et rebondissant de la langue que du déroulement inattendu des événements. La dimension secrète et clandestine n'est pas à prendre au sérieux dans les textes de l'auteur, où elle est portée par des personnages en mal de crédibilité, aux plans farfelus. L'hostilité de l'espace est constamment relativisée, adoucie, par le recours à l'humour : chez Echenoz, devant le chaos du monde, la seule solution satisfaisante est le rire. Le rapport à l'espace des personnages n'en est pas moins problématique et précaire, ce dont témoignent les nombreuses disparitions – et le peu de cas qui en est fait, comme s'il s'agissait d'une fatalité avec laquelle il ne reste qu'à composer. Mais cette relation conflictuelle à l'espace, généralisée dans un monde glissant de flux et d'accélération, ne mérite pas d'être soulignée par une obscurité insistante, des intempéries inquiétantes ou une criminalité rampante comme chez Kerangal et Toussaint. Elle est un *a priori*. Plus volatile, la plume d'Echenoz n'insiste pas sur des éléments négatifs angoissants, alarmants, de l'expérience spatiale.

Dans *Envoyée spéciale*, les traits caractéristiques du roman d'espionnage sont systématiquement niés : le traitement parodique du genre impose d'en déboulonner les critères constitutifs, de les retourner sur eux-mêmes. Dans l'écriture du néant de Jean Echenoz, il ne reste plus rien de la catégorie générique – c'est le cas d'*Envoyée spéciale*, un faux roman d'espionnage, et de *Vie de Gérard Fulmard*, un faux polar politique. Les textes faux de l'auteur tendent vers le vide, vers un vide vertigineux certes, mais moins dramatique que chez Kerangal et Toussaint. Les personnages mandatés pour accomplir la mission de rapprochement entre la France et la Corée du

Nord – une mission dérisoire en soi – ne sont pas des prétendants sérieux pour y parvenir ; la séquestration de Constance n'est pas vécue de façon négative par la principale intéressée, qui prend goût à cette escapade et à la proximité de ses ravisseurs ; l'affrontement géopolitique supposé entre l'Occident et Pyongyang n'est jamais actualisé et la rencontre se déroule sans trop de heurts. Chez Jean Echenoz, ces renversements sont toutefois attendus.

Certains récits, notamment tirés du recueil de nouvelles *Caprice de la reine*, abordent de façon plus directe la précarité de l'espace contemporain : plus variés, ne reproduisant pas de façon systématique le même schéma parodique, les textes courts de l'écrivain mettent en lumière plus concrètement le délitement du monde. « Génie civil », un récit-catastrophe, présente un espace menacé, où se déroule un véritable carnage : le texte conçu sur le mode de la gradation dévoile un espace incontrôlable, sur lequel les individus n'ont pas de prise – un espace de dégringolade. Racontant l'effondrement tragique du Sunshine Skyway, le récit présente un espace anxiogène, fortement marqué par la présence policière. L'issue du texte est brutale, et renvoie plus largement à un espace universel perturbé : « Puis c'est le monde entier qui a commencé à se balancer » (*CR*, 82). Le déchaînement météorologique accompagne ce récit où l'espace se liquéfie. D'abord une prédiction – « il n'allait [...] pas faire si beau que ça. Il n'allait même pas faire beau du tout car un orage, formé à l'ouest du golfe du Mexique, avait commencé à se déplacer vers la baie de Tampa » (*CR*, 75) –, puis le déferlement se concrétise : « la pluie fine qui n'avait pas cessé depuis l'aube [...] dégén[ère] en trombes d'eau déferlant sur la baie sous des secousses de vent violentes et contradictoires » (*CR*, 77).

Dans « Trois sandwiches au Bourget », l'attention d'Echenoz se porte sur un espace suburbain en dégradation. La banlieue que visite le personnage – l'ironie tient à la nature touristique de la visite de cet espace sans attrait – est désaffectée et en ruines. Situé dans un paysage

industriel (les mentions de commerces et d'usines sont très nombreuses), le Bourget, une commune rongée par la pauvreté, apparaît inhabitable : non loin d'« une vaste zone de détritiques d'où s'élevaient des fumées comme des cheminées de bidonville », le narrateur de la nouvelle remarque « une immense quantité d'immeubles dont on n'aimerait pas forcément dire qu'on habite là » (CR, 111). Le désordre règne dans cet espace de déchets que tous fuient (« rues vides, passants rares, même les établissements ouverts étaient fermés » (CR, 121)) : les seuls bars qui ont « l'air envisageables », Le Moderne et L'Étoile-Diamant, sont « à l'état d'abandon (L'Étoile-Diamant, notamment, avec ses cendriers par terre et ses chaises renversées en tous sens, semblait avoir été brusquement fermé au plus fort d'une bagarre générale) » (CR, 113). La grisaille (la pluie, indissociable de cet espace déprimant, ne cesse jamais), la banalité, caractérisent cet environnement sans lustre qui donne « une impression assez triste, assez pauvre » (CR, 113). De manière ironique, le personnage s'interroge en passant devant un marchand de journaux et en voyant « affichée la une du journal *Les Échos* qui posait la question : “Peut-on encore devenir riche en France?”, cette question, ici, [me] paru[t] fondée » (CR, 113). Même l'église, personnifiée à ce moment pour ajouter au déficit d'esthétisme d'un espace délavé, décoloré, « sembl[e] si consciente de sa laideur » (CR, 117-118).

Vie de Gérard Fulmard, investissant le monde de la politique, se penche forcément – le récit fait cette association – sur un espace de magouilles et de corruption. Le peu de légitimité des acteurs politiques dans le roman, eux qui se rapportent d'ailleurs à la FPI, un parti sans importance, tend à alléger l'impact de leurs manigances. Le polar politique de Jean Echenoz présente néanmoins, même si c'est par le truchement du rire, un monde précaire où les tragédies s'accumulent. L'élément déclencheur du roman montre que les lieux sont assujettis à un destin universel généralement désastreux. L'incipit du roman, qui s'ouvre sur la chute improbable d'« un

gros fragment de satellite soviétique obsolète » sur « le centre commercial d’Auteuil » – « [c]omme il en tombe sur Terre à peu près tous les jours [...] [s]ans que nul ne le remarque hormis les spécialistes » (*VGF*, 12) – installe d’emblée un espace de délitement, où les lieux, quels qu’ils soient, sont susceptibles d’être le théâtre d’un cataclysme. Le récit décrit longuement l’état de panique (surtout médiatique) qu’occasionnent de tels événements alarmants. Le choix de la rue Erlanger, où se sont produit plusieurs tragédies évoquées dans le roman, traduit une préférence pour les espaces précaires, désavantagés.

Les malversations sont centrales dans le roman d’Echenoz, où ce type de manipulations secrètes n’est pas relégué en filigrane du récit. La voix narrative toute-puissante de l’écrivain voit clair dans ces jeux politiques : cette transparence signifie que le lecteur sait tout des implications de ces manipulations, ce qui en amoindrit la gravité. Quoique risibles, ces magouilles emblématisent un monde de concurrence malsaine, où chacun cherche à « engraisser ses ambitions privées » (*VGF*, 160). La configuration de l’espace est affectée directement par la corruption, comme c’est le cas du complexe de villas, « construit il y a une vingtaine d’années, sur la base d’une vieille zone énergiquement expropriée, sous les yeux fermés à prix d’or de la commission du plan local d’urbanisme » (*VGF*, 35). Comme chez Toussaint, les enveloppes et les paquets, contenant généralement des informations secrètes ou des « grosses coupures » (*VGF*, 70), passent d’une main à l’autre dans *Vie de Gérard Fulmard*. L’obscur faction Mozzigonacci, dont on sait très peu sauf que ses membres, assimilables à des mafiosi, semblent être liés aux « opérations » (*VGF*, 138) les plus suspectes, y compris l’enlèvement feint de Nicole Tourneur, incarne la dimension clandestine du récit.

Les disparitions, justement, y sont monnaie courante, et plus largement chez Echenoz, évoquant un espace qui avale les humains. Ses personnages sont éjectables : la voix narrative est

aussi impassible devant ces départs que les protagonistes eux-mêmes, indifférents, même désireux de se départir de certains de leurs contemporains. Les enlèvements, les meurtres, arbitraires, planifiés pour les motifs les plus anodins, surviennent régulièrement. Le « rapt » de Nicole ne produit pas l'état d'alerte attendu : Franck oublie l'enlèvement de son épouse et le qualifie de « préoccupant [...] mais sans plus de gravité que s'il évoquait une fuite d'eau sous l'évier » (*VGF*, 53) ; Louise, pour sa part, batifole avec Cédric dans les heures suivant la disparition de sa mère ; tous les autres personnages envisagent déjà les solutions de remplacement. De façon générale, dans les récits d'Echenoz, la soustraction d'un personnage est perçue comme facilitant le travail – la quête de visibilité, d'avancement professionnel – des autres protagonistes. L'hypothèse d'une « liquidation » de Franck Terrail est décrite comme « une drôle d'idée, incongrue mais divertissante » (*VGF*, 139). La multiplication des disparitions et l'impassibilité des personnages dans de tels contextes évoquent un espace littéralement inhabitable où les menaces, provenant de toutes parts, sont omniprésentes.

Enfin, la précarité du monde affecte de manière évidente les personnages féminins de Jean Echenoz qui, comme ceux de Maylis de Kerangal, doivent composer avec la misogynie. La mise en lumière de cette réalité bien ancrée est une constante dans l'œuvre de l'écrivain des *Grandes Blondes*. L'espace contemporain est plus difficile à habiter pour celles qui se voient cantonnées à des rôles de faire-valoir : ainsi Nicole est-elle, malgré son statut de secrétaire d'un parti politique, d'abord celle qui « partag[e] la couche du président » (*VGF*, 23). Celles qui se démarquent lorsqu'elles sont à l'avant-plan se caractérisent par leur inconstance et leur naïveté. Nicole est aussi victime d'âgisme, elle qui « n'est vraiment pas mal dans le genre de son âge » et qui appartient à la « catégorie mature » que Fulmard ne « dédaigne point » (*VGF*, 28). Les disparitions, généralisées, concernent toutefois plus régulièrement les femmes. Dans les

descriptions objectivantes des personnages féminins, l'attention est portée sur leur anatomie, et régulièrement sur leur poitrine, source d'excitation pour les protagonistes masculins. Dans *Vie de Gérard Fulmard*, le personnage principal éprouve une obsession malsaine pour Lopez :

je me fais une idée lointaine de ce genre de femmes un peu mûres qu'on doit croiser dans des soirées [...] et qui, coupe de champagne en main, voix de fumeuse et bas fumés, décolleté abyssal et rouge à lèvres extraterritorial, doivent laisser distraitement glisser une bretelle de leur robe en citant Plekhanov du bout de leur grosse langue rose et, en pareil cas, le mécanisme est immanquable : je dois regarder ailleurs sinon je bande (*VGF*, 66).

Même constat pour Louise Tourneur, sans cesse épiée pendant ses séances de nage qu'elle accomplit « toujours nue » (*VGF*, 32), ce qui intéresse notamment Guillaume Flax, qui « ne paraît pas disposé à s'en aller » et « profit[e] du spectacle » (*VGF*, 32). La nudité permanente de Louise, son aisance dans l'eau, la rapprochent du personnage de Marie de Jean-Philippe Toussaint. Franck Terrail, homme de tous les vices, qui souhaite même substituer à Nicole sa fille Louise, incarne la misogynie, lui qui se rend dans un bar mal famé pour « cherche[r] une pute », laquelle n'est pas « spécialement une très jolie fille » (*VGF*, 102) mais « exécute sa tâche [une fellation] » (*VGF*, 113). Chez Jean Echenoz, le rapport à l'espace se fait sous le signe de la perturbation. Si les récits de l'écrivain ne sont pas empreints de la même gravité que ceux de Kerangal et de Toussaint, teintés et adoucis qu'ils sont par l'ironie et la parodie, ils mettent néanmoins au jour un espace hostile marqué par la tragédie, les magouilles, les disparitions et les inégalités.

Dans les textes contemporains de Maylis de Kerangal, Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz, la saturation explorée dans le chapitre précédent conduit, paradoxalement, au vide. La saturation est celle de la phrase, des images, des écrans, des effets spéciaux ; elle n'est pas celle du sens. La représentation spatiale des récits des trois écrivains fonctionne plutôt par

soustraction : mises à l'épreuve, les localisations spécifiques, qui devraient reposer sur une stabilité, une signifiante, deviennent, au contraire, instables et floues, désormais toutes assimilées à un espace global indistinct. Les lieux sélectionnés pour déployer les intrigues ont le plus souvent une valeur métonymique : ils ont pour vocation de représenter, bien plus qu'eux-mêmes, une série de lieux similaires, d'emblématiser un état de fait universel. Qu'il s'agisse du chantier de Coca, de l'île d'Elbe ou de la rue Erlanger, la pertinence de ces espaces réside dans la possibilité de les extrapoler pour rendre compte d'une réalité plus générale – ce qui impose d'amenuiser, voire d'annihiler, leurs traits caractéristiques, qui menaceraient de fragmenter un espace-monde qu'on tend à rendre homogène. Les personnages des récits de Kerangal, Toussaint et Echenoz circulent de façon continue, mais ils tournent en rond, se rendant constamment dans les mêmes sites, ce qui limite évidemment la représentation spatiale. Ces sites présentent aussi un décor neutralisé, unidimensionnel, dénué de traits saillants : les considérations sur ces espaces, nombreuses, sont toutefois redondantes et débouchent sur plus de vide. Cette indistinction spatiale est aggravée par des entraves systématiques à la visibilité (modes de transport non favorables à une saisie du panorama, fenêtres encrassées, jeux de lumière éblouissants, etc.). L'espace, déjà enseveli sous les images, est indéchiffrable, indécodable. C'est la dimension de paysage de l'espace, associée à la perception, qui est ici mise à mal. Dépouillés ou saturés, imperceptibles, les lieux dans les textes des auteurs de notre corpus sont parfaitement interchangeables : indifférenciés, ces lieux-copies, ces lieux-simulacres, reproduits à l'infini, se rejoignent tous sur le plan du vide. L'absence de repères de ces espaces rend leur expérience compliquée, voire impossible : les personnages n'entrent pas en résonance avec ces non-lieux inhabitables. Leur précarité réside aussi dans l'omniprésence du chaos et du danger : la désertion (l'une des manifestations du vide), la désaffection, la pollution, l'obscurité anxiogène, la criminalité définissent un espace inquiétant et

rongé par le vice. Mais cette instabilité qui prédomine ne signifie pas que les romans n'envisagent pas de solutions géopoétiques pour échapper au chaos ambiant.

CONCLUSION

L'étude de la composante spatiale, majeure, dans les romans de Maylis de Kerangal, Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz permet de conclure à un état de crise du lieu. Ces textes qui captent le contemporain – et surtout ses mutations, ses transformations, ses migrations, tout ce qui, en somme, le fait bouger – reposent sur une instabilité poussée à l'extrême. C'est un espace inhabitable, précaire, qu'ils mettent au jour : les personnages qui peuplent les récits des trois écrivains ont tous en commun de peiner à appréhender l'espace globalisé dans lequel ils évoluent – un espace unique, homogène, et voulu tel pour mieux le contrôler, le surveiller. Dans ces romans soucieux d'enregistrer la rumeur ambiante, de faire écho aux discours qui circulent sur le monde et ses variations, la crise spatiale reproduit, en le grossissant, un état d'alerte permanent – qui a à voir avec la crise écologique et les diverses crises économiques et sociales. Radiographiant le monde, ces récits en fournissent une représentation alarmante ; ce sont bien davantage les difficultés, les inquiétudes, les malaises des protagonistes qui occupent l'avant-scène des espaces-décors qu'ils installent. Personnages de la mondialisation, qui vont et viennent sans s'attacher, ni à leurs contemporains, ni à un territoire, les Paula Karst, Jean Detrez et Constance s'inscrivent dans les réseaux virtualisés, éminemment surveillés, de la mondialisation. Leurs itinéraires à travers ces ramifications infinies les conduisent dans des lieux distincts, mais chaque fois rapprochés par le nivellement qu'opère la ville-monde ; une sorte de balayage spatial ne laissant que peu de place aux particularismes et, *a contrario*, reposant sur les connexions entre les lieux. La crise est avant tout celle des localisations spécifiques, qui importent peu du moment que le monde, déjà parcouru et numérisé (il se compose de *sites*), est confronté à des réalités et à des menaces universelles : associé à une stabilité, à un ancrage, le lieu ne résiste pas à ces

bouleversements, et devient dès lors une notion caduque. Sa spécificité, ses traits caractéristiques, se noient dans l'immensité de la ville globale, dont les paramètres s'appuient sur l'uniformisation, condition essentielle à son extension. Que reste-t-il sinon des non-lieux ou des délieux ?

L'écriture de Kerangal, Toussaint et Echenoz est sous-tendue par une pulsion panoptique, qui impose de tout voir et de tout dire : sur ce point, les trois écrivains sont des héritiers de Perec, et de sa « tentative d'épuisement d'un lieu parisien »⁴⁹¹, volonté d'exhaustivité qui n'est pas étrangère à la saturation de leurs décors, infiniment déclinés. Ils prennent acte de la banalisation de la transparence produite par Internet et les médias, qui assouvissent désormais de façon instantanée les désirs tant exhibitionnistes que voyeuristes en présentant les moindres recoins de l'espace et de l'intimité. Leurs narrations veulent tout montrer et tendent vers une position de surplomb sur l'espace : les effets de plongée (ou de contre-plongée) sont nombreux dans ces romans qui hiérarchisent les sites dans lesquels certains personnages, appartenant généralement à une élite décisionnelle ou sociale (le panoptisme de Foucault est une technologie politique), jouissent d'une vue dégagée sur l'espace – c'est, dans la terminologie de Michel de Certeau, le point de vue de la carte, panoramique mais déconnecté du terrain, par opposition à celui du parcours. Reproduisant, à même leurs narrations, les dispositifs de surveillance et de géolocalisation qui balaisent l'espace mondialisé, les textes de notre corpus le *scannent* et voient à travers les objets et les corps : c'est un décor poreux, sans frontière matérielle, qu'ils mettent ainsi en place. La vision panoptique à laquelle prétendent ces récits est pourtant condamnée à échouer dans un espace où tout se déroule rapidement, où les lieux s'effacent derrière les images, où des éléments bloquent régulièrement la vue – à moins qu'il n'y ait rien à voir ? Creuser chacune des composantes du décor apparaît alors comme une autre façon de pratiquer le panoptisme.

⁴⁹¹ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Bourgois, 2020 [1982], 64 p.

La profusion des images dans l'espace contemporain participe directement de la difficulté à l'appréhender. Comment faire le tri dans un espace qui privilégie le préfabriqué et le simulacre ? Comment s'approprier un espace qui échappe sans cesse à la cartographie ? Comment s'ancrer quand le réel ne peut être démarqué du faux ou à tout le moins du virtuel – souvent plus vrai que le vrai lui-même ? Les textes de Maylis de Kerangal, Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz sont des romans visuels. Fortement imprégnées du cinéma, dont les procédés s'imposent chez ces écrivains-scénaristes et jouent un rôle tant structurel que thématique, ces œuvres dépeignent des espaces-décors. Traces de montage, mouvements de caméra, vide des sujets qui leur donne des airs de figurants : les textes de notre corpus sont construits comme des films, où les plans successifs qui les constituent ont un véritable pouvoir d'évocation. Décors en carton interchangeables, semblant souvent avoir été érigés pour les seuls besoins de la fiction, les lieux des écrivains de notre corpus n'ont plus de singularité, et très peu de consistance : ce sont des échafaudages éphémères. La technologie occupe une place importante dans ces écrits au plus près du contemporain, qui présentent un espace numérisé et rendent compte des évolutions rapides et des progrès techniques. Un exemple probant : le cycle de Marie, qui s'étend sur onze ans, et même sur quinze en incluant *Made in China*, offre un point de vue sur les avancements technologiques du début du XXI^e siècle. Succédant à la quadrilogie, *La clé USB* prend acte de l'omniprésence du numérique, devenu notre espace. Un regard d'abord visuel teinte chacun des romans de notre corpus, composés de plans-paysages qui se succèdent, avec chaque fois une attention portée d'abord à la disposition et à la géographie des lieux – le visuel et le spatial ont, évidemment, partie liée dans la constitution de ces décors.

Les territoires des fictions de Kerangal, Toussaint et Echenoz sont captés dans un moment précis : ancrés dans le présent, seule certitude, ce sont des espaces pratiqués, qui échappent à la

fixation parce qu'ils sont continuellement traversés, modifiés, altérés. La stabilité supposée du lieu n'est plus ; les romans des trois écrivains enregistrent le mouvement perpétuel qui affecte l'espace mondialisé, un espace de réseaux, de flux et de migrations. Leurs personnages parcourent la surface du globe, allant d'une extrémité à l'autre, d'une destination internationale à l'autre, sans sembler pouvoir s'arrêter ni s'ancrer. Dans une économie capitaliste reposant notamment sur la porosité des marchés et le nomadisme de la main-d'œuvre, ils le font le plus souvent au gré de leurs activités professionnelles. Ce sont des usagers fréquents des différents modes de transport : l'avion, le train, le métro, le bateau, la moto, sont empruntés à un moment ou à un autre par ces protagonistes mouvants, que l'on ne voit que rarement à l'arrêt. Même les lieux plus circonscrits, comme le chantier de *Naissance d'un pont* ou la corniche Kennedy, ne le sont que le temps du récit ; grouillants, ils sont de plus associés à Coca (presque en tous points identiques à San Francisco) et à Marseille, toutes deux métropoles et nœuds de commutation des réseaux de la ville globale. Au fil de leurs déplacements, les personnages des romans de Kerangal, Toussaint et Echenoz découvrent des espaces eux-mêmes en mouvement. Les villes arpentées sont en réfection, elles sont en processus de verticalisation : tout y est en cours, tout y est éphémère. Les chantiers ponctuent ces espaces transitoires. Quand ils ne sont pas au cœur de l'intrigue, comme chez Kerangal – il peut s'agir d'un chantier, dans un temps de récit plus court (*Naissance d'un pont*), ou de plusieurs chantiers successifs, dans un temps de récit plus long (*Un monde à portée de main*) –, ils apparaissent en filigrane, en tant qu'éléments parfaitement intégrés dans le décor urbain. Chez l'écrivaine, les personnages sont souvent dotés d'une agentivité spatiale, c'est-à-dire qu'ils ne font pas que constater les mutations de l'espace contemporain, ils y participent directement ; ils ne font pas que traverser cet espace, ils contribuent à le moduler.

Bouillonnants, les lieux de notre corpus ne demeurent jamais intacts. Ce sont des espaces chargés, théâtres de déplacements nombreux et d'un va-et-vient frénétique – même l'île d'Elbe, la corniche Kennedy ou le Sulawesi, lieux de villégiature, sont associés davantage à une activité incessante qu'à un apaisement. La profusion spatiale concerne aussi les objets qui composent le décor, de même que la caractérisation infinie de ses nuances et des effets qui interviennent dans sa perception. Les accessoires en tous genres s'accumulent dans les plans et leur désignation, le plus souvent didascalique, est néanmoins systématique. C'est le trop-plein qui domine dans la conception des images. Les écrans sont certainement l'objet le plus récurrent dans les plans que conçoivent Kerangal, Toussaint et Echenoz. En plus de renvoyer, comme par métaphore, à l'inhérente médiation du réel dans l'espace numérique contemporain, leur omniprésence dans les plans, où ils apparaissent comme des mises en abyme vu la proximité des récits avec l'art cinématographique, n'a de cesse de rappeler l'expansion des technologies de surveillance. Cernés de tous les côtés, les sujets savent qu'ils sont épiés, mais ont en quelque sorte intériorisé cet état de fait. Présents sous la forme de salles ou de postes de contrôle (par exemple dans un musée ou une usine de blockchain), de cellulaires dégageant des lumières artificielles, de télévisions relayant en boucle des nouvelles catastrophiques, les écrans sont un élément constant des décors contemporains. Hormis ceux-ci, qui prolifèrent, les jeux de lumière et les couleurs inondent les lieux de Kerangal, Toussaint et Echenoz. Conférant aux espaces évoqués dans les romans l'aspect de plateaux de cinéma éclairés de grands projecteurs, les effets lumineux, thématiques de façon continue (et de manière particulièrement prégnante chez l'auteur du cycle de Marie), jouent un rôle dramatique. Alternant entre une lumière éblouissante et d'inquiétants jeux d'ombre – noirceur qui, tout compte fait, prédomine et participe d'un espace finalement inhospitalier – qui accompagnent des moments des récits, les plans des écrivains sont visuellement chargés. Chez Toussaint spécialement, le va-et-vient entre le clair et l'obscur rapproche les récits du genre du

film noir. Prenant souvent toute la place, supplantant et reléguant plusieurs éléments du décor à l'arrière-plan, les faisceaux, néons, reflets, sont constamment évoqués dans les phrases amplifiées des écrivains de notre corpus. Leur systématisme signifie toutefois qu'ils finissent par se fondre dans la description à force d'être partout, par ne plus pouvoir être visualisés et perdre leur potentiel d'évocation. En plus des effets (spéciaux) de lumière, les innombrables nuances et couleurs qui bariolent l'espace donnent l'impression d'un trop-plein. La précision constante des teintes est notamment marquante dans les paysages de Maylis de Kerangal, qui puise dans toutes les ressources chromatiques – même les plus recherchées – pour caractériser ses décors, lesquels s'apparentent à de larges fresques – à l'image de celles que peint Paula dans *Un monde à portée de main*. Comme pour les jeux lumineux, la spécification des couleurs est à ce point prégnante dans les romans de notre corpus qu'elle finit par devenir invisible. La litanie de nuances, de surcroît complexes et souvent techniques, et l'esthétisation hyperbolique du décor ont quelque chose d'artificiel, rappelant les simulacres d'espaces que s'affaire à recréer Paula.

Kerangal, Toussaint et Echenoz ont beau surcharger les lieux qu'ils représentent en utilisant les artifices les plus divers, le résultat est à l'opposé : la neutralisation prévaut derrière l'accumulation de détails superflus et superficiels. C'est là l'un des plus importants paradoxes de ces textes sophistiqués, enchevêtrés : la saturation et la sophistication des descriptions spatiales ne font que dissimuler le manque de singularité des lieux devenus simulacres. Une telle contradiction apparaît caractéristique du roman de la mondialisation, qui « carbure [...] au paradoxe »⁴⁹² et allie les contraires : « Écrire la mondialisation s'apparente [...] à une traversée des zones mondialisées »⁴⁹³, ce qui implique de faire coexister, comme dans les espaces poreux de la ville-

⁴⁹² « Maylis de Kerangal : le chantier de la mondialisation », *loc. cit.*

⁴⁹³ *Ibid.*

monde, des formes variées, hétérogènes, même antagonistes. Dans ces œuvres, la saturation de l'espace décrit devient elle-même une illusion. Le trop-plein y côtoie sans mal le vide – et très souvent se transforme en vide. L'exubérance et l'amplification emblématiques des auteurs de notre corpus ont pour effet de fondre certaines composantes de l'espace, en quelque sorte noyées dans une écriture complexe, verbeuse. Malgré tout ce qui est dit sur l'espace (dont on rappelle qu'il a préséance sur le temps, et particulièrement sur le plan thématique), ce qui est dit sur sa géographie, sa cartographie, ses objets, ses écrans, ses lumières, ses couleurs, ce qui est frappant dans sa représentation, c'est sa vacuité, son interchangeabilité, son effacement.

Les non-lieux de la mondialisation sont comparables, se valent l'un l'autre. Frappés par les mêmes enjeux, mis en réseaux et du même coup rapprochés, tous désormais placés sous le règne du numérique et de la surveillance, ils sont substituables. Dans la ville globale, unique, les localisations spécifiques ne sont pertinentes qu'en raison de leur attachement à l'ensemble universel. La représentation de l'espace dans les romans de Toussaint et Echenoz en fait un espace morne, neutre, souvent sans éclat. Malgré ses qualifications, c'est le gris qui semble dominer dans ce paysage estompé, vidé de sa substance : les couleurs, les mots, se mélangent pour produire un ensemble terne. Les romans de Kerangal se distinguent par le paradoxe qui fait que l'excès de détails vient brouiller le tableau final. Les marques de l'exotisme des destinations internationales parcourues sont refusées. La couleur locale est réduite le plus possible. Thématisé, mais aussi favorisé par des artifices de montage, l'aplanissement généralisé des lieux conduit à leur rapprochement explicite par les narrations contemporaines : dépourvus de leur lustre, de ce qui les différencie, ils sont l'objet d'une sorte de nivellement. Ennuyeux, redondants, réduits à un petit nombre de lieux sans cesse visités par des personnages qui s'entrecroisent, ils sont indistincts, et du même coup ouverts à la comparaison, souvent explicite. Des sites radicalement éloignés, tant

en termes de distance qu'en termes de culture, d'architecture, de cartographie, ont désormais tout en commun – la représentation spatiale reposant sur des assemblages ou des comparaisons de lieux particulièrement antagoniques.

Le vide de l'espace, sa neutralité, participent de son manque de convivialité : les lieux de ces fictions sont également inhabitables. Le mouvement continu des protagonistes des romans de Kerangal, Toussaint et Echenoz révèle plus largement une condition intrinsèque de l'espace : son inhospitalité. À défaut de pouvoir s'établir et d'entrer en connexion avec un lieu – lequel est dépossédé et peu accueillant –, les personnages parcourent le monde, nouant très peu de liens sur leur passage, circulant dans des non-lieux anonymes et transitoires, les plus sécurisants peut-être dans un espace global au mouvement accéléré : quand tout autour de soi bouge à toute vitesse, n'est-il pas angoissant de faire du surplace ?

L'espace hostile prend diverses formes, qui chaque fois lèvent le voile sur la difficulté, voire l'impossibilité, à l'habiter. Ce sont parfois des motifs environnementaux ou climatologiques qui expliquent la précarité du rapport des personnages à leur espace : le smog qui recouvre – et masque – les villes asiatiques dans le cycle de Marie et le froid polaire de la Sibérie dans *Tangente vers l'est* produisent une expérience spatiale dysphorique. Les villes représentées dans les romans de notre corpus comportent toutes un degré de dangerosité. Elles sont le théâtre d'une série de catastrophes : les disparitions, les meurtres, les explosions ne sont pas rares dans ces textes qui entretiennent souvent, en filigrane, des intrigues secondaires obscures – ces récits, s'ils n'investissent pas tous directement ces sous-genres, flirtent systématiquement avec le roman noir, le roman policier ou le roman d'espionnage. La criminalité fait partie intégrante de ces espaces problématiques, marqués par la lutte et la corruption : ce sont des lieux en tension, où les ambitions des uns s'opposent à celles des autres, et où l'occupation du territoire est conflictuelle. Souvent,

ces lieux dont on a vu qu'ils sont saturés de couleurs sont plongés dans une obscurité inquiétante, qui accroît sensiblement leur aspect fantomatique, renforcé par leur déshérence constamment relevée par les narrations de Kerangal, Toussaint et Echenoz. Cet abandon des lieux est une conséquence de leur inhabitabilité (à ce point incompatibles avec la vie humaine, ils sont délaissés) et de l'anonymat qui y prévaut (à ce point quelconques dans l'espace global envahissant, les sujets se fondent dans le décor et deviennent invisibles). D'ailleurs, plus (chez Kerangal et Echenoz) ou moins (chez Toussaint) nombreux, les protagonistes, parcourant pourtant des métropoles bondées, apparaissent souvent seuls au monde. Même les transports en commun empruntés de façon régulière ne fournissent pas l'occasion de se fondre dans des foules ; les textes de notre corpus ne présentent que très peu une appropriation collective des espaces – à l'exception de certains récits de Kerangal : les jeunes de la corniche et les ouvriers du chantier de Coca chargent ces sites de leur énergie et de leur force de groupe. En plus d'être dépeuplés et d'apparaître par conséquent sinistres, lugubres, les lieux contemporains sont dans un état avancé de dégradation : les vieux bâtiments désaffectés y côtoient les nouvelles constructions, également appelées à devenir rapidement obsolètes. La mise à l'épreuve du lieu dans le roman contemporain s'appuie sur des modalités distinctes, qui concourent toutes à le rendre inhabitable, impraticable.

Transitoire et instable, saturé jusqu'à devenir artificiel, interchangeable, inhospitalier, le lieu ne permet plus qu'on entre en résonance avec lui, n'est plus le cadre d'une expérience sensible : l'alliance entre l'humain et le lieu est brisée. Tenant du faux plus que du vrai, du simulacre plus que la pratique empirique, il est une image, une représentation et devient une abstraction. Jusqu'à un certain point, le lieu, qui fixe et situe, devient un site, qui « donne à voir quelque chose qui n'est pas lui »⁴⁹⁴, ou un paysage, mouvant et subjectif. La pensée-paysage ne

⁴⁹⁴ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage, op. cit.*, p. 27.

s'applique pourtant pas parfaitement à l'étude des récits de nos corpus. Dans des textes qui font état d'un lien rompu avec l'espace, une telle approche fondée sur « la manière dont l'homme [se] retrouve lui-même »⁴⁹⁵ dans la nature et supposant un rapport « sensible et intelligible »⁴⁹⁶ entre les deux n'apparaît pas toujours adaptée : dans l'espace global, l'humain ne se retrouve pas, il perd ses repères ; il ne noue plus avec le lieu une relation d'ordre émotif, ou très peu. La pensée de l'espace comme site – les sites en tant que lieux envisagés d'un point de vue pratique, architectural, touristique, lesquels abondent dans les romans de notre corpus, par exemple chez Kerangal –, a le mérite d'inscrire cette déconnexion du sujet dans le contexte d'une extensibilité accélérée et envahissante des réseaux.

L'ironie postmoderne signifie que le monde entier est désormais en état d'alerte : le chaos, l'incertitude, sont les nouvelles constantes. Les sorties de l'ironie, les enclaves qui en sont protégées, sont rares – et les écrivains français les plus emblématiques du contemporain, parmi lesquels Toussaint et Echenoz, ont la réputation de produire des textes incontestablement ironiques. Les personnages de la mondialisation de Kerangal, Toussaint et Echenoz apparaissent continuellement empêtrés dans les réseaux de la surveillance, dans les ramifications infinies de la ville globale. Leur expérience du réel est systématiquement médiée par le virtuel, qui occasionne par définition une perte de contact sensible.

La pratique d'écriture des auteurs de notre corpus, et tout particulièrement celles de Kerangal et Toussaint, fait pourtant état d'une conscience géopoétique. « [L]a relation intime entre l'homme et le monde »⁴⁹⁷ est par moments rétablie chez les deux écrivains, dont les œuvres sont plus proches que nous aurions pu le présager avant notre analyse – la maison d'édition commune,

⁴⁹⁵ Michel Collot, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature, op. cit.*, p. 124.

⁴⁹⁶ Aline Bergé et Julien Knebusch, *loc. cit.*

⁴⁹⁷ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », *loc. cit.*, p. 22.

associée par la critique à un style et à un esprit, invitait plutôt à regrouper Toussaint et Echenoz, qui sont finalement moins proches qu'il n'y paraît. La nuance est importante : malgré un rapport au lieu majoritairement défini sous le signe de l'instabilité, de l'absence de contrôle, du vide, les personnages de Maylis de Kerangal et de Jean-Philippe Toussaint retrouvent ponctuellement, dans de rares segments, une proximité avec l'environnement. Ces retrouvailles nécessaires en dépit du rapport à l'espace difficile confèrent à leurs textes une forme de souffle, de répit. On sent chez certains de leurs anti-héros une résistance, vaine mais bien présente, à la crise spatiale. Chez Echenoz, l'instabilité du lieu n'est pas aussi conflictuelle : elle est une donnée, les personnages tentent de composer avec elle sans la remettre en question – il n'en ont pas la lucidité ou la volonté. Nulle accalmie pour ces figurants collés au réel qui manquent de vision et de surplomb, et traversent l'espace global dans un sens, puis dans l'autre, mais en demeurant toujours à la surface. Dans les textes de celui qui, avec Éric Chevillard, conduit certaines des expérimentations littéraires contemporaines les plus décalées, c'est le rire qui prend toute la place : l'humour, la parodie, l'ironie. Ces récits ne décélèrent jamais pour laisser place à une « conscience paysagère », à un raccord entre les personnages et leur environnement – tout s'y passe rapidement, sans que les protagonistes impassibles de l'auteur s'opposent à ce mouvement perpétuel. Rejetant le lyrisme et les épanchements, les textes d'Echenoz traduisent un rapport moins tragique, moins empreint de gravité, à l'espace : les personnages n'entretiennent pas de rapport personnel avec les lieux, ces derniers ne résonnent pas en eux.

Malgré qu'il s'inscrive en porte-à-faux, Echenoz, comme Kerangal et Toussaint, participe du renouvellement contemporain de la relation intime entre l'humain et le monde. En montrant la césure, en problématisant cette relation de plus en plus ténue, les trois écrivains la repensent. Il ne s'agit pas pour ces auteurs de nier le lien qui unit l'humain et son espace ; il s'agit de le reconsidérer

en exposant sa mise à l'épreuve et son effritement. Jean Echenoz semble traduire, sans nuance, l'impossibilité de l'alliance entre l'individu et le territoire ; pourtant, il choisit l'humour pour signaler la désagrégation de cette alliance. Ce faisant, par le décalage et l'éclatement, il rend compte, à l'instar des deux autres auteurs de notre corpus, de nouvelles perspectives existentielles, et réexamine, en dévoilant la rupture, le rapport sensible de l'humain et de son environnement. Le rire est la façon privilégiée par Echenoz de composer avec leur dissociation : en montrant l'absence de résistance des personnages, dérisoire, risible, ses textes, paradoxalement, résistent. Chacun à leur manière, les écrivains de notre corpus tentent, par la voie de l'ironie, de la parodie, de l'outrance ou de l'amplification, de reconquérir, de reconstruire, le rapport entre l'humain et son espace. Ils sont à la recherche du « génie du lieu »⁴⁹⁸, « d'un langage capable d'exprimer [une] autre manière d'être au monde »⁴⁹⁹ : leurs expérimentations formelles, inventives, ne font pas que décrire le monde, elles débouchent sur une redéfinition (géopoétique) de l'expérience de l'espace. L'entreprise romanesque d'Echenoz est entièrement consacrée au dévoilement parodique d'un espace contemporain à ce point problématique et inhabitable qu'il vaut mieux en rire : l'humour est la solution envisagée par l'écrivain pour appréhender un rapport compliqué à l'espace. L'analyse de ses récits ne permet pas d'identifier une pause dans l'ironie, créant des moments d'authenticité où le deuxième degré qui prévaut partout cesserait de monopoliser la représentation.

Chez Maylis de Kerangal et Jean-Philippe Toussaint, ces moments, bien que rares, existent – c'est cette esquisse de résolution que nous aimerions aborder en achevant cette thèse. À l'exception d'*Un monde à portée de main*, où le rapport à l'espace du monde est particulièrement difficile (et moins nuancé) pour Paula, pour qui il n'y a point de salut (et pour qui même les choses

⁴⁹⁸ Michel Butor, *op. cit.*

⁴⁹⁹ Kenneth White, *Le plateau de l'albatros, op. cit.*, p. 5.

s'aggravent), tous les textes de l'écrivaine de Verticales semblent comporter une couche d'air salvatrice. Certains épisodes ou considérations rappellent que, en dépit de la désaffection contemporaine du lieu, une alliance entre l'humain et son environnement est toujours possible – quoique perturbée par les mutations, la saturation, l'inhospitalité de l'espace, que nous avons montrées. En mettant en scène de façon presque exclusive un site, où l'intrigue se concentre, *Naissance d'un pont* et *Corniche Kennedy* permettent de croire à une forme de stabilité, au développement d'une relation sensible (et minimalement pérenne) liant les personnages à l'espace : les ouvriers de Coca s'y établissent pour plusieurs mois (le temps du chantier, qui équivaut au temps du récit), les jeunes de la Plate envahissent le littoral pour la saison estivale (le récit couvre une partie de l'été marseillais). Les protagonistes de Kerangal ont le pouvoir de l'agentivité : ils infléchissent l'espace, le modèlent, le détournent aussi – cette action directe sur le monde facilite l'élaboration d'une forme d'alliance géopoétique. Dans le roman méditerranéen de l'auteure, les actions des jeunes de la corniche peuvent être assimilées à une tentative de s'appropriier le territoire : cette thématique de la conquête de l'espace est l'une des voies ménagées par le texte pour entretenir la possibilité d'un raccord avec le lieu. Les adolescents de la corniche, naïfs et pas encore rattrapés par le doute ironique du monde, sont plongés dans le présent et parviennent en quelque sorte à maîtriser l'espace. Sans le savoir, en plongeant, « ils s'arrogent tout l'espace » (*CK*, 15) ; ils provoquent, « à chaque saut, à chaque impulsion de pied sur la pierre » « la relance du monde » (*CK*, 60). La Plate est un lieu qu'ils font leur : ils veulent être absorbés, se « fond[re] dans l'air du temps » (*CK*, 17) – « s'enfoncer là-dedans, j'aime ça » (*CK*, 48). À ce moment, ils ont l'impression de ne faire qu'un avec l'espace, d'« être contenu[s] dans le ciel, dans la mer, là où tout croit et s'élargit, et [de] devenir le monde soi-même, coïncider avec tout ce qui respire, et que ce soit intense, rapide, léger » (*CK*, 60). Parce qu'ils sont « disponibles, effroyablement disponibles [...] disponibles à ce point c'est une blague qui ne fait pas rire tout le

monde » (*CK*, 17-18), l'accord entre les jeunes et l'espace de la corniche fait des envieux – une majorité incarnée dans le récit par la voix de l'opinion générale, dont les tenants n'ont pas le même laisser-aller, la même liberté spatiale.

Le lien retrouvé avec l'espace, approfondi (les jeunes « se précipitent [...] dans le ciel, dans la mer, dans toutes les profondeurs possibles »), est à l'origine d'un sentiment de toute-puissance : « quand je saute, j'hallucine, je me disloque, je deviens gigantesque » (*CK*, 48). Le traitement réservé à Eddy, décrit comme un « seigneur sur son royaume [la Plate] » (*CK*, 163) ou le « prince de la corniche » (*CK*, 58), traduit une forme de maîtrise souveraine de l'espace – et d'ailleurs des jeunes de toutes classes sociales peuvent revendiquer la « possession de la corniche depuis le vallon des Auffes jusqu'au Roucas-Blanc » (*CK*, 49). En s'adressant à Sylvestre Opéra, le Jockey s'inquiète de cette appropriation des lieux par ceux qui menacent l'ordre sur le littoral : « la corniche est à eux, elle est à leur image, elle est leur domaine, prenez garde Opéra, ça va mal finir » (*CK*, 50). Les références religieuses, comme la métaphore rapprochant les plongeurs « dressés à la verticale, à bout de bras, genoux joints », en position de « christes en croix photophores » (*CK*, 140), produisent un effet similaire. <

Favorisant un sentiment d'adéquation avec le territoire, les sauts offrent aux « voyous » de la corniche un point de vue neuf sur l'expérience spatiale contemporaine : « ils lèvent les yeux au ciel, rénovant de la sorte leur perception du monde, leurs cils touchent l'azur, caressent l'épaisseur optique de l'atmosphère » (*CK*, 30). Du haut du « Face to Face » où ils sont « face au monde (primo), face à soi (deuxio), et face à la mort (tertio) » (*CK*, 30-31), « les voltigeurs de la corniche » (*CK*, 128) accèdent à un espace supérieur : ils sont « accueillis soudain plus vivants et plus vastes dans un plus vaste monde » (*CK*, 48). S'appropriant le ciel, « incorpor[és] » dans la nuit (*CK*, 136), ils sont « projetés hors d'eux-mêmes, dans la dimension la plus affirmative et la

plus concrète qui soit, tellement ils ont cherché à capter la pesée ténue d'une attraction universelle » (CK, 77). La concordance entre les jeunes et la corniche est telle que le paysage semble avoir été modelé sur mesure pour leurs désirs : ils l'aiment parce que « son profil [est] aussi net que celui d'un plongeur de piscine », ils « s'étonnent que la nature ait pensé à eux », ils se réjouissent de cette « bizarrerie géomorphologique », de cet « accident de l'érosion » qui leur « réserv[e] un tel tremplin » (CK, 29). Diverses métaphores ou associations, assimilant les adolescents de la Plate à des éléments de la nature, achèvent de concrétiser l'alliance entre l'humain et son environnement. Suzanne, parfumée, dégage « une odeur d'agrumes – pamplemousse et citron vert » (CK, 139) ; de façon plus éloquente encore, les jeunes sont « vautrés les uns contre les autres en formation arachnéenne, ou étalés, nénuphars très ouverts » (CK, 17).

Dans *Un monde à portée de main*, Paula s'approche, sans jamais véritablement l'atteindre, d'une telle concordance avec le lieu. Son nom, d'abord, est décrit comme

un nom de paysage, un nom qui fait voir l'érosion du temps, le creusement de la pierre, les rivières souterraines, les galeries obscures et les chambres ornées dans un sol calcaire, Paula Karst [...] trois syllabes qui éclatent dans l'atmosphère, entrouvrent la nuit de Cinecittà et la connectent au cosmos (MPM, 223-224).

Son patronyme – évoquant le type de relief appelé karst – l'inscrit d'emblée dans une relation privilégiée avec l'espace. Son métier, ensuite, favorise le contact avec la nature, et même avec une nature originelle. Les épisodes de la grotte de Lascaux et de la carrière de Beauchâteau, même si l'évolution de ces lieux accroît leur dimension simulacrale, sont éclairants à cet égard : lors de la visite de la carrière, Jonas fait « le récit de la jungle d'avant, de la mangrove primitive, des barrières de corail et des lagons transparents qui imbibaient la zone » (MPM, 102). Le récit du jeune homme infléchit le paysage, l'anime : quand il parle, « les stries sur la paroi sont des lignes qui deviennent des phrases, formant peu à peu ce récit lointain » ; quand il « scande les phénomènes [...], soudain

ils jaillissent de la roche » (*MPM*, 103). Le lien sensible entre Jonas et le site est confirmé par le fait qu'« une fois que l'histoire a eu lieu, une fois que les choses ont été dites, vécues » (*MPM*, 99), « [l]a carrière est de nouveau figée, semblable à un décor de théâtre après la représentation » (*MPM*, 107). La peinture de paysages naturels « condense », par nature, « la somme des récits et la somme des images » (*MPM*, 126) qu'il faut reproduire : elle est une recherche de vérité. L'enseignante de l'institut bruxellois prévient ses étudiants qu'ils « constituent [...] une petite société [...] connectée à la matière du monde » (*MPM*, 83), qu'ils doivent intérioriser l'espace, le faire leur, « se donner une géographie » (*MPM*, 69) : « pensez à peindre avec vos glaciers intérieurs, avec vos propres volcans, avec vos sous-bois et vos desserts, vos villas à l'abandon, avec vos hauts, vos très hauts plateaux » (*MPM*, 61). Ils doivent prendre la mesure d'« un monde à portée de main » (*MPM*, 62), du dynamisme de la nature, « de la vitesse du frêne, de la mélancolie de l'orme ou de la paresse du saule blanc » : à cette condition, « tout est vivant » (*MPM*, 65). C'est presque exclusivement la dame au col roulé noir qui porte ce discours de nature géopoétique, qui fait du « trompe-l'œil [...] autre chose qu'un exercice technique, bien autre chose qu'une simple expérience optique [...] c'est une aventure sensible » (*MPM*, 61) – mais qui relève de « *l'impostura* » (*MPM*, 61). Les expressions utilisées par l'enseignante – «“faire histoire avec la forêt”», «“établir une relation”», «“entrer en rapport”» (*MPM*, 62) – esquissent, sans la concrétiser, la possibilité d'une réconciliation avec l'espace. Le récit de Wounda, la chimpanzé réintroduite « *into the wild* » « au centre de Tchimpounga, au Congo-Brazzaville » et qui étreint la primatologue Jane Goodall, met en évidence « l'alliance retrouvée des hommes et des bêtes » (*MPM*, 145). Le paysage (alors profondément subjectif) suit aussi parfois les humeurs des personnages, ce qui suggère une forme d'équivalence : par exemple, euphorique à la sortie de son entrevue à l'Institut, Paula voit « la rue, les toits, les petits immeubles » et « tout est [soudainement] lustré, affuté, ravivé » (*MPM*, 43). Certains personnages ont la capacité d'agir sur l'espace qui les

entoure par leur simple présence – en plus de le modeler par leur art : c’est le cas de Kate, qui, à l’instar de Marie dans le cycle de Toussaint, « fait partie de ces filles qui agrandissent l’espace qu’elles traversent » (*MPM*, 87). La dimension géopoétique du récit s’affirme également dans sa façon d’associer espace et (re)création : à l’Institut, Paula « regarde sa feuille, piste la façon dont son imagination se saisit peu à peu des éléments du monde, compose les matières de son rêve, travaille à la lente et prodigieuse aimantation des images » (*MPM*, 119). Là où, chez Echenoz, les lieux ne sont jamais esthétisés, ils sont l’objet d’une abstraction, d’une métaphorisation – autrement dit, d’une « géopoétisation » – chez Kerangal. Par exemple, « la petite île Cousin dans l’archipel des Seychelles » est décrite comme un « confetti de terre posé sur l’océan Indien » (*MPM*, 120). La solution partielle qu’offre Kerangal à la crise du lieu passe aussi par l’association de l’espace à l’érotisme et à l’amour (et par conséquent au pathos). La relation amoureuse agit directement sur la perception spatiale : elle tend, distend, l’espace. Dans leur « désir de faire corps » (*MPM*, 318), Jonas et Paula partagent une « étroite cosmique, celle de la résonance » (*MPM*, 318-319). La protagoniste « sen[t] que l’espace se reform[e] autour d’eux, qu’ils en dev[iennent] progressivement le centre » (*MPM*, 317) ; puis « ils font l’amour comme s’ils s’écartaient de la galerie où ils se trouvent par un passage latéral et découvraient une galerie plus vaste encore » (*MPM*, 319). Leurs peaux douces ont « une odeur de terre et d’eau » (*MPM*, 96).

À ce stade de la nuit, bref récit géographique (et cataclysmique), contourne parfois la mise à l’épreuve du lieu en restituant sa dimension mémorielle, identitaire, dans un contexte de migration constante, où le « rapport au monde [est] conçu [...] en termes de mouvement, de déplacement, de trajectoire » (*SN*, 45). Le passage sur les *songlines* des aborigènes australiens, servant à redonner au lieu sa qualité d’expérience (dans le *lieu*, quelque chose *a lieu*), rétablit sa valeur stratigraphique : « ces psalmodies cartographiques décriv[ant] une identité » associent

« chaque élément du paysage [...] à la vie de l'ancêtre [...] si bien qu'aujourd'hui l'aborigène qui emprunte de nouveau ce chemin, et chante, renoue-t-il avec son origine tout autant qu'il recrée le monde » (*SN*, 42). La narratrice entretient aussi un lien empirique avec le Stromboli, dont elle apprécie « la fatalité sensuelle [...] l'activité explosive et [la] torpeur, [l']aura à la fois mythique et païenne » de cette « îl[e] archaïqu[e] » (*SN*, 51-52). Elle se remémore « l'empreinte si forte de sa première apparition » dans l'archipel sicilien et ce sentiment qui l'envahit lorsqu'elle « quitte l'île à la fin » de chacun de ses séjours : « quelque chose me déchire, une forme de nostalgie, et quand j'y reviens, j'ai le sentiment de rallier un lieu qui est le mien, où je suis chez moi quand pourtant j'y suis une étrangère » (*SN*, 51).

Dans un segment évocateur, la narratrice développe, en convoquant un théoricien, une pensée-paysage pour rappeler que les lieux, et le rapport qu'on entretient avec eux, sont chargés de sens :

Je visualise la substance mnésique ici déposée – pollen, toucher, souffle –, nappe les espaces que nous éprouvons [...] stratigraphie invisible qui les forme et les déforme, qui les décompose et les recompose, à la fois dans le temps et dans l'instant – j'appelle la leçon inaugurale que Gilles Clément a prononcée lors de son entrée au Collège de France en 2011, où le paysage se définit à la fois en termes d'expérience physique et en termes de mémoire : « Le paysage, selon moi, désigne ce qui se trouve sous l'étendue de notre regard. Pour les non-voyants, il s'agit de ce qui se trouve sous l'étendue de tous les autres sens. À la question : qu'est-ce que le paysage ? nous pouvons répondre : ce que nous gardons en mémoire après avoir cessé de regarder ; ce que nous gardons en mémoire après avoir cessé d'exercer nos sens au sein d'un espace investi par le corps » [...]. (*SN*, 52-53)

Lampedusa est certainement l'un des espaces les plus connotés de notre corpus : s'il « concentr[e] en lui seul la honte et la révolte, le chagrin, désignant désormais un état du monde, un tout autre récit » (*SN*, 74), « le toponyme insulaire » est d'abord un « nom de fiction » (*SN*, 73-74). Avant les « premières arrivées de migrants dans son port » et les « premiers naufrages dans la

zone » (*SN*, 73), le toponyme renvoie pour la narratrice à Burt Lancaster, qui incarne le prince Salina dans *Le Guépard*, un film de Luchino Visconti d'après le roman de Giuseppe Tomasi Lampedusa : il « feuillet[te] en désordre différentes couches de sens, activ[e] des imaginaires disparates, instaur[e] des scènes discontinues, des écritures qui toutes trembl[ent] dans l'épaisseur de son spectre » (*SN*, 73) – c'est précisément la dimension stratigraphique du lieu dont parle Bertrand Westphal qui est en jeu ici. Le texte illustre parfaitement le passage contemporain du lieu au délieu : d'un territoire connoté personnellement, lié à une identité, à une histoire, il devient nœud de commutation de l'espace du monde et exemplification de ses dérives. À travers cette transformation, pourtant, la chaleur des gens du territoire, « isolés et pauvres eux-mêmes », mais qui « avaient recueilli » les naufragés, « une couverture sur les épaules, un abri, un repas », demeure intacte : « ils avaient hébergé ces étrangers, plus pauvres que pauvres, ces êtres qui n'avaient plus rien et ne pouvaient plus prononcer leur nom ; ils les avaient relevés et l'humanité entière avec eux. Hospitalité. » (*SN*, 71)

L'œuvre récente de Jean-Philippe Toussaint illustre la mise à l'épreuve du lieu contemporain, mais des enclaves à l'écart de l'ironie postmoderne et du chaos semblent agir à titre de contre-poids. Moins systématiques que ceux d'Echenoz (dans le rire, dans le deuxième degré), mais aussi moins (géo)poétiques que ceux de Kerangal, les textes de l'écrivain belge dessinent de manière générale un tableau sombre de l'expérience du lieu, mais ménagent des segments empreints d'une qualité d'émotion supérieure. L'auteur développe plusieurs dialectiques centrales à son œuvre, et qui garantissent en quelque sorte qu'elle se tienne en équilibre, comme le mouvement et l'immobilité ou la noirceur et la lumière. Liées le plus souvent aux passages se déroulant dans les villes asiatiques effervescentes (même si les évocations de la foule sont rares, voire inexistantes), les accélérations narratives et diégétiques sont compensées par

d'occasionnelles décélérations, qui dotent les récits de pauses salutaires. Dans la quadrilogie, un lieu et un personnage condensent tout le potentiel d'une alliance retrouvée entre l'humain et son espace : l'île d'Elbe – plus précisément : Portoferraio – et Marie. Intimement liées, l'île méditerranéenne et la protagoniste du cycle sont associées à une réactivation du pathos, mis en veilleuse pendant les péripéties à Tokyo, à Pékin ou à Guangzhou, dont le poids textuel est prédominant : la proximité de l'île toscane, comme celle de la femme aimée, sont à l'origine des passages les plus imagés de la quadrilogie. L'île, et particulièrement la maison du père de Marie, sont des lieux historiques, identitaires, relationnels : bien que Marie et le personnage-narrateur y passent en coup de vent, après plusieurs heures, voire jours, dans les transports, ils sont l'objet d'un attachement profond. La relation du narrateur à Portoferraio est entièrement filtrée par Marie : comme l'appartement de Jonas et de Paula chez Kerangal, le lieu est imprégné d'érotisme, il renvoie au sentiment amoureux. Dans le schéma spatial du cycle, l'île italienne est très nettement le lieu d'un apaisement, d'une accalmie ; le contraste entre le contexte urbain (les métropoles asiatiques ou Paris) et le contexte insulaire est marqué par cet état de suspension et de rêverie qui précède et suit chacun des séjours à l'île. Dans ces moments d'émotion qui prennent place à la Rivercina, les récits semblent s'auto-réguler, leur narration, reprendre son souffle. En dépit des motifs tragiques qui conduisent les personnages dans ce lieu paradisiaque au large de la Toscane, leur séjour est opportun. Il leur permet d'échapper à la vitesse, à l'uniformité et à l'indifférence caractéristiques des métropoles. La position finale de ces passages à l'île d'Elbe dans les récits de la quadrilogie montre la dimension rédemptrice du lieu : il s'agit d'une échappatoire, d'une promesse d'espoir.

L'île respecte, au moins partiellement, la composante de stabilité qui définit le lieu. Un an après la mort du père de Marie, l'un des drames qui justifient un aller-retour des personnages

sur l'île, « rien n'[a] bougé [...] les volets [de la maison] étaient restés hermétiquement fermés » : la Rivercina, en dehors de la nature qui reprend progressivement ses droits, apparaît « abandonnée, sombre et silencieuse » et sent « la poussière, le bois tiède et le renfermé » (*VM*, 153). Dans *Nue*, une exquise odeur de chocolat provenant de l'usine Monte Capanne envahit la petite île. Cette usine fait, selon les dires du narrateur, toujours son chocolat à l'ancienne, dans le respect des traditions, ce qui invite à croire que l'île demeure largement à l'écart des transformations inhérentes au monde urbain. Napoléon Bonaparte a d'ailleurs choisi de s'y exiler à la fin de son règne : l'île comporte une importante valeur symbolique en tant que lieu de refuge.

Seul espace (presque) immuable dans un monde sujet à toutes les mutations, la résidence, où persiste encore l'odeur du père de la protagoniste, est un lieu de souvenirs. Tout y est plus lent, plus doux : la mer y est « bleue, plane, immobile », à peine mue par « une houle imperceptible qui la ridait par moments de frissonnements indécélables » (*VM*, 158) ; la luminosité y est atténuée, se démarquant radicalement des néons des villes chinoises et japonaises, désormais « pâle lumière bleue qui pass[e] à travers les rideaux », « faible lumière de l'aube », « douce lumière grise » (*VM*, 155) dans laquelle baigne le jardin ou « scintillements argentés de soleil [...] à la surface de l'eau » (*VM*, 175). L'air y est aussi plus frais, à l'inverse du smog des capitales asiatiques. Aux cris et aux sirènes cacophoniques de la grande ville, le narrateur-personnage de Toussaint substitue « les battements réguliers de l'eau contre la coque du navire, la scansion de la mer, l'imperceptible clapotis des vagues » (*F*, 129). La grisaille des métropoles laisse place à une multitude de nuances : pensons, entre autres exemples, au « dégradé de maisons aux volets verts et aux façades ocre, jaune pâle et roses » (*F*, 139) ou aux « couleurs de la Rivercina, le turquoise et le pastel, l'azur et le vert d'eau, l'ultramarin et l'olivier » (*VM*, 154). Le ralentissement narratif permet aussi des descriptions plus précises, notamment quant à l'aménagement des jardins.

L'île d'Elbe, sorte de finalité du cycle, est le lieu d'une reprise de contact avec ses sens, avec le territoire. Le personnage-narrateur y recommence à s'émouvoir. Laissant, dans l'eau « tiède et lourde, huileuse et sensuelle », « [s]es pensées suivre leur cours », « se fondre dans l'harmonie de l'univers » (*FA*, 43), il se reconnecte à l'espace du monde : « je ne pensais pas, je faisais maintenant corps avec l'infini des pensées [...], j'étais le cours du temps » (*FA*, 44). Il assimile l'espace insulaire à une forme d'élucidation : il se « ren[d] compte » (*F*, 169) de ceci, il fait la « soudaine et définitive prise de conscience » (*F*, 168) de cela. L'île d'Elbe fournit un cadre propice à la réflexion et aux révélations qui contrastent avec le brouillage spatial entretenu dans le reste du texte. Alors que le personnage-narrateur ne parvient en aucun cas à percevoir la ville de Pékin, couverte de brume, plongée dans le brouillard, il bénéficie d'une vue dégagée de l'île d'Elbe. Son impassibilité et son manque de vision caractéristiques sont délaissés au profit d'une régénération du pathos : le narrateur s'inscrit, dans sa vie comme dans son récit, avec plus de rigueur, plus de ferveur.

Marie elle-même, personnage explosif, est plus détendue, plus humaine, à Portoferraio, dans « le silence de la nature, quelques imperceptibles gazouillis d'oiseaux, un vol de papillon, une brise infime qui infléchi[t] avec langueur les hautes herbes de la propriété » (*VM*, 158). En adéquation complète avec son environnement, Marie inspire au narrateur le concept de disposition océanique : c'est cette disposition qui permet à Marie de coller à son environnement et de se laisser aller au mouvement sans exiger, ni espérer, un motif ou une intention. Les vagues et autres fluctuations aquatiques exercent un magnétisme sur Marie, qui elle-même exerce le sien sur le lieu. L'île d'Elbe fournit certainement, dans notre corpus, l'exemple le plus concluant d'un lieu identitaire : Marie et Portoferraio s'équivalent. En présence de la mer, les sentiments de Marie « vibr[ent] avec une intensité hors du commun » (*N*, 146) : elle se laisse alors aller à toutes les

effusions, les rires n'étant jamais, chez elle, « loin des larmes » (*N*, 148). Lieu d'une rare « intensité » (*F*, 177), l'île permet aux personnages de s'exprimer avec le plus grand naturel : « Marie se mit immédiatement à pleurer dans ses bras, laissant libre cours à toute l'émotion qu'elle avait accumulée [...], toute cette émotion contenue, retenue, réprimée... » (*N*, 146).

La renaissance insulaire du narrateur repose sur un rapprochement avec Marie : la relation amoureuse est spatiale chez Toussaint. Dans *Nue*, le narrateur développe longuement l'analogie entre les « Annonciations italiennes de la Renaissance » et ce qui se déroule à Portoferraio : « la scène réelle que nous avons vécue aujourd'hui avec Marie, semblait moins relever du XXI^e siècle, dont elle était pourtant issue, que s'inscrire dans une tradition picturale plus ancienne, celle des Annonciations » (*N*, 156). Les scènes érotiques ont lieu pour la plupart à l'île d'Elbe, où les personnages réussissent à rejoindre l'expérience sensible et à se réapproprier ce qu'elle comporte de corporel. De tels débordements, de telles effusions, tout à fait inhabituels, ne sont possibles que dans le contexte d'un séjour à l'île d'Elbe. La seule présence de Marie, artiste elle-même, contribue à insuffler au récit une dimension artistique : dans *Fuir*, le régime de Marie, qui se nourrit exclusivement de sorbets à l'île d'Elbe, permet l'évocation d'un sublime défilé orchestré par la créatrice. En sa présence, le narrateur se laisse inspirer par les choses les plus prosaïques : un homme qui se douche dans son bateau en slip avec un tuyau d'arrosage a soudainement « quelque chose d'une œuvre hyperréaliste » (*F*, 161). Le narrateur retrouve sa subjectivité et son imagination, ce qu'il attribue explicitement à son excentrement de la zone urbaine :

ces scènes qui avaient pu paraître anodines à l'origine, qui demeuraient prosaïques, contingentes ou fortuites, tant qu'elles restaient enfouies dans la ville réelle où elles avaient eu lieu, devenaient progressivement, reprises dans mon esprit, retravaillées, macérées et longtemps ressassées, une matière nouvelle, que je remodelais à ma main, pour la révéler, et faire surgir une image inédite. (*N*, 154-155)

Lieu intime, lieu d'harmonie et de communion, lieu de création, l'île d'Elbe constitue un rempart contre le chaos du monde. Réintroduisant la possibilité d'une alliance entre les humains, et surtout entre l'humain et son environnement, le paysage italien, qui n'est pourtant pas à l'écart des dérives de la mondialisation, fournit un répit dans la crise du lieu.

De telles exceptions invitent à nuancer le tableau général de l'espace dans les textes récents de Maylis de Kerangal et de Jean-Philippe Toussaint. Nouvelle, la comparaison entre les œuvres de ces deux écrivains nous semble, après l'étude de leurs représentations spatiales, aller de soi : les effets d'amplification, les jeux de lumière, les intrigues criminelles en filigrane, les quelques échappées géopoétiques significatives, permettent de les rapprocher. En revanche, imprégnés par la parodie qui y infléchit le rapport à l'espace, les récits de Jean Echenoz se distinguent ; leur proximité anticipée avec ceux de Toussaint, graves et métaphoriques, ne se matérialise finalement pas. Néanmoins, les textes de Kerangal, Toussaint et Echenoz se rejoignent dans la prise de conscience pessimiste d'un changement de l'état du monde : malgré les épiphanies occasionnelles ou le recours à l'humour, la relation à l'espace est généralement négative, conflictuelle. Rendre compte de la crise des localisations dans ces récits exige de mettre en jeu toutes les approches théoriques de l'espace ; ce sont ces textes protéiformes qui appellent cette complémentarité. Vrai sujet du contemporain, la mise à l'épreuve du lieu repose sur un paradoxe constitutif dans les œuvres récentes de Kerangal, Toussaint et Echenoz : le lieu est vide, menacé, mais demeure central.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

1.1. Corpus principal

ECHENOZ, Jean. *Vie de Gérard Fulmard*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2022 [2020], 240 p.

ECHENOZ, Jean. *Envoyée spéciale*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2020 [2016], 304 p.

ECHENOZ, Jean. *Caprice de la reine*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, 128 p.

KERANGAL, Maylis de. *Un monde à portée de main*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2020 [2018], 336 p.

KERANGAL, Maylis de. *À ce stade de la nuit*, Paris, Verticales, 2015, 80 p.

KERANGAL, Maylis de. *Tangente vers l'est*, Paris, Verticales, 2012, 136 p.

KERANGAL, Maylis de. *Naissance d'un pont*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 [2010], 322 p.

KERANGAL, Maylis de. *Corniche Kennedy*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [2008], 192 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La clé USB*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019, 191 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Made in China*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, 187 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Nue*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2017 [2012], 192 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La vérité sur Marie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2013 [2009], 224 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Fuir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, 192 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2009 [2005], 160 p.

1.2. *Autres œuvres étudiées ou citées*

BUTOR, Michel. *Le génie du lieu*, Paris, Gallimard, 1958, 144 p.

ECHENOZ, Jean et Guy DELISLE. *Ici ou ailleurs*, Montréal, Pow Pow, 2019, 88 p.

ECHENOZ, Jean. *Des éclairs*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, 176 p.

DELISLE, Guy. *Pyongyang*, Paris, L'Association, 2003, 178 p.

KERANGAL, Maylis de. *Un archipel, Fiction, récits, essais* [« Chasseur-cueilleur. Une expérience du tâtonnement », « Danseurs, plongeurs, descripteurs », « Echenoz éolien », « Feu Marilyn », « La centrifugeuse, le papier tue-mouche et l'écumoire », « Sous le signe du renard », « Un sablier »], Montréal, prix de la revue *Études françaises*, Presses de l'Université de Montréal, 2022, 258 p.

KERANGAL, Maylis de. *Canoës*, Paris, Verticales, 2021, 167 p.

KERANGAL, Maylis de. « La panoplie littéraire », *Décapage*, n° 53, été-automne 2015, p. 109.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *L'urgence et la patience*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2015, [2012], 116 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La main et le regard : Livre-Louvre*, Paris, Le passage, 2012, 240 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La réticence*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, 158 p.

PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Bourgois, 2020 [1982], 64 p.

2. Corpus secondaire

2.1. *Études générales sur le roman contemporain*

BESSARD-BANQUY, Olivier. *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2003, 288 p.

BLANCKEMAN, Bruno. « Du satellite au sismographe : saisies du personnage et mesures de l'humain dans différents univers romanesques actuels », communication prononcée à l'occasion du colloque « L'imaginaire contemporain. Figures, mythes et images », organisé à l'Université du Québec à Montréal, 23 au 25 avril 2014. En ligne : <https://oic.uqam.ca/mediatheque/communication/du-satellite-au-sismographe-saisies-du-personnage-et-mesures-de-lhumain-dans-differents-univers-romanesques-actuels> (consulté le 16 août 2020.)

BLANCKEMAN, Bruno et Marc DAMBRE (dir.). *Romanciers minimalistes : 1979-2003 : Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, 362 p.

BLANCKEMAN, Bruno. *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guilbert, Pascal Quignard*, Paris, Septentrion, coll. « Perspectives », 2008, 224 p.

BLANCKEMAN, Bruno. *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002, 167 p.

« Douze questions à Éric Chevillard ». Entrevue avec Éric Chevillard. Propos recueillis par Florine Lepâtre, *Inventaire Invention*, novembre 2006. En ligne : <https://www.eric-chevillard.net/e-inventaireinvention.html> (consultée le 6 mars 2020.)

« Entretien avec Christian Oster ». Propos recueillis par Françoise Auger, dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et cie. Un retour du romanesque*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 125-130.

FAERBER, Johan. « L'air de rien, ou la suspension de la langue dans le minimalisme en général et chez Christian Oster en particulier », dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et cie. Un retour du romanesque*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 65-76.

GEFEN, Alexandre. *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2017, 392 p.

GRIS, Fabien. *Images et imaginaires du cinéma dans le récit français contemporain (de la fin des années 1970 à nos jours)*, thèse de doctorat, Université de Saint-Étienne, 2012, 785 p.

GUILLOIS, Raphaëlle. « Percevoir et penser le monde. La cognition en question chez les personnages-narrateurs de Christian Oster », dans Nicolas Xanthos (dir.). « Formes humaines. Le savoir anthropologique de la fiction contemporaine », *Temps zéro. Écritures contemporaines, esthétiques, imaginaires*, n° 9, janvier 2015. En ligne : <https://tempszero.contemporain.info/document1290> (consulté le 15 mai 2019.)

HORVATH, Christina. *Le roman urbain contemporain en France : entre modernité et surmodernité*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, 260 p.

RABATÉ, Dominique. *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence, 2015, 96 p.

MOUGIN, Pascal. « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster : une tentation problématique », dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes : 1979-2003 : Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 205-215.

SCHOOTS, Fieke. *Passer en douce à la douane : l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, 232 p.

VIART, Dominique. « Comment nommer la littérature contemporaine? », *Fabula. La recherche en littérature*, « Atelier de théorie littéraire », décembre 2019. En ligne :

https://fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine (consulté le 30 novembre 2021.)

VIART, Dominique. *Anthologie de la littérature contemporaine française : romans et récits depuis 1980*, Paris, Armand Colin, 2013, 304 p.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER. *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, 511 p.

2.2. *Édition*

ADLER, Aurélie, Stéphane BIKIALO, Karine GERMONI et Cécile NARJOUX (dir.). « Éditions Verticales, ou comment éditer et écrire debout », *La revue des lettres modernes*, n° 14, 2022, 479 p.

ADLER, Aurélie, Stéphane BIKIALO, Karine GERMONI et Cécile NARJOUX (dir.). « Introduction. Verticales comme “centre de ralliement des divergences” », dans « Éditions Verticales, ou comment éditer et écrire debout », *La revue des lettres modernes*, n° 14, 2022, p. 13-26.

ADLER, Aurélie, Stéphane BIKIALO, Karine GERMONI et Cécile NARJOUX (dir.). « Appel à contribution : Colloque Éditions Verticales 1997-2017 : éditer et écrire debout », septembre 2016. En ligne : <https://www.fabula.org/actualites/75861/colloque-editions-verticales-1997-2017-editer-et-ecrire-debout.html> (consulté le 10 juin 2019.)

BERTRAND, Michel, Karine GERMONI et Annick JAUER (dir.). *Existe-t-il un style Minuit ?*, Marseille, Presses universitaires de Provence, 2014, 274 p.

BONAZZI, Mathilde. *Mythologies d'un style. Les Éditions de Minuit*, Genève, La Baconnière, 2019, 280 p.

« Entretien avec Jérôme Lindon, Directeur des Éditions de Minuit ». Propos recueillis par Michèle Hammouche-Kremmers, dans Michèle Hammouche-Kremmers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 1-14.

« Gallimard : collection Verticales ». En ligne : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Verticales/Verticales> (consulté le 15 juin 2020.)

HAMMOUCHE-KREMMERS, Michèle et Henk HILLENAAR (dir.). *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994, 144 p.

JÉRUSALEM, Christine. « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004, p. 53-78.

2.3. Études sur la littérature et l'espace

2.3.1. Travaux généraux

AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 160 p.

AUGÉ, Marc. « Retour sur les non-lieux. Les transformations du paysage urbain », dans Aline Brochot (dir.), « Autour du lieu », *Communications*, n° 87, 2010, p. 171-178.

BÉDARD, Mario. « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. XLVI, n° 127, avril 2002, p. 49-74.

BERGÉ, Aline et Julien KNEBUSCH. « Introduction », dans Aline Bergé, Michel Collot et Jean Mottet (dir.), *Paysages européens et mondialisation 2. Éléments de géographie littéraire, Carnet de recherche « Vers une géographie littéraire »*, 2012. En ligne : <https://aapq.org/sites/aapq.org/files/bibliotheque/PEM2-Geolit.pdf> (consulté le 23 septembre 2019.)

BOULOUMIÉ, Arlette et Isabelle TRIVISANI-MOREAU (dir.). *Le génie du lieu. Des paysages en littérature*, Paris, Éditions Imago, 2005, 384 p.

BOUVET, Rachel, Hélène GUY et Éric WADDELL (dir.). « Présentation », *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, 310 p.

BOUVET, Rachel. « Cartographie du lointain : lecture croisée entre la carte et le texte », dans Rachel Bouvet et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, p. 277-298.

BOUVET, Rachel et Basma EL OMARI (dir.). *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, 306 p.

CAMUS, Audrey et Rachel BOUVET (dir.). *Topographies romanesques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, 253 p.

CAMUS, Audrey et Rachel BOUVET (dir.). « Introduction », dans *Topographies romanesques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 9-13.

CAMUS, Audrey et Rachel BOUVET (dir.). « La fabrique topographique », dans *Topographies romanesques*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 29-135.

CAUQUELIN, Anne. *Le site et le paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, 216 p.

CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 349 p.

CERTEAU, Michel de. « Pratiques de l'espace », dans *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 139-191.

CHABANNE, Jean-Charles. « Michel Lussault, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation* », *Questions de communication*, n° 34, 2018. En ligne : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/16613?lang=en> (consulté le 24 octobre 2020.)

COLLOT, Michel. *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, 270 p.

COLLOT, Michel. *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud, 2011, 282 p.

COLLOT, Michel. « Pour une géographie littéraire », dans Nathalie Kremer (dir.), « Le partage des disciplines », *Fabula-LhT*, n° 8, mai 2011. En ligne : <https://www.fabula.org/lht/8> (consulté le 15 mars 2019.)

COLLOT, Michel. *Le corps cosmos*, Bruxelles, La lettre volée, 2008, 112 p.

COLLOT, Michel. *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, 446 p.

GÉLINAS-LEMAIRE, Vincent. *Le récit architecte. Cinq aspects de l'espace*, Paris, Garnier, 2019, 243 p.

« *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation* par Michel Lussault », *Demain la ville*, avril 2017. En ligne : <https://www.demainlaville.com/hyper-lieux-nouvelles-geographies-de-mondialisation-rencontre-michel-lussault/> (consulté le 15 juillet 2020.)

LUSSAULT, Michel. *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2017, 320 p.

MORETTI, Franco. « Introduction. Vers une géographie de la littérature », *L'atlas du roman européen. 1800-1900*, Paris, Seuil, 1990, p. 9-16.

MONDZAIN, Marie-José. *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*, Paris, Bayard, 2011, 427 p.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine. Avant-propos et notes pour un état présent », dans Francis Langevin et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Temps zéro. Écritures contemporaines, esthétiques, imaginaires*, n° 6, avril 2013. En ligne : <https://tempszero.contemporain.info/document974> (consulté le 11 janvier 2018.)

PICHON, Michèle. *Esthétique et épistémologie du naturalisme abstrait*, Paris, L'Harmattan, 2005, 258 p.

PRADO, Patrick. « Lieux et délieux », dans Aline Brochot (dir.), « Autour du lieu », *Communications*, n° 87, 2010, p. 121-127.

RABATÉ, Dominique. « Des lieux pour disparaître ? », dans Jean-Yves Laurichesse et Sylvie Vignes (dir.), *États des lieux dans les récits français et francophones des années 1980 à nos jours*, Paris, Garnier, 2019, p. 149-161.

RAVINDRANATHAN, Thangam. *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2012, 303 p.

ROMESTAING, Alain, Pierre SCHOENTJES et Anne SIMON. « Essor d'une conscience littéraire de l'environnement », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012. En ligne : <https://journals.openedition.org/fixxion/8389> (consulté le 12 juin 2021.)

RYAN, Marie-Laure. « Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology », dans Tom Kindt et Hans-Harald Müller (dir.), *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2003, p. 333-364.

SOJA, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 2011, 228 p.

VOYER, Marie-Hélène. *Terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, Québec, Nota bene, 2019, 440 p.

WARF, Barney et Arias SANTA (dir.). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Londres, Routledge, 2008, 256 p.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, 304 p.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, 311 p.

WHITE, Kenneth. « La géopoétique. En bref. », 2008. En ligne : <http://kennethwhite.org/geopoetique/> (consulté le 15 mars 2020.)

WHITE, Kenneth. *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Marseille, Le mot et le reste, 2018 [1994], 352 p.

ZIETHEN, Antje. « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, 2013, p. 3-29.

2.3.2. Poétique, point de vue et ironie

ALARIE, Julien. « La structure familiale comme rempart. Entrée et sortie de l'ironie dans *Les Maisons* de Fanny Britt », *Voix et images*, vol. XLIV, n° 2, 2019, p. 87-102.

BÉRARD, Cassie et Jean-Philippe LAMARCHE (dir.). « Littérature suspecte : ambiguïtés, tromperies, détournements », dans « Littérature suspecte », *Captures*, vol. III, n° 2, 2018, p. 2-5.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 455 p.

CONRAD, Thomas. *Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Paris, Garnier, 2016, 498 p.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER. « La *captatio illusionis* du roman contemporain. Volodine, Echenoz, Makine et Dickner », *Temps zéro. Écritures contemporaines, esthétiques, imaginaires*, n° 8, juillet 2014, p. 49-65.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER. « L'autorité narrative et ses déclinaisons en fiction contemporaine : *Cinéma* de Tanguy Viel et *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême-contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Note bene, 2010, p. 255-275.

GEFEN, Alexandre. « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », dans Claude Perez, Joëlle Gleize et Michel Bertrand (dir.), « Hégémonie de l'ironie ? », *Fabula. La recherche en littérature*. En ligne : <https://www.fabula.org/colloques/document1030.php> (consulté le 2 février 2019.)

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 288 p.

JOUVE, Vincent. « De quoi la poétique est-elle le nom ? », dans Florian Pennanech (dir.), « L'aventure poétique », *Fabula-LhT*, décembre 2012. En ligne : <https://www.fabula.org/lht/10/jouve.html> (consulté le 10 décembre 2020.)

JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, 272 p.

RYAN-SAUTOUR, Michelle. « La métafiction postmoderne », dans *Métatextualité et métafiction*, ouvrage collectif du CRILA, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 69-78.

SCHOENTJES, Pierre. « La séduction de l'ironie », dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2006, p. 296-314.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, 352 p.

WAGNER, Frank. « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », dans Francis Langevin et Raphaël Baroni (dir.), « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », *Arborescences*, n° 6, septembre 2016, p. 148-175.

WILDE, Alan. *Horizon of Assent, Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981, 209 p.

ZHAO, Jia. « L'ironie dans le roman français depuis 1980 : Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly », *Intercâmbio*, vol. VI, n° 2, 2013, p. 158-176.

ZHAO, Jia. *L'ironie dans le roman français depuis 1980. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly*, Paris, L'Harmattan, 2012, 308 p.

2.3.3. Panoptisme et sociologie

BARRETTE, Yanick. « La société du spectacle », *Huffington Post*, mai 2015. En ligne : https://www.huffpost.com/archive/qc/entry/la-societe-du-spectacle_b_6414174 (consulté le 15 janvier 2019.)

BASTURK, Efe. « A Brief Analyse on Post Panoptic Surveillance: Deleuze & Guattarian Approach », *International Journal of Social Sciences*, vol. VI, n° 2, 2017, p. 1-17.

BIAGINI, Cédric. *L'emprise numérique : comment Internet et les nouvelles technologies ont colonisé nos vies*, Montreuil, L'Échappée, 2012, 448 p.

BOREL, Simon. « Le panoptisme horizontal ou le panoptique inversé », *Terminal*, n° 118, 2016. En ligne : <https://journals.openedition.org/terminal/1457> (consulté le 12 mai 2022.)

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], 224 p.

DELEUZE, Gilles. « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 3-7.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004 [1986], 144 p.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 352 p.

LAVAL, Christian. « Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique », *Revue du MAUSS*, vol. II, n° 40, 2012, p. 47-72.

OTTAVIANI, Didier. « Foucault – Deleuze : de la discipline au contrôle », dans Emmanuel da Silva (dir.), *Lectures de Michel Foucault. Foucault et la philosophie. Volume 2*, Lyon, ENS Éditions, janvier 2014, p. 59-73.

« Repenser l'échec de la surveillance étatique », *The Conversation*, octobre 2019. En ligne : <https://theconversation.com/repenser-lechec-de-la-surveillance-etatique-125552> (consulté le 12 janvier 2020.)

2.4. Études sur le corpus

2.4.1. De Kerangal

ADLER, Aurélie. « *Naissance d'un pont et Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal : des romans épiques ? », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, p. 33-47.

BIKIALO, Stéphane et Catherine RANNOUX. « *Naissance d'un pont. Une "chorégraphie de la collision"* », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2017, p. 145-158.

BONAZZI, Mathilde. « *Les bottes de ces lieux. Écrire le territoire dans le western contemporain* », dans Jean-Yves Laurichesse et Sylvie Vignes (dir.), *États des lieux dans les récits français et francophones des années 1980 à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 267-277.

BONAZZI, Mathilde, Cécile NARJOUX et Isabelle SERÇA (dir.). *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2017, 228 p.

BONAZZI, Mathilde, Cécile NARJOUX et Isabelle SERÇA (dir.). « Une écriture "avitail[ée] au multiple" », dans *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2017, p. 7-16.

BRENDLÉ, Chloé. « La "solitude poreuse" des romans de Maylis de Kerangal », dans Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *Roman 20-50*, n° 68, janvier 2020, p. 35-51.

BRENDLÉ, Chloé. « L'euphorie communicative : le style selon Kerangal », *Fabula. La recherche en littérature*, vol. XIX, n° 3, mars 2018. En ligne : <https://www.fabula.org/revue/document10803.php> (consulté le 3 mars 2020.)

BRUN, Marion. « *Corniche Kennedy* de Maylis de Kerangal : une pensée de midi ? », *Babel*, n° 40, 2019, 379-391.

BUEKENS, Sara. « Proximité avec la nature et jeu des genres littéraires : *L'homme des haies* de Jean-Loup Trassard et *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *Études littéraires*, vol. XLVIII, n° 3, 2019, p. 21-36.

s

CAPONE, Carine. « Une romancière à l'assaut des frontières ? Enjeux des zones frontalières dans trois romans de Maylis de Kerangal », dans Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *Roman 20-50*, n° 68, janvier 2020, p. 21-34.

CAPONE, Carine et Caecilia TERNISIEN (dir.). « Un “cycle des initiations” », dans « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *Roman 20-50*, n° 68, janvier 2020, p. 5-7.

CHARRIN, Ève. « Le roman de l'égarement français », *Esprit*, n° 10, octobre 2012, p. 12-30.

COTTILLE-FOLEY, Nora. « Des microcosmes sociaux dans l'œuvre de Maylis de Kerangal », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XXIII, n° 5, 2019. En ligne : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17409292.2019.1749397> (consulté le 15 janvier 2020.)

DECOUT, Maxime. « *Naissance d'un pont*. Un roman matérialiste ? », dans Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *Roman 20-50*, n° 68, janvier 2020, p. 53-65.

DELGA-LELEU, Delphine. *Maylis de Kerangal : géographies, poétique et politique*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris 10, 2022, 456 p.

DEVEVEY, Éléonore. « De l'anthropologue comme personnage au roman comme anthropologie ? Sur *La bête faramineuse*, de Pierre Bergounioux, et *Naissance d'un pont*, de Maylis de Kerangal », *Temps zéro. Écritures contemporaines, esthétiques, imaginaires*, n° 9, janvier 2015. En ligne : <https://tempszero.contemporain.info/document1250> (consulté le 12 mai 2020.)

DOURNEL, Sylvain. « Poésie d'un roman “à la culotte des choses”. *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », dans Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *Roman 20-50*, n° 68, janvier 2020, p. 99-113.

FÉLIX, Jean-Marie. « *Un monde à portée de main* plonge dans les profondeurs de l'intime », *Radio Télévision Suisse*, 24 septembre 2018. En ligne : <https://www.rts.ch/info/culture/livres/9865564-un-monde-a-portee-de-main-plonge-dans-les-profondeurs-de-lintime.html> (consulté le 15 octobre 2020.)

FONTANA-VIALA, Marie. « Formes et enjeux de l'écriture de l'espace dans l'œuvre de Maylis de Kerangal », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2017, p. 85-100.

GERMONI, Karine. « *Réparer les vivants* ou comment greffer la parole vive. Discours direct, absence des guillemets et tirets dialogiques », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2017, p. 179-196.

HUGLO, Marie-Pascale (dir.). « Présentation : Maylis de Kerangal. Puissances du romanesque », dans « Puissances du romanesque », *Études françaises*, vol. LVII, n° 3, 2021, p. 5-14.

LAFOREST, Daniel. « Histoire d'un présent ingénieur. *Naissance d'un pont* de Maylis de Kerangal », *Spirale*, n° 238, automne 2011, p. 79-81.

MAYER, Judith. « Maylis de Kerangal, l'inspiration documentaire », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, p. 61-71.

« Maylis de Kerangal : le chantier de la mondialisation », *Le Monde*, 2011. En ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2011/05/19/maylis-de-kerangal-le-chantier-de-la-mondialisation_1524233_3260.html (consulté le 12 mai 2021.)

NIFOSI, Chiara. « Ponctuer le texte de sa présence : lyrisme et épopée dans la prose romanesque de Maylis de Kerangal », dans *Revue critique de fixxion contemporaine*, n° 14, juin 2017. En ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.14/1125> (consulté le 2 décembre 2019.)

RABATÉ, Dominique. « “Créer un peuple de héros”. Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, p. 73-82.

TERNISIEN, Caecilia. « L'onde. *Corniche Kennedy* et *Réparer les vivants* de Maylis de Kerangal », dans Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *Roman 20-50*, n° 68, janvier 2020, p. 79-88.

THIBAUT, Bruno. « Naissance d'un pont, un roman “fleuve” à l'américaine ? », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.) *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2017, p. 49-60.

VIART, Dominique. « Maylis de Kerangal, une ethnographie sidérante », dans Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2017, p. 19-31.

VIGNES, Sylvie. « *Naissance d'un pont* et *Réparer les vivants* ou comment “travailler le réel” », dans Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *Roman 20-50*, n° 68, janvier 2020, p. 67-77.

YAPAUDJIAN-LABAT, Cécile. « Lire Maylis de Kerangal, “c'est dingue” ! », dans Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *Roman 20-50*, n° 68, janvier 2020, p. 9-20.

2.4.2. Echenoz

ALARIE, Julien. « Plans rapprochés et fondus enchaînés dans *Envoyée spéciale* de Jean Echenoz », *Études françaises*, vol. LVI, n° 3, 2020, p. 159-176.

ALMEIDA ROSA DE FARIA, Dominique. « Mutations du roman français depuis les années quatre-vingt : le parcours de Jean Echenoz », *Carnets*, n° 10-11, 2011, p. 19-26.

AMAR, Ruth. « Jean Echenoz : de “l’art de la fugue” », *Dalhousie French Studies*, vol. LXXVI, 2006, p. 85-91.

ANDRÉ, Marie-Odile. « Jean Echenoz ou le roman errant », dans Arlette Bouloumié (dir.), *Errance et marginalité dans la littérature*, Angers, Presses de l’Université d’Angers, 2007, p. 113-122.

ANDRÉ, Stéphane. *Le roman français contemporain à l’épreuve du tourisme (1990-2010). (Dé)jouer le stéréotype pour renouer avec le voyage. Éric Chevillard, Jean Echenoz, Mathias Énard, Michel Houellebecq, Lydie Salvayre, Olivier Rolin, Jean-Philippe Toussaint*, thèse de doctorat, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 2018, 493 p.

BÉDARD-Goulet, Sara (dir.). « *Comme une espèce de nécessité physique* ». *Geste, mouvement, déplacement chez Jean Echenoz*, colloque organisé à l’Université de Tartu, 4-5 mai 2020. En ligne : <http://figura.uqam.ca/appels-et-offres/comme-une-espece-de-necessite-physique-geste-mouvement-deplacement-chez-jean> (consulté le 12 juin 2021.)

BÉDARD-Goulet, Sara et Olivier PARENTEAU (dir.). *L’absence chez Jean Echenoz*, colloque organisé à l’Université du Québec à Montréal, 16 mars 2018. En ligne : <https://figura.uqam.ca/actualites/labsence-chez-jean-echenoz> (consulté le 12 juin 2021.)

BÉDARD-Goulet, Sara et Frédéric VINOT. « “Avec l’espace, il y a le trou. Il y eut le trou.” Deuil et habiter dans *L’Occupation des sols* de Jean Echenoz », *Sens public*, 2017, p. 5-20.

BLANCKEMAN, Bruno. « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *Roman 20-50*, n° 41, janvier 2006, p. 167-178.

DAMBRE, Marc. « E comme Echenoz et comme espace », *Dix-neuf/Vingt – Romanciers d’aujourd’hui*, n° 2, octobre 1996, p. 205-214.

DANGY, Isabelle. « L’obsession de la planète chez Echenoz », dans Arlette Bouloumié et Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Le génie du lieu. Des paysages en littérature*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 330-339.

DÉCARIE, Isabelle. « L’imaginaire nordique dans *Je m’en vais* de Jean Echenoz », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Québec, Presses de l’Université du Québec, 2008, p. 91-103.

DECOUT, Maxime. « Où est passé le roman policier ? Disparition et saturation chez Jean Echenoz », communication prononcée à l'occasion du colloque « L'absence chez Jean Echenoz », organisé à l'Université du Québec à Montréal, 16 mars 2018. En ligne : <https://oic.uqam.ca/mediatheque/communication/ou-est-passe-le-roman-policier-disparition-et-saturation-chez-jean-echenoz> (consulté le 18 octobre 2019.)

DERAMOND, Sophie. « Les cercles concentriques de l'espace décrit chez Jean Echenoz », *remue.net*, 2001. En ligne : https://remue.net/cont/echenoz_Deramond.html (consulté le 12 décembre 2021.)

DOUZOU, Catherine, « *Les grandes blondes*, roman hyperréaliste? », *Roman 20-50*, n° 38, décembre 2004, p. 57-69.

« *Envoyée spéciale* de Jean Echenoz », *Télérama*, janvier 2016. En ligne : <https://www.telerama.fr/livres/envoyee-speciale,136362.php> (consultée le 16 janvier 2020.)

HOUPEMANS, Sjef. « Pleins et trous dans l'œuvre de Jean Echenoz », dans Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, coll. « Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises », 1994, p. 77-94.

JÉRUSALEM, Christine. *Jean Echenoz : géographies du vide*, Lyon, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, 230 p.

LABELLE, Maude. « Vers une esthétique hyperréaliste en littérature ? L'exemple echenozien », dans *Une esthétique hyperréaliste en littérature ? Narrativité picturale et langage visuel dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2009, 123 p.

LÉVY, Clément. *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, 280 p.

LEYRIS, Raphaëlle. « Les facéties de Jean Echenoz », *Le Monde*, 10 avril 2014. En ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/04/10/les-faceties-de-jean-echenoz_4399158_3246.html (consulté le 9 septembre 2016.)

MAALOUF, Laila. « *Envoyée spéciale*, un roman inégal », *La Presse*, 18 février 2016. En ligne : <https://www.lapresse.ca/arts/livres/critiques-de-livres/201602/18/01-4952017-envoyee-speciale-un-roman-inegal-.php> (consulté le 15 septembre 2020.)

MATEI, Alexandru. *L'espace dans les romans de Jean Echenoz : espace représenté et espace pratiqué dans l'œuvre de Jean Echenoz*, thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2007, 475 p.

RICHIR, Alice. « Le Méridien de Greenwich : ligne de partage dans le panorama littéraire des années 1980 », *Relief*, décembre 2019. En ligne : <https://revue-relief.org/article/view/9228> (consulté le 15 décembre 2020.)

MELANÇON, Benoît. « Le mystère des lieux », *L'Oreille tendue*, 25 novembre 2019. En ligne : <https://oreilletendue.com/2019/11/25/le-mystere-des-lieux/> (consulté le 30 novembre 2019.)

2.4.3. Toussaint

ALBRIGHT, Arcana. « Jean-Philippe Toussaint : écrivain de la photographie et photographie du livre », *Textyles*, n° 40, 2011. En ligne : <http://journals.openedition.org/textyles/1611> (consulté le 12 mai 2021.)

BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI. « La modernité et l'imaginaire de la mobilité : l'inflexion contemporaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. I, n° 118, 2005, p. 55-79.

BERNARD, Isabelle. « (Auto) portraits à l'étranger : dépaysements et postures autofictionnelles dans le roman contemporain », *Revue critique de fixxion contemporaine française*, 2012. En ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx16.03/1232> (consulté le 11 octobre 2021.)

CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth. « Vapeurs d'argent : Jean-Philippe Toussaint et l'expérience de la modernité », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. XIX, n° 4, 2015, p. 460-468.

CHERRY, Alina. « Espaces : transports, croisements, traversées dans *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », *French Forum*, vol. XXXVII, n° 3, automne 2012, p. 143-162.

CLAMENS-NANNI, Frédéric. « Images de la femme aimée dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint : entre roman et cinéma », dans Jan Baetens et Nadja Cohen (dir.), « Écrire après le cinéma », *Études françaises*, vol. LV, n° 2, 2019, p. 43-56.

CLAUDEL, Philippe. « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité », dans Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes : 1979-2003 : Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 127-139.

COLLOMB, Michel. « Un petit air du Japon : mondial et local chez Jean-Philippe Toussaint », *Academia*, 2013. En ligne : https://www.academia.edu/33419973/Un_petit_air_du_Japon_mondial_et_local_chez_Jean-Philippe_Toussaint?email_work_card=title (consulté le 27 avril 2020.)

COTEA, Lidia. *À la lisière de l'absence : l'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, 2013, 209 p.

DE VRIESE, Hannes. « La trace de Marie : espace et discontinuité dans le "cycle de Marie" de Jean-Philippe Toussaint », *Littératures*, n° 76, 2017, p. 161-171.

DEMOULIN, Laurent. « Jean-Philippe Toussaint », *Culture. Université de Liège*, novembre 2009. En ligne : https://culture.uliege.be/jcms/prod_132844/fr/jean-philippe-toussaint (consulté le 8 juin 2021.)

DUBOIS, Jacques. « Avec Marie », dans Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), « Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, 2010. En ligne : <https://journals.openedition.org/textyles/193> (consulté le 22 mai 2021.)

FAUVEL, Maryse. « Narcissisme et esthétique de la disparition chez Jean-Philippe Toussaint », *Romanic Review*, vol. LXXXIX, n° 4, novembre 1998, p. 609-620.

FISHER, Dominique D. « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricol(l)age textuel et rhétorique du neutre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXV, n° 4, automne 1996, p. 618-631.

HUGLO, Marie-Pascale et Kimberley LEPPIK. « Narrativités minimalistes contemporaines. Toussaint, Tremblay, Turcotte », *Voix et images*, vol. XXXVI, n° 106, automne 2010, p. 27-44.

LAHOUSTE, Corentin. « Du sensible à l'intime chez Jean-Philippe Toussaint. Étude de la tétralogie *Marie Madeleine Marguerite de Montalte* », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 13, 2016. En ligne : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx13.09/1087> (consulté le 28 avril 2020.)

LAROCHE, Rachel. « Décryptages. *L'annexe* de Catherine Mavrikakis et *La La clé USB* de Jean-Philippe Toussaint », *Spirale*, avril 2020. En ligne : <http://www.magazine-spirale.com/article-dune-publication/decryptages> (consulté le 13 mai 2020.)

LOIGNON, Sylvie. « Romanesque : le retour de flamme, ou comment *Faire l'amour* avec Jean-Philippe Toussaint ? », dans Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et cie. Retour du romanesque*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, p. 25-34.

MANNOORETONIL, Agnès. « Jean-Philippe Toussaint ou l'art délicat de l'infinitésimal », *Études*, n° 4208, septembre 2014, p. 73-82.

MER, Bruno. *Espace et mouvement dans les trois premiers romans de Jean-Philippe Toussaint. Étude linguistique et poétique*, mémoire de maîtrise, Paris, Université Paris-X Nanterre, 1993, 119 p.

MEURÉE, Christophe et Maria GIOVANNA PETRILLO (dir.). « Introduction », dans « Jean-Philippe Toussaint. *M.M.M.M. (Faire l'amour, Fuir, La vérité sur Marie, Nue)* », *Roman 20-50*, n° 72, 2021, p. 5-9.

MIGNON, Olivier. « Presque sans lumière. Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, 2010. En ligne : <https://journals.openedition.org/textyles/296> (consulté le 12 avril 2020.)

OST, Isabelle. « Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint », dans Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), « Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, 2010. En ligne : <https://journals.openedition.org/textyles/193> (consulté le 22 mai 2021.)

PINOTEAU, Romain. « *Made in China* de Jean-Philippe Toussaint – une œuvre hybride à la recherche de nouvelles formes littéraires », mémoire de maîtrise, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2018, 70 p.

PIRET, Pierre et Laurent DEMOULIN (dir.). « Introduction », dans « Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, 2010. En ligne : <https://journals.openedition.org/textyles/193> (consulté le 22 mai 2021.)

RACHET, Clémentin. « Partout chez lui, chez lui nulle part : le narrateur toussaintien vit à l'hôtel », *Postures*, « Écrire le lieu : modalités de la représentation spatiale », n° 31, 2020. En ligne : <http://revuepostures.com/fr/articles/rachet-31> (consulté le 11 novembre 2020.)

RUBINO, Gianfranco. « Minimalistes et mouvement : Toussaint et autres », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême-contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Note bene, 2010, p. 165-181.

SCHULTE NORDHOLT, Annelies. « Les lieux de l'extrême-contemporain et la pensée du quotidien : de Certeau et Toussaint », dans Sylvie Freyermuth, Jean-François P. Bonnot et Timo Obergöker (dir.), *Ville infectée, ville déshumanisée : Reconstructions littéraires françaises et francophones des espaces sociopolitiques, historiques et scientifiques de l'extrême-contemporain*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 265-275.

WAGNER, Frank. « La vérité sur Jean-Philippe (Éléments pour une poétique de l'œuvre toussainienne) », *Vox-Poetica. Lettres et sciences humaines*, mai 2011. En ligne : <https://vox-poetica.com/t/articles/wagner2011.html> (consulté le 28 avril 2020.)

XANTHOS, Nicolas. « De Zahir à Pégase : poétique de l'intériorité dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010), Actes du Colloque de Cerisy*, août 2011, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2013, p. 133-144.

XANTHOS, Nicolas. « Le souci de l'effacement. Insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », *Études françaises*, vol. XLV, n° 1, 2009, p. 67-87.

2.4.4. Entrevues avec les auteurs du corpus

« Ciné-clubbing (25) : Maylis de Kerangal et Paul Newman, cœur à cœur ». Entrevue avec Maylis de Kerangal. Propos recueillis par Laurent Rigoulet, 2020. En ligne : <https://www.telerama.fr/cinema/cine-clubbing-25-maylis-de-kerangal-et-paul-newman,-coeur-a-coeur,n6633091.php> (consulté le 15 mai 2021.)

« Écrivain contemporain ». Entrevue avec Jean-Christophe Toussaint. Propos recueillis par Sylvain Bourmeau, *Les Inrockuptibles*, 17 août 2005, n° 507 / 14 septembre 2005, n° 511, p. 2-5.

« Entretien avec Jean Echenoz ». Propos recueillis par Mehdi Alizadeh, *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, 5 décembre 2017. En ligne : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/12/05/entretien-echenoz/> (consulté le 20 juillet 2019.)

« *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint ». Entrevue avec Jean-Philippe Toussaint. Propos recueillis par Gérard Henry, *Paroles*, n° 217, mars-avril 2009, p. 1-2.

« J'aime me représenter l'écriture comme un travail technique ». Entrevue avec Jean Echenoz. Propos recueillis par Sophie Joubert, *L'Humanité*, décembre 1997. En ligne : <https://www.humanite.fr/culture-et-savoirs/entretiens/jean-echenoz-jaime-me-representer-lecriture-comme-un-travail-technique> (consulté le 11 mai 2019.)

« Jean-Philippe Toussaint – Débris et drapés ». Entrevue avec Jean-Philippe Toussaint. Propos recueillis par Gaspard Turin, *Genesis*, n° 47, 2018, p. 107-112.

« Jean-Philippe Toussaint : “Je cherche une énergie romanesque pure” ». Entrevue avec Jean-Philippe Toussaint. Propos recueillis par Marie Desplechin, *Le Monde*, septembre 2009. En ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/09/17/jean-philippe-toussaint-je-cherche-une-energie-romanesque-pure_1241656_3260.html (consulté le 8 juin 2020.)

« “La vie d'écrivain est toujours un peu recluse, studieuse, dans un lieu clos et à l'écart du tumulte du monde” ». Entrevue avec Jean-Philippe Toussaint. Propos recueillis par Musanostra, 12 juillet 2020. En ligne : <https://www.musanostra.com/la-vie-decrivain-est-toujours-un-peu-recluse-studieuse-dans-un-lieu-clos-et-a-lecart-du-tumulte-du-monde/> (consulté le 20 août 2020.)

« L'écriture comme ligne de fuite ». Entrevue avec Maylis de Kerangal. Propos recueillis par Anne Heminway, dans *Linda Leith Éditions*, décembre 2012. En ligne : https://www.lindaleith.com/fr/Pages/blog/L_écriture_comme_ligne_de_fuite_entretien_avec_Maylis_de_Kerangal_par_Annie_Heminway (consulté le 8 juin 2020.)

« Maylis de Kerangal : “Le roman a la capacité de faire de la mondialisation une expérience sensible” ». Entrevue avec Maylis de Kerangal. Propos recueillis par Audrey Hadorn, *Lyon Capitale*, mai 2011. En ligne : <https://www.lyoncapitale.fr/culture/maylis-de-kerangal-le-roman-a-la-capacite-de-faire-de-la-mondialisation-une-experience-sensible> (consulté le 30 mars 2020.)

« “Remobiliser des lexiques, les réanimer [...], repousser, résister à la pression qui voudrait que le monde se dirige vers les mêmes mots, vers les mêmes imaginaires” ». Entrevue avec Maylis de Kerangal. Propos recueillis par Carine Capone et Caecilia Ternisien (dir.), « Maylis de Kerangal : *Corniche Kennedy, Naissance d'un pont, Réparer les vivants* », *Roman 20-50*, n° 68, janvier 2020, p. 115-127.

« “Un chemin dans le langage”, entretiens avec Maylis de Kerangal ». Entrevue avec Maylis de Kerangal. Propos recueillis par Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps »*, *La langue de Maylis de*

Kerangal : « étirer l'espace, allonger le temps », Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, p. 199-216.

3. Autres

« 2023 : Istanbul ville-monde ? », *Urba Paris*, 2023. En ligne : <https://urbaparis.fr/2023-istanbul-ville-monde/> (consulté le 14 avril 2023.)

« A Place Name in All 50 States? », *Thought Co.*, juillet 2019. En ligne : <https://www.thoughtco.com/place-name-in-all-fifty-states-1435154> (consulté le 8 septembre 2022.)

DIDEROT, Denis et Jean LE ROND D'ALEMBERT. « Cosmopolitain, ou cosmopolite », *L'Encyclopédie* (tome 4), Paris, 1751, 1098 p.

« District de Baiyun », *Map Carta*. En ligne : <https://mapcarta.com/fr/25488370> (consulté le 12 avril 2021.)

FREUD, Sigmund. *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987 [1905], 358 p.

GASQUET, Joachim. *Cézanne*, La Versanne, Encre marine, 2002, 384 p.

« Jeu », *Dictionnaire Larousse*. En ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jeu/44887> (consulté le 2 février 2021.)

« La rue Erlanger est la plus maudite de Paris ! », *Vivre Paris*, 2021. En ligne : <https://vivrepairs.fr/la-rue-erlanger-est-la-plus-maudite-de-paris/> (consulté le 20 janvier 2020.)

« Villes globales, villes mondiales », *Géocofluences*, 2023. En ligne : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/globales-mondiales-villes> (consulté le 15 mars 2020.)

« Vivre dans une ville “récompense” : Pyongyang en République démocratique de Corée », *RFI*, juillet 2019. En ligne : <https://www.rfi.fr/fr/emission/20190801-vivre-une-ville-recompense-pyong-yang-republique-populaire-democratique-coree> (consulté le 12 janvier 2020.)