

Lieux « usés »

Espaces et topoï dans le roman de l'écrivain

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lieu : médiateur social

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

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

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

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

Écrire : le lieu comme forme

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

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

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

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

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

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

L'imaginaire : le lieu que construit l'écrivain

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

Bibliographie

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