

Son nom d'avant d'Hélène Lenoir : les malaises du chez-soi

Manon Delcour

Université catholique de Louvain

Deux constantes de la représentation de l'espace chez Hélène Lenoir apparaissent déjà dans l'un de ses premiers textes, intitulé *Le Bois* (1994). En effet, dans cette nouvelle, le malaise du personnage principal, une jeune fille, est lié explicitement à l'espace environnant et coutumier, c'est-à-dire, selon un autre personnage, la ville, et, selon la protagoniste désignée à la seconde personne, le bois, lieu des promenades dominicales. Par ailleurs, l'espace est marqué par le registre du visible, les personnages oscillant entre voyeurisme et surveillance, bois et domicile, « pieuvre aveugle » et « regard scrutateur » (p. 31). En effet, l'oncle emmène l'adolescente au bois et lui montre les

couples tentant de se dérober aux regards pour s'enlacer (« vous ne vouliez pas voir mais vous avez vu », p. 29) et la mère observe de près sa fille à la maison (« elle regarde tout même si elle ne le dit pas », p. 26).

Cet intérêt pour la représentation de l'espace, le regard et la constitution subjective traverse ensuite presque toute l'œuvre de Lenoir, y compris le roman *Son nom d'avant* (1998). L'une des premières pensées de Britt, la femme sur laquelle se focalise le narrateur, est ainsi : « Qu'est-ce que je fous ici ? » (p. 25) La partie initiale est ponctuée de descriptions minutieuses, de plans presque cinématographiques de la rue commerçante dans laquelle Britt, le personnage principal, attend le bus et rencontre deux hommes. Ces deux brèves relations sont scandées par une opposition entre intérieur et extérieur, que viennent à la fois interrompre et souligner un long regard et un geste échangés à travers une vitre. La description se clôt sur la vue d'un hôpital et finit par embrasser la ville. Dans la deuxième section, qui se déroule sur une seule journée, le lecteur retrouve Britt vingt ans plus tard, à son domicile, la demeure héritée de sa belle-famille. La dernière partie donne à lire la fuite de Britt et se termine à nouveau sur un plan sur la ville mêlant éléments naturels et composantes de l'habitat urbain contemporain.

L'impression laissée par cette œuvre est celle d'une écriture de l'intime, comme le relève d'ailleurs la presse : « Du quotidien s'y reconnaît, à la fois proche et mis à distance, en une nouvelle façon d'explorer les voies de l'intime. [...] Par la vision acérée, d'une prenante beauté, d'un milieu mortifère et d'un ego nié. Une façon neuve de dire un monde à travers l'intime. » (Lebrun) Cette écriture se développe et se traduit dans une

représentation de l'espace travaillée par la question du regard. Domicile *privé* et chez-soi *intime*, la maison constitue chez Lenoir une pierre de touche pour cerner les tensions contemporaines entre public, privé et intime, étudiées, entre autres, par Richard Sennett et Michaël Foessel. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de décrire la manière dont le regard détermine la mise en scène de la maison dans *Son nom d'avant* avant de montrer comment cette dernière constitue davantage un domicile privé qu'un chez-soi. Nous étudierons ensuite un passage conjuguant dispositif scopique et mise en exergue du traitement de l'espace pour dégager l'intime à l'œuvre chez Lenoir. L'étude de l'épisode final nous permettra, quant à elle, de conclure sur la dilution des oppositions communément admises au sujet de la représentation spatiale.

Le visible chez soi : de l'aliénation à l'exhibition

Dans *Son nom d'avant*, comme dans la plupart des textes de Lenoir, les relations familiales, souvent dysfonctionnelles, définissent l'espace du chez-soi. L'emménagement dans la demeure familiale suppose en effet, de la part de Britt, de s'occuper, contre son gré, de son beau-père et de jouer de la sorte le rôle de garde-malade tenu par les précédentes épouses Casella, patronyme dont la proximité avec le latin *casa* n'est peut-être pas fortuite. L'espace de l'habitation, les relations familiales et les obligations sociales semblent intrinsèquement liés, « le personnel faisant partie des murs au même titre que l'aïeul et les meubles intransportables du rez-de-chaussée » (p. 61), « la jambe nue, la socquette claire et la chaussure marron [de l'enfant] fais[ant] partie du fauteuil au même titre

que le gros corps [de l'aïeul] encastré dedans » (p. 41), les photos des disparus constituant sur le coin fleuri de la cheminée une « espèce de cimetière familial miniature, plus facile à fleurir que la tombe sur laquelle on se rend deux fois par an, plus pour vérifier qu'elle est entretenue d'une façon qui justifie la facture que pour s'y recueillir » (p. 56).

Britt perçoit son environnement comme un cadre aliénant, — car, nous le verrons, la maison et l'entreprise, « l'immense terrain concentrationnaire des usines Casella entouré de hautes clôtures de treillis métallique surmonté de barbelés et en partie électrifiées plus infranchissables, garantissait Adalbert, que celles de la caserne » (p. 193), vont symboliquement de pair —, voire comme une tour de guet, à l'image d'ailleurs du point d'intérêt de la ville (p. 35) : « Peut-être qu'ils [les membres de sa famille] l'observent maintenant depuis la porte, tendent l'oreille dans les chambres, le bureau » (p. 47). Ce sentiment d'une visibilité extrême de soi est induit par le rôle d'épouse de notable et de mère de trois enfants que le personnage principal est contraint de revêtir pour se conformer aux désirs et règles de son milieu familial : comme l'écrit Yves Depelsenaire, « nous sommes toujours quelque peu encadrés dans la lucarne du fantasme de l'Autre, avec tout ce que cela suggère d'inconfort, d'embarras ou d'angoisse » (p. 428) Ce sentiment d'aliénation se traduit dans la perception et la représentation de la demeure familiale, peuplée d'inquiétantes créatures qui font vaciller la raison du personnage :

fixant le bord du tapis comme si elle guettait l'apparition d'un de ces tout petits animaux qui se serait glissé dessous, une espèce de minuscule batracien, entre deux lattes de parquet, la maison en est pleine [...] elle sent leur présence et quelquefois leur souffle glacé, quand elle s'assied, ferme les yeux, se laisse aller... sent tout à coup la morsure et se cambre, bondit, tape du pied, crie... dressés à veiller sur elle, à l'empêcher de se mettre

à penser, à rêver ou seulement se souvenir, depuis qu'elle est entrée dans cette maison, ces bestioles comme une armée d'infirmiers chargés de ne pas laisser s'endormir un blessé, pincez-le, giflez-le, secouez-le, c'est pour son bien, on est foutus s'il perd connaissance... (p. 81-82)

Dans *Son nom d'avant*, les lieux habituels dénotent un double rapport au visible : sentiment d'être épié, par les portes ou à travers les lattes du plancher, mais aussi narcissisme, par le biais notamment du motif du miroir, voire exhibition de soi : « Quand elle apparaît au moment du dessert, on lui fait un accueil excessivement chaleureux, la diva apparaissant avec une belle heure de retard dans le hall de l'hôtel. » (p. 139) Ces comportements traduisent tous deux le sourd espoir d'adhérer à l'identification imaginaire projetée par la famille, puisqu'il s'agit pour Britt de « monter héroïquement sur la scène », lors d'une « journée où on lui a donné le premier rôle » (p. 129) Le miroir permet ainsi à plusieurs reprises au personnage de contrôler son image, comme lorsque, par exemple, après une étreinte furtive, elle l'utilise pour réintégrer, le jour de la communion de son fils aîné, son identité d'épouse et mère. L'exhibition culmine au moment où le personnage rejoint son banc à l'église, lors de la communion de son fils : « Elle a pris place dans le troisième rang à droite réservé à la famille Casella » (p. 100), « souriant comme une femme sourit à son époux dans une église pleine un jour de communion solennelle, comme toutes les épouses Casella ont souri aux Casella à toutes les générations, soumise, admirative, confiante » (p. 100-101), « saluant en inclinant la tête les deux ou trois femmes qu'elle avait reconnues et qui semblaient attendre depuis plusieurs minutes qu'elle les repère enfin pour que les maris puissent les croire : C'est elle, madame Casella, tu vois, elle me connaît ! » (p. 102) Une fois encore, le narcissisme confine à l'adhésion à

une identification perçue, à d'autres endroits du texte, comme une aliénation et imposée, entre autres, par son mari, Justus Casella, qui « a l'air d'apprécier le contact de son épaule contre son bras, pensant que cela doit faire un très bon effet sur la foule attendrie et envieuse qui les regarde certainement » (p. 104). Cette identification imaginaire va une fois de plus de pair avec une mise en scène de la position spatiale et du regard familial : « dans une église, entre son mari et son enfant, sa fille plus loin, une douzaine de Casella assis sur le même banc, Junior qui l'observe probablement à la dérobée, depuis le chœur » (p. 104-105).

La représentation de l'héroïne dans son environnement et le rôle joué par le regard font tous deux écho aux tensions qui définissent la société contemporaine. Le roman oscille en effet entre l'exhibition — participant ainsi de « la fin du "hors-champ" (ce qui serait une caractérisation crédible de notre société) » (Foessel, p. 19) — d'une identité unifiée et, derrière la façade de la demeure familiale, esquisse du drame caché de la femme au foyer thématized par les cris de Britt :

Je voulais dire qu'en bonne épouse je dois choisir mon heure en semaine et me débrouiller inconsciemment pour ne pas crier quand tu rentres le soir ou quand tu te prépares à partir le matin... [...] le samedi, hein ? ça doit déjà, d'après tes statistiques... Mais il n'y a pas de système en semaine, c'est ça, c'est agaçant, on ne peut pas dire avec certitude que le lundi, le mardi ou le jeudi, on ne peut pas inscrire ça dans l'emploi du temps familial, comme la cantine des enfants ou, à l'entreprise, la réunion hebdomadaire des... Pas encore ! (p. 50-51)

L'évocation de ces cris fait affleurer une des particularités de cette représentation de la maison : un espace de violence symbolique qui, soumis à un système proche de celui de l'entreprise, témoigne d'une contamination des logiques privée et intime.

Le domicile privé comme indice d'une crise de l'intime

Dans l'œuvre de Lenoir, les rapports entre visible et invisible, caché et public, sont sans cesse travaillés, que ce soit sur le mode de la dissimulation, de la surveillance ou de l'exhibition, et interrogent la représentation de l'intime, comme l'indique entre autres le motif du journal de Lorette, la fille du personnage principal, apparemment conçu comme une lettre adressée à sa tante, paria de la famille, mais souvent abandonné en vue et en réalité destiné à la lecture maternelle. La mise en scène de l'espace, organisée par les effets du regard, participe de l'interrogation sur le statut de l'intime à l'époque contemporaine. La maison moderne est ainsi communément envisagée comme un chez-soi soustrait aux regards, qui a d'ailleurs longtemps échappé à l'ordre public, et un lieu où disparaît la nécessité de jouer le jeu social des apparences, ce que contredit visiblement l'écriture de Lenoir. Le chez-soi, dont les représentations sont généralement associées au domicile *privé* et au lieu privilégié de *l'habiter*, rencontre, dans sa mise en scène par Lenoir tout du moins, les nouvelles configurations des domaines public, privé et intime.

Dans son essai intitulé *La Privation de l'intime*, Michaël Foessel a montré que l'opposition entre privé et public n'allait plus de soi et que, distinguant l'intime du privé, il fallait maintenant compter trois paradigmes organisant la vie en société. L'emploi des nouvelles technologies, le pouvoir des médias, la mise en scène des occupations personnelles des représentants politiques, etc., dénotent une confusion entre public et privé, signalée et critiquée depuis longtemps par les philosophes. Mais, comme l'écrit Foessel, « [q]u'on le déplore ou

non, le partage strict entre le public et le privé a depuis longtemps perdu de son efficacité symbolique. [...] Même s'il a pris ces dernières années une dimension industrielle, le *storytelling* n'est donc pas un phénomène nouveau : il a toujours accompagné les mythologies monarchiques qui, par nature, reposent sur la confusion entretenue du privé et du public. » (p. 22) La même confusion est entretenue entre la possession de la demeure familiale des Casella et la reprise de la direction de l'entreprise, y compris dans les choix lexicaux : « Adalbert avait pu hériter du trône et de tous les privilèges, y compris celui d'appeler son premier-né mâle Justus, lequel, reprenant le flambeau qu'il transmettrait à Junior destiné à lui succéder. » (p. 64) Le besoin de publicisation ainsi que le lien entre filiation et pouvoir traversent *Son nom d'avant* : lorsque Justus Casella entend commander une photographie pour orner le hall d'accueil du siège de sa société, il souhaite que celle-ci consiste en un cliché du bâtiment, car si « un paysage ou des arbres, la nature en général ça plaît » (p. 115), en réalité « il s'agit de [l']histoire [de l'entreprise], de son rayonnement, de son âme, si vous voulez, ou de ses tripes même, oui, de ses tripes, de ce je ne sais quoi qui a été transmis de génération en génération, même chez les employés, les dactylos, les ouvriers, on est chez Casella de père en fils, de mère en fille, à tous les étages, il faut vous dire que c'est une véritable famille, dont l'immense généalogie... » (p. 115-116) La photographie est ici envisagée comme un dispositif scopique servant la confusion du public et du privé. Le roman de Lenoir donne ainsi à lire une publicisation du privé et une privatisation du public, toutes deux typiques de l'époque contemporaine, caractérisée, même s'il s'agit d'une réalité ancienne, par la remise en question de ces catégories communément admises, comme le souligne

Foessel. Malgré cette interpénétration, les théories politiques actuelles sont toujours structurées par ces deux paradigmes et, selon Benoît Goetz, « le philosophe conserve souvent, aujourd'hui encore, le mépris pour ce qui se passe dans l'obscurité de la demeure, sa "chose", son domaine d'élection (partagé avec l'homme politique) étant la scène et les réseaux de l'espace public » (p. 28) Foessel montre pourtant que quelque chose de cet ordre communément considéré comme « privé » participe du politique : « qu'auraient été les revendications féministes si l'on n'avait pas arraché une part du "privé" à la sphère de la domesticité ? » (p. 37) Dès lors, Foessel entend montrer que l'intime peut avoir droit de cité sur la scène politique et le distingue pour ce faire du privé qui, basé sur la propriété, est soumis à une logique économique d'échanges, de contrats ou de transactions entre propriétaires (de leur domicile, de leur identité, de leur corps, etc.) Foessel souligne les dérives possibles de cet ordre, parmi lesquelles figurent la confusion entre l'avoir et l'être, l'idéal d'une identité entière et « authentique » et le narcissisme.

L'intime, quant à lui, ne peut être confondu avec le privé et « en constitue peut-être même la contestation la plus radicale » (Foessel, p. 68). Réservé à quelques élus proches, conçu comme lien et non comme propriété, l'intime « apparaît sur le mode du retrait, c'est-à-dire de la mise en suspens de l'adhésion du sujet au monde des échanges. » (Foessel, p. 77) Les relations familiales décrites dans *Son nom d'avant* sont au contraire faites d'une alternance de dissimulation et d'étalage de sentiments, que ce soit dans les cris de Britt ou l'attitude de l'aïeul, « qui a choisi le sentiment depuis la mort d'Henriette, le sentiment, le moyen le plus sûr pour couper les jambes... » (p. 190) L'intime est considéré comme un lien déterminé par le

manque, par un point aveugle, puisque l'individu « doit prendre le risque de se perdre pour espérer se retrouver "auprès de soi dans l'autre." Il y a donc une désappropriation de soi dans l'intime qui n'apparaît jamais aussi clairement que lorsqu'un sujet accorde à autrui le privilège de tenir un discours vrai sur lui. » (Foessel, p. 108-109)

La maison, domicile *privé* et chez-soi *intime*, conjugue ces deux dimensions. L'infinifatif « habiter » dérive d'ailleurs du verbe *habere*, qui signifie à la fois « avoir » et « se tenir ». Depuis l'Antiquité, maison et économie sont associées. Comme l'explique Goetz, si l'on s'en réfère à Aristote et à Xénophon, « [u]ne maison se compose de personnes et de choses *avantageuses*. Elle est la relation qu'entretiennent entre elles ces personnes et ces choses. » (p. 108) Cependant, ces traités économiques s'avèrent très différents de la conception moderne et contemporaine de l'avoir : « il s'agit dans les deux cas des *biens*, de leurs distinctions, de leur production, de leur acquisition, de leur "stockage" et de leur échange, ainsi que de leur accroissement. Mais l'économie antique est avant tout la science du *soin* dont on doit entourer la demeure. » (*ibid.*) Dans *Son nom d'avant*, le domicile répond aux règles en vigueur dans la société marchande contemporaine — entrepreneuriale — et participe dès lors du *privé*, isolé de l'*intime*, tel qu'il est entendu par Foessel. En effet, le motif du contrat traverse le roman : « l'argent et le pouvoir, la maison et l'entreprise Casella, [Justus] aurait tout pourvu qu'il remplisse point par point les clauses du contrat » (p. 65). L'occupation de la demeure familiale des Casella suppose des « partages » (p. 62) et que Britt accepte les conditions de l'accord, à savoir s'occuper d'Adalbert, son beau-père :

Justus aurait la maison, à condition que lui, Adalbert, puisse y rester jusqu'à la fin de ses jours, conformément à la tradition.

J'ai dit que je n'en avais pas la force, que je ne pourrais pas, que j'avais toujours détesté cette maison, que je voulais être chez moi [...].

— Ne fais pas l'enfant. Tu ne peux pas, tu n'as pas le droit... c'était convenu, tu le sais très bien. (p. 95-97)

La demeure familiale devient donc pour Britt un domicile privé, non un véritable chez-soi. Obtenue après une transaction familiale — « Justus était en train de la vendre » (p. 99) —, l'habitation est, dans *Son nom d'avant*, soumise à un régime mercantile, comme le perçoit Lorette lorsqu'elle estime, probablement de manière exagérée mais néanmoins révélatrice, que sa mère ou son frère s'occupent du patriarche contre de l'argent. Les relations et compromis familiaux sont ainsi toujours envisagés à l'aune de la propriété, du coût ou du gain : ainsi, lorsque Britt a souhaité avoir sa « propre » chambre, Justus « n'a même pas discuté [...] il a dû très vite, très très vite, soupeser ce qu'il y avait sur l'autre plateau de la balance [...] un rapide calcul » (p. 130-131), ou quand elle se retire paisiblement d'une conversation importante, « il garde le silence, se demandant s'il doit s'en inquiéter ou s'en réjouir, mais, si elle est d'accord, après tout, et si je m'en tire à si peu de frais » (p. 178, je souligne).

Selon Foessel, « [l']identification de l'intime et du privé est abusive pour une raison simple. L'attribut « privé » renvoie insensiblement à un sujet : la « propriété ». La propriété privée désigne ce sur quoi l'individu a un droit d'exclusivité, mais qu'il peut néanmoins échanger ou aliéner dans des contrats. Elle n'est donc pas ce qui concerne l'individu dans sa singularité, mais ce qui le rend commensurable aux autres. » (p. 108) La demeure familiale n'est ainsi pas le lieu de l'intime, ce qui supposerait une prise en compte du singulier, mais du registre

privé, du domaine de la propriété et de l'échange, d'un discours entrepreneurial, qui saisit les individus au travers de stéréotypes, d'ailleurs régulièrement dénoncés de manière caricaturale par le personnage principal : « surtout ne pas trop les [les épouses] gêner, ce serait immoral que notre fric les dispense de porter leur croix comme tout le monde ! » (p. 172) Ainsi la singularité du sujet est-elle régulièrement gommée : que ce soit dans la compétition entre les enfants, la comparaison avec la belle-mère ou les relations avec les amies du même milieu, l'individu est traité comme représentant d'un groupe — « un seul visage multiplié par cinq » (p. 197) —, comme élément comparable à d'autres, d'ailleurs souvent perçus ou imposés comme des modèles. Ce discours est même perçu, y compris dans ses contradictions, par les enfants :

C'est ma mère qui choisit mes habits. Ils sont moches parce qu'on est riches et que ça ne doit pas nous donner des avantages sur les autres. Papa dit qu'on est comme tout le monde et qu'un jour on pourrait être pauvres s'il y avait une guerre ou une catastrophe. Il veut qu'on apprenne à économiser notre argent. Il dit qu'il faut toujours faire la différence entre le nécessaire et le superflu et que nous sommes gâtés. Il y a des millions d'enfants qui n'ont rien, même pas de chaussures. Papa se fait faire ses chaussures sur mesure parce qu'il a les pieds plats et qu'il marche beaucoup. Ma mère en a au moins quinze paires. (p. 85-86)

Ainsi, aujourd'hui, « l'intime, qui devrait impliquer un décentrement de soi, est interprété abusivement comme une possession » (Foessel, p. 15) et confondu avec le privé. Dans *Son nom d'avant*, l'espace est façonné par la même logique de la propriété :

Tu t'y feras, allons, quand tu seras dans les lieux en sachant que tu es chez toi, que tu peux changer les rideaux, mettre les meubles que tu veux, on fera tout refaire, les peintures, les

papiers peints, on demandera conseil à un décorateur, et le jardin, toi qui adores le jardinage, pense à ce superbe jardin ! Tu seras entièrement libre de tout aménager dedans, dehors, de tout faire absolument comme tu le désires... (p. 97)

De même, une logique objectivante préside à la description de la maison lorsque l'accent est mis sur les objets et leur localisation. Les membres de la famille, Britt en particulier, sont soumis au même devoir de localisation, de place déterminée au sein du domicile. Cet agencement spatial débouchera finalement sur un sentiment d'aliénation que Barthes avait déjà relevé lorsque, dans sa description de l'habitat, il évoque l'architecture des années 1970, en particulier du hall-bureaux, et considère que la transparence, en plus de permettre un gain d'espace, est un double instrument de pouvoir : « la transparence supprime la surveillance (tout le monde surveille tout le monde) » (p. 89).

Les échanges verbaux entre les membres de la famille miment couramment le discours de l'entreprise, aliénant quand il est reproduit dans le domicile car, chez les Casella, il réduit l'autre au silence grâce à des propos tour à tour lénifiants et blessants :

— Il faut qu'on réfléchisse calmement ensemble, continue [Justus], sans nous laisser gagner par cette nervosité qui nous fait perdre les pédales et n'a rien de constructif, au contraire, et ce n'est pas avec des cris qu'on trouve la solution des problèmes. Quand on se réveille brusquement au fond d'un cul-de-sac, il faut pouvoir trouver l'échelle, il y en a toujours une, il suffit de se donner la peine de regarder autour de soi. (p. 174)
Britt se cuirasse, se blinde, il y a son enfant, chaque fois que les mots "concrètement", "raisonnable", "sang-froid" l'atteignent, traversant les espèces de parois matelassées qui la séparent de Justus. (p. 176)

Le dimanche, [papa] nous fait faire un bilan de la semaine à table et il nous demande notre programme pour la semaine d'après. Ma mère lui dit que c'est chaque fois la même chose vu qu'on a toujours le même emploi du temps. Mais il dit qu'il fait ça lui aussi chaque week-end pour lui parce que c'est un très bon exercice. Ensuite il nous demande de réfléchir et de dire ce qu'on pourrait améliorer, quels efforts on veut faire. Papa dit qu'il faut qu'on connaisse nos points faibles pour les vaincre. (p. 86)

La structure organisant la demeure familiale commande également la constitution subjective, ce qui explique que le privé puisse ainsi être assimilé à l'authenticité mais aussi à l'exhibition. Nul décentrement de soi propice à une relation d'intimité : les personnages adhèrent à leur image unifiée :

Dans un univers où règne le narcissisme, la condition sociale devient le reflet de la condition intérieure : non seulement j'ai ce que je mérite, mais ce que je possède (en termes de biens et de considération) exprime ce que je suis. (Foessel, p. 45)

Dans le mirage d'une identité authentique, le sujet semble devoir correspondre parfaitement à son environnement matériel et symbolique, comme en témoigne exemplairement la scène de la messe évoquée précédemment. L'aliénation à une image imposée par l'entourage prend la forme, chez Lenoir, d'une localisation, dans la maison ou, comme nous l'avons déjà montré, dans l'église. Le malaise est double dans *Son nom d'avant* puisque le personnage principal est partagé entre la soumission à un regard scrutateur et à la mise en scène d'une identité prétendument authentique :

Le « fou » n'est pas seulement celui qui croit être le roi alors qu'il n'est pas le roi, mais autant celui qui croit être le roi *alors qu'il est le roi*. [...] [L]e « fou » pour Lacan est celui qui adhère sans distance à sa position sociale, confondant les attributs sociaux avec des qualités privées. Littéralement, le fou est celui qui « s'y croit ». [...] Il se prend pour ce qu'il « est », ou plutôt pour ce que la société lui

dit qu'il est, surtout lorsque celle-ci ne se montre pas avare en rétributions symboliques. (Foessel, p. 46-47)

L'espace d'une photo : un révélateur de l'intime

Le privé, régi par les règles des échanges calqués sur une logique entrepreneuriale et par une morale dite de l'authenticité, structure donc en partie la représentation spatiale dans *Son nom d'avant*, déterminée par des logiques de surveillance et d'exhibition, de dissimulation et d'adhésion à une identification imaginaire. L'intime, par contre, est envisagé comme un lien basé sur des affinités électives et d'un retrait du monde des échanges. Mais un retrait s'avère-t-il possible dans ce roman qui exhibe les journaux intimes et recourt régulièrement au motif de la confession ? Le discours indirect libre, qui restitue le monologue intérieur de Britt, pourrait à première vue donner l'impression de participer de l'exposition de soi, du souci d'« être soi », de la quête d'authenticité contemporains et caractéristiques, selon Foessel, de l'ordre privé. Or, attentive comme Nathalie Sarraute aux tropismes, Lenoir évite l'étalage en recourant à l'ellipse — vingt ans se sont en effet écoulés entre la première et la deuxième parties et de nombreux impensés, tels que la rencontre avec Justus ou la relation avec Victor, subsistent dans le roman — et aux défaillances de la mémoire, après que Britt a aperçu Johann Samek à l'église. Les nombreuses ruptures syntaxiques miment ainsi une parole faite de failles et d'oublis. Les seuls dialogues comportant un échange intime sont ceux qui ont lieu entre Britt et Samek. Absent corporellement puisque ces échanges ont lieu par téléphone, Samek s'efface aussi durant une bonne partie de

l'échange et recourt quant à lui à une parole hésitante. C'est pourtant cette parole incertaine qui provoquera, chez Britt, la révélation de « son nom d'avant » et la fuite :

— Oui, mais votre nom, vous ne...
Elle le lui dit. Il le répète. » (p. 166)

Le dialogue mime donc une parole en retrait, ce qui contredit encore l'idée d'une écriture qui livrerait toute l'intériorité d'un personnage au moyen de la narration des flux de conscience.

Se retirant des échanges verbaux avec sa famille (p. 172-178), Britt rompt également le contrat la liant à la demeure familiale. Cette conquête de l'intime entraîne une modification de la représentation spatiale et de l'organisation scopique dans le roman. Apparaît de manière fugitive la nécessité — beaucoup plus structurante dans *Le Répit* (2003) — de posséder « une chambre à soi » (Woolf). Puisque la chambre représente le « lieu de fantasmatisation, en tant qu'il est protégé; ce qui est soustrait à la surveillance » (Barthes, p. 89), la requête de cet espace intime revient souvent à un « combat pour la liberté » (*ibid.*). Cependant, dans *Son nom d'avant*, l'obtention d'un espace privé au sein du domicile n'équivaut pas à gagner ce combat puisque Britt s'y sent également poursuivie par les petites bêtes qui ont rongé sa belle-mère avant elle. Si le retrait ne se manifeste pas, dans ce roman, par le biais de l'espace de la chambre, il trouve néanmoins son point de départ dans une composante de la représentation spatiale, qui recourt qui plus est à la fonction du regard¹. Britt décide en effet de rompre le

¹ Le regard d'autrui et le miroir ne sont en effet pas présentés comme néfastes tout au long du roman : les assises de Britt sont ébranlées lorsqu'elle est vue par Samek à l'église et qu'elle l'aperçoit à son tour. Elle compare alors son regard à celui d'un ange gardien qu'elle imaginait, enfant, « au bout du couloir tenant un grand miroir céleste dans lequel elle aurait été forcée de voir ce que

contrat en emmenant l'aïeul à l'hôpital et en quittant le domicile après avoir reçu deux photos de la part de Samek. Ces photographies, dans un passage qui inaugure la troisième et dernière partie, conjuguent en effet description de l'espace et portrait incertain :

Quelqu'un, un homme, une femme, on ne sait pas, semble arrêté à quelques mètres d'un muret de vieilles pierres, assez bas, avec çà et là des touffes d'herbe folle, des plaques de mousse, du liseron peut-être sur la gauche. Au-delà, dans le flou, on devine une plaine infertile, un terrain vague, quelques buissons moutonnant au loin sous le ciel vide, probablement couvert. On voit cet individu de dos les mains dans les poches d'un imperméable clair à manches raglan, chiffonné, râpé. Le col est relevé. Le vent vient de la droite, ébouriffant les cheveux foncés, plutôt courts. La tête est légèrement renversée dans la nuque, les épaules sont basses et comme tirées en arrière sous l'effet d'une détente, d'une longue inspiration, à moins que ce ne soit un mouvement de recul. Les pieds sont invisibles.

Puis l'imperméable, le même certainement, posé ou plutôt jeté sur ce muret dont on s'est rapproché et derrière lequel on distingue les épis poilus et les fines têtes de hautes herbes sauvages qu'une petite brise fait ployer vers la gauche, les pierres luisent dans la lumière plus vive, comme si l'imperméable avait été ôtée dans une éclaircie. Mais peut-être cette photo précède-t-elle l'autre : l'imperméable enfilé au moment où le ciel s'est couvert, assombri, refroidi... » (p. 157-158)

La mise en exergue de l'imperméable rappelle la première description de Britt, vêtue d'un manteau similaire, quelques minutes avant qu'elle ne croise Samek. Cependant, cette image s'avère floue et empêche toute identification assurée. L'imperméable est envisagé comme signe ne pouvant être perçu que d'eux seuls et leur servira d'ailleurs de code pour se

les glaces de l'appartement retouchaient, dérobaient gentiment à ses regards » (p. 136).

retrouver ensuite. À l'opposé de la place réservée aux Casella à l'église ou de la présence imposée de Britt aux côtés du vieillard, les positions du personnage sur ces photographies sont interchangeables et, à l'exception de l'imperméable, l'accent n'est pas mis, dans les descriptions, sur les objets, comme c'était le cas dans le domicile des Casella, mais sur un paysage naturel et assez large, semblable en ceci au cabanon d'Emilia, dernier lieu du roman, qui abrite un temps le personnage en fuite avant qu'elle ne disparaisse.

Un terrain vague qui subvertit l'opposition entre lieu et espace

Si le dernier lieu décrit, le cabanon d'Emilia, est plus serein, sous « la lumière encore vive du soir qui semblait répandre sur le fleuve au cours rapide toutes les fleurs broyées de juin, un pâle coulis filant dans les tourbillons ocre ou violacés » (p. 204), ce paysage, « bande de terrain vague qui s'étendait entre le bout du lotissement de jardinets et une haute clôture de treillis métalliques » (p. 204), ne correspond pas aux clichés de l'endroit idyllique mais apparaît du moins comme un espace ouvert, dans lequel aucune place figée ne paraît assignée. Ce cabanon² s'avère difficile à localiser, connu seulement de deux personnes, en retrait donc et dans un espace qui, par sa qualité de « terrain vague », paraît indéterminé. Dans ce dernier lieu, fréquenté avant la disparition de Britt à la fin du roman, aucune place ou fonction ne semble assignée au personnage principal, contrairement à sa position et son image figées dans le

² Il serait intéressant de comparer le rôle tenu par ce cabanon aux représentations de la cabane dans les théories des architectes.

domicile privé³. C'est précisément ce lieu qui sert de refuge à Britt, lui permet d'échapper au regard de sa famille ou du narrateur et préside à sa disparition.

La représentation d'Hélène Lenoir ne se limite donc pas à la mise en scène de la maisonnée, de ce qui est communément envisagé comme un *lieu*, une possibilité d'habitation, mais, outre qu'elle dénonce l'inhospitalité potentielle du domicile, dilue, grâce à la représentation du cabanon, la pertinence de l'opposition du *lieu* à l'*espace*. Révéler son « nom d'avant » enclenche chez Britt une fuite vers un espace neutre, où l'anonymat, paradoxal puisqu'il s'agit d'une habitation explicitement présentée comme le « cabanon d'Emilia », est, « [q]uoi qu'il s'oppose à l'intimité, [...] politiquement salubre puisqu'il dessine un espace où nul ne songe à demander aux autres de se dévoiler » (Foessel, p. 48-49). Sont réunies les conditions d'une « liberté qui est expérimentée dans le fait de ne pas être vu, ou plutôt de ne pas être *regardé* » (p. 49). Dans ce roman, *l'habiter* ne se superpose donc pas à la maison, car « la maison peut être aussi cela : un espace de pouvoir et de violence » (Goetz, p. 106-107), mais à un espace qui s'apparente en bien des points aux non-lieux habituellement décriés de la surmodernité. Le terrain vague déjoue les catégories communément admises ainsi que les contraires qui structuraient jusqu'ici la représentation spatiale de *Son nom d'avant*. L'opposition, dans la première partie, entre intérieur et extérieur qui scandait les rapports entre Britt et les hommes, et surtout l'assimilation, dans la seconde partie, du domicile au régime de l'économie contemporaine savaient la possibilité d'un chez-soi, là où la zone intermédiaire et indéterminée esquisse une possibilité d'intimité.

³ Cette localisation imaginaire aliénante sera encore accentuée dans le roman *Pièce rapportée* (2011).

Bibliographie

- BARTHES, Roland, (2002), *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France (1976-1977). Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes*, sous la direction d'Eric Marty, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil.
- DEPELSENAIRE, Yves, cité par Gérard WAJCMAN. (2004), *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier.
- FOESSEL, Michaël. (2008), *La Privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*, Paris, Seuil.
- GOETZ, Benoît. (2011), *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier,
<http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1706>.
- LEBRUN, Jean-Claude. (1998), « Une réclusion sans barreaux. Hélène Lenoir invente un nouveau chemin de l'intime », *L'Humanité*, 28 août,
<http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1706>
- LENOIR, Hélène. (2003 [1994]), « Le bois », dans *La Brisure*, Paris, Minuit, coll. « Double », p. 19-33.
- . (2001 [1998]), *Son nom d'avant*, Paris, Minuit, coll. « Double ».

SENNETT, Richard. (1979 [1974]), *Les Tyrannies de l'intimité*, trad. d'Antoine Berman et de Rebecca Folkman, Paris, Seuil, coll. « Sociologie ».

WOOLF, Virginia. (2008 [1929]), *Une chambre à soi*, trad. de Clara Malraux, Paris, Denoël.

Résumé

Les dispositifs spatiaux et visuels abondent dans l'œuvre d'Hélène Lenoir. Dans *Son nom d'avant* (1998), la maison constitue une pierre de touche pour cerner les tensions contemporaines entre domaines public, privé et intime, étudiées, entre autres, par Richard Sennett et Michaël Foessel. Cet article se propose d'analyser la manière dont le regard détermine la mise en scène d'un domicile *privé* plutôt que d'un chez-soi *intime*. Nous étudierons ensuite un passage conjuguant dispositif scopique et mise en exergue du traitement de l'espace pour étudier la représentation de l'intime chez Lenoir. L'étude de l'épisode final nous permettra, quant à elle, de conclure sur la dilution de l'opposition communément admise entre *espace* et *lieu*.

Abstract

Spatial and visual devices abound in Hélène Lenoir's work. In *Son nom d'avant* (1998), the house is a touchstone to identify

contemporary tensions between public, private and intimate, studied, among others, by Richard Sennett and Michael Foessel. This article aims to analyze how the eye determines the staging of a private house rather than an intimate home. We then study an excerpt that combines scopic devices and the treatment of space to understand Lenoir's work on the intimate. The study of the final episode allows us to conclude on the dilution of the commonly accepted opposition between *space* and *place*.