



HAL
open science

**Retour à la maison. Le motif de la maison dans l'œuvre
romanesque de J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard,
Sylvie Germain et Marie NDiaye**

Marie Aubelle

► **To cite this version:**

Marie Aubelle. Retour à la maison. Le motif de la maison dans l'œuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain et Marie NDiaye. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA001 . tel-02147293

HAL Id: tel-02147293

<https://theses.hal.science/tel-02147293>

Submitted on 4 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 120. « Littérature française et comparée. »
UMR 7172 – Thalim / CERACC

Thèse de doctorat en littérature française

Marie Aubelle

RETOUR À LA MAISON

**LE MOTIF DE LA MAISON DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE
DE J.M.G. LE CLEZIO, PASCAL QUIGNARD,
SYLVIE GERMAIN ET MARIE NDIAYE**

Thèse dirigée par
Mme Marie-Hélène Boblet

Soutenue le 15 janvier 2018

Jury :

M. Bruno BLANCKEMAN, professeur à l'Université Sorbonne nouvelle Paris 3

Mme Marie-Hélène BOBLET, professeur à l'Université de Caen

Mme Nathalie PIEGAY, professeur à l'Université de Genève

Mme Evelyne THOIZET, professeur à l'Université d'Artois

RÉSUMÉ

L'histoire de la maison et celle du roman se croisent tout particulièrement au XIX^e siècle alors que littérature et architecture engagent des chantiers dont Philippe Hamon souligne le parallélisme. La maison comme la maisonnée sont par ailleurs affectées par les évolutions sociétales. Objet privilégié de la description réaliste, la maison a depuis été ébranlée dans ses fondations d'autant que l'intérêt même de son exposition s'est trouvé remis en cause. La question de la représentation est au cœur des crises que traverse le roman. Le retour à la fiction initié au tournant des années 1980, en réactivant le romanesque, favorise-t-il la délivrance de nouveaux permis de construire et le réinvestissement d'un lieu redevenu fréquentable? Cette thèse se propose d'explorer le motif de la maison dans l'œuvre romanesque de quatre romanciers contemporains, J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain et Marie NDiaye, à l'aune des changements sociologiques comme des problématiques du roman, afin de montrer que la maison offre des perspectives nouvelles pour la fiction. Nous envisagerons un «roman de maison» lequel, comme le roman d'aventure, aurait son espace, ses intrigues, ses personnages. En parcourant des espaces domestiques distincts, nous ferons ressortir un certain nombre d'enjeux esthétiques et poétiques liés au thème et nous nous demanderons si le roman ne serait pas, à notre époque, devenu le refuge le plus sûr et le lieu le plus hospitalier.

***Mots clefs :** Roman contemporain, Roman d'aventure/roman de maison, Critique de l'Imaginaire, Critique thématique (maison, maisonnée, habitat), XX^e et XXI^e siècles, J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain, Marie NDiaye*

ABSTRACT

RETURN TO HOME

Home as literary motif in the works of J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain and Marie NDiaye

The history of home and that of the novel have crossed paths more than once, but hardly ever more so than in the nineteenth century, when literature and architecture began exploring new forms, the similarities of which were aptly pointed out by Philippe Hamon. At the time, both house and home were subjected to deep societal changes, and their worth as literary object was called into question: thus, home, which had long been a favourite topic of the realists, was shaken to its foundations. The very notion of representation lay at the crux of the crises the novel was going through. Around the 1980s, however, the novel began pivoting back towards fiction, thus reviving its core characteristic. Did this return to home promote new building permits, so to speak? Did it make home, as a literary trope, inhabitable once again? This dissertation shall explore the motif of home in the complete works of four contemporary authors, namely J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain and Marie NDiaye, as analyzed through the prism of sociological changes, as well as of novel-related problematics. By so doing, I hope to demonstrate that home still bears a slew of new perspectives for the fiction genre. I will put forward the notion of a ‘home novel’, which, just like the ‘adventure novel’, is endowed with its very own set of spaces, plots and characters. By delving into various domestic spaces, I shall bring out some of its key aspects, be they aesthetic or poetic, and wonder whether the novel might have become, in the times we live in, the safest and most hospitable haven at our disposal.

Key words : *Contemporary novel, Adventure novel/Home novel, Critique of the Imaginary, Thematic criticism, Twentieth and Twenty-first centuries, J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain, Marie NDiaye*

«Le roman, les contes commencent quand le personnage sort de la maison.
Le héros va de maison en maison pour conquérir son identité¹».

¹ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Éditions Gallimard, 1998, rééd. «Folio; n°3292», 1999, p. 407.

*Que tous ceux qui m'ont permis de rêver à cette maison,
de la bâtir et d'y vivre soient ici remerciés.*

Mes remerciements particuliers à Mme Marie-Hélène Boblet, ma directrice de thèse.

*À ma mère, qui a gardé les clefs de sa maison
À ma tante, qui a quitté sa maison sans avoir eu le temps de fermer la porte
À Thierry, Jacques, Béatrice, Pierre, Sylvie, Tom, Vincent, Agathe, Martin*

Sommaire

Introduction	9
1. Quitter la maison et partir à l'aventure	10
2. La maison et le roman	11
2.1 L'avènement de la bourgeoisie et la consécration du roman	11
2.2 Les crises du roman et de la représentation	16
2.3 Crise de la famille et nouveaux modes d'habitation	18
2.4 Retour à la maison	20
3. Quatre romanciers et leurs maisons	22
Première partie : Exposer la maison.....	27
<i>Chapitre 1 : Un lieu ancré</i>	<i>31</i>
1.1 État des lieux	31
1.1.1 Spécificité et voisinage	36
1.1.1.1 J.M.G. Le Clézio : De la maison en marge de la ville aux maisons exotiques	36
1.1.1.2 Pascal Quignard : Lieux de pèlerinage, lieux de retraite	38
1.1.1.3 Sylvie Germain : De la maison des contes à la demeure	40
1.1.1.4 Marie NDiaye : Logements d'aujourd'hui pour familles nouvelles	42
1.2 La maison, un lieu nommé	45
1.2.1 Le nom propre, l'appropriation	46
1.2.1.1 J.M.G. Le Clézio : Poésie et invitation au voyage	47
1.2.1.2 Lieux intimes : Les petits noms de Pascal Quignard	50
1.2.1.3 Toponymes, métonymies	52
1.2.2 Attribution, désignation	53
1.3 Maison rêvée, maison de rêve ?	57
1.3.1 Les maisons perdues de J.M.G. Le Clézio	57
1.3.2 Les maisons trouvées et retrouvées de Pascal Quignard	60
1.3.3 Les rêveurs de Sylvie Germain	61
1.3.4 Les mirages de Marie NDiaye	62
 <i>Chapitre 2 : L'espace domestique.....</i>	<i>65</i>
2.1 Le seuil : entrer dans la maison	65
2.1.1 J.M.G. Le Clézio : Frontières, territoires	66
2.1.2 Pascal Quignard : Sécession/invitation	67
2.1.3 Sylvie Germain : Hospitalité et transgression	68
2.1.4 Marie NDiaye : Zone conflictuelle	70
2.2 Définition des espaces	72
2.2.1 Espace public/espace privé	72
2.2.2 Les pièces de la maison	77
2.2.3 Espaces de sociabilité	80
2.2.3.1 Les salons	80
2.2.3.2 Salle à manger, cuisine : les repas de famille	82
2.2.4 Espaces privés	85
2.2.4.1 La chambre	85
2.2.4.2 L'Espace à soi	87
2.3 Spatialité du personnage	89

<i>Chapitre 3 : La fenêtre, cadrages et perspectives</i>	92
3.1 Spécificités de la fenêtre	94
3.2 La fenêtre, le cadre, le tableau	98
3.2.1 «Ceci n'est pas une fenêtre»	99
3.2.2 La fenêtre sur le mur.....	99
3.2.3 Points de vue.....	101
3.2.4 Chambre avec vue/baies vitrées	104
3.3 La fenêtre ouvre sur un monde	105
3.3.1 Fenêtres échappatoires, consolatrices.....	105
3.3.2 Élévation, expérience du regard, anéantissement	107
3.3.2.1 Fenêtre sur cour	107
3.3.2.2 Apprendre à regarder	108
3.3.2.3 Regard sur le néant/Anéantissement dans le paysage	109
3.4 La fenêtre : aspect dramatique	110
3.4.1 Révélation de scène	110
3.4.2 La fenêtre-porte : Effractions/transgressions.....	112
Deuxième partie : Raconter la maison	114
<i>Chapitre 1 : La maisonnée</i>	118
1.1 La maison patriarcale.....	118
1.1.1 J.M.G. Le Clézio : L'«Ailleurs» en héritage	120
1.1.2 Pascal Quignard : Le retrait des pères	123
1.1.3 Sylvie Germain : patriarches autoritaires et époux esseulés	125
1.1.4 Marie NDiaye : La distance vis-à-vis des pères ; la visite au père.....	126
1.2 L'espace des femmes	129
1.2.1 Les femmes de la maisonnée.....	132
1.2.1.1 Mères et épouses.....	132
1.2.1.2 Les femmes seules.....	136
1.2.1.3 La domestique, la «nouvelle» maîtresse de maison	138
1.3 Recomposition familiale et reconfiguration spatiale	139
<i>Chapitre 2 : L'économie diégétique</i>	143
2.1 La maison, lieu d'expériences individuelles.....	144
2.1.1 L'expérience initiatique.....	145
2.1.2 L'expérience mystique	148
2.1.4 L'expérience fantas(ma)tique.....	152
2.2 La maison, lieu d'expériences inter-individuelles	154
2.2.1 La maison, lieu de l'intrigue.....	154
2.2.2 La maison, lieu du drame	158
2.1.3 La maison, lieu théâtral	160
2.3 La maison : Un repère dans un trajet	161
2.3.1 Aller vers la maison.....	162
2.3.1.1 J.M.G. Le Clézio : Révolution, le voyage à rebours	162
2.3.2 Partir de la maison	164
2.3.3 Revenir à la maison	166
<i>Chapitre 3 : La maison et le temps</i>	169
3.1 Le temps de l'Histoire et des histoires.....	170
3.1.1 J.M.G. Le Clézio : Confronter différents temps.....	172
3.1.2 Pascal Quignard : Temps immémorial, rituels quotidien	175
3.1.3 Sylvie Germain : Le rappel de l'Histoire	176
3.1.4 Marie NDiaye : Le brouillage du temps	177

3.2 La maison, lieu de mémoire.....	179
3.2.1 J.M.G. Le Clézio : De l'absence de mémoire à la mémoire retrouvée.....	182
3.2.2 Pascal Quignard : Échos et souvenirs.....	183
3.2.3 Sylvie Germain : Les secrets et les heures sombres du passé	185
3.2.4 Marie NDiaye : Soupçons sur la mémoire	187
3.3 Le temps dans la maison.....	187
3.3.1 Le temps à soi.....	189
3.3.2 Temps de pause	191
Troisième partie : La maison et le roman	194
<i>Chapitre 1 : La maison et l'aventure</i>	<i>199</i>
1.1 L'événement «domestique», oxymore contemporain ?.....	199
1.2 Les caractères du roman de maison : Sédentaire, rêveur, casanier <i>versus</i> aventurier ?.....	204
1.3 La narration : la forme du récit	209
<i>Chapitre 2 : La maison et le romanesque</i>	<i>217</i>
2.1 Roman domestique, roman de famille, roman de maison.....	217
2.2 Romance, roman gothique, roman fantas(ma)tique.....	219
2.2.1 La maison, lieu de la romance.....	219
2.2.2 Roman gothique, roman fantas(ma)tique, maisons hantées	222
2.3 La maison, lieu du renouveau romanesque.....	224
2.3.1 Le romanesque passionnel.....	224
2.3.2 Le romanesque quotidien	226
2.4 Des romans de maison(s).....	228
2.4.1 J.M.G. Le Clézio : Roman d'aventures et récit de transmission	228
2.4.2 Pascal Quignard : Roman de mutation, roman de gestation.....	230
2.4.3 Sylvie Germain : Roman de l'hospitalité	234
2.4.4 Marie NDiaye : Roman de l'étrangeté au monde.....	236
2.4.5 Redéfinition du personnage et de ses rapports avec le monde social.....	240
<i>Chapitre 3 : La maison et le monde</i>	<i>244</i>
3.1 Le bonheur domestique/La maison du bonheur.....	245
3.2 Avoir ou être ?	250
Conclusion	256
Bibliographie.....	260
Annexe	276
<i>PRÉSENTATION DES MAISONS.....</i>	<i>277</i>
J.M.G. LE CLÉZIO	277
Le Procès-Verbal (1963)	277
Le Chercheur d'Or (1985).....	277
Onitsha (1991).....	278
Révolutions (2003).....	279
Ritournelle de la faim (2008)	280
PASCAL QUIGNARD.....	281
Le Salon du Wurtemberg (1986).....	281
Tous les matins du monde (1991)	281
L'Occupation américaine (1994).....	282
Villa Amalia (2006).....	282
Les Solidarités mystérieuses (2011).....	283

SYLVIE GERMAIN.....	284
Jours de colère (1989)	284
L'Enfant Méduse (1992)	284
Immensités (1993).....	285
La chanson des Mal-Aimants (2002)	286
L'Inaperçu (2008).....	287
MARIE NDIAYE	288
En famille (1991).....	288
Un temps de saison (1994)	289
Rosie Carpe (2001).....	290
Mon cœur à l'étroit (2007)	291
Trois femmes puissantes (2009).....	292

Introduction

1. Quitter la maison et partir à l'aventure

La maison sert de point de départ à l'aventure. Dans son ouvrage consacré au roman d'aventures de 1870 à 1930, Matthieu Letourneux précise leur emboîtement : «Le roman d'aventures fonctionne comme une mise en crise de l'univers familial, qui correspond à l'entrée en aventure, et l'intrigue se résume aux efforts du personnage pour réintégrer le monde ordinaire².» Un certain nombre de dichotomies naissent spontanément, opposant l'espace de l'aventure à l'espace domestique : extérieur/intérieur, ouvert/fermé, inconnu/connu, altérité/familiarité... Le temps lui-même ne s'écoule pas de la même façon, le temps des «mésaventures», des péripéties et de l'accidentel s'opposant au rituel, à la répétition ainsi qu'à la dilatation du temps domestique. Si l'action, de préférence violente, et le dépaysement semblent caractériser le roman d'aventures, quelle serait la spécificité d'un roman de maison? Si l'on cherche du côté du personnage, suivant la distinction établie par Marthe Robert³, le roman d'aventures reconnaîtrait le bâtard qui affronte le monde, tandis que le roman de maison accueillerait l'enfant trouvé qui cherche à le fuir en se réfugiant dans l'imaginaire.

Aventure et espace domestique ne peuvent cependant si facilement s'exclure, ni la maison se limiter à n'être que le refuge de la vie intérieure et l'on ne saurait opposer un roman du dehors à un roman du dedans. L'étranger qui, tel le Grand Meaulnes, passe le seuil de la maison, n'apporte-t-il pas également avec lui le souffle de l'aventure? Si l'aventure ouvre au monde extérieur, permet de s'échapper du quotidien, la maison est également le lieu où, tout à la fois, se rêve l'aventure et où son récit est enregistré. «C'est la contemplation silencieuse des atlas, à plat ventre sur le tapis, entre dix et treize ans, qui donne ainsi l'envie de tout planter là. [...] Lorsque le désir résiste aux premières atteintes du bon sens, on lui cherche des raisons. Et on en trouve qui ne valent rien. La vérité, c'est qu'on ne sait comment nommer ce qui vous pousse. Quelque chose en vous grandit et détache les amarres, jusqu'au jour où, pas trop sûr de soi, on s'en va pour de bon⁴», confie Nicolas Bouvier.

² Matthieu Letourneux, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Presses Universitaires de Limoges, «Médiatextes», Limoges, 2010, p. 20.

³ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Grasset, 1972, rééd. Éditions Gallimard, («Tel»; n°13), 1991, 364 p.

⁴ Nicolas Bouvier, *L'Usage du monde*, Librairie Droz, 1963, rééd. Éditions Payot, «Petite Bibliothèque Payot», 1992, p. 12.

Le roman d'aventures qui place l'action, la dynamique au premier plan et privilégie un univers masculin, renverrait-il par ailleurs le roman de maison du côté du féminin?

2. La maison et le roman

Qu'est-ce qu'une maison? L'article «maison» du Dictionnaire de Furetière distingue deux sens principaux : «Logis, lieu où on peut se retirer, et remettre à couvert son bien et sa personne des injures du temps. [...] Ce mot vient de *mansio* et de *maniere*. Mesnage. [...] Maison «signifie aussi le mesnage, les personnes qui composent une famille, qui habitent une *maison* ; et le revenu dont elle subsiste. Il n'a que luy et deux valets pour toute sa *maison*. C'est un enfant de la *maison*. Le maistre, la maistresse de la *maison*. Cet homme a fait une bonne *maison*, a bien établi sa *maison*.»

2.1 L'avènement de la bourgeoisie et la consécration du roman

À l'âge classique, la séparation des genres théâtraux et la fixation des règles – dont celle de l'unité de ton – ont permis à la vie domestique (celle des gens de la *domus*) de s'épanouir dans la comédie. Mais il faudra attendre le roman «bourgeois» du XIX^e siècle pour que la maison devienne un véritable lieu littéraire.

Comme le roman d'aventures auquel son destin semble dès l'origine lié, le roman «domestique» prend naissance en Angleterre, le pays du *home*. Charles Shelly explique que si la France demeurerait jusqu'alors attachée au roman d'amour et à la figure du couple, on assiste, avec le développement du roman domestique (*Domestic novel*) en Angleterre au cours du XVIII^e siècle, à l'apparition de la famille dans le roman⁵. Aux intrigues du roman sentimental du XVIII^e siècle se substitue progressivement un intérêt pour la famille élargie et surtout l'enfant dont on se soucie davantage. L'image de la mère dans la société et les soins apportés à l'enfant sont de plus en plus valorisés depuis le XVIII^e siècle.

La Révolution a permis par ailleurs le développement de l'individualisme et favorisé l'émergence de la vie privée dont la maison devient le refuge (contre la société comme la famille). Au sein de celle-ci, redoublant la dichotomie privé/public, les espaces s'organisent.

⁵ Charles Shelly, «Roman d'amour et roman domestique: mutation du genre au tournant du XVIII^e siècle», *Eighteenth-Century fiction*, Volume 17, Number 3, April 2005

Leur transformation, leur distribution et leur attribution suivront les évolutions de la famille dans laquelle l'État jouera un rôle de contrôle accru, chargé dorénavant de l'inscription et de la conservation des principaux actes établissant la place de l'individu au sein de la famille et dans la société. De nouveaux acquéreurs vont supplanter les héritiers des siècles passés. La Révolution a marqué l'avènement d'«êtres sans héritage, qui ne procèdent que d'eux-mêmes, une humanité inédite. [...] Terre, sang, lignage, entours ont désormais cessé de définir et d'emmailloter l'individu humain, créature frissonnante et nue qui surgit dans un monde démeublé⁶», constate Mona Ozouf.

La maison bourgeoise du XIX^e siècle est la maison du père, détenteur d'un patrimoine dont les règles de transmission ont été fixées après la Révolution par le Code civil (1804). La gestion de l'intérieur est déléguée à la mère, la maîtresse de maison⁷.

Le roman va devenir le genre par excellence de la bourgeoisie, consacrant l'esprit de sérieux et reflétant son ascension. Le lien entre maison fictionnelle, maison réelle prend au XIX^e siècle une importance particulière dans la mesure où l'aspect mimétique est privilégié. «Le roman de représentation mimétique relève [...] d'un projet général d'inventaire. Son but est de “tenir registre”, comme disait Rousseau, des avoirs de cette classe qui s'enrichit. Il constate un pouvoir naissant. Il témoigne d'une prise de possession du monde⁸.»

Le siècle d'or du roman octroie une large place à la description dont l'une des fonctions principales consiste à créer l'illusion référentielle. Celle-ci valorise le décor et la maison en particulier à «remeubler». «Les lecteurs du XIX^e siècle [...] jouissent des fruits de leur travail. Ils se reconnaissent et s'admirent dans le décor qui les entoure et dans les objets qui leur appartiennent. Ils attendent du roman qu'il leur renvoie l'image de leur aisance et de leur bonheur matériel⁹».

Le réalisme serait [...] chronologiquement situé dans un contexte socio-politique où une conscience historique s'est imposée, à savoir l'avènement du monde moderne issu de l'effondrement de l'Ancien Régime et de la rupture révolutionnaire, [observe pour sa part Dominique Kunz Westerhoff]. [...] Dans le roman, genre par excellence du réalisme, une forme s'impose plus

⁶ Mona Ozouf, *Les Aveux du roman, Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Éditions Gallimard, «Tel; n°329», 2004, p. 7.

⁷ André Burguière, Christiane Klapisch-Zuber, Martine Segalen, Françoise Zonabend (dir.), *Histoire de la famille, 2, Le Choc des modernités*, Éditions Armand Colin, 1986, 560 p.

⁸ Michel Delon, Françoise Mélonio, Bertrand Marchal et Jacques Noiray, Antoine Compagnon (dir. Jean-Yves Tadié), *La Littérature française T2, Dynamique et histoire*, Éditions Gallimard, «Folio Essais», 2007, p. 455-456.

⁹ *Ibid*, p. 456.

particulièrement et prend un essor extraordinaire au XIX^e siècle : la description. Alors qu'elle avait un rôle secondaire, ornemental ou didactique, sous l'Ancien Régime, la description moderne devient le mode majeur de présentation du réel¹⁰.

La question du point de vue, objectif ou subjectif pour rendre compte du réel sera au cœur des débats esthétiques. Il s'agit bien de prime abord de montrer, voire d'exhiber. «Il existe sans doute un lien entre le désir moderne de représentation visuelle et le développement de la mentalité bourgeoise. La vue, plus que tout autre sens, est l'instrument privilégié du dénombrement et de la surveillance des biens accumulés. Voir, c'est contrôler et posséder¹¹.»

Cet habitat, notamment urbain, que les romanciers s'attachent à représenter, est alors en pleine mutation. La révolution industrielle engendre un afflux de population nouvelle dans les villes qui connaissent une véritable crise du logement. «Le problème du logement existait depuis bien des siècles, [relève Simone Roux], mais la révolution industrielle, en multipliant les villes, en concentrant des masses ouvrières aux abords des centres industriels lui a donné de nouvelles dimensions. [...] Si, par le passé, les classes dirigeantes avaient supporté allègrement la misère populaire, le prolétariat par ses luttes a forcé l'attention en posant la question sociale dont celle du logement fait partie¹².»

Dans le même temps, de grands travaux de modernisation sont entrepris, en particulier dans la capitale, transformée en véritable chantier, qui voit notamment la naissance de l'immeuble haussmannien. Émile Zola suit l'ascension d'Eugène Rougon¹³ qui spéculé sur des terrains à bâtir. Le «siècle du roman» est aussi celui de l'architecture et Philippe Hamon observe que les liens entre littérature et architecture au XIX^e siècle mêlent bien souvent leurs problématiques.

Si l'architecture fascine si souvent la littérature, c'est donc peut-être parce que l'architecture lui semble implicitement désigner et circonscrire un champ diffus de problèmes et de questions (d'ordre théorique comme pratique) qui sont aussi les siens ; comme si l'architecture renvoyait à la littérature, en une sorte de miroir, tantôt symétriques, tantôt exacerbées, tantôt ironiquement déplacées ou retournées, tantôt reformulées sous une forme plus «voyante» (comme posées «concrètement», «pétrifiées») ou paradoxale, les questions fondamentales qui hantent cette dernière. Ces questions

¹⁰ <https://www.unil.ch/fra/home/menuguid/litterature-moderne/histoire-litteraire/ressources/XIXeXXe-siecles-d-kunz-w.html>

¹¹ Michel Delon, Françoise Mélonio, Bertrand Marchal et Jacques Noiray, Antoine Compagnon (dir. Jean-Yves Tadié), *La Littérature française T2, Dynamique et histoire*, Opus cité, p. 489.

¹² Simone Roux, *La Maison dans l'histoire*, Éditions Albin Michel, 1976, p. 248.

¹³ Émile Zola, *La Curée*, Éditions Gallimard, 1981, rééd. «Folio plus classiques; n°257», 2014, 384 p.

touchent à la fois au problème du statut de la fiction, à celui de la représentation, à celui du signe et à celui du sens¹⁴.

De nouveaux matériaux sont utilisés ; l'armature de fer s'exhibe dans les constructions et monuments modernes. En marge des hôtels particuliers, immeubles de rapports, garnis, pensions de famille, telle la pension Vauquer¹⁵, une offre nouvelle de logements voit le jour, reproduisant une savante hiérarchie sociale pour répondre à ce flux migratoire. La ville a ses espaces sociaux bien délimités : de manière horizontale (le centre et ses faubourgs) et de manière verticale (étages, vue sur rue...). À l'intérieur des maisons, les mêmes hiérarchie et ségrégation se répètent, reléguant ainsi les domestiques dans les espaces réduits sur cour et dans les étages élevés. La maison de la rue de Choiseul qu'Émile Zola décrit dans *Pot-Bouille*¹⁶ offre une vue en coupe particulièrement significative. Le personnage et son milieu, sa coquille, sont étroitement liés.

Si la maison bourgeoise est largement représentée, la maison du pauvre a également sa place dans le roman, offrant un autre éclairage sur les réalités de son époque. Médecins, hygiénistes, philanthropes et politiques se mobilisent pour améliorer à des fins diverses le logement ouvrier. La population ouvrière, mise à l'écart, se constitue en force revendicatrice afin de faire valoir ses droits, notamment à un logement décent et ne tardera pas à exprimer, au même titre que le bourgeois, son rêve d'accession à la propriété. Sur cette question, libéraux et socialistes s'affrontent. À côté du patron paternaliste qui loge ses ouvriers sur le lieu de travail, se développent les projets de phalanstère fouriéristes.

La maison individuelle est encore un rêve et les logements collectifs l'emporteront en cette fin du XIX^e siècle. L'État cherchera à en assurer le contrôle avec la loi du 30 novembre 1894, instituant les HBM (habitations bon marché), ancêtres des HLM, première loi offrant un crédit au logement. La dimension sociale et sanitaire sera désormais au cœur des préoccupations architecturales.

Fonder un foyer, habiter une maison. Au XIX^e siècle, la maison devient le socle de la famille et la famille, la «figure centrale, sinon exclusive du privé¹⁷», observe Perla Serfaty-Garzon. On assiste, au XIX^e siècle, à la promotion du privé. L'enfant conquiert dans le même

¹⁴ Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Librairie José Corti, 1989, p. 29.

¹⁵ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Gallimard, «Folio Classique ; n°3326», 1999, 448 p.

¹⁶ Émile Zola, *Pot-Bouille*, Éditions Gallimard, «Folio Classique ; n°1408», 1982, 480 p.

¹⁷ Perla Serfaty-Garzon, *Chez soi, Les Territoires de l'intimité*, Éditions Armand Colin/SEJER, 2005, p. 37.

temps, au sein de la maison, son espace. Au XIX^e siècle, une littérature destinée à l'enfance voit également le jour. La famille représente plus précisément «un idéal bourgeois», comme l'explique Martine Ségalen :

À côté de la diversité des familles ouvrières, la mosaïque des familles bourgeoises. De la haute à la petite bourgeoisie, d'un niveau de revenu à l'autre, d'un pays à l'autre, comme d'une époque à l'autre, les bourgeoisies sont multiples. Toutes cependant partagent une idéologie qui les unifie au-delà de leurs distinctions matérielles, en mettant au centre de leurs valeurs un modèle familial qui joue un rôle social considérable au cours du XIX^e siècle, qu'il s'agisse du groupe domestique ou du dispositif de parenté.

Au cœur du dispositif bourgeois, une famille qui se définit comme le lieu de l'ordre, porteuse d'un modèle normatif puissant où tout écart est considéré comme une dangereuse déviance sociale. Dans ce creuset se forment les valeurs nécessaires à l'accomplissement individuel, fruit des vertus morales qui ont été inculquées au cours d'un long processus de «socialisation»¹⁸.

Émile Zola offre avec les Rougon-Macquart, *L'Histoire naturelle et sociale d'une famille*, le pendant naturaliste à *La Comédie humaine*. La famille va se déployer progressivement dans le roman, étendant ses ramifications, relatant l'histoire des différentes générations. À côté du roman anglais et du roman russe, Albert Thibaudet repère un roman de famille à la française qu'en cette fin du XIX^e siècle, une littérature traditionnelle de droite, illustre plus particulièrement : «Ce roman domestique, roman-thèse et roman-tragédie, que M. Bourget représente obstinément chez nous, il est cultivé par une littérature de droite. [...] M. Bazin avec *Les Oberlé*, M. Bordeaux avec *La Maison*, en ont donné des échantillons, et ce groupe académicien, traditionaliste et catholique, n'est pas bien difficile à caractériser¹⁹.» Il observe par ailleurs un renouveau de ce roman domestique chez Roger Martin du Gard, dont *Les Thibault* offre l'exemple le plus abouti. «Qu'est-ce *Les Thibault* ? Le contraire d'une "thèse" et d'un "drame" à la Bourget. Un *stream of flesh* [...], l'élan vital d'une famille, ou plutôt de deux familles, qui se cherche, se crée, expérimente, à travers l'auteur et sous nos yeux.»

Une autre forme de roman domestique familial voit le jour sous la plume de François Mauriac, qui dissèque les «tragédies familiales». «*Génitrice*, [écrit Jean-Michel Wittman] fut présenté par la bande de l'éditeur, comme le "drame de l'amour maternel". On reconnaît les termes qui conviennent si bien au roman de M. Bourget : drames de famille, tragédie domestique, c'est-à-dire condensation et crise à la française²⁰.»

¹⁸ Martine Ségalen, «La Révolution industrielle : du prolétaire au bourgeois», in Burguière, André, Klapisch-Zuber, Christiane, Segalen, Martine, Zonabend, Françoise (dir.). *Histoire de la famille, 2, Le Choc des modernités*, Éditions Armand Colin, 1986, p. 390.

¹⁹ Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, «Le roman domestique», NRF n°127, avril 1924, rééd. Éditions Gallimard, «Quarto», 2007, p. 877-892, p. 887.

²⁰ Jean-Michel Wittman, *Gide politique, Essai sur Les Faux-Monnayeurs*, Classiques Garnier, 2011, p. 89.

Dans *Les Nourritures terrestres* André Gide enjoint Nathanaël de quitter maison et famille. La promotion de l'aventure prend sous sa plume un sens particulier : sa célèbre formule «Familles, je vous hais» manifeste avant tout le rejet d'une conception du roman traditionaliste, organiciste au profit d'une réhabilitation de l'individu.

2.2 Les crises du roman et de la représentation

Au XIX^e siècle, l'homme collectionneur d'objets rares faisait concurrence au bourgeois qui exposait dans les vitrines de son salon ses curiosités ainsi qu'à la maîtresse de maison en charge de la décoration. Des Eisseintes, le personnage célibataire de J.-K. Huysmans, ira quant à lui «À Rebours des grammaires des arts décoratifs²¹», souligne Bertrand Bourgeois, s'élevant contre le goût bourgeois de l'époque et évinçant la femme dans son rôle de décoratrice d'intérieur.

Le roman traverse différentes crises au cours du XX^e siècle. La critique du roman et de l'esthétique réaliste ira de pair avec une critique de la bourgeoisie. Deux mouvements, le surréalisme et le Nouveau Roman, en récusant le roman bourgeois, vont plus particulièrement porter atteinte à la maison.

Le surréalisme, remisant le décor et ses accessoires jugés arbitraires, va prôner un idéal de la transparence. André Breton rêve ainsi dans *Nadja* d'une maison de verre :

Je persiste [...] à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef. Fort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés. Je m'assure que le coup dont elle ne se relèvera pas lui a été porté par Huysmans. Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant²².

Dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924), André Breton dénonce l'inanité de la description qu'Alain Robbe-Grillet fustigera une trentaine d'années plus tard, s'élevant contre l'usage référentiel et mimétique qu'ont pu en faire les romanciers du XIX^e siècle. Il admire le travail d'Eugène Atget, qui dresse d'autres formes d'inventaires²³.

²¹ Bertrand Bourgeois, «À Rebours des grammaires des arts décoratifs», février 2006, <file:///Users/admin/Desktop/bourgeois.htm.html>

²² André Breton, *Nadja*, Éditions Gallimard, 1928, 1963, p. 18-19.

²³ Eugène Atget, *Intérieurs parisiens, début du XX^e siècle, artistiques, pittoresques et bourgeois*, 1857-1927, photographies (musée Carnavalet, 19 octobre, 21 novembre 1982 dans le cadre du mois de la photo 1982

Le grand roman français du XIX^e siècle en particulier, Balzac en tête, regorge de maisons, de mobiliers, de costumes, longuement, minutieusement décrits. Et il est certain que ces descriptions-là ont pour but de faire voir et qu'elles y réussissent. Il s'agissait alors le plus souvent de planter un décor, de définir le cadre de l'action, de définir l'apparence physique des personnages. Le poids des choses ainsi posé de façon précise constituait un univers stable et sûr, auquel on pouvait ensuite se référer, et qui garantissait par sa ressemblance avec le monde «réel» l'authenticité des événements, des paroles, des gestes, que le romancier y ferait survenir²⁴.

«Le débat sur les techniques romanesques est donc repris là où il avait été laissé dans les années 1920: partisans d'une conception progressiste de la littérature, les Nouveaux romanciers récusent à la fois le personnage et l'histoire, tout ce qui fait le romanesque bourgeois²⁵», relève Antoine Compagnon. Tandis que le décor affiche sa fonction constructive, on assiste à une éclipse de l'intrigue domestique et les fondements bourgeois (individualisme, libéralisme, propriété) sont contestés.

Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise bien une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. [...] Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. Le monde lui-même n'est plus cette propriété privée, héréditaire et monnayable, cette sorte de proie, qu'il s'agissait moins de connaître que de conquérir²⁶.

Le lien qui unissait le personnage à son décor doit désormais être pensé différemment. «On voit tout de suite pourquoi les objets balzaciens étaient si rassurants [affirme Alain Robbe-Grillet] : ils appartenaient à un monde dont l'homme était le maître ; ces objets étaient des biens, des propriétés, qu'il ne s'agissait que de posséder, de conserver ou d'acquérir. Il y avait une constante identité entre ces objets et leur propriétaire [...]»²⁷.

Une remise en question radicale de la pensée bourgeoise survint durant les premières décades du XX^e siècle, [relève Carole Déspres]. En ce qui a trait à l'espace domestique, les critiques peuvent être groupées en deux types : les critiques de la ville industrielle qui remettent en question la relation entre l'espace de la maison et celui du travail et des loisirs, et les critiques de l'esthétique bourgeoise qui contestent la nature et l'usage de l'objet industrialisé ainsi que l'accumulation matérielle dans l'environnement domestique²⁸.

La maison attribut du personnage semble vouée à disparaître : «[Le personnage] a, peu à peu, tout perdu, [constate Nathalie Sarraute] : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie,

organisé par l'association Paris Audiovisuel), 116 p.

Les intérieurs que présentait le photographe au début du XX^e siècle, vides comme des scènes de crime, invitaient au déchiffrement.

²⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, «Critique», 1963, p. 125.

²⁵ Michel Delon, Françoise Mélonio, Bertrand Marchal et Jacques Noiray, Antoine Compagnon (dir. Jean-Yves Tadié), *La Littérature française T2, Dynamique et histoire*, Opus cité, p. 762.

²⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau roman*, Opus cité, p. 28.

²⁷ *Ibid*, p. 119.

bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom²⁹.»

À la crise du sujet dans le roman fera écho, sur le plan social, celle de la famille.

2.3 Crise de la famille et nouveaux modes d'habitation

Les deux guerres mondiales laissent un pays en ruines sur lesquelles il faudra reconstruire, parfois à la hâte. Les chantiers qui s'ouvrent dans les années 1950 dessinent le paysage nouveau des villes et de la périphérie, des banlieues hérissées de grands ensembles dont les promoteurs vantent le luxe de l'eau courante et de l'électricité à ceux qui, hier encore, vivaient dans des baraquements insalubres. Les terrains vagues et les bicoques voisinent encore, derniers vestiges d'une époque sur laquelle les photographes Robert Doisneau, Willy Ronis, Izis posent un regard humaniste.

Dominique Borne précise que ce n'est qu'à la fin des années 1950 que les intérieurs hérités de la maison bourgeoise du XIX^e siècle subissent de véritables transformations. L'espace intérieur ne va cesser d'évoluer et de s'inventer.

Les années 1960 signent l'avènement de la modernité domestique et vantent l'idéal de nouvelles fées du logis. De nouveaux appareils et objets destinés à économiser les tâches ménagères envahissent la maison et consacrent des aliénations nouvelles. En 1956, Boris Vian chantait déjà *La Complainte du progrès*. Dans *Les Petits enfants du siècle* (1961) Christiane Rochefort brosse le portrait d'une famille vivant dans un immeuble récent d'une cité aux abords de Paris et épingle la société de consommation.

Au cours des années 1970, «[l]e rôle de la maison est d'autant plus grand que dorénavant les ménages sont fréquemment propriétaires de leur logement³⁰». Encouragé par la loi Chalandon (1968) qui cherche à promouvoir l'épargne-logement, le pavillon, le logement individuel, où l'on se sent davantage chez-soi, est préféré au logement collectif.

Sur le plan social, les années 1970 voient par ailleurs la remise en cause profonde des institutions et notamment celle de la famille. La condition de la femme évolue, appuyée par

²⁸ Carole Després, «De la maison bourgeoise à la maison moderne. Univers domestique, esthétique et sensibilité féminine», *Recherches féministes*, Vol. 2, n°1, 1989, p. 7.

²⁹ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Éditions Gallimard, 1956, rééd «Folio essais ; n°76», 1987, p. 61.

³⁰ Dominique Borne, *Histoire de la société française depuis 1945*, Éditions Armand Colin/SEJHER, 1988, 2002, p. 131.

les revendications du féminisme. Celles-ci aspirent, à l'égal des hommes, à sortir de la maison pour trouver un travail. La pensée bourgeoise de l'époque reflète de façon paradoxale une aspiration à la propriété et une quête d'émancipation.

Les années 1970 sont marquées par une reprise de l'activité professionnelle féminine dans tous les pays européens, [observe Martine Ségalen]. Celle-ci n'est pas nouvelle : on a vu l'importance de la femme dans le processus de production ouvrier. Ce qui est nouveau, c'est l'entrée sur le marché du travail des femmes de ces classes moyennes qui, pendant une période qu'on peut maintenant dater, étaient restées à la maison, se consacrant à leur intérieur domestique et à leurs enfants. Un ensemble complexe de facteurs médicaux, sociaux, économiques, culturels ont conduit les femmes à rechercher une activité professionnelle à l'extérieur du foyer, et à s'y maintenir durablement³¹.

Les sciences humaines ont alors en France le vent en poupe et les sciences sociales élargissent leurs champs d'investigation. «Il revient à Henri Lefebvre d'avoir audacieusement posé, dès 1962, avec la *Critique de la vie quotidienne*, ce qui était considéré comme secondaire, la vie quotidienne, la ville dans l'expérience concrète qu'en ont les habitants, et, par extension, la maison et le chez soi, comme lieu du politique et au lieu du politique³²», remarque Perla Serfaty-Garzon.

La politique du logement est quant à elle relativement récente. «Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle que naît l'idée d'une possible intervention publique dans le domaine du logement. Les premières lois visent d'abord à lutter contre l'insalubrité des logements puis des mesures sont prises pour faire face à l'exode rural et à la pénurie de logements qui s'en suit. Au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, les besoins en logements sont tels qu'une intervention massive de l'État s'impose³³.» Il faudra attendre la fin des années 1960 pour qu'un ministre de l'équipement et du logement soit nommé par le gouvernement de Georges Pompidou. L'étendue de ses prérogatives englobe des problématiques nouvelles que reflètent les intitulés ou rattachements successifs: emploi et cohésion sociale, aménagement du territoire et, plus récemment, habitat durable.

«En cette fin du XX^e siècle, la marche sans rémission de l'expansion urbaine accumule les rancœurs [explique Jacques Pezeu-Massabuau] et, en tout pays, une minorité importante rejette les logements "rationnels" et "sociaux" où les pouvoirs publics tentent d'encadrer et de normaliser les nouveaux citadins, tandis que la maison individuelle prend la forme d'un

³¹ Martine Ségalen, «La Révolution industrielle : du prolétaire au bourgeois», in Burguière, André, Klapisch-Zuber, Christiane, Segalen, Martine, Zonabend, Françoise (dir.), Opus cité, p. 402.

³² Perla Serfaty-Garzon, *Chez soi, Les Territoires de l'intimité*, Opus cité, p. 2.

³³ *Vie publique*, «Politique du logement social», <http://www.vie-publique.fr/politiques-publiques/logement-social/chronologie/>

rêve de moins en moins réalisable³⁴.» La précarité et les conditions de logement demeurent, elles, toujours d'actualité, ainsi que l'attestent le vote de la loi DALO (droit au logement opposable) et les différents décrets d'application qui l'encadreront (2007-2014). L'accueil de réfugiés qui vivent aujourd'hui en marge, dans des logements de fortune, fait de l'habitat un enjeu plus que jamais majeur.

Le phénomène de colocation qui se développe aux différents âges de la vie, permettant tout à la fois de partager les charges financières et de rompre la solitude, contribue à détacher la maison de la famille. En 2011, Catherine Rollot soulignait dans un article du *Monde* que les héritages ne sont pas toujours revendiqués, citant l'exemple de «[ce]s Français qui renoncent à l'héritage de parents trop endettés³⁵». Aspire-t-on par ailleurs encore à cet idéal de maison qui se transmet ? Les familles éclatent puis se recomposent, favorisant les changements de maison. Dans le même temps, le rêve de «l'autre maison»³⁶ (la maison secondaire), autrefois refuge des générations et plus ouverte que la maison principale, est en berne. Faut-il voir là un éloge de la mobilité, un délitement des liens familiaux ?

Si le rêve de maison pour tous n'a jamais semblé plus éloigné de la réalité, il nous a semblé nécessaire de prendre la mesure des enjeux de sa représentation dans le roman contemporain.

2.4 Retour à la maison

Sur le plan romanesque, le retour à la fiction qu'observe la critique aux tournants des années 1980 se manifeste notamment dans les récits de vie, qui consacrent également un retour au sujet dans sa dimension sociale. «Aux jeux formels qui s'étaient à peu près imposés dans les années 1960-70 succèdent des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines en plein essor depuis trois

³⁴ Jacques Pezeu-Massabuau, *La Maison, espace social*, Presses universitaires de France, «Espace et liberté», 1983, p. 172.

³⁵ Catherine Rollot, «Ces Français qui renoncent à l'héritage de parents trop endettés», *Le Monde*, n°20799, dimanche 4 – lundi 5 décembre 2011

³⁶ Françoise Dubost (dir.), *L'Autre maison, la «résidence secondaire», refuge des générations*, Éditions Autrement, «Mutations», n°178, avril 1998, 184 p.

décennies, ou aux “récits de vie” qui connaissent alors un véritable succès³⁷», observe Dominique Viart.

La maison y trouve sa place. Comment la rebâtir sans craindre d’afficher ses lézardes? À quelle fin peut-elle, là encore, être représentée? Les récits de soi ont sans doute contribué à la réhabilitation de lieux. Le café-épicerie maison de *La Place*, d’Annie Ernaux, devient ainsi le témoin social d’une époque et le catalyseur d’une histoire familiale. Le relâchement d’une certaine vigilance vis-à-vis de l’illusion romanesque et référentielle autorise par ailleurs la délivrance de nouveaux permis de construire : «Les interdits de la modernité la plus activiste – le soupçon exercé par le Nouveau Roman sur les phénomènes croisés de l’illusion romanesque et de l’illusion référentielle – perdent de leur efficacité, [écrit Bruno Blanckeman]. Ils ne bloquent plus le rapport au réel mais, plus proches du doute que du soupçon, le stimulent à des fins de redéploiement romanesque [...]»³⁸.

Remettre le personnage dans ses meubles fait implicitement écho au grand nettoyage domestique que Nathalie Sarraute appelait de ses vœux afin de s’approcher d’une réalité plus secrète et profonde, l’ethos du personnage. Ce retour au sujet et à son expérience spatio-temporelle conduit certains romanciers à revenir sur leurs ancrages. Le retour à la fiction passerait-il par un retour au lieu? «Ce coin de terre, ce bout de siècle inclinent les fictions romanesques, comme les récits de mémoire, vers une quête ontologique : comment être au monde et dans le temps³⁹?» analyse Sylvaine Coyault-Dublanchet dans l’essai qu’elle consacre aux trois romanciers limousins, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et Richard Millet.

Ces retours déjouent aussi certaines illusions. Si l’ère du doute est dépassée, il convient cependant de s’interroger sur un héritage qui ne va pas de soi. Doit-on conclure à une crise de la transmission? La maison n’est plus familière et il convient de se l’approprier de nouveau. Sommes-nous devenus des étrangers dans la maison? Savons-nous habiter? Nous préciserons les nouveaux liens entre maison et personnage pour envisager la manière dont elle est aujourd’hui réinvestie en nous attachant à quatre œuvres singulières et symptomatiques de la fin du XX^e siècle.

³⁷ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, Éditions Bordas, 2005, p. 5-6.

³⁸ Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, Presses Universitaires de France, 2011, p. 185.

³⁹ Sylvaine Coyault-Dublanchet, *La Province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Librairie Droz, Genève, 2002, p. 15

3. Quatre romanciers et leurs maisons

Afin d'enrichir le regard porté sur la maison, nous avons retenu deux auteurs masculins et deux auteurs féminins. J.M.G. Le Clézio (né à Nice en 1940), Pascal Quignard (né en 1948 à Verneuil-sur-Avre), Sylvie Germain (née en 1954 à Châteauroux) et Marie NDiaye (née à Pithiviers le 4 juin 1967) ont été témoins de réalités sociales différentes. Leurs ancrages géographiques diffèrent également. Ils sont susceptibles d'illustrer des variations romanesques mais aussi d'entrer en résonance. L'un des objectifs de cette étude consistera précisément à montrer que le prisme de la maison permet de croiser leurs regards.

Chacun d'eux s'exerce à plusieurs genres, et leur œuvre aujourd'hui conséquente a bénéficié d'une reconnaissance critique. Si l'appartenance à une «maison» d'édition reflète aujourd'hui plus lâchement une politique éditoriale, il convient cependant de préciser que ces quatre auteurs figurent de manière non exclusive au catalogue de la maison d'édition Gallimard. J.M.G. Le Clézio y publie depuis ses débuts. Autrefois lecteur, membre du comité de lecture, Pascal Quignard distingue la publication de ses romans qu'il réserve aux Éditions Gallimard de celle de ses traités, publiés aux Éditions Grasset. Sylvie Germain a bénéficié des encouragements de Roger Grenier, son premier lecteur, aux Éditions Gallimard. Depuis 2005, elle publie aux Éditions Albin Michel. Découverte par Jérôme Lindon, Marie NDiaye a publié ses premiers romans aux Éditions de Minuit avant de rejoindre en 2009, avec la publication de *Trois femmes puissantes*, les Éditions Gallimard.

Nous avons élu pour chacun des auteurs cinq romans afin d'offrir un corpus suffisamment exhaustif susceptible de rendre compte de différents types comme de modes d'habitation.

J.M.G. Le Clézio envoie son premier manuscrit, *Le Procès-verbal*, à Georges Lambrichs, qui dirige alors la collection «Le Chemin», en veillant à s'assurer que celle-ci ne s'adresse pas uniquement aux auteurs du Nouveau Roman. L'ouvrage, publié en 1963, sera récompensé par le prix Renaudot. Adam Pollo, son personnage principal, investit une maison abandonnée notamment pour écrire. *Désert*, publié en 1980, qui obtiendra le prix Paul Morand, ouvrira la voie à un autre type de romans davantage tournés vers l'Ailleurs, en particulier l'archipel des Mascareignes auquel est rattachée une branche de la famille de l'auteur. Les maisons dans son œuvre sont plurielles. Elles sont le théâtre d'enjeux différents, qu'il s'agisse d'évoquer la violence (en particulier dans ses nouvelles), l'isolement, la solitude, de chercher à reconstruire une identité, d'inventer de nouvelles

histoires, ou encore de se tourner vers l'enfance et d'explorer des terrains d'aventure. Elles sont surtout omniprésentes, même si elles sont plus souvent menacées de disparaître. La maison, dans ses multiples variations, apparaît comme un point d'ancrage, ce qui peut sembler paradoxal chez un écrivain nomade qui affirme pouvoir écrire n'importe où.

Le Procès-Verbal (1963) fait état du squat et du saccage d'une villa sur les hauteurs de Nice. *Le Chercheur d'or* (1985) revient sur les traces de son grand-père et d'une maison perdue, à l'île Maurice. *Onitsha* (1991) nous emmène en Afrique, au Nigéria, dans la maison du père. *Révolutions* (2003) retourne à la maison des origines, celle de l'ancêtre breton à ce qui était alors L'Isle-de-France. Dans *Ritournelle de la faim* (2008), une jeune fille est spoliée de son héritage.

Les maisons de Pascal Quignard accueillent des invités, s'offrent aux amants, aux amis. D'autres, plus silencieuses, reflètent l'intimité et il est des pièces où l'on n'entre pas ; on reste sur le seuil. Elles semblent parfois plus fantasmagoriques, peuplées de fantômes, devoir être décryptées entre lumière et ombre. En 1994, Pascal Quignard se démet de toutes les fonctions sociales qu'il occupe afin de se consacrer à l'écriture. Ces maisons, comme celle où il a choisi de se retirer, sont également celles de la rupture avec un certain ordre social. Un sentiment de nostalgie s'attache aux maisons vers lesquelles nous revenons comme aux origines. Dans sa contribution à la revue *Europe* consacrée à l'auteur, Laurent Demanze souligne :

[...] c'est tout l'univers quignardien qui baigne ainsi dans une profonde nostalgie, comme s'il fallait toujours revenir chez soi, ou retourner au lieu originnaire de l'enfance. C'est pourquoi Pascal Quignard est si sensible aux atmosphères des maisons, dont il décrit avec minutie les ambiances chaleureuses et les couleurs souvent rougeoyantes comme au creux d'un ventre⁴⁰ [...]

Le Salon du Wurtemberg (1986) scande le nom de «Bergheim», la maison d'enfance. Dans *Tous les matins du monde* (1991), la maison de province, loin de la société parisienne propose une retraite à un musicien las des bruits du monde. *L'Occupation américaine* (1994) fait entendre des airs de jazz dans une ville de province d'après-guerre où les adolescents cherchent à s'émanciper de la maison de leurs parents. Une jeune femme choisit de s'installer dans une villa avec vue sur la mer, en Italie (*Villa Amalia*, 2006). Une

⁴⁰ Laurent Demanze, «Biographie d'un mélancolique», p. 102-113, in *Pascal Quignard, Europe*, n°976-977, août-septembre 2010, p. 107.

autre lui fait écho, dans *Les Solidarités mystérieuses* (2011), revenant sur les lieux de son enfance, en Bretagne, pour s'y installer de nouveau.

Sylvie Germain, comme Pascal Quignard, a suivi l'enseignement d'Emmanuel Levinas. La maison, la demeure, est intérieure, qui permet de définir ensuite notre rapport au monde. Son œuvre est également traversée de fantômes, d'errants et d'ombres. Elle a par ailleurs consacré des ouvrages à des peintres, saisissant elle aussi la lumière et la vibration des ateliers. Chez Sylvie Germain, ce ne sont pas tant les maisons que les personnages qui les habitent qui ressortent tout particulièrement, sans doute parce qu'ils président souvent à l'écriture d'un roman comme elle l'explique dans *Les Personnages*. Il conviendra alors de s'intéresser davantage à la maisonnée, à ces lignées qui y inscrivent leur histoire. Les personnages de Sylvie Germain sont aussi ceux qui hantent les rues comme cette Pleurante des rues de Prague, les mal-logés qui vivent dans des substituts de maison. Sans domicile fixe, sans reconnaissance sociale, à quelle identité peuvent-ils prétendre? Elle aborde la maison dans la relation à l'autre. La notion d'hospitalité occupe une place centrale dans son œuvre.

Dans *Jours de colère* (1989) une femme aussi belle que libre s'enfuit de sa maison pour vivre en aventurière. *L'Enfant Méduse* (1992) dénonce le drame de l'inceste dans une maison. *Immensités* (1993) fait entendre les échos de la Révolution de velours dans un appartement, à Prague. *La Chanson des Mal-aimants* (2002) suit le parcours d'une sans-maison. Dans *L'Inaperçu* (2008), l'étranger à la famille est chassé de la maison.

Marie NDiaye a grandi en banlieue parisienne. Après avoir vécu plusieurs années à Berlin, elle est revenue s'installer en région bordelaise. Avec la maison du père, en Afrique, qu'elle retrouve dans son roman, *Trois femmes puissantes*, Marie NDiaye emprunte un chemin parallèle à celui de J.M.G. Le Clézio, embarquant à Marseille pour aller au Nigéria, à la rencontre de son père qu'il n'avait jamais vu. Comme la plupart de ses maisons fictionnelles, qui se présentent davantage comme des lieux de dissolution de l'identité, la maison d'Afrique n'est nullement le lieu d'heureuses retrouvailles. La maison est un territoire étrange, fantastique (elle se rapproche là de l'univers du conte, également présent chez Sylvie Germain), fragile⁴¹, sans fondation solide et les personnages y restent parfois malgré eux prisonniers, englués dans une espèce de fatalité. L'aspect social est également important chez Marie NDiaye.

⁴¹ Marie NDiaye, *Autoportrait en vert*, Mercure de France, «Traits et portraits», 2005, rééd. «Folio; n° 4420», 2006, 126 p.

Dans *En famille* (1990), la famille refuse à Fanny le droit d'entrer dans la maison de l'aïeule. Avec *Un temps de saison* (1994), nous prenons la mesure de la catastrophe qu'engendre le fait pour les Parisiens d'avoir séjourné un jour de trop dans leur maison de villégiature. Le souvenir de Brive, la maison d'enfance, s'estompe peu à peu dans *Rosie Carpe* (2001). *Mon cœur à l'étroit* (2007) fait état du désarroi de Norah peu à peu évincée de sa propre maison. *Trois femmes puissantes* (2009) suit le destin de trois femmes, raconte l'exil et nous ramène également en Afrique, au Sénégal, dans la maison du père.

Nous entrerons dans ces maisons fictionnelles comme un étranger se présenterait à la porte pour demander l'hospitalité. Faire l'expérience de la maison dans le roman invite à considérer celle-ci selon différentes perspectives.

Nous nous attacherons dans notre première partie à la représentation de la maison dans le roman. Nous l'exposerons, en cherchant à préciser son ancrage. Nous nous intéresserons à sa dénomination et au lien que le personnage entretient avec elle. Le rêve de maison nous emportera bien souvent vers la maison natale, maison d'enfance, que célèbre Gaston Bachelard dans *La Terre et les rêveries du repos*⁴², si prégnante qu'elle éclipse parfois toutes les maisons à venir dans la construction identitaire. D'autres rêves de maison s'offriront également à nous. Mais la maison rêvée n'est pas pour autant une maison de rêve. Nous reviendrons à la maison afin de confronter également ces rêves à la réalité. Nous nous arrêterons sur le seuil avant de pénétrer à l'intérieur pour découvrir différents espaces. Nous nous dirigerons alors vers la fenêtre qui nous offrira de nouveaux cadrages et perspectives que nous chercherons à définir.

Dans notre deuxième partie, nous raconterons la maison et nous analyserons l'enjeu dramatique qu'elle représente. Nous découvrirons les personnages qui l'occupent, dont nous préciserons le statut et la place qui leur sont octroyés et nous apprécierons le rôle de la maison dans leur parcours. La maison est un lieu d'expérience à la fois individuelle et inter-individuelle. La maison est le lieu de l'enclos, du secret et nous démonterons le mécanisme de ses intrigues. C'est également un foyer qui permet d'organiser des trajets dans l'espace. La maison s'inscrit dans l'histoire, la filiation, par le biais des générations. Elle constitue un patrimoine, source de convoitises ou de questionnements sur la lignée. La maison permet de

⁴² La maison des parents à Brive (*Rosie Carpe*) prend un relief particulier, véritable leitmotiv, alors qu'elle est de fait moins précisément figurée que celle qu'ils occuperont plus tard à Antony.

conjuguer différentes temporalités. Elle s'inscrit dans le temps. Elle est lieu de mémoire. C'est aussi une matrice temporelle.

Dans notre troisième partie, nous réhabiliterons la maison, nouvel espace possible d'invention du roman, nouvel espace romanesque dans la fiction et lieu paradoxal de nouvelles aventures du roman contemporain. Nous envisagerons un roman de maison lequel, comme le roman d'aventure, aurait ses espaces, ses histoires, ses personnages.

Nous avons fait le choix d'une étude thématique et nous nous appuyerons tout d'abord sur la critique de l'Imaginaire et la critique thématique (Gaston Bachelard, Jean-Pierre Richard) ainsi que sur la psychanalyse avec notamment les travaux de Gérard Wajcman sur la fenêtre pour présenter la maison. Les ouvrages d'histoire et de sociologie étayeront plus largement l'ensemble de notre réflexion afin de rendre compte des évolutions de l'habitat comme des évolutions sociétales qui affectent également la fiction. Nous nous référerons aux ouvrages de Gérard Genette ainsi qu'aux recherches narratologiques plus récentes de Florence de Chalonge et de Raphaël Baroni pour raconter la maison. Les ouvrages d'histoire littéraire, d'histoire du roman en particulier nous permettront d'approfondir les liens entre maison et roman.

*

Première partie : Exposer la maison

*

La maison ne s'offre pas toujours au premier regard. Son apparition dans le récit ne constitue pas nécessairement une scène d'exposition et peut être tardive, récurrente, parcellaire. Elle peut s'effacer ou disparaître. Il faut parfois même la chercher et la recomposer. Nous confronterons différents points de vue, examinant la manière dont ce décor particulier affecte le personnage. Observe-t-on par ailleurs un renouvellement de la proposition métonymique balzacienne corrélant lieu et personnage ? Marie NDiaye semble nous y inviter en exhibant des lieux le plus souvent impersonnels, dénués d'histoire, ancrés dans un environnement vis-à-vis duquel s'opère une distanciation ironique. Les maisons prennent encore les traits de personnages, tel «Bergheim», la maison d'enfance, associée, à la manière d'un moulage sur un site préhistorique, au visage de la mère (*Le Salon du Wurtemberg*) ou la maison du père au Sénégal, la «grande maison arrogante», sur le seuil de laquelle celui-ci surgit (*Trois femmes puissantes, I*).

Les auteurs jouent parfois de l'aspect référentiel des maisons qu'ils élisent, comme en témoigne leur apparition dans des textes de statuts différents – fictions, traités, essais ou récits autobiographiques (Bergheim, la maison sur les bords de l'Yonne, pour Pascal Quignard, la maison du père en Afrique ou la maison ancestrale de Maurice, pour J.M.G. Le Clézio). Nous serions presque tentés de confronter maison réelle et maison fictive, comme nous y invite la maison du père reproduite en photographie dans *L'Africain*, et Ibusun, celle qui est évoquée dans *Onitsha*. Si, dans «*L'Africain*, [observe Dominique Viart], J.M.G. Le Clézio ne donne aucune photo de famille, ni de portrait de ce père dont il raconte l'itinéraire⁴³», c'est que l'enjeu et le propos sont ailleurs. L'adulte est revenu enquêter sur les traces de son grand-père (*Voyage à Rodrigues*) puis de son père (*L'Africain*). L'auteur du *Chercheur d'or* et d'*Onitsha* évoque un enfant nourrissant des rêves d'aventure et de quêtes de trésors mythiques avant tout sensible à des sensations nouvelles. Bruits, odeurs se retrouvent cependant dans l'une et l'autre maisons.

«Quand on compare la maison rêvée dans *Le Chercheur d'or* à celle, la vraie, décrite dans le *Voyage à Rodrigues*, [explique Jean Onimus], on prend conscience de la transposition

⁴³ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, Opus cité, p. 60.

onirique: une maison blanche, assez loin de la mer, avec un toit gris, des volets vert pâle et une longue varangue coloniale. On est loin de la maison du souvenir, hors du monde, véritable paradis perdu⁴⁴.» Nous évoquerons naturellement cette question du point de vue dans la représentation de la maison, question d'autant plus cruciale qu'elle est au cœur de sa figuration.

Les écrivains jouent également avec les éléments architecturaux extérieurs (ainsi les toits à ciel ouvert chez J.M.G. Le Clézio) ou intérieurs : dans les romans de Marie NDiaye, les couloirs desservant les pièces sont comme des goulets d'étranglement, menant à une pièce révélatrice et non de simples lieux de passage. Nous les emprunterons ultérieurement, privilégiant les sentiments de curiosité et d'inquiétude que leur traversée suscite. L'intérieur des maisons s'est singulièrement épuré, quand il n'affiche pas clairement une esthétique du dépouillement à l'image du parcours ascétique de certains personnages tel celui de Claire Methuen dans *Les Solidarités mystérieuses*. La maison n'a plus à témoigner du statut social de tel personnage qui peut aussi se délester du poids des choses. Meubles et objets du quotidien seront plutôt sélectionnés, élus, colorant une atmosphère (la bouilloire de la tante Catherine dans *Révolutions*), mis en scène et contextualisés à des fins dramatiques (le divan dans *L'Enfant Méduse*). Ils serviront également de fil rouge (le couvre-lit en chenille, le canapé pelucheux, dans les romans de Marie NDiaye ou le piano dans ceux de Pascal Quignard).

Nous aborderons dans notre première partie la question de la représentation spatiale en effectuant un relevé des maisons dans les romans. Il n'était pas possible d'effectuer un cadrage sur l'une d'elles, comme autrefois dans les romans balzaciens.

Presque tous les romans de Balzac s'ouvrent sur une description de la ville où l'histoire va se dérouler et de la maison où tout prend naissance, [écrit Louise Bourgeois]. [...] La maison dans la ville, la ville dans la province, l'installation progressive du décor, participent avec d'autres considérations sur l'époque de cette sorte de course de lenteur par laquelle démarrent les grands romans balzaciens. Il va se passer des choses énormes, il convient de prendre son temps, d'assurer les fondations avant de se lancer à corps perdu dans les rebondissements tramés par l'auteur et le destin⁴⁵.

Nous ferons l'expérience de la maison dans le roman et chercherons à préciser ses repères actuels. La nomination des maisons, d'un point de vue générique (la maison de famille,

⁴⁴ Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Presses universitaires de France, 1994, p. 112-113.

⁴⁵ Louise Bourgeois, *Moi, Eugénie Grandet*, Éditions Gallimard, «Le Cabinet des lettrés», 2010, p. 16-17.

d'enfance, de vacances...) et plus spécifique (nom propre, attribution), complétera cette représentation. Elle permettra d'évaluer certains modèles et d'apporter des précisions d'ordre sociologique.

Nous envisagerons dans un deuxième temps la maison de rêve et la place dévolue au rêve dans la maison mais aussi son contraire, quand le rêve tourne au cauchemar, la maison hantée comme l'étaient autrefois les châteaux des romans gothiques. Nous évoquerons enfin la maison habitée. Nous nous arrêterons au préalable sur le seuil (qui marque une limite, une frontière, à la fois lieu d'invite et parfois obstacle) avant de nous aventurer à l'intérieur et de regarder, épier ou contempler, depuis la fenêtre, le monde extérieur.

*

Chapitre 1 : Un lieu ancré

1.1 État des lieux

L'état des lieux des différentes maisons dans les romans pose la question du type de logement qu'il convenait de retenir. L'emploi du vocable maison s'est élargi à différents types et modes d'habitation. Le Robert donne aujourd'hui comme première acception : «Bâtiment d'habitation» et, plus largement, «Habitation, logement (qu'il s'agisse ou non d'un bâtiment entier)». Nous avons donc choisi d'inclure l'appartement que l'on retrouve notamment chez la plus jeune des romancières, Marie NDiaye, et de tenir compte d'évolutions sociologiques et historiques. Elle évoque par ailleurs le logement individuel, le pavillon de banlieue avec son jardin, la maison sérielle bâtie au début des années 1970, dont l'acquisition représentait une promotion sociale.

«Les lieux du roman peuvent “ancrer” le récit dans le réel, donner l'impression qu'ils le “reflètent”, écrit Yves Reuter. Dans ce cas, on s'attachera aux descriptions, à leur précision, aux éléments “typiques”, aux noms et aux informations qui renvoient à un savoir culturel repérable en dehors du roman, aux procédés mis en œuvre pour produire cet *effet réaliste*⁴⁶.» Nous mesurerons l'actualité de la dimension mimétique de cette représentation. Tel trait/matériau distinctif (en particulier pour les maisons exotiques chez Marie NDiaye) témoigne d'un aspect référentiel bien souvent anecdotique.

Nous nous attacherons au repérage des maisons dans les différents romans afin de les contextualiser, procédant à des relevés topographique et toponymique. De nouvelles coordonnées définissent-elles la maison dans l'espace ? Ce relevé permet par ailleurs de relier entre elles les maisons comme des points et d'établir une forme de réseau permettant de faire ressortir le plus souvent une maison principale et des maisons secondaires, qui tient avant tout à leur exposition sur le devant de la scène et à leur investissement par la diégèse. Cette maison principale que nous chercherons à identifier constitue en quelque sorte un

⁴⁶ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Éditions Armand Colin, «Lettres sup», 1991, 2009, p. 55.

noyau aimantant autour d'elles les différentes maisons. La maison constitue un chronotope. Elle s'inscrit dans un espace et un temps donné et elle peut de la sorte servir d'ancrage au récit, comme au personnage. Enfin, lieu de résidence, lieu de naissance, lieu d'habitudes, la maison est également un lieu au sens anthropologique tel que le définit Marc Augé : «Nous réserverons le terme de “lieu anthropologique” à cette construction concrète et symbolique de l'espace qui ne saurait à elle seule rendre compte des vicissitudes et des contradictions de la vie sociale mais à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, si humble ou modeste soit-elle⁴⁷.»

La maison existe dans un environnement. Le relevé de ses coordonnées spatiales invite à la définir dans un paysage. Nous découvrirons en compagnie de J.M.G. Le Clézio et de Marie NDiaye des maisons exotiques. Pascal Quignard et Sylvie Germain nous engageront quant à eux sur des territoires plus intimes.

Les auteurs possèdent naturellement des lieux d'élection. Les zones géographiques d'implantation des maisons témoignent pour certains de périodes, voire de cycles d'écriture. Ainsi en est-il de Nice et de l'arrière-pays niçois, puis des îles Mascareignes, de l'Afrique entre autres continents chez J.M.G. Le Clézio, de la période pragoise de Sylvie Germain, qui affirme par ailleurs dans un entretien : «[...] dans tous mes romans, le choix du lieu où va se situer l'histoire est très important ; celle-ci ne se développe pas pareillement selon qu'elle se déroule à la campagne ou dans une ville, chaque territoire ayant sa mémoire – ses fables, ses puissances, ses ombres⁴⁸...» L'inventaire des maisons (et plus largement des lieux d'habitation) dans les romans met en évidence leur extrême variété mais aussi, pour chaque écrivain, leur récurrence. Nous chercherons ainsi à évaluer tout à la fois la singularité et le renouveau de la représentation de la maison dans le roman qui s'effectue par un lien renouvelé avec le personnage.

La géographie physique revêt quant à elle une importance particulière. Nous évoquerons la maison sur la colline ou la maison dans l'île, de J.M.G. Le Clézio, la maison au bord du fleuve ou de la mer, la maison loin de Paris, la petite maison à l'écart, de Pascal Quignard. Dans *Jours de colère*, Sylvie Germain oppose les gens du fleuve (les bords de l'Yonne) à ceux des forêts (la sombre forêt du Morvan). La bergerie d'Adrienne dans les Pyrénées est

⁴⁷ Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, 1992, p. 68.

⁴⁸ «Sylvie Germain, la position du souffleur», propos recueillis par Véronique Rossignol, *Livres hebdo*, n°379, p. 66-69, 20 juin 2008.

scandée tel un leitmotiv dans la *Chanson des Mal-aimants*, exaltant la montagne, mère patrie et refuge.

L'aspect géographique référentiel sera envisagé avec précaution. Il serait vain de chercher à identifier les lieux, maintenant, comme le souligne souvent J.M.G. Le Clézio, «que tout a disparu», que les traces elles-mêmes se sont estompées. L'auteur marque ainsi ses distances avec Euréka, la maison de ses ancêtres, à Maurice, aujourd'hui transformée en musée. «Aussi n'est-ce pas à la maison telle qu'elle existe encore, rafistolée comme un vieux navire, condamnée à être bientôt démolie pour laisser place aux lotissements des promoteurs chinois que je veux penser, [écrit J.M.G. Le Clézio]. Cette maison-là est l'image virtuelle de l'autre Euréka⁴⁹», la vraie Euréka, celle du temps de sa splendeur et qui perdure dans le souvenir. La maison coloniale reflète également un héritage lourd à porter («l'argent des sucreries» auquel il est fait allusion dans les conversations du salon du Cotentin⁵⁰). À côté de cette maison de maîtres, que le rêve, les souvenirs réinventeront, d'autres maisons implantées du côté de la population autochtone, seront significatives d'une prise de position. Ces maisons, vouées à la disparition, font écho au bungalow acheté par la mère en Indochine dans une concession en zone inondable, que décrit Marguerite Duras dans *Un barrage contre le Pacifique*.

Il serait par ailleurs tout aussi vain de chercher à identifier les lieux que retrouve Claire Methuen, en revenant dans sa Bretagne natale. «Je parcours le lieu que j'ai choisi et je le fends, [confie Pascal Quignard]. Et dans cette fissure j'installe une ville. Je dispose alors de tous les avantages : tout ce que j'aime dans le site sans la moindre contrainte. [...] Dès l'instant où j'ai trouvé ma fissure, je peux y installer mon récit, et le roman démarre à toute allure⁵¹.»

Marie NDiaye privilégie une approche sociologique : la maison de province, la maison de banlieue ou la maison d'Afrique, seront évaluées selon un critère de distinction, celui du bon ou mauvais goût. Que saurons-nous de la maison de Brive, semblable aux autres, refermée sur la famille, devant laquelle un camélia est planté ? Elle rejette les enfants qui ont quitté le nid pour échouer à Paris avant d'entamer un parcours d'errance et de désocialisation. De la maison de Brive, nous ne retiendrons que ce nom, ancrage vacillant, bouée flottante à laquelle les enfants s'accrochent désespérément. Dominique Rabaté qualifie de «romans de

⁴⁹ J.M.G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, Éditions Gallimard, 1986, rééd. «Folio; n°2949», 1997, p. 125.

⁵⁰ J.M.G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim*, Éditions Gallimard, 2008, 224 p.

⁵¹ Propos recueillis par Sylvain Bourmeau, *Libération*, 13 octobre 2011.

la ligne migrante, les romans du territoire [qui] embrassent une étendue spatiale plus large : la Guadeloupe dans *Rosie Carpe*⁵² et ultérieurement le Sénégal dans *Trois femmes puissantes*. L'Afrique de Marie NDiaye n'entretient pas de rapport avec celle de J.M.G. Le Clézio mais ces maisons exotiques mettent toutes deux en scène «la maison du père». À la vision de Marie NDiaye tournée vers l'intérieur et ses occupants qui réitère souvent cette fermeture sur la cellule familiale, s'oppose la maison ouverte sur son environnement, chez J.M.G. Le Clézio.

La maison s'inscrit dans l'histoire ainsi que l'attestent une forme d'architecture et la référence à des événements historiques plus ou moins précis dans le texte. Témoin d'une époque, J.M.G. Le Clézio assiste, révolté et impuissant, à la modification du paysage urbain. La maison dans la ville ou perchée sur la colline des premiers textes et nouvelles (*Les Géants, L'Inconnu sur la terre, Mondo*) ne pèse guère devant la cupidité des promoteurs immobiliers. «Ville de fer et de béton, je ne te veux plus. Je te refuse. Ville à soupapes, ville de garages et de hangars, j'y ai assez vécu. [...] Habitat groupé, mais habitat divisé, multiplié, anéanti⁵³», s'écrie Jeune Homme Hogan dans *Le Livre des fuites*. J.M.G. Le Clézio revient aussi sur la période coloniale. Les vieux immeubles aujourd'hui vétustes et décatés de Nice évoquent quant à eux de manière lointaine une splendeur passée, celle du patrimoine hôtelier de la fin du XIX^e siècle qu'illustrent La Kataviva ou la villa Belle Vue dans *Révolutions*. La découverte d'autres horizons suit un cheminement identitaire et permet de renouer avec l'Histoire et les histoires.

Ma propre relation au monde passe par ces lieux que j'évoque, par ces pays, ces peuples différents, par cette histoire mouvementée et qui renvoie toujours à la période de guerre... [confie l'auteur à Claude Cavallero] [...] [L]e point commun de tous mes livres, c'est la référence, la désignation d'un point obscur situé dans l'immédiat après-guerre, un point que je ne peux pas voir, mais que je sens au fond de moi, et qui me conduit jusqu'au XIX^e siècle, à l'époque de l'esclavage, au temps où l'Occident affirmait en toute quiétude sa domination sur le reste du monde. Si le roman est un isoloir, il doit nous aider à mieux assimiler la genèse de notre propre Histoire⁵⁴.

Pascal Quignard revisite Meung au temps de l'Occupation américaine. La maison du Dr Carrion, autrefois occupée par les Allemands, suinte le passé et l'opprobe. Elle est

⁵² Dominique Rabaté, «Résistances et disparitions», in *Le Roman français contemporain*, Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras, Dominique Rabaté, Culturesfrance Éditions, 2007, p. 49.

⁵³ J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Éditions Gallimard, 1969, 2001, «L'Imaginaire; n°225», p. 63.

⁵⁴ Claude Cavallero, «Les Marges et l'origine», *Europe*, janvier-février 2009, Le Clézio, n°957-958, p. 38.

étouffante, contrairement à cette base américaine d'où s'échappent des airs de jazz et qui fait miroiter des rêves d'ailleurs.

Sylvie Germain évoque elle aussi ces années troubles. Dans l'appartement de Pierre Zébreuze, la découverte de photos nous fait remonter le fil de l'Histoire et nous plonge dans l'après-guerre afin d'exhumer un secret enfoui (*L'Inaperçu*). Au printemps, une révolution explose dans les rues de Prague, tandis que Prokop Poupa demeure sourd aux cris qui précipitent soudain les gens hors de leurs maisons (*Immensités*).

Marie NDiaye n'est pas une héritière. À la pierre elle opposera le béton qui aujourd'hui se fissure pour évoquer des logements plus hâtivement construits qui dissolvent l'identité. À ces maisons sérielles, des personnes-types correspondent-elles ? s'interroge Fanny dans *En famille*.

Le voilà [le village] aujourd'hui entouré de lotissements poussés ici et là sans grand esprit d'ordonnance, où nous, vivant dans la partie ancienne, sommes assurés de nous égarer, tant les maisons se ressemblent (ne s'agit-il pas d'un modèle unique multiplié à l'envi ?). [...] Ou bien est-ce que, habitant des maisons que rien ne différencie, des attitudes communes finissent par les imprégner tous, qui nous causeraient ce sentiment déroutant de rencontrer toujours la même personne reproduite, comme les maisons, plusieurs dizaines de fois ? Il est certain qu'il y a là quelque chose que je n'arrive pas à élucider. Mon fils et ma bru m'ont beaucoup surpris, récemment, en prétendant soudain vouloir aller vivre dans une de ces maisons, une fois vendue celle-ci qu'ils trouvent vieille et incommode. Vendre la maison de l'aïeule ? me suis-je récriée, ce à quoi ils n'ont pas osé répondre⁵⁵.

La maison de l'aïeule illustre un héritage dédaigné par les membres de la famille au profit de l'une de ces maisons anonymes. Cette notion d'indifférenciation est centrale pour envisager le lien du personnage à la maison. Marie NDiaye aborde l'uniformisation ainsi que la référence au modèle d'un point de vue social. Mais comment se définir dans une maison sans histoire dans laquelle l'identité menace de s'effacer ?

Nous réservons la présentation des maisons dans les romans à l'annexe (p. 276) pour nous concentrer ici sur leur singularité à l'intérieur de chacune des quatre œuvres romanesques.

⁵⁵ Marie NDiaye, *En famille*, Les Éditions de Minuit, 1990/2007, «Double ; n°43», p. 204-205.

1.1.1 Spécificité et voisinage

1.1.1.1 J.M.G. Le Clézio : De la maison en marge de la ville aux maisons exotiques

Les maisons sont situées géographiquement dans les romans de J.M.G. Le Clézio. Elles s'inscrivent dans un paysage qui se révèle cependant général sinon générique, comme ce motif de la maison sur la colline, récurrent dans les premiers textes et recueils de nouvelles (c'est là que les enfants, telle Lullaby, trouvent refuge). Celle-ci sera déclinée dans les romans ultérieurs. Cette maison sur la colline se confond parfois avec un autre type de maison : la maison cosmique ou maison-temple, où le personnage, à la recherche d'un centre, est en communication avec le ciel. Cette maison à ciel ouvert invite à s'éloigner de la fonction première d'abri que condense l'expression courante «avoir un toit» et à l'investir comme à la lire différemment. Nous la retrouverons sous la forme de simple motif, sans qu'elle fasse l'objet d'investissement du personnage principal, telle la maison d'Opio, dans le sud de la France, dans laquelle les parents de Fintan s'installent au retour d'Afrique (*Onitsha*). Elle se singularise par le biais de la nomination.

Cette maison en surplomb permet de voir la mer, paysage essentiel dans l'univers de l'écrivain. La situation de la maison, déterminée par le regard d'un personnage, ne la rend pas objectivement repérable. Cartes et plans ne permettent pas de retrouver les lieux⁵⁶ qui doivent faire l'objet d'un déchiffrement et qui s'apparentent à des énigmes.

Le roman *Désert*, comme l'ont maintes fois souligné les critiques, constitue un tournant dans la carrière littéraire de l'auteur, notamment par l'exploration de nouveaux territoires. Les voyages succèdent aux parcours labyrinthiques. Il ne s'agit plus de s'attaquer aux conventions du roman mais de découvrir l'Ailleurs. Le regard des enfants autrefois fixé sur l'horizon (*Celui qui n'avait jamais vu la mer*) est à présent ouvert sur d'autres horizons. Nous cheminons avec le peuple nomade des Touaregs dont la maison se déplace dans l'espace et le paysage, circonscrite par les campements successifs. Des maisons exotiques apparaissent ensuite, qui recourent un itinéraire personnel (la maison du père en Afrique, la maison ancestrale de Maurice). Ces maisons ne sont plus, comme autrefois la villa sur les hauteurs de Nice, le lieu d'un saccage ni d'une remise en cause de l'ordre établi. Elles deviennent repérables. Alexis grimant sur le toit du Boucan peut orienter la maison. De

⁵⁶ Michèle cherche vainement la villa en se servant du plan d'Adam (*Le Procès-verbal*).

même, il aperçoit de loin «la maison au toit bleu». Les maisons doivent être considérées dans leur environnement et les unes par rapport aux autres car leur représentation spatiale manifeste, là encore, une prise de position. La situation à l'écart est également constitutive d'un programme utopique: «Ainsi avait germé dans nos esprits le désir de quitter le Port et de nous installer à l'intérieur, afin d'y fonder notre thébaïde et d'y vivre avec nos enfants loin de la corruption et des injustices. [...] C'est ainsi que fut fondée la maison, à laquelle nous donnâmes le nom du bateau qui nous avait conduits jusqu'au bout du monde, la *Rozilis*⁵⁷», écrit Jean Eudes Marro.

Les maisons exotiques, liées à une histoire personnelle, sont des maisons ressuscitées. Elles perdurent dans le souvenir par leur atmosphère, les rituels et le mode de vie qui leur sont attachés et sont parfois reproduits, le mobilier emporté. Elles se dessinent au terme d'un voyage. L'archipel des Mascareignes permet de configurer un autre type de maison, la maison dans l'île, qui fixera un scénario-type, celui de la maison familiale dont une partie de la famille a été bannie, victime d'une spoliation (que nous analyserons ultérieurement en étudiant le rôle de la maison dans le récit). C'est une maison perdue, détruite et qu'il faut donc reconstruire. Le travail de mémoire, de transmission se double d'un déplacement géographique.

Les maisons exotiques ont encore la particularité d'être ouvertes et entourées d'un jardin, qui prend aussi le pas sur elle, véritable Éden puis paradis perdu. Le jardin qui jouxte la maison en défend parfois l'accès. Il cache la maison au premier regard. Il marque un territoire intermédiaire au-delà duquel on ne s'aventure pas⁵⁸. Le jardin, terrain d'aventure, d'entre-deux, sorte de *no man's land* entre l'extérieur et la maison est aussi un lieu secret où se transmettent les histoires, tels le jardin de l'Armorique où Ethel et son amie Xénia échangent leurs confidences (*Ritournelle de la faim*) ou celui de Rozilis, au fond duquel la tante Catherine et son amie Somapraba avaient coutume de se retrouver (*Révolutions*).

La maison et le bateau bien souvent se confondent. La maison flottante berce l'enfant qui s'apprête à rejoindre son père en Afrique, à Onitsha, porte les rêves de l'ancêtre breton qui donnera à sa maison le nom du bateau qui les a amenés, lui et sa femme, dans l'île. L'image du bateau qui sombre, du naufrage pour évoquer la disparition inéluctable de la maison est récurrente.

⁵⁷ J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Éditions Gallimard, 2003, p. 514.

⁵⁸ Pas plus Denis dans *Le Chercheur d'or*, qu'Oya, dans *Onitsha*, ne pénètrent dans la maison.

Le voyage permet d'introduire un autre type de maison ou d'espace : celui des peuples autochtones, dont les maisons construites avec des matériaux plus fragiles sont soumises à la violence des intempéries et également vouées à disparaître. Elles ne constituent pas un patrimoine à transmettre. Elles se situent «de l'autre côté», invitant le personnage principal à franchir la frontière. Les maisons exotiques sont également celles des maîtres, des colons. À l'intérieur, la limite entre les différents espaces est au contraire clairement marquée.

Les personnages qui habitent la maison n'en sont pas propriétaires. Soit qu'ils y entrent sans qu'il soit besoin de demander l'autorisation (comme autrefois dans la maison abandonnée), soit qu'ils se situent dans un rapport de dépendance. Ils font l'expérience de la perte, de la dépossession ou de la spoliation. Ces maisons sont précaires, transitoires. Les vraies maisons sont ailleurs. Ce qui importe sont les histoires qu'elles contiennent et que transmettent souvent les conteuses. La perte de la maison permet aussi de rompre avec la lignée (l'héritage colonial) et d'ouvrir à un autre imaginaire, une autre forme d'héritage, celui des peuples colonisés, chassés de leurs terres et qui ne possèdent pas ou plus de maison. La maison est une porte ouverte vers l'aventure.

1.1.1.2 Pascal Quignard : Lieux de pèlerinage, lieux de retraite

Les maisons de Pascal Quignard sont elles aussi des maisons en marge, mais plutôt à l'écart qu'à la lisière, plus volontiers cachées, qu'exposées. La maison quignardienne entretient des connivences avec une région (Pays de Loire, Bretagne, Île de France), ou encore un pays, l'Italie. Des éléments architecturaux sont parfois notés qui rappellent cet ancrage, sans qu'il soit autrement signifiant. Ce n'est donc pas sur la façade de la maison que nous nous arrêterons, mais sur ses abords. Une situation-type de maison se dessine : la maison au bord du fleuve ou de la mer et la maison isolée, parfois cachée par une autre maison (telle Bergheim derrière la maison de Mlle Aubier dans *Le Salon du Wurtemberg*), à laquelle nous accédons, retournons comme aux origines.

Des liens ténus rattachent certaines maisons aux romans et traités écrits de manière alternative. «L'endroit où j'écris donne sur un des bras morts de l'Yonne⁵⁹», précise Pascal Quignard, de même que la maison du Dr Carrion (*L'Occupation américaine*) ou la maison de Teilly, ou encore la maison atelier de son ami Georges Roehl, dans laquelle s'installe Ann

⁵⁹ Pascal Quignard, *La Barque silencieuse*, Éditions du Seuil, 2009, rééd. «Folio; n° 5262», 2011, p. 14.

Hidden (*Villa Amalia*). La maison de Bergheim de même que la maison au bord de l'Yonne, l'ermitage avec la barque amarrée, sont également mentionnées dans *Les Ombres errantes*.

Les maisons sont là aussi multiples : maison des amis, chacun ayant par ailleurs son «royaume» comme dans le roman *Carus* ; maison familiale, telle la maison de la mère d'Ann Hidden en Bretagne, favorisant le va-et-vient entre les différentes maisons qui suivent la rupture de la jeune femme, maison de l'aimé (e), maison épiée comme la maison de Némie (*Vie secrète*) ou la maison du pharmacien (*Les Solidarités mystérieuses*).

Chez moi, chez toi, les amants s'invitent dans *Le Salon du Wurtemberg* ou *Villa Amalia*, à moins que, comme Claire et Simon, dans *Les Solidarités mystérieuses*, ils ne refusent, prudents, de pénétrer dans la maison de l'autre ou de s'aventurer dans les espaces défendus telles les pièces de l'étage de la maison de Némie (*Vie secrète*). Lieu à soi, coin à soi, espace à soi sont aussi synonymes de retrait, retraite et solitude. La communauté de solitaires gravitant autour de Port-Royal que décrit Pascal Quignard dans son essai *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*⁶⁰ invite de semblable manière à la sécession. Espace de travail, de création sont situés à l'écart (ainsi les maisonnettes: la Vordes, la Muette, Le Gumpendorf). Ce sont des lieux véritablement à part. «La maison et le jardin sont donc tout d'abord ces éléments référentiels nécessaires à la stabilité romanesque, écrit Chantal Lapeyre-Desmaison, mais ils fonctionnent aussi comme des symboles: du livre, de sa force rebelle à toute domestication, de l'acte d'écrire même⁶¹.» Ils sont investis par des personnages qui ont renoncé aux honneurs (Monsieur de Sainte Colombe), ont entamé un programme tout à la fois d'ascèse et de désocialisation (Ann Hidden et Claire Methuen se séparent et vendent leur maison). L'indépendance (familiale, financière) caractérise les personnages de l'univers romanesque.

La maison première est le ventre maternel. «Nous sommes tous, hommes ou femmes, des dérivés de femmes. Elles furent notre maison⁶²», écrit Pascal Quignard. Celle-ci est assimilée à une grotte, une maison obscure, au Paradis : «La maison dérive de la tombe, le paradis dérive du jardin – qui tous deux dérivent de la poche perdue⁶³.» D'où la présence amniotique du fleuve, de la mer aux abords de ces maisons originelles que sont les maisons à l'écart ou encore la villa Amalia et la maison d'Atrani (*Vie secrète*). Dans son article

⁶⁰ Pascal Quignard, *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, Éditions Arléa, 2015, «Arléa poche; n°217», 96 p.

⁶¹ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine, Essai sur Pascal Quignard*, Éditions Galilée, 2006, p. 150.

⁶² Pascal Quignard, *La Barque silencieuse*, Éditions du Seuil, 2009, rééd. «Folio; n°5262», p. 60.

⁶³ Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Éditions Grasset, 2005, rééd. «Folio; n° 4516», 1999, chapitre XXII.

consacré à l'écriture de la rive, Bruno Thibault suit les méandres de la Seine puis de l'Yonne avant de rejoindre Ann Hidden, jeune femme en fuite, sur l'île d'Ischia : «[...] l'installation de l'héroïne sur l'île d'Ischia et dans la villa Amalia, [explique-t-il], correspond à l'expérience du Jadis. D'une part le Jadis est pour Pascal Quignard lié à l'expérience utérine, c'est-à-dire au monde pré-natal et pré-verbal. "Naufragés sont les hommes, venus d'un autre monde, ayant déjà vécu, abordant une rive" souligne [Pascal Quignard] dans un volume récent de *Dernier Royaume*⁶⁴.» La maison première est aussi liée à l'intimité, à la sexualité, où les amants élisent domicile dans le corps de l'autre.

Contrairement aux romanciers du XIX^e siècle, qui attachaient les personnages aux maisons en leur donnant un statut social, Pascal Quignard les désengage socialement. Les maisons ne sont pas des lieux où l'on s'installe dans la durée. Elles sont élues, valorisées suivant un parcours, qu'il s'agisse d'une fuite ou d'une retraite, qui constitue un repère dans le trajet des personnages. Qu'ils l'investissent ou s'en dessaisissent, la maison est un lieu qui invite à se rapprocher au plus près de soi. Paradoxalement, la maison offre également un véritable cadre romanesque qu'investit Pascal Quignard pour céder au plaisir de raconter des histoires. Nous renouons alors avec les histoires de maison et d'héritage (Bergheim, la ferme Ladon), comme les drames domestiques récurrents dans les romans, flirtons avec les histoires sentimentales (*Villa Amalia*, *Les Solidarités mystérieuses*). Vider, vendre, acheter, bâtir, rénover : les personnages sont parfois saisis d'une véritable frénésie immobilière ou plutôt d'une appétence pour la maison. Ces histoires ne sauraient cependant à elles seules rendre compte de l'expérience de la maison que font les personnages.

1.1.1.3 Sylvie Germain : De la maison des contes à la demeure

Les maisons de Sylvie Germain correspondent, de même que pour J.M.G. Le Clézio avec la découverte d'autres horizons, à des cycles d'écriture. Les romans de Sylvie Germain s'articulent autour de différentes périodes qui offrent plusieurs configurations de maisons. Les romans foisonnants des débuts, tel le diptyque du cycle des Nuits traversé par l'Histoire, s'apparentent à l'univers du conte, déployant une mythologie personnelle aux accents bibliques. Si les maisons sont parfois ancrées dans une région précise, l'aspect référentiel est

⁶⁴ Bruno Thibault, «Rives et dérives chez Jean Rolin, J.M.G. Le Clézio et Pascal Quignard», *L'Esprit créateur*, Vol. 51, N°2 (2011), <http://muse.jhu.edu>, p.77-78.

estompé. Les lieux environnants : marais, forêt, fleuve, montagne déterminent maison et personnage et se révèlent davantage emblématiques. Ainsi, dans *Jours de colère*, l'ancrage dans une région va-t-il permettre d'opposer le peuple de l'eau et le peuple des forêts, et deux caractères, Vincent Corvol et Ambroise Mauperthuis. La sombre forêt du Morvan qui surplombe la vallée de l'Yonne les relie économiquement : la coupe et le transport du bois par le fleuve. Le vocable «forêt» suffit à lui seul à réveiller craintes et peurs ancestrales, figures d'ogres et de loups, violence et face nocturne des personnages. Les temps sont moyenâgeux. Il faut attendre la fin du roman pour que le récit s'inscrive dans une temporalité historique et scelle le destin de ceux qui sont encore là : la Première guerre mondiale est déclenchée, les campagnes se vident. Le Leu-aux-chênes est un hameau composé de fermes qui s'égrènent. Sylvie Germain les situe les unes par rapport aux autres, les hiérarchise et établit un réseau de relations entre maisons et personnages sur lequel nous reviendrons. Ces maisons des contes sont avant tout le lieu des histoires, des «lieux-dits» qui ont tant à raconter. L'ancrage géographique de la maison réveille l'imaginaire, la symbolique des lieux. Mais ces lieux sont souvent dépassés en quelque sorte par les violences qui les traversent.

Laudes⁶⁵ ira de maison en maison, placée en qualité de domestique. Son port d'attache, la bergerie d'Adrienne dans les Pyrénées, l'aimante véritablement. Elle s'apparente à une crèche, et la montagne à un giron dans lequel elle se réfugie à l'issue du roman, répondant à son appel. La sans-maison, recueillie au début du roman dans une maison religieuse a trouvé dans la montagne une maison à ciel ouvert à laquelle la lie une relation transcendante.

Les romans de la période pragoise présentent des contours plus flous. Nous pénétrons dans des appartements sans même avoir eu le temps de lever les yeux sur la façade. L'intérieur sera plus volontiers révélé. L'ancrage historique prend là le relais de l'ancrage spatial. Prisonnier «en liberté surveillée», Prokop Poupka vit confiné dans son appartement jusqu'au jour où le vent du printemps de Prague vient pousser les fenêtres de son appartement, le laissant, à l'inverse des amis, sans réaction. À contre-courant du flot, c'est à sa propre histoire qu'il va chercher à donner un sens, en suivant comme son ombre, à l'image de la Pleurante des rues de Prague, un musicien des rues. Dans *L'Enfant Méduse*, l'Histoire prend aussi le pas sur la géographie : la Première guerre mondiale a laissé une femme sans époux et un enfant sans père, avec un deuil impossible à faire car le corps a été

⁶⁵ Sylvie Germain, *Chanson des Mal-aimants*, Éditions Gallimard, 2002, 256 p.

victime d'une déflagration. Elle a fait d'autres ravages, faisant vaciller la raison de celle qui est devenue l'épouse de Hyacinthe Daubigné. Et un ogre prédateur se réveille, dévastant le corps d'une petite fille. La maison est sise dans une rue au nom prémonitoire : La Grange aux larmes. Du bourg, d'autres rues et maisons sont nommées, comme la rue des Oiseleurs, qui lui est perpendiculaire, liées aux personnages et à cette maison-prison d'un drame. L'environnement est immédiat : le potager du jardin, les crapauds qui coassent dans le marais suffisent à circonscrire la maison fermée sur ses silences et ses secrets avant que Lucie ne parvienne à sortir d'elle-même, pour revenir à la fin du roman dans la maison de son enfance qu'elle fera sienne.

L'ancrage historique s'affirme donc à mesure que les romans prennent une forme plus épurée et que leur implantation est plus floue. Hourfeuille et son jardin⁶⁶ sont comme posés au milieu de nulle part, sans voisinage. En est-il besoin pour évoquer la volonté d'un patriarche qui referme les grilles de la maison sur sa famille ? L'intrus qui vient impudemment se greffer dans son arbre généalogique, s'inscrit quant à lui, par le biais de son ascendance problématique, dans l'Histoire. Si la maison des contes, foisonnante, touffue, fait davantage illusion et témoigne d'une volonté de réenchanter la fiction, l'Histoire prend davantage le relais dans les derniers romans et contribue à schématiser les maisons. Plus épurés, ils privilégient un rapport existentiel, un sentiment d'habitation, de demeure. Les maisons servent aussi des enjeux humanistes : questionner la morale, l'hospitalité et proposer d'autres formes de legs plus symboliques.

1.1.1.4 Marie NDiaye : Logements d'aujourd'hui pour familles nouvelles

La localisation des maisons dans les romans de Marie NDiaye est également incertaine même si des noms de lieux permettent un ancrage géographique. L'auteur plante son décor en province ou en banlieue parisienne et franchit également les frontières pour nous proposer la découverte de territoires plus exotiques tels la Guadeloupe ou le Sénégal, qui n'invitent cependant guère au dépaysement, hormis la présence éventuelle de telle espèce d'arbre comme le flamboyant sur lequel le père transformé en oiseau vient se percher (*Trois femmes puissantes, I*). Les lieux sont comme vidés de leur substance propre, dénués d'un quelconque pouvoir d'évocation. La distinction typologique sera privilégiée : le deux-pièces,

⁶⁶ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Éditions Albin Michel, 2008, 304 p.

l'appartement dans la cité, le pavillon de banlieue, la bicoque, des logements sociologiquement identifiés. La romancière fait l'économie d'ancrage plus précis. La maison est également désignée par un lien problématique. Elle s'apparente à un lieu hostile, sans confort, où le personnage doit montrer patte blanche et lutter sur le seuil pour forcer le passage. La maison est étrange, dérangement et signale souvent une absence inquiétante. Elle s'inscrit dans un voisinage, dont les maisons se ressemblent, se resserrent, entretenant une forme de connivence pour rejeter l'intrus. La maison de Marie NDiaye peut aussi se situer à l'écart (ainsi la maison du fils dans *Mon cœur à l'étroit* ou celle des vacanciers dans *Un temps de saison*). Elle est plus volontiers exhibée que décrite.

Marie NDiaye remet en cause des maisons-types, génériques : la maison familiale (*En famille*), la maison de vacances (*Un temps de saison*), la maison d'enfance (*Rosie Carpe*). Elle se plaît à installer ses personnages dans des maisons modèles, maisons-témoins, pour les retourner de manière corrosive comme des gants. Le regard porté sur la maison est sans concession. Nous avons relevé ces maisons sérielles qui ressemblent à un décor en carton-pâte telle la maison des parents à Antony, dans le roman *Rosie Carpe*, propre et blanche, au jardin entretenu, qui semble réveiller un mythe illusoire de fée du logis et qui sert un jeu de regards par-dessus la haie comme un clin d'œil aux films de Jacques Tati. L'aspect sociologique prend là aussi le pas sur l'Histoire et la géographie, comme dans ces intérieurs consuméristes des années 1960 qui vantent le modèle des cuisines équipées. Et pourtant, la seule cuisine à laquelle rêve Rudy Descas serait celle de Maman, où il trouverait peut-être enfin sa place⁶⁷. Le père et sa maison-esbroufe «arrogante» ne font pas illusion (*En famille*). Télévision, sol de marbre ne sauraient faire oublier le fait d'être reçue, comme Fanny, non comme sa fille, mais en invitée. Et la fille, ici Norah (*Trois femmes puissantes, I*), une fois adulte et établie, se délecte de sa revanche en comparant la maison du père où elle est venue enfant avec sa sœur et celle d'aujourd'hui dont elle relève les lézardes et souligne l'état d'abandon. Le statut du personnage dans la maison prend tout son sens dans la mesure où sa place n'est jamais acquise. *Rosie Carpe* installée par Max dans un studio d'emprunt ne peut le meubler à son goût, le personnaliser. Elle y est posée. L'inscription du personnage dans la maison met en évidence son aliénation. La notion de chez soi est tout à fait inappropriée. Il faut tenir sa maison comme on tient son rang. De l'appartement où vivent les parents, nous ne saurons que le nom de la cité auquel il est rattaché, les Aubiers. Nadia, promue

⁶⁷ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes, II*, Éditions Gallimard, 2009, rééd. «Folio; n°5199», 2010.

socialement depuis son installation avec Ange, ne veut plus y retourner sans craindre de déchoir (*Mon cœur à l'étroit*). Comment a-t-elle pu par ailleurs valoriser le mobilier de son ancien appartement ? se demande-t-elle.

La dimension fantastique, surnaturelle, avec ces corps étrangers, ces métamorphoses animalières opérées dans la maison, complexifie l'apparente banalité de ces maisons sans histoire. Comme chez Sylvie Germain, la maison est un lieu de violences et de drames. La quête de la place, du statut social, est au cœur des relations entre les personnages. La famille ne garantit plus à ses membres la moindre reconnaissance au sein de la maison.

Marie NDiaye fait ainsi de la maison un des lieux de prédilection de remise en cause de valeurs idéologiques : mythe de la maison d'enfance, mythe de la famille. Et pourtant sous ce regard distancié et acide, les personnages cherchent vraiment à habiter, être au plus juste de leurs sensations. La maison est plus que jamais reflet de leur désarroi. Fanny évoque ainsi la maison des cousins en bordure du village :

Mes jeunes cousins habitaient, en bordure des villages, des maisons en préfabriqué au crépi beige, divisées en pièces carrées et claires pareillement distribuées dans tous ces pavillons de même origine. Les pièces étaient sonores, les murs minces, les vitres tout d'un bloc, dépourvues de croisillons. Mes jeunes cousins, très endettés par l'achat de leur maison, travaillaient dur. Je ne pouvais que battre en retraite devant l'excuse d'un labeur continu, qu'ils avançaient, sur le pas de leur porte, négligeant de m'inviter à entrer, pour se dispenser du déjeuner. Nous étions pourtant, songeais-je éberluée, de la même famille, et avions porté à l'aïeule un semblable, inaltérable attachement⁶⁸ !

*

La représentation de la maison dans le roman reflète la multiplicité des approches et finalités des romanciers, témoignant de la richesse du lieu. Les enjeux référentiels de la description se sont estompés. Sa fonction ornementale est reléguée au second plan. Mais les liens qui l'attachent au personnage sont aujourd'hui réaffirmés (même si, comme chez Marie NDiaye, ils se révèlent plus souvent illusoire), rejoignant l'invite de Nathalie Sarraute : «explorer, par-delà les grossières différences de surface, ce qui constitue le fonds commun, indifférencié et obscur de nos états psychologiques : un *réel* plus profond est à découvrir⁶⁹.» La maison a résisté aux crises que traversait le roman et peut donc être plus librement investie. Elle s'offre comme un champ d'investigation privilégié : qu'il s'agisse de lui

⁶⁸ Marie NDiaye, *En famille*, Opus cité, p. 230.

⁶⁹ Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Éditions Armand-Colin, «Lettres sup», Paris, 2005, p. 186.

donner une nouvelle dimension romanesque, de renouer avec la fiction, d'inventer d'autres modèles, d'ancrer le personnage en privilégiant le sentiment d'habitation.

*

1.2 La maison, un lieu nommé

Nous abordons ici un autre aspect de l'ancrage de la maison dans le roman, qui nous invite à préciser les liens entre maison et personnage : celui de sa nomination. Nommer la maison, la désigner, la qualifier permet de l'identifier, de la singulariser. Ces liens sont plus ou moins distants selon le statut du personnage : légataire, locataire, acquéreur. Il hérite ou il élit tel lieu, s'inscrit ou non dans la filiation.

L'un des étymons du vocable maison est le mot latin *manere* qui signifie rester et qui consacre l'habitat sédentaire, la domiciliation. Les maisons évoluent cependant dans le temps, appelées à connaître des transformations. Elles changent de propriétaire comme de fonction. Ainsi la ferme Ladon, qui devient la maison de Claire Methuen dans *Les Solidarités mystérieuses*, s'inscrit dans un paysage rural, isolé. Elle n'est plus exploitée depuis longtemps et cette mutation en logement d'habitation inscrit dans la modernité s'accroîtra avec les travaux de rénovation qu'entreprendra son frère Paul (aménagement intérieur, raccordement à l'électricité...). Cette «ferme» se distingue radicalement des fermes du hameau Le Leu-aux-Chênes dans le roman *Jours de colère*, de Sylvie Germain, qui dépeint un habitat rural réinventé dans une sorte d'intemporalité.

La plus jeune des romancières, Marie NDiaye, introduit la plus grande diversité de logements contemporains : pavillon de banlieue, deux-pièces parisien, studio, appartement en cité. D'autres synonymes sont encore substitués à l'emploi du terme «maison» pour qualifier et évaluer l'habitat cité, comme c'est le cas de la «bicoque» de Boissard, en Guadeloupe, la maison de la mère de Lagrand (*Rosie Carpe*). Une bicoque est définie dans le *Petit Robert* comme une «maison mal tenue ou mal construite», et le point de vue de Lagrand sur le logement de son enfance renforce l'aspect bancal de cet intérieur mettant en scène une mère défaillante.

Nom commun ou nom propre nous permettront de distinguer la maison «générique» de la maison singulière. En les rattachant à un modèle, nous lecteurs pouvons évaluer la manière

dont les romanciers se les approprient ou les réinventent. Cette approche générique souligne quant à elle plus particulièrement la fonction attribuée à la maison.

Le dictionnaire grammatical *Le Bon usage* distingue nom commun et nom propre selon le critère du signifiant : «Le nom commun est pourvu d'une signification, d'une définition, et il est utilisé en fonction de cette signification. [...] Le nom propre n'a pas de signification véritable, de définition ; il se rattache à ce qu'il désigne par un lien qui n'est pas sémantique, mais par une convention qui lui est particulière⁷⁰.»

Les romanciers élisent différentes stratégies de nomination des maisons dont nous allons préciser le sens et la portée, observant tour à tour le phénomène d'appropriation, d'attribution et de désignation.

1.2.1 Le nom propre, l'appropriation

Les noms propres ornent encore les façades de maisons de campagne ou de villégiature. Nous les retrouvons également sous la plume des romanciers. Noms éponymes, dont le pouvoir se veut enchanteur, ils figurent parfois sur les premiers plats de couverture, telles *La Maison rose*, de Pierre Bergougnieux ou la *Villa Amalia*, de Pascal Quignard.

Michel de Certeau précise les fonctions des noms propres :

[...] ils rendent habitable ou croyable le lieu qu'ils vêtent d'un mot (en s'évidant de leur pouvoir classificateur, ils acquièrent celui de «permettre» autre chose) ; ils rappellent ou évoquent les fantômes (morts supposés disparus) qui bougent encore, tapis dans les gestes et les corps en marche ; et, en tant qu'ils nomment, c'est-à-dire qu'ils imposent une injonction venue de l'autre (une histoire) et qu'ils altèrent l'identité fonctionnaliste en s'en détachant, ils créent dans le lieu même cette érosion ou non-lieu qu'y creuse la loi de l'autre⁷¹.

Dans son article intitulé «Proust et les noms»⁷² Roland Barthes définit le Nom propre comme «en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence». Ainsi en est-il de Bergheim que scande Charles Chenogne dans *Le Salon du Wurtemberg*, comme l'explique Dominique Rabaté :

Bergheim est bien le nom de la maison familiale d'enfance, mais c'est aussi une sorte de raccourci du Wurtemberg comme morceau d'Allemagne antiprussienne». [...] Le «nom de pays» fonctionne,

⁷⁰ Maurice Grévisse, *Le Bon usage*, refondu par André Goosse, Éditions Duculot, 1986, article 451.

⁷¹ Michel de Certeau, «Pratiques d'espace», *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Éditions Gallimard, «Folio essais ; n°146», 1990, p. 158-159.

⁷² Roland Barthes, *Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, 1953, 192 p.

dès lors, comme chez Proust, comme un indicateur métonymique. Il offre une sorte de résumé, comme un nom propre dont nous apprenons à laisser retentir tout le contenu affectif en nous, un nom qui devient le contenant à la fois de gestes réflexes, d'attitudes invétérées, d'habitudes personnelles et familiales. Un nom évocateur d'une multitude de moments passés, d'un foisonnement de détails ou de petites choses ténues qui forment la matière sensible et indéfinie de la mémoire⁷³.

Dans l'avion, quand j'approchai de Stuttgart, je me chuchotais à moi-même: «Bergheim! Bergheim!» et il me semblait que, le monde fût-il recréé, j'aimerais encore ce lieu, cette lumière, cette odeur et ces sons⁷⁴.

Invite, promesse, le nom propre a une puissance d'évocation. Il ouvre sur un monde comme les noms de maisons d'enfance ou de domaine merveilleux. Nous pourrions opposer à cette affirmation le domaine perdu, le domaine sans nom que découvre le Grand Meaulnes qui, lui, donne son nom au roman. Le domaine secret du Grand Meaulnes a pourtant un nom, «Les Sablonnières», qui permettra à la fin du roman de le retrouver, et au Grand Meaulnes, une fois marié, d'y élire domicile pour quelques jours avant de reprendre le chemin de l'aventure. Nommer le domaine l'inscrit dans la réalité, le désenchante.

Quand le nom propre désignant la maison est explicité dans le texte, il donne lieu à une histoire. Ann Hidden écoute ainsi la vieille Amalia évoquer la maison qu'elle projette de louer : «Mon grand-père avait construit cette petite maison pour sa sœur, ma grand-tante Amalia⁷⁵.» En outre, le nom propre confère à la maison un aspect romanesque et poétique. Il englobe parfois une réalité plus large que la seule habitation : son environnement, son histoire, la maisonnée.

1.2.1.1 J.M.G. Le Clézio : Poésie et invitation au voyage

«Pourquoi est-ce que je ne donne jamais les noms des lieux ou des hommes ? De quoi ai-je peur⁷⁶ ?» s'interroge J.M.G. Le Clézio dans *Le Livre des fuites*. «Accepter les conventions du roman, ou tout autre type d'écriture, qui assoit son effet de réel sur les noms propres, présenterait [...] le risque d'enfermer dans un système socio-politique qui a érigé en principe et en finalité l'accession à la propriété. Nommer n'est plus créer mais posséder⁷⁷»,

⁷³ Dominique Rabaté, «Les Noms de pays» in *Les Lieux de Pascal Quignard*, Actes du colloque du Havre 29-30 avril 2013, Agnès Cousin de Ravel, Chantal Lapeyre-Desmaison et Dominique Rabaté (dir.), Les Cahiers de la NRF, Gallimard, 2014, p. 122-123.

⁷⁴ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Éditions Gallimard, 1986, rééd. «Folio; n°1928», 1988, p. 404.

⁷⁵ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Éditions Gallimard, 2006, p. 130.

⁷⁶ J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Opus cité, p.13.

⁷⁷ Michelle Labbé, *J.M.G. Le Clézio, L'Écart romanesque*, L'Harmattan, 1999, p. 18.

analyse Michelle Labbé. Ce refus de la nomination dans les premiers textes de l'auteur, qui va de pair avec le refus de la propriété, va s'estomper pour reconnaître le pouvoir magique des noms. La maison acquiert dans le même temps un statut autre, c'est une maison cosmique, une maison temple. La lumière sera ainsi privilégiée. Dans *Ritournelle de la faim*, la Maison mauve a été baptisée par Ethel, enfant, en souvenir de sa première visite de la maison montée pour l'Exposition universelle. C'est là qu'elle a retrouvé M. Soliman, dans le patio, méditant, éclairé par une lueur mauve. Le nom reste lié à cette expérience et crée un lien entre le vieux monsieur et sa petite-nièce. La maison qu'il lui lègue et qui ne sera jamais édifiée se situe ailleurs. Lorsqu'Ethel lui confie le nom, le sentiment «d'admiration» qu'il éprouve témoigne de l'intelligence qu'Ethel a eue de son sens : «“Tu sais ce que c'est? a finassé Monsieur Soliman. – C'est la Maison mauve.” Il l'a regardée avec admiration. “Eh bien, tu as raison.” Il a ajouté : “La Maison mauve, ce sera donc son nom, c'est toi qui l'as trouvé. [...] Ça sera à toi. Rien qu'à toi.”⁷⁸» Cette Maison mauve fait naturellement écho à la «La Maison à la Lumière d'Or» que découvre Mondo⁷⁹.

Nomination et appropriation sont ici clairement liées. Le nom est une reconnaissance. À l'accord et à la poésie de ce nom, La Maison mauve, s'oppose celui qui, plus tard, désignera l'immeuble mercantile qui est construit à sa place et qui tranche par sa discordance, son ridicule et sa laideur. Il souligne la vanité de l'entreprise et l'inadéquation signifiant-signifié. La thébaïde, «lieu écarté où l'on peut se retirer», ne correspond en rien au sens qu'il recouvre. Inscrit sur la façade, il n'a pas ce caractère secret qui lie Ethel et M. Soliman. Il est non seulement dépourvu de sens, il est perverti : «...et même le nom que l'architecte avait trouvé pour l'ensemble, un nom précieux et prétentieux comme lui, La Thébaïde...⁸⁰»

Les noms vont nous transporter «ailleurs» comme ils permettront à l'auteur d'inventer l'ailleurs : «Qui n'a rêvé, un jour, d'ouvrir simplement une porte et d'être soudain ailleurs, dans un lieu tel que la lumière, l'air, les bruits, les frissons, les odeurs, les désirs, la peau même serait différents⁸¹ ?» s'interroge J.M.G. Le Clézio.

Il y a une grande différence entre les noms communs et les noms propres, [précise Jean Onimus] les mots ordinaires sont plus étroitement ciblés, alors que les noms propres diffusent une foule de connotations sonores, légendaires, oniriques, littéraires, etc. : «Il y a tant de force cachée dans les

⁷⁸ J.M.G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim*, Opus cité, p. 25.

⁷⁹ J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, Éditions Gallimard, 1978, rééd. «Folio; n°1365», 1982, 320 p.

⁸⁰ J.M.G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim*, Opus cité, p. 102.

⁸¹ *Dans la maison d'Edith*, *World Literature Today*, Vol. 71, n°4, «The Questing Fictions of J.M.G. Le Clézio», (Autumn, 1997), p. 678-682), Board of Regents of the University of Oklahoma, <http://jstor.org/stable/40153286>

noms, ils se gonflent et vibrent comme des bulles. [...] Ils peuvent, d'un seul coup, vous transporter au fond de la Sibérie, au centre de l'océan Indien, ou à Calcutta [...] Les gens ne se doutent pas de ce qu'il y a dans les noms». (J.M. Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, 200) ⁸²

Attribuer un nom équivaut parfois à donner le sésame qui ouvre sur un monde. Les noms propres ont également une fonction vocative. Outre la musicalité de certaines syllabes, leur scansion est une forme d'invocation. Les noms enchantent particulièrement les enfants qui souvent baptisent les maisons et sur lesquels la magie opère. La Kataviva dans *Révolutions*, nom qui orne également la façade d'un vieil hôtel niçois, est la proie d'un entrepreneur spéculateur comme le comprendra plus tard Jean. Mais ce sont les sonorités chantantes et magiques qui le fascinent, enfant, et qui lui ouvrent «tout un monde» :

Il y avait un secret. Jean n'en doutait pas. C'était peut-être dans le nom de La Kataviva, ces syllabes mystérieuses qu'il avait apprises dès qu'il avait su parler, qu'il avait emportées avec lui au bout du monde, jusque dans les collines de Malaisie. Sa mère lui racontait cela chaque fois qu'elle y pensait, pour en rire, quand Jean répétait, au lieu de papa et maman, ce seul nom : La Kata-viva ! La Kataviva ! S'il n'y avait pas eu ce nom, pensait Jean, peut-être qu'il n'y aurait jamais eu de secret, ce petit tremblement au fond de soi, cet éclat de magie ⁸³.

D'où venait-il ce nom ? D'Afrique avait pensé Jean, ou bien des îles de la Sonde ? ou bien peut-être avait-il imaginé que c'était pareil à tous ces noms de Maurice, qui tournaient dans sa mémoire, venus de son père et à travers lui de ses grands-parents, ces noms drôles, un peu inquiétants, comme Tatamaka, Coromandel, Minissy. Plus tard, la tante Éléonore, qui avait toujours l'esprit caustique, lui avait expliqué que Kataviva était tout simplement le nom d'une petite station sur le chemin de fer qui traverse l'Oural, et que le constructeur de l'immeuble était sans doute un de ces aristocrates nostalgiques du temps de la Sainte Russie et de ses fastes. Pour cela, ce nom brillait sur l'écusson d'azur comme une icône. Bref, La Kataviva était tout un monde ⁸⁴.

Les noms exotiques, leur sonorité mais aussi leur sens, sont tout particulièrement propices au rêve comme ils appellent les souvenirs.

Ethel a pris l'habitude de venir à la villa Sivodnia. Au début elle le faisait un peu par pitié, un peu par curiosité. Et puis le nom de la maison était si beau, «Aujourd'hui», cela lui rappelait Xénia, cette façon qu'elle avait de profiter de chaque instant, d'aimer la vie sans illusions, sans fausse amertume. Ce nom allait bien à Maude – il n'aurait pas été plus approprié si elle l'avait choisi elle-même ⁸⁵.

L'ouverture à d'autres horizons sera aussi l'occasion de s'immerger dans une autre langue et un autre imaginaire. Ibusun (la maison où l'on dort) et le Boucan (dérivé de boucanier), les deux maisons exotiques, possèdent certains éléments architecturaux communs comme la

⁸² Jean Onimus. *Pour lire Le Clézio*, Opus cité, p. 170.

⁸³ J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Gallimard, 2003, p. 47.

⁸⁴ *Ibid*, p. 13.

⁸⁵ J.M.G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim*, Opus cité, p. 163.

varangue et elles portent toutes deux un nom emprunté à la culture du lieu où elles sont édifiées. «Et ce nom bizarre, Ibusun, Geoffroy avait expliqué ce que ça voulait dire, dans la langue des gens du fleuve : l'endroit où l'on dort.» [*Onitsha*, p. 28] Geoffroy, le père, a choisi ce nom, soulignant sa volonté d'assimilation. Ce nom exotique, comme celui d'Onitsha qu'il emploie dans les lettres qu'il adresse à son épouse, est une invitation au voyage. Pour Fintan, son fils, Ibusun est la maison de celui qu'il ne parviendra qu'à la fin du roman à nommer : père. Elle est donc dans un premier temps : la maison de Geoffroy, ainsi mis en apposition à distance. «Ibusun, la maison de Geoffroy, était située en dehors de la ville...» [p. 68] À la fin du roman, Fintan a reconnu le père comme sien. Dans la lettre qu'il adresse à sa sœur Marima, conçue dans la maison d'Afrique, il s'exprime à la première personne et transmet le nom de la maison à sa jeune sœur, reliant son histoire personnelle et le destin du pays qu'elle n'a pas connu : «Marima, que reste-t-il maintenant d'Ibusun, la maison où tu es née...» [p. 241]

La dimension poétique s'exprime également par le recours à la métaphore. La maison-bateau comme les personnages qui se prennent pour des vigies sont ainsi récurrentes, de même que la maison naufragée, qui renoue avec le roman d'aventures maritime et invitent à larguer les amarres. Rozilis, la maison fondatrice de la lignée dans *Révolutions*, porte le nom du bateau sur lequel l'ancêtre fit la traversée de Lorient à l'Isle de France. Le nom marque ainsi le lien avec le personnage, le sens de son voyage et porte ses idéaux comme l'exposera le programme qui sera assigné à la maison. Les bateaux sont aussi identifiés par leur nom et matricule alors que les maisons, ancrées dans une terre, relèvent du plan cadastral.

1.2.1.2 Lieux intimes : Les petits noms de Pascal Quignard

Tel personnage qui invente le nom peut aussi nous en confier le sens. Il s'agit là de maisonnettes (La Muette, La Vordes, Le Gumpendorf), pour lesquelles le choix du diminutif est approprié. Ce petit nom est intimement lié au personnage pour lequel il a une résonance particulière et il est souvent précédé d'un adjectif possessif renforçant ce lien privilégié, témoignant de l'attachement affectif du personnage au lieu. Ces maisons sont des lieux secrets, intimes. Jean-Charles Depaule précise le sens de ce baptême :

Les mots qualifient l'espace. Le nommer, comme nous le faisons quotidiennement en puisant dans le lexique disponible ou en nous risquant à détourner ou inventer un terme (un «petit nom»), c'est non seulement reconnaître un lieu, mais se l'approprier, lui donner consistance en le faisant sien, lui prêter un sens, le produire en quelque sorte. C'est réactiver une signification, en réitérant celle, largement partagée, que la société a fixée, ou s'en écarter pour une nouvelle, voire une plus ancienne maintenue à contre-courant de l'évolution des usages⁸⁶.

Pascal Quignard choisit et nomme la maison. Il revient à l'origine des noms (comme à la maison originelle) et insiste précisément sur le lien entre leur nomination et la fonction qu'il leur assigne. Ainsi la muette d'Oudon dans *Le Salon du Wurtemberg* : «Cette vieille maison de chasseur ou de pêcheur était par son nom la mue et le silence – la mue dans le silence. J'aimais la nommer ma muette, mon havre. Là, une petite rivière, le Havre, se jetait dans la Loire.» [p. 223-224] La muette désignait autrefois un pavillon de chasse, mais Charles Chenogne l'investit, se la réapproprie, reformule la définition et précise le sens métaphorique qu'il lui donne.

Dans *Tous les matins du monde*, Monsieur de Sainte Colombe surnomme également sa retraite. Le narrateur, à la manière d'un écrivain qui compulse le dictionnaire et qui fait le choix d'un mot suffisamment rare ou ancien dont l'usage s'est perdu, en explicite le sens : «Il avait fait bâtir une cabane dans le jardin, dans les branches d'un grand mûrier qui datait de Monsieur de Sully. Quatre marches suffisaient à y grimper.» [...] «Monsieur de Sainte Colombe l'appelait sa «vordes», Vordes est un vieux mot qui désigne le bord humide d'un cours d'eau sous les saules.» [p. 13]

Le Gumpendorf, la maison atelier de l'ami Georges Roehlinger dans *Villa Amallia* indique cette fois une filiation en assignant également au lieu une fonction : lieu de retraite, lieu de travail, lieu d'écriture ici musicale. «– C'est une sorte de Gumpendorf. – C'est quoi une Gumpendorf ? – *Un* Gumpendorf. Le vieux Haydn appelait sa maison de Gumpendorf sa hutte. Il disait que son âme tout entière était dans cette hutte. Qu'une fois entré à l'intérieur d'elle, il était sûr d'écrire.» [p. 68] Ann Hidden retourne à la fin du roman «dans sa “maison petiote”, dans sa minuscule “kõmponier-hauchen”» pour travailler, composer.

⁸⁶ Jean-Charles Depaule, «L'impossibilité du vide : fiction littéraire et espaces habités». In : *Communications*, 73, 2002, p. 235.

1.2.1.3 Toponymes, métonymies

Les toponymes scandés parfois tels des noms propres dans les romans, sont également des indicateurs métonymiques. Dans *Rosie Carpe*, la maison des parents à Brive-la-Gaillarde deviendra : la maison de Brive et à la fin du roman : Brive. Ce raccourci ne peut s'opérer qu'après identification première : la maison appartenant aux parents située à Brive, puis, une fois que ceux-ci l'ont quittée : la maison de Brive (et non plus la maison des parents, consacrant la rupture parents et enfants lorsque Rosie et son frère partent à Paris et enfin Brive, simple raccourci métonymique, condensé d'un souvenir passé : la maison d'enfance vers laquelle Lazare veut désespérément retourner avec sa fille.

Bergheim, localité allemande située dans le Bade-Wurtemberg, apparaît de manière récurrente dans l'œuvre de Pascal Quignard: les traités (*Les Ombres errantes*) et les romans (*Le Salon du Wurtemberg*, *Villa Amalia*). Bergheim, qui prend toute sa place dans *Le Salon du Wurtemberg*, désigne, tout à la fois, la ville et la maison familiale dans laquelle elle est située, elle aussi objet de fantasmes (associée au visage de la mère mourante ou à un lieu préhistorique), ancrée dans la nuit des temps. Nous évoquerons dans notre deuxième partie le pèlerinage vers cette maison d'enfance

Hourfeuille dans *L'Inaperçu* de Sylvie Germain est un toponyme fictionnel. La désinence (-ville) le rapproche de ceux de localités normandes. S'agit-il d'un lieu-dit, hameau? La maison est dépourvue de voisinage, totalement isolée et n'est nullement inscrite dans le paysage. C'est la maison qui appartient au fils Bérinx, qui échoit ensuite à sa veuve et que s'approprie d'une certaine manière le patriarche de la famille une fois que sa belle-fille l'a désertée. C'est dans son jardin que les petits-enfants rapportent la geste familiale. Elle offre une déclinaison de la maison de famille. Hourfeuille est en effet une maison qui lui est réservée. Nous y pénétrons par le jardin où les enfants de la famille Bérinx ont monté un spectacle, plantant le décor d'une pièce en forme d'arbre généalogique et greffant dans leur programme Pierre Zébrouze, l'étranger recueilli par leur mère. Nous la quittons devant la grille où se tient l'étranger auquel on refuse le passage. Car cette maison se révèle bientôt étouffante et Sabine Bérinx la quitte pour s'installer au dernier étage d'une maison ouverte, lumineuse qui devient la «retraite de Sabine» et où elle tisse de nouveaux liens individuels avec ses enfants qui lui rendent séparément visite.

1.2.2 Attribution, désignation

Si le nom propre consacre l'attachement le plus fort entre la maison et le personnage, le complément du nom précise la relation entre la maison et le personnage. «La maison de...» : la maison est attribuée, repérée. Le complément du nom est le plus fréquemment utilisé à la fois pour nommer et désigner la maison. Il indique le lien de propriété⁸⁷. Le groupe nominal a une fonction locative permettant de situer les personnages et de faciliter ainsi le repérage et la mise en réseau des différentes maisons et elle nous intéressera plus spécifiquement lorsque nous étudierons les questions de transmission et de filiation.

Ann Hidden et Claire Methuen, les héroïnes de *Villa Amalia* et des *Solidarités mystérieuses*, reçoivent le nom et la maison en héritage. Ce sont deux personnages en fuite, qui ont chacune quitté leur famille et qui sont en quête d'une autre maison, d'un nouvel ancrage. Ann Hidden a eu un véritable coup de foudre pour la maison avec vue sur la baie et elle a réussi à persuader la vieille Amalia de la lui louer. Elle la baptise : «la maison de zia Amalia». Et cette dernière la présente comme sa fille. Il s'agit là d'une élection que consacre le choix du nom.

L'adoption est effective dans *Les Solidarités mystérieuses*. Claire Methuen hérite quant à elle doublement du nom et de la ferme qui a autrefois appartenu à M. Ladon. Elle s'inscrit dans la filiation. Elle va progressivement s'en désinvestir pour trouver ancrage dans la lande qui devient son lieu : «Elle avançait sur la lande où elle achevait son parcours.» [p. 231]

Contrairement aux noms de personnages, qui se prêtent à l'onomastique, les noms de maisons sont rares dans les romans de Sylvie Germain. Hormis les fermes qui s'égrènent dans le hameau du Leu-aux-chênes (la ferme-du-Bout, du-Milieu, du-Pas), les maisons sont plus volontiers mises en relation avec le personnage : la maison de Vincent Corvol, la maison de Hyacinthe Daubigné, le manoir de la baronne Fontelauze d'Engrâce, la maison de l'écrivain...) L'inventivité se portera sur les pièces que nous explorerons en nous aventurant à l'intérieur de la maison telles «la pièce des voix» de Hyacinthe d'Aubigné (*L'Enfant Méduse*), «la chambre secrète» de Cordebugle (*Jours de colère*) ou encore «le laraire» de Prokop (*Immensités*), des espaces intimes.

⁸⁷ «Le complément de relation concerne notamment la possession, l'appartenance, mais aussi les relations très diverses.» Maurice Grévisse, *Le Bon usage*, refondu par André Goosse, Éditions Duculot, 1986, p. 563, article 341.

La déclinaison typologique des logements dans les romans de Marie NDiaye permet de relever l'aspect sériel et anonyme des lieux d'habitation et de signaler leur ancrage spatio-temporel. Dans *Mon cœur à l'étroit*, «Les Aubiers»⁸⁸, quartier identifié en zone dite sensible dans la périphérie de Bordeaux, est le seul nom propre relevé, attribué par les promoteurs pour désigner la cité où vivent les parents. La froideur des matériaux, l'environnement hostile ou déshumanisé de leur implantation ne permet guère de s'y projeter.

Tout pouvoir d'évocation onirique lié au nom est nié. La désignation des maisons s'affiche davantage par le lien de parenté ou le simple prénom pour désigner les logements : la maison de Lazare, la maison du fils, la maison de l'aïeule, la maison du père, la maison de Manille, l'appartement d'Ange et de Nadia. La désignation patronymique est souvent absente. Un soupçon pèse cependant sur cette nomination. Et ce lien avec tel personnage ou membre de la famille, loin de consacrer un attachement, d'entretenir une forme de connivence, de reconnaissance, est aussitôt rompu et l'horizon d'attente déçu. La maison de l'aïeule dans *En famille* offre une illustration tout aussi illusoire de la maison de famille. Fanny n'y est pas admise.

«La maison du père» en Afrique (*Trois femmes puissantes*, I) qui abritait autrefois toute une parentèle, illustre alors la maison de famille plus élargie ainsi qu'un mode de vie communautaire de même qu'elle rappelait la séparation des parents ; Norah et sa sœur ont vécu avec leur mère dans l'appartement parisien du XII^e arrondissement tandis que le père emmenait son fils au Sénégal afin de lui assurer un brillant avenir et l'élever dans une luxueuse maison. Répondant à l'invitation mystérieuse de son père, Norah redécouvre aujourd'hui la maison dans laquelle elle était venue adolescente avec sa sœur et qu'elle ne manque pas de stigmatiser, marquant avec ce dernier ses distances. Cette maison ne se superpose pas au souvenir qu'elle en avait conservé, contribuant à rendre cette maison et son occupant étrangers. Celle-ci est désormais vide et c'est en la seule compagnie du père que Norah prendra ses repas.

⁸⁸ «[R]ares sont les noms de maisons dans les lotissements récents, [observe la sociologue Anne Chaté]. Ces noms apparaissent alors comme des traces d'une époque et d'une manière d'être révolues, traces elles-mêmes vouées à la disparition au fur et à mesure qu'ont lieu ravalements, changements de propriétaires ou rachats par des promoteurs. Certes, les immeubles construits par ces derniers arborent eux aussi souvent un nom, mais il n'a pas le même pouvoir poétique : commercial et dépersonnalisé, il ne suggère aucune histoire.» Anne Chaté, « Les noms de maisons, fragments d'un discours sur soi ? », *Ethnologie française*, 2003/3 (Vol. 33), p. 483-491. DOI : 10.3917/ethn.033.0483. URL : <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2003-3-page-483.htm>

Autre modèle générique, la maison de vacances, est déclinée de manière originale dans *Un temps de saison*. La maison des Parisiens se distingue par sa non appartenance au bourg qui n'est pas nommé. La désignation se fait donc par la négative, l'omission. La domination de Paris sur le bourg de province va cependant s'inverser et les villageois vont pouvoir revendiquer une supériorité. Ne détiennent-ils pas le pouvoir de reconnaître, d'identifier les vacanciers, comme de les tenir à l'écart ? Une fois les vacances terminées, la maison de vacances perd en quelque sorte son statut et son identité génériques. Elle n'est plus identifiable et cette interrogation va faire, par contamination, vaciller le statut et l'identité des occupants, lesquels ne peuvent plus, en tant qu'étrangers, être reconnus ou assimilés. Cette situation absurde va prendre un tour dramatique voire tragique. Un jour de trop, c'est ce presque rien, qui tel un château de cartes, va faire s'effondrer la vie ordonnée et planifiée des vacanciers. Cette déstabilisation va affecter la vie antérieure qu'ils ont quittée et vers laquelle ils ne pourront plus retourner. Ils vont également perdre leur statut de Parisiens. Dépossédé de tout ancrage social stable, Herman pénètre dans une zone d'incertitude. On relève des brouillards, des souvenirs floutés. Et le doute, puis l'inquiétude ou la colère gagnent le personnage qui ne peut se raccrocher à rien de précis.

*

Les adjectifs qui servaient autrefois à décrire, colorer la maison visent aujourd'hui davantage à la percer de l'intérieur comme à refléter l'état d'âme du personnage. Ainsi en est-il de la maison vide. Pour Maou, la mère de Fintan, qui l'a tellement rêvée, Ibusun, la maison située à Onitsha est une maison vide au sens propre car son fils et son mari la désertent mais aussi à l'image du sentiment de vacuité et d'abandon qu'elle ressent. Elle est vide du souvenir de la chambre de San Remo avec laquelle elle l'avait investie.

Maou était couchée dans le hamac, dans la grande chambre vide. [...] Elle ressentait la solitude. C'était comme un creux au fond d'elle-même, qu'elle ne parvenait pas à combler. [...] Elle gardait à l'esprit chaque instant qui avait suivi son arrivée à Onitsha, l'installation dans la grande maison vide, juste ces murs de bois et ce toit de tôle posé sur la charpente, qui résonnait à chaque orage⁸⁹.

La grande maison vide est peuplée cependant la nuit de bruits inquiétants, d'insectes, d'odeurs.

⁸⁹ J.M.G. Le Clézio, *Onitsha*, Opus cité, p. 64.

Il lui semblait alors qu'il n'y avait rien ailleurs, rien nulle part, qu'il n'y avait jamais eu rien d'autre que le fleuve, les cases aux toits de tôle, cette grande maison vide peuplée de scorpions et de margouillats, et l'immense étendue d'herbes où rôdaient les esprits de la nuit⁹⁰.

Chez Marie NDiaye, les personnages s'interrogent de manière récurrente sur les absents : Où sont passés Léda (*En famille*), Lazare (*Rosie Carpe*), Sony (*Trois femmes puissantes, I*), la petite fille de Nadia (*Mon cœur à l'étroit*) ?

Qualifier la maison permet de produire un sentiment d'habitation. La maison est ressentie, intériorisée : elle vibre d'émotions. À l'instar des personnages, la maison a ses humeurs, son âme, et les adjectifs qui servent à décrire l'atmosphère de la maison la lient encore davantage à ses occupants. La maison est aussi à l'image de ceux qui l'habitent et se confond parfois avec un personnage. C'est ainsi le cas de la maison arrogante de la première histoire de *Trois femmes puissantes*, laquelle emprunte ses attributs à son propriétaire, le père de Norah, ou Bergheim dans *Le Salon du Wurtemberg*, associée au visage de la mère. Le mot «maison» assorti d'un qualificatif récurrent dépasse ainsi parfois le simple champ descriptif pour s'apparenter à une forme de prédication générique («La maison sur la colline» chez J.M.G. Le Clézio, est souvent qualifiée d'«abandonnée»).

*

La nomination engage les personnages attachés de près ou de loin à la maison : adéquation, reconnaissance, identification, appropriation, élection, héritage... le nom embrasse et déborde la maison qu'il représente. Qu'il ouvre sur un monde ou témoigne au contraire de sa vacuité, il possède indéniablement un pouvoir onirique, magique et c'est vers la maison et le rêve qu'il nous emporte à présent.

*

⁹⁰ J.M.G. Le Clézio, *Onitsha*, Opus cité, p. 80.

1.3 Maison rêvée, maison de rêve ?

Les personnages nous invitent à suivre les volutes de leur rêve et l'évocation de la maison peut devancer sa découverte qui invite à confronter le rêve à la réalité, parfois décevante. La maison est par excellence une topique du rêve, explorée dans ses moindres recoins par Gaston Bachelard qui a célébré la puissance onirique de la maison d'enfance, maison du souvenir, où nos rêves viennent se lover. À cette maison nous rattache le sentiment d'un toit protecteur ; s'y réaffirme sa fonction première de nid, d'abri. Ainsi donc elle se rappelle à nous, lorsque confrontés aux vicissitudes extérieures, elle vient, tentatrice, offrir l'image douillette et parfois régressive de la quiétude et du repos. Le rêve de maison saisit parfois au cœur même de l'aventure.

Mais le souvenir de la maison est d'autant plus douloureux qu'il se double du sentiment de son inaccessibilité, de sa perte. Nous partons sur les traces de domaines perdus ou promis, parfois embellis, merveilleux et enchanteurs. Le rêve de maison se conjugue aussi au présent lorsque nous pouvons affirmer, comme certains personnages de Pascal Quignard, qu'ici est le véritable Paradis. Ces «hétérotopies» qu'identifie Chantal Lapeyre-Desmaison consacrent un type de maison récurrente. Les rêves de maison nous projettent également dans l'avenir et seront multiformes, qu'il s'agisse de désirer une maison à soi, de la reconfigurer ou de fantasmer sur des «maisons de rêves» telles que la société les fabrique. La maison est par ailleurs le lieu où l'on rêve et nous nous attarderons sur ces personnages contemplatifs, réfugiés dans des espaces où le temps semble s'être arrêté. Nous évoquerons l'envers du rêve dans cette confrontation brutale à la réalité, mais aussi ce qui relève de la fantasmagorie, des fantasmes et des ombres.

1.3.1 Les maisons perdues de J.M.G. Le Clézio

Rêve d'abandon, refuge protecteur sont des images qui s'attachent naturellement à la maison d'enfance, maison natale que l'écriture permet de retrouver, de ressusciter. Ce rêve se teinte de nostalgie lorsque cette maison a disparu. J.M.G. Le Clézio évoque des maisons perdues, comme Le Boucan (*Le Chercheur d'or*), éventrée par l'ouragan, Ibusun, la maison que Geoffroy et sa famille doivent quitter (*Onitsha*), Alma (*Ritournelle de la faim*), Rozilis

(*Révolutions*), la maison ancestrale dans l'île, dont une partie de la famille a été bannie, sur les traces desquelles nous reviendrons en évoquant les trajets des personnages.

Les maisons exotiques abritent des rêves : le bureau du père avec la carte de Ptolémée accrochée au mur est une pièce nébuleuse, dans laquelle l'enfant n'ose pas entrer. Elle est son refuge, offre une autre facette du père autoritaire.

Fintan était resté sur le seuil. Il regardait cet homme fébrile, qui marchait de long en large devant sa carte, il écoutait sa voix. Il essayait d'imaginer cette ville, au centre du fleuve, cette ville mystérieuse où le temps s'est arrêté. Mais ce qu'il voyait, c'était Onitsha, immobile au bord du fleuve, avec ses rues poussiéreuses et ses maisons aux toits de tôle rouillée, ses embarcadères, les bâtiments de la United Africa, le palais de Sabine Rodes et le trou béant devant la maison de Gerald Simpson. Peut-être qu'il est trop tard, déjà.

«Va-t-en, laisse-moi.» [*Onitsha*, p. 118-119]

Geoffroy poursuit son rêve d'un autre monde qui exclut sa famille. Telle la vision des hommes bleus de *Désert*, apparus «comme dans un rêve», les images s'imposent et l'emportent seul, même la nuit, auprès de sa femme endormie.

Maou avait pourtant rêvé d'Ibusun, la maison d'Afrique, rêve entretenu par les lettres que lui envoyait alors son mari quand elle était encore en France. Ce rêve l'isolait de sa famille à laquelle elle ne pouvait en parler sans crainte d'être jugée, dénigrée. Elle le partageait donc seule avec Fintan, lui lisant les lettres de son père. Ibusun, promesse de bonheur, se dessine au terme d'un voyage déjà imaginaire. L'arrivée à Onitsha consacre sa désillusion. Maou se retrouve le plus souvent seule, abandonnée dans la maison vide. Le couple ne se reforme qu'au moment du départ, quand il faut quitter la maison. Marima, l'enfant conçue à Ibusun, héritera du souvenir de la maison d'Afrique.

Pas un instant je n'ai cessé de voir Ibusun, la plaine d'herbes, les toits de tôle chauffés au soleil, le fleuve avec les îles, Jersey, Brokkedon. Même ce que j'avais oublié est revenu au moment de la destruction, comme ce train d'images qu'on dit que les noyés entrevoient au moment de sombrer. C'est à toi, Marima, que je le donne, à toi qui n'en as rien su, à toi qui es née sur cette terre rouge où le sang coule maintenant et que je ne reverrai plus⁹¹. [p. 244]

Ibusun, aujourd'hui perdue, peut de nouveau ouvrir la porte des rêves, un rêve à partager, une invitation au voyage imaginaire.

La maison du Boucan a elle aussi sombré, d'abord éventrée par l'ouragan, puis définitivement rasée. C'est là que le voyage s'achève pour Alexis et avec elle la quête du trésor. Le rêve du Chercheur d'or que s'approprie Alexis à la mort de son père prend la

⁹¹ J.M.G. Le Clézio, *Onitsha*, Opus cité, p. 118-119 ; p. 244.

forme d'une quête initiatique. Elle exalte les rêves d'aventure nourris dans le grenier dans lequel il passait des heures allongé en compagnie de sa sœur Laure, à feuilleter journaux et récits de voyage. Figures du quotidien, d'une réalité plus triviale, portant les soucis, Laure et sa mère attendront patiemment son retour.

La maison perdue de Rozilis qu'évoque la tante Catherine dans *Révolutions* est une maison qui superpose différentes histoires, celle de l'ancêtre et sa propre histoire : «C'est comme un rêve...» Autres souvenirs nostalgiques, autre maison perdue : Ethel se souvient des confidences partagées avec son amie Xénia, dans le jardin de l'Armorique, le terrain sur lequel devait être bâtie la Maison mauve. Le rêve de la Maison mauve dans *Ritournelle de la faim* est celui d'une maison cosmique, seule maison pour laquelle J.M.G. Le Clézio éprouve quelque attrait, exprimant son aversion pour la maison bourgeoise et ce qu'elle représente : «Ces maisons bourgeoises envahies de meubles, d'objets, d'artefacts, ces maisons-pièges où ce qui entre ne peut plus sortir, ces maisons où l'on étouffe, où l'on est broyé ou expulsé». La maison qu'il décrit et qu'il aime avec «la lumière qui vient de la lucarne ouverte sur le toit» est une maison refuge, «terrier», une maison passage, une maison temple : «L'intérieur, le lieu secret où tout peut commencer, où tout s'achève. Je sens cette maison comme un autre corps que j'habite⁹².»

Son rêve rejoint celui de Naja Naja dans *Voyages de l'autre côté* que cite Jean Onimus :

Naja Naja aimerait «trouver un vraiment beau rêve, où on puisse habiter, un rêve si beau qu'on n'aurait plus besoin de revenir» (VA 190). Habiter un rêve! Peut-être le plus tenace désir de l'homme! Trouver un îlot à l'abri de la tempête universelle, non pour y survivre en naufragé, mais pour y entamer une nouvelle vie, pour y trouver le commencement absolu⁹³.»

«C'est comme un rêve» bientôt démenti : «Maintenant que tout a disparu», résonne comme un leitmotiv dans le roman *Ritournelle de la faim*. La Maison mauve qui symbolise «le rêve indien» ne pèse guère en regard des intérêts financiers. Maison perdue avant de pouvoir être reconstruite, elle est elle aussi le lieu d'expérience cosmique, comme toutes ces maisons oniriques ouvertes sur le ciel.

Rozilis, la maison dans l'île, est une maison à bâtir, qui n'existe que «sur le papier», l'acte fondateur que rédige l'ancêtre non pas sous la forme d'un acte notarié mais celle d'un projet constitutionnel composé d'articles. Elle porte les idéaux de société égalitaire de l'ancêtre breton qui refusa de s'enrôler dans l'armée. Ce projet de phalanstère restera à l'état

⁹² Dans *la maison d'Edith*, World Literature Today, Opus cité.

⁹³ Jean Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Opus cité, p. 44.

d'utopie. Symbole d'un projet dévoyé, Rozilis, qu'évoque la tante Catherine, est une maison que se sont divisée les héritiers.

1.3.2 Les maisons trouvées et retrouvées de Pascal Quignard

Aux maisons perdues de J.M.G. Le Clézio répondent en écho les maisons trouvées ou retrouvées de Pascal Quignard. Le désir impérieux se substitue dans un premier temps au rêve : «La maison que je convoitais», écrit Pascal Quignard à propos de Bergheim.

Quelles sont les maisons où nous avons le sentiment d'avoir été chez nous ? D'avoir trouvé le lieu qui nous convenait ? [s'interroge Dominique Rabaté.] *Le Salon du Wurtemberg* entretient cette rêverie fondamentale pour son lecteur. *Villa Amalia* prolonge cette méditation constante, en nommant plus explicitement ces lieux élus des «paradis».

[...] c'est le rapport à l'origine qui aimante profondément la rêverie romanesque ou poétique de l'écriture de Pascal Quignard. Certains lieux ont cette vertu d'incarner le refuge propice, d'offrir le cadre spontané d'un paysage intime. Il faut, aux personnages de l'œuvre comme à l'auteur, la proximité d'une eau courante, la qualité d'un espace écarté et solitaire, une manière de thébaïde privée. Ces paradis sont provisoires, nécessairement provisoires⁹⁴.

Éden, Paradis : les maisons rêvées originelles, qui sont aussi lieux de travail, de création se distinguent de maisons en lien avec la vie sociale. La maison de rêve que Charles Chenogne dessine aux côtés de la petite Delphine, c'est Bergheim, maison non pas perdue mais retrouvée, à la fois «l'enfance» et «le site le plus vieux du monde». Elle abrite des souvenirs qui remontent par bribes et s'imposent avec force. Le rachat de Bergheim poursuit une autre quête : «Au fond, j'avais racheté Bergheim comme si je recherchais de l'amour, un singulier amour⁹⁵.» [p. 321] Ann Hidden l'aurait-elle trouvé, conquise par la villa Amalia, cette maison en bord de mer, qu'elle assimile également au Paradis ? «Elle la vit plus de vingt fois avant de songer qu'elle l'habiterait un jour. Elle l'aima avant de penser qu'on pût aimer d'amour un lieu dans l'espace⁹⁶.»

Les maisons de Pascal Quignard sont des maisons elles aussi refuge, lieux d'entre-deux et de mue, de renaissance. Leur reconfiguration laisse entrevoir des projets, porte des aspirations. «À partir de [*Tous les matins du monde*], sont mi[s] en scène ces [...] lieux ouverts au rêve et à l'altérité pure, selon des modalités nouvelles d'attachement et de

⁹⁴ Dominique Rabaté, «Les Noms de pays» in *Les Lieux de Pascal Quignard*, Opus cité, p. 128.

⁹⁵ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 321.

⁹⁶ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 128.

dépendance, des lieux où vivre selon ces modalités nouvelles⁹⁷», explique Chantal Lapeyre-Desmaison. Ces maisons convoitées que bordent une rive, une mer ou un fleuve nous ramènent à la maison première, figure du ventre maternel.

1.3.3 Les rêveurs de Sylvie Germain

Les personnages de Sylvie Germain ne rêvent pas de maison. Ils rêvent en revanche au sein de la maison et nous les évoquerons plus précisément en les suivant à l'intérieur. Ce sont les personnages qui toquent à la fenêtre et s'invitent dans la maison imaginaire, dit Sylvie Germain dans *Les Personnages*, poussant la porte des rêves. La maison leur offre donc un abri. Sylvie Germain convie des contemplatifs tels Baba sur le balcon chez Prokop Poupa (*Immensités*), Lou-Fé pointant sa lunette dans la lucarne du grenier, sa mère devant sa fenêtre (*L'Enfant Méduse*), Sabine dans son perchoir du Cotentin (*L'Inaperçu*), ou encore Laudes contemplant les arbres (*Chanson des Mal-aimants*). Nous les surprendrons plus loin devant leurs fenêtres qui s'ouvrent à la lumière, à la nature, au visible. Sylvie Germain célèbre le regard, sa capacité à enchanter/réenchanter le monde, nous rendre sensible à une dimension plus profonde, intérieure.

Dans les maisons, les personnages sont aussi au repos et les voici qui s'abandonnent au sommeil comme Prokop Poupa et ont d'étranges visions. Aloïse Daubigné, allongée sur le divan du salon qui jouxte la chambre de son fils s'abandonne, elle, à la magie de ce qu'elle nomme «le rêver vrai» et déploie ses fantasmes. La maison chez Sylvie Germain n'est pas un lieu de rêve mais un lieu où l'on rêve, pour le meilleur et pour le pire. Si elle accueille les rêveurs, elle est plus souvent lieu de cauchemars, traversée de violences.

Dans l'ouvrage qu'elle consacre à Sylvie Germain sur la thématique du mal, Mariska Koopman-Thurlings⁹⁸ décrypte le mystère de ces nuits sombres qui mouchent la lueur des rêves. Sylvie Germain rallume des étincelles, se pose dans des demeures pour que le rêve soit de nouveau rendu possible. Elle aborde comme Marie NDiaye le fantastique mettant en scène des personnages fantasques ou vivant des expériences qui les emportent dans un autre monde, leur font toucher une réalité nouvelle (les visitations de Prokop Poupa, ou celles de Laudes).

⁹⁷ Chantal Lapeyre-Desmaison, «Variations sur le lieu perdu» in *Les Lieux de Pascal Quignard*, Opus cité, p. 112.

⁹⁸ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, L'Harmattan, 2007, 282 p.

1.3.4 Les mirages de Marie NDiaye

Marie NDiaye nous fait quant à elle déchanter en nous présentant des maisons d'impossibles rêves, voire des maisons cauchemars, même si ce salon dont la fenêtre donne sur une voie rapide est vanté comme un espace de rêve (*En famille*). La maison est évaluée, c'est un instrument de distinction sociale et le rêve de maison sera matériel. Rudy Descas rêve ainsi de la maison de Manille, son rival, «cette maison de rêve⁹⁹», tout comme le château dans le Bordelais, dans lequel travaillait autrefois sa mère, le laissant espérer qu'un jour il pourrait lui revenir. C'est avec de telles promesses de réussite sociale qu'il a convaincu Fanta son épouse de venir en France. N'est-il pas ironique que son père ait autrefois possédé un village de vacances à Daram Salam et vende du rêve exotique ? Mais ces maisons de rêve sont réservées à un type d'homme ambitieux :

Oui, songea Rudy, les hommes ambitieux aux jambes fortes plantées bien droit dans le sol, sans le moindre fléchissement gracieux du genou, comme Manille ou Abel Descas, édifiaient des maisons semblables car ils étaient de la même race d'hommes bien que le père de Rudy eût trouvé offensant ou comique d'être aujourd'hui comparé à un marchand de cuisine [...]¹⁰⁰.

La belle maison du père au Sénégal, aujourd'hui décrépite, ne fait pas rêver sa fille Norah. Et c'est à sa chute que nous venons assister. Tout n'est que mirage, mensonge comme celui de la maison rose de Grand Yoff (*Trois femmes puissantes, I*), dans laquelle Norah doute d'avoir habité ou «La Perle des îles» (*Rosie Carpe*) qui regroupe un ensemble de maisons qui n'ont rien de paradisiaque. L'écriture permet de vendre du rêve comme cet autre rêve de maison dans l'île que Lazare décrit à sa sœur dans les lettres qu'il lui envoie de Guadeloupe et qui se révélera à son arrivée n'être qu'une pauvre bicoque accrochée à une ravine où les rats pullulent. La maison de vacances dans *Un temps de saison* se transforme en maison cauchemar depuis que la femme et le fils d'Herman ont disparu.

Les rêves du retour à la maison natale de Brive, dans *Rosie Carpe*, jaunissent à mesure qu'ils s'éloignent. La maison de l'aïeule dans *En famille*, maison sentimentalement perdue puisque l'aïeule n'y est plus, que son mobilier a été disséminé suscite les regrets les plus vifs. Le rêve du canapé pelucheux comme celui qui s'y trouvait autrefois est lui-même illusoire.

⁹⁹ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes, II*, Opus cité, p. 18.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 176.

Discernant le canapé pelucheux, au fond du salon obscur, [Fanny] dut se raisonner pour chasser de son esprit la pensée qu'elle se trouvait en réalité chez l'aïeule. Ce qu'elle faisait maintenant, n'était-elle pas en train de le rêver allongée sur le canapé de l'aïeule semblable à celui-là ? N'évoluait-elle pas, à présent, dans ce rêve du canapé, où bien souvent autrefois, appuyée sur l'aïeule, elle s'était endormie¹⁰¹ ?

Où débusquer le rêve dans un univers où tout concourt à l'anéantir ? Marie NDiaye, la plus jeune des romancières, questionne la capacité de la maison à faire rêver et l'associe plutôt à un mirage. Elle n'hésite pas à s'en servir pour détruire les images rassurantes et protectrices traditionnellement attachées au rêve de maison. L'étrange, le surnaturel, le fantastique constituent une forme d'échappatoire dans des maisons invivables où les rêves viennent se briser. Ils offrent une dimension nouvelle au roman, le délivrent de la crudité et de la pesanteur du quotidien et permettent de renouer avec l'inconscient.

*

Autrefois symbole de sécurité matérielle et de stabilité, d'aspiration au confort bourgeois, la maison alimentait les rêves de fondation liés à la famille. Le rêve de maison s'est largement émancipé de la famille et l'on rêve aujourd'hui d'une maison à soi, comme d'un lieu à soi, un espace où se reconnaître pleinement, un rêve non plus à plusieurs mais individuel ; une maison en lien avec le sentiment d'habitation, tel celui qu'évoque le souvenir de la maison de Régneville dans *Le Salon du Wurtemberg* qui représente «le rêve austère d'habiter». Cette maison à soi s'oppose à la maison natale que décrivait Gaston Bachelard :

Sur le chemin qui nous ramène aux origines, il y a d'abord le chemin qui nous rend à notre enfance, à notre enfance rêveuse qui voulait des images, qui voulait des symboles pour doubler la réalité. La réalité maternelle a été tout de suite multipliée par toutes les images d'intimité. La poésie de la maison reprend ce travail, elle réanime des intimités et retrouve les grandes sécurités d'une philosophie du repos¹⁰².

Le trajet qui nous ramène à la maison d'enfance invite à confronter le souvenir à la réalité, à ajuster les points de vue. Nous suivons Charles Chenogne revenant à Bergheim, dans la maison de son enfance : «Ce petit corps puéril au fond de moi réclamait l'immensité

¹⁰¹ Marie NDiaye, *En famille*, Opus cité, p. 274-275.

¹⁰² Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, Opus cité, p. 122.

de la porte de la première rencontre [...] Ce retour n'était pas sacrilège, n'était pas lèse-majesté : mais lèse-taille en quelque sorte¹⁰³.»

Les maisons rêvées ne sont pas seulement des maisons perdues mais aussi des maisons retrouvées ou encore de simples maisons de passage qui orientent et nourrissent l'imaginaire. Lieu de rêve, lieu rêvé, lieu où l'on rêve, la maison attise doublement le désir et les convoitises susceptibles de créer des tensions dramatiques. Les crises de la représentation n'ont donc pas porté atteinte aux rêves de maison. La fréquentation comme la rénovation de l'espace domestique que nous allons à présent explorer conforteront l'attraction du lieu.

*

¹⁰³ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 262-263.

Chapitre 2 : L'espace domestique

2.1 Le seuil : entrer dans la maison

Le seuil est un cadre, un poste d'observation sur lequel se tient le personnage avant de basculer éventuellement de l'un ou l'autre côté. C'est un lieu de passage dont le franchissement s'apparente parfois à un rite d'initiation. Le seuil, bordure, lisière, a une valeur symbolique. Il permet d'introduire l'hôte. La sociologue Perla Serfaty-Garzon le définit ainsi :

Les lieux à part entière que sont le seuil – cet espace de l'entre-deux, encore le dehors et pourtant déjà un intérieur – et l'entrée offriront à cet égard les moyens d'une analyse des enjeux de la pénétration de l'étranger et de l'étrangeté dans l'univers intime et familial.

L'ouverture de la maison à autrui oblige l'habitant à jouer avec raffinement le jeu des apparences et de la révélation, et à mettre en jeu son intimité et son secret.

[...] Le seuil appelle et invite au passage vers l'intérieur de la maison. Il en arrête aussi le mouvement. Il représente l'impulsion généreuse vers l'intériorité de l'autre comme le risque de l'intrusion de cette dernière. Il représente aussi le temps de pause et de la mise en acte des rituels de franchissement de la porte que la civilité et l'éthique exigent¹⁰⁴.

Invité, familial, intrus ou encore étranger... l'identité du visiteur, son statut, les liens qu'il entretient avec la maisonnée conditionnent son accès à l'intérieur de la maison et déterminent sa réception. L'entrée dans la maison se négocie, relevant tout à la fois du code social et de la sociabilité, de la capacité à accueillir l'autre. Georges Perec le décrit de la manière suivante :

On se protège, on se barricade. Les portes arrêtent et séparent.

La porte casse l'espace, le scinde, interdit l'osmose, impose le cloisonnement: d'un côté, il y a moi et mon chez-moi, le privé, le domestique (l'espace surchargé de mes propriétés: mon lit, ma moquette, ma table, ma machine à écrire, mes livres, mes numéros dépareillés de *La Nouvelle Revue française*), de l'autre côté, il y a les autres, le monde, le public, le politique. On ne peut pas aller de l'un à l'autre en se laissant glisser, on ne passe pas de l'un à l'autre, ni dans un sens, ni dans un autre: il faut un mot de passe, il faut franchir le seuil, il faut montrer patte blanche, il faut communiquer, comme le prisonnier communique avec l'extérieur¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Perla Serfaty-Garzon, *Chez soi, Les Territoires de l'intimité*, Opus cité, p. 72-73 ; p. 143.

¹⁰⁵ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, «L'Espace critique», 1974-2000, p. 73.

L'accès à l'intérieur de la maison peut être refusé et le personnage, *persona non grata*, est alors contraint de s'en retourner quand il ne se trouve pas condamné à l'errance telle Fanny, la nièce de Tante Léda (*En famille*), ou à s'éclipser du récit à l'instar de Pierre Zébreuze, (*Immensités*). Une fois franchie l'entrée, voici que d'autres seuils se présentent, défendus ou non par une porte, signalant les limites repoussées d'un territoire plus intime. Un certain nombre de pièces se définissent ainsi dans les romans : secrètes, interdites, tacitement fermées pour ne s'ouvrir parfois qu'au seul lecteur : la «pièce des voix» dans laquelle Hyacinthe Daubigné trouve refuge (*L'Enfant Méduse*), ou encore la chambre dans laquelle pénètre Tante Chut (*L'Inaperçu*). Le passage du seuil peut prendre une forme transgressive et le lecteur se retrouve alors dans la position de voyeur.

Le seuil se lit diversement dans les romans. S'il est un motif spatial récurrent chez Marie NDiaye, il apparaîtra doté d'une signification éthique chez Sylvie Germain : il sera ainsi question d'hospitalité ou de violation d'intimité (franchissement illicite ou subreptice du seuil). Celui-ci peut également, comme la fenêtre, servir de cadre et de perspective au personnage. La composition de certains romans germaniens emprunte elle aussi à l'architecture intérieure, ménageant des seuils, des zones de transition, d'un chapitre ou d'une partie à l'autre, déclinés, numérotés, aux noms parfois savants. Dans les romans de Pascal Quignard, la question du seuil est en quelque sorte déplacée. L'on trouve ainsi des lieux de retraite, d'isolement, intimes, secrets, des espaces «asociaux» et d'autres qui, au contraire, sont des espaces ouverts, de sociabilité, de convivialité, où l'on est invité à entrer. Cette invitation prend parfois la forme d'une visitation et nous relèverons la présence de ces fantômes qui hantent les lieux. Nous chercherions en vain des portes chez J.M.G. Le Clézio, sans doute ouvertes, comme les fenêtres, par lesquelles s'échappent les enfants, à moins qu'ils ne se tiennent, indécis, sur le qui-vive, respectueux de l'interdiction d'entrer sans y être invités. Le seuil se manifeste davantage sous la forme de marquage de territoire, de limites, de frontières qui débordent largement l'espace domestique. L'espace du seuil est un lieu où s'exacerbe l'imagination : que se passe-t-il à l'intérieur des maisons ?

2.1.1 J.M.G. Le Clézio : Frontières, territoires

Il convient de déplacer la notion de seuil à l'extérieur des maisons, le plus souvent ouvertes, car rares sont les personnages qui vivent reclus ou confinés à l'intérieur, à

l'exception de ces personnes âgées et fragiles qui ne sortent pas de chez elles ou, épisodiquement, d'Adam Pollo, dans *Le Procès-verbal*, entré par effraction. Dans la maison sur la colline, ouverte, abandonnée, les enfants entreront plus tard sans qu'il soit besoin de demander la permission. Les maisons cosmiques, comme la Maison mauve de *Ritournelle de la faim*, avec son patio intérieur au toit ouvert au ciel, présentent d'autres seuils symbolisant d'autres passages, d'ordre initiatique.

Les maisons exotiques invitent à expérimenter différemment le seuil, en posant plus spécifiquement la question du statut, de l'appartenance du sujet à une communauté. Oya refuse ainsi l'invitation de Maou à entrer chez les Blancs, dans la maison d'Ibusun (*Onitsha*). À l'inverse, Fintan est accueilli sans réserve dans la maison de la grand-mère de son ami Bony pour partager un repas. Les maisons exotiques sont situées dans une zone intermédiaire, le plus souvent de l'autre côté, celui des peuples autochtones. L'expérience des frontières dans les territoires étrangers, de la démarcation est éprouvée sous la forme parfois provocatrice du dépassement, du déplacement. Ouma repère ainsi les espaces réservés dans la maison de Gérald Simpson, la maison des colons, et fait un esclandre en franchissant la ligne, s'émouvant de la condition des indigènes. Les enfants se tiennent quant à eux sur le seuil des pièces, en l'occurrence le bureau du père (*Le Chercheur d'or*). S'ils n'entrent pas, c'est que ce territoire n'est pas le leur, les intimide, contrairement au dehors, leur terrain illimité d'aventures.

2.1.2 Pascal Quignard : Sécession/invitation

Pièces secrètes, intimes, ateliers, retraites, espaces de travail, chambres à soi, royaumes, les lieux de solitude se juxtaposent aux salons, salles à manger, cuisines, pièces communes qui sacrifient aux rites de la convivialité, de la commensalité. Le seuil n'est pas une frontière indécise. On entre ou bien on n'entre pas, avivant ainsi parfois la curiosité de ceux qui viennent guetter, épier. Le seuil n'est de même pas forcément marqué, les portes ne sont pas nécessairement closes. Les personnages font aussi sécession, instaurant un seuil, en s'isolant, se retirant dans l'ombre, goûtant la solitude.

Nous définirons ces différents espaces en étudiant les intérieurs. Le passage du seuil répond quant à lui à l'invite. Souvent, les personnages invitent, s'invitent dans les romans de Pascal Quignard. Cette invitation se consacre par le partage : celui d'un repas, d'une

conversation, d'une leçon de musique. La porte s'ouvre aux familiers, aux amis, souvent des amis d'enfance. Ils se reçoivent ; pour autant chacun possède son royaume, son chez-soi. Nous croisons aussi des personnages qui ont le sens de l'hospitalité, qu'il s'agisse d'hommes qui, dans le rôle de l'ami recueillent, et, dans celui de l'amant, entretiennent le foyer ou de femmes âgées qui adoptent, reconnaissent comme leur fille les jeunes femmes minces, diaphanes, telle Ann Hidden (*Villa Amalia*) ou Claire Methuen (*Les Solidarités mystérieuses*), personnages en fuite, insaisissables, auxquelles elles offrent un lieu. D'autres, tel Monsieur de Sainte Colombe, «ensauvagé», n'ouvrent leur lieu intime qu'à ceux qui sont disposés à la communion des âmes (*Tous les matins du monde*).

Des fantômes hantent également les maisons. Les personnages eux-mêmes se définissent parfois ainsi que des fantômes revenus hanter des lieux. Les fantômes font, comme Mme de Sainte Colombe, l'aumône d'une visite. Il est alors d'usage de leur servir une offrande. Il est ainsi un autre seuil, symbolique, qui délimiterait des espaces profanes et d'autres sacrés. Et certaines portes ouvrent aussi comme l'écrit Pascal Quignard dans *Vie secrète*, sur un autre monde, un monde étrange : «... mais ce fut la porte. Ce fut la porte étrange¹⁰⁶.» Le fantastique surgit ainsi parfois à l'improviste. Nous sommes sur la lande bretonne, terre de légendes, et Claire Methuen, le feu follet, arrive bientôt jusqu'à une maison «étrange» d'où s'échappe une musique. Les musiciens invitent la jeune femme à entrer sans s'enquérir de son identité et Claire quittera cette maison mystérieuse, tout aussi silencieusement. Nous sommes ainsi tenus sur le seuil, à la lisière, sur la rive, entre deux mondes.

2.1.3 Sylvie Germain : Hospitalité et transgression

Dans les romans de Sylvie Germain, la zone frontière du seuil ouvre sur différentes problématiques. Nous pouvons tout d'abord l'envisager sous l'angle de l'hospitalité mais aussi de l'amour et de la compassion, et les romans résonnent parfois d'accents bibliques. Comment considérer le visiteur qui se présente à la porte, l'étranger à la lignée douteuse qui menace de tout emporter ? L'humble Ferme-du-Bout dans laquelle Reine Verselay trône devant l'âtre accueille à bras ouverts le fils renié, déchu de ses droits de l'opulente Ferme-du-Pas située au *seuil* du Hameau (*Jours de colère*). Il n'est pas besoin d'être aisé pour être hospitalier. Les deux lieux et les valeurs qui leur sont associées sont antinomiques. De

¹⁰⁶ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Opus cité, p. 87.

même, Sabine Bérynx n'a pas hésité à accueillir de manière inconditionnelle l'étranger dans la maison de famille, au dam de son beau-père qui se fera fort de chasser l'intrus (*L'Inaperçu*). La jeune femme quittera à son tour sa propre maison devenue inhospitalière. Elle s'en détache, comme elle se détache des membres de sa famille. Sabine est décrite comme «une femme de lisière, en marge de ses propres enfants»¹⁰⁷. Dans son perchoir, sa retraite, elle conquiert son indépendance.

Aux lieux hospitaliers, le plus souvent simples, ouverts sans conditions (comme la bergerie d'Adrienne dans la montagne, ou la maison de Belleville, véritable salle des pas perdus (*Chanson des Mal-aimants*), s'opposent les lieux fermés, forteresses ou prisons, dont certains personnages cherchent aussi à s'échapper. Voici Catherine, «la Vouivre», qui s'enfuit, sa fille Camille qui étouffe dans la cage dorée où l'a placée son grand-père avant de l'enfermer dans sa tête et dans son grenier (*Jours de colère*). L'amour peut aussi se tromper, être bafoué. Hyacinthe Daubigné qui a recueilli la veuve et son fils dans sa belle demeure, se replie, une fois éconduit, dans le silence, et trouve refuge et consolation dans sa pièce secrète où il se retranche, à l'écoute des voix du monde (*L'Inaperçu*).

L'auteur joue de l'opposition entre des lieux ouverts ou bien fermés (ces maisons «fermées comme des poings», comme celles de la banlieue chic où réside l'écrivain dans la *Chanson des Mal-aimants*), pour évaluer la capacité à accueillir l'autre. Qui sont ces visiteurs qui se présentent comme des mises à l'épreuve : des errants, des fils prodiges, des suppliants comme les personnages qui se tiennent au seuil de la conscience? Et ne sont-ils pas parfois davantage recueillis qu'accueillis ?

Le seuil sert aussi de cadre, comme la fenêtre, ouvrant sur des scènes pour le moins violentes (l'appartement profané de Philomène Tutu sur le seuil duquel Laudes se tient sidérée, *Chanson des Mal-aimants*). À cette violence exhibée, à laquelle le lecteur assiste, parfois médusé, répond en contrepoint, sur un autre mode, comme justifié, le passage transgressif du seuil. En silence, le personnage dévoile un secret ou alors se dévoile. Sabine et sa fille, puis son fils, s'introduisent dans l'appartement de Pierre Zébreuze, pour tenter de comprendre les raisons de son départ ou percer à jour sa véritable personnalité. C'est avec surprise, incrédulité, que nous suivons en silence Tante Chut qui s'introduit dans la chambre de son neveu pour lui caresser le sexe. Le geste, comme nous l'apprendrons, est consenti. De

¹⁰⁷ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Opus cité, p. 202.

même, se trouve justifiée, elle aussi, la pénétration illicite de la jeune Lucie dans la chambre de son frère, afin d'y assouvir sa vengeance (*L'Enfant Méduse*).

Effractions, intimité violée, sont ainsi diversement et de manière récurrente exposées dans les romans.

2.1.4 Marie NDiaye : Zone conflictuelle

Le seuil est un espace crucial dans les romans de Marie NDiaye. Herman en quête de secours dans le village n'est pas autorisé à franchir le seuil (*Un temps de saison*). Le voisin Noget tambourine, épie et veut forcer le passage (*Mon cœur à l'étroit*).

Qui va là ? Le personnage doit décliner son identité mais cela ne suffit pas pour l'autoriser à pénétrer à l'intérieur de la maison. Fanny ne peut franchir la grille de la maison de l'aïeule (*En famille*). Nul ne pénètre dans la maison des Carpe à Brive car «[l]es Carpe n'ouvraient pas leur maison. Personne d'autre qu'eux n'en passait jamais le seuil et ni Rosie ni Lazare n'auraient osé, n'auraient eu seulement l'idée d'inviter quelque camarade que ce fût¹⁰⁸.»

Le seuil se révèle une zone de tension et son franchissement ne va pas de soi. L'on observe ainsi souvent des conflits entre des personnages qui cherchent à forcer l'entrée ou encore que l'on pousse sans ménagement à l'intérieur. Le passage du seuil, qui s'apparente alors davantage à un territoire de guerre qu'à un *no man's land*, s'effectue sur le mode de la lutte, du corps à corps. Il est synonyme d'intrusion, d'envahissement. Son franchissement engage par ailleurs le personnage de manière problématique et violente et prend un tour irréversible telle l'entrée de Nadia dans la chambre du frère (*Trois femmes puissantes, I*). Rudy Descas se tient prudemment sur le seuil du salon, véritable point de bascule, pour ne pas commettre comme son père avant lui l'irréparable et tente de reconstituer la scène de son crime : «Lui était-il arrivé de contempler depuis le seuil de la grande pièce ombreuse le sommeil d'Abel, en songeant que celui-ci ignorait tout, livré aux rêves étranges de l'après-midi, des crimes qui se rêvaient autour de lui¹⁰⁹ ?»

Alors même qu'il pénètre dans des lieux sinon familiaux, du moins familiaux, loin d'être en terrain de connaissance, de reconnaissance, le personnage se laisse envahir avec déplaisir,

¹⁰⁸ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Les Éditions de Minuit, 2001/2009 «Double, n° 64», p. 58.

¹⁰⁹ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes, II*, Opus cité, p. 216.

voire à son corps défendant, par le climat hostile, glacial et instaure d'emblée une distance. Il fait l'expérience de l'étrangeté, décèle des phénomènes inhabituels ou incongrus et l'évocation du chez soi ne vient guère le conforter, le rassurer, lui offrir repères et équilibre, comme en témoignent les coups de téléphone qui sonnent dans le vide ou les conversations incompréhensibles qui laissent poindre l'inquiétude : Que se passe-t-il chez moi quand je n'y suis pas¹¹⁰? Le climat inhospitalier des maisons ne permet pas davantage aux personnages de s'abandonner tranquilles, confiants, dans les lieux. Leur présence apparaît même déplacée. Nous étudierons plus spécifiquement cette question de la place qui nous intéresse ici dans la mesure où les personnages qui pénètrent dans la maison sans y être invités, passent outre, «s'invitent», ignorent la frontière du seuil comme les modalités de son franchissement.

L'apparition du père de Norah «sur le seuil de sa grande maison de béton», «sur le seuil de sa maison arrogante», «sur le seuil de béton fissuré», «sur le seuil de sa vaste demeure aux murs de béton brut», «au seuil de sa maison inachevée»¹¹¹, est scandée comme un leitmotiv. Cadre dans lequel se découpe la silhouette de l'hôte, le seuil est également un lieu de comparution et de distanciation, plutôt que d'accueil et d'intégration.

Les métamorphoses que subissent les personnages les placent dans un entre-deux. Dans *Trois femmes puissantes, I*, le père-oiseau a trouvé refuge dans le flamboyant planté devant sa maison qui matérialise l'espace-seuil intermédiaire, *no man's land* où le père et la fille pourront peut-être s'accorder. Fanny transformée en chien (mi-femme, mi-chien) est installée dans la niche. Jean-Pierre Richard inscrit le destin de Fanny précisément à la lisière:

Il semble bien que l'idée de l'autre aille jusqu'à subvertir ici le partage toujours si rassurant, d'un dedans et d'un dehors. Ce qu'exprime peut-être, sur un mode ironique, le titre *En famille*, grand roman de l'exclusion, épopée des êtres sans famille. Les seuls lieux possibles d'habitat devenant alors ceux qui ne se trouvent ni dedans, ni dehors, mais à leur limite, dans la frange d'espace qui tout à la fois les relie et les sépare [...] seuils enfin, comme cette niche où Fanny devenue mi-femme, mi-chien, éprouve, fût-ce dans l'accablement et la défaite, la paix d'une sorte de participation¹¹².

*

¹¹⁰ Les appels de Nadia dans *Mon cœur à l'étroit*, de Norah dans *Trois femmes puissantes, I*, de Rudy Descas dans *Trois femmes puissantes, II*.

¹¹¹ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes, I*, Opus cité.

¹¹² Jean-Pierre Richard, «Marie NDiaye, "Le trouble et le partage"», p. 161-186 in *Terrains de lecture*, Éditions Gallimard, 1996, p. 172.

Le seuil est le lieu d'un questionnement à la fois identitaire et spatial. Il nous invite à évaluer l'hospitalité. L'arrêt sur le seuil nous a permis de marquer les limites de territoires privés. Le seuil permet d'introduire également les différents espaces que nous allons investir en revenant sur un certain nombre de dichotomies : ouvert/fermé, profane/sacré, social/privé. Nous analyserons cette notion d'espace domestique d'un point de vue objectif et nous relèverons l'émergence de nouveaux espaces romanesques, lieux d'invention dans le roman. Nous évaluerons cet espace intérieur d'un point de vue subjectif pour nous attacher à sa perception. La maison est-elle accueillante, habitable? Est-elle un lieu d'ancrage ou au contraire de déstabilisation ?

*

2.2 Définition des espaces

«Nul ne fera l'objet d'immixtions arbitraires dans sa vie privée, sa famille, son domicile ou sa correspondance, ni d'atteintes à son honneur ou sa réputation.»

Déclaration universelle des droits de l'homme, Art. 12.

2.2.1 Espace public/espace privé

L'espace domestique se définit par rapport à l'espace public, social. C'est le domaine de la vie privée, de l'intime. Celui-ci est-il aujourd'hui préservé ? Cet espace abrite enfin la maisonnée. Qui la constitue ? L'historienne Michelle Perrot¹¹³ précise que c'est au XIX^e siècle que se développe la sphère privée qui permet d'échapper au contrôle social. L'expression «mur de la vie privée» prend corps dans les années 1820 : «La vie privée doit être murée, il n'est pas permis de chercher et de faire connaître ce qui se passe dans la maison d'un particulier¹¹⁴.» Elle précise qu'on observe alors une privatisation des mœurs et un phénomène d'individualisation. À l'intérieur de la maison, nous assistons à la conquête d'un nouvel espace, l'espace à soi, refuge de l'intime. Michelle Perrot insiste pourtant sur les inégalités sociales : tandis que chez les riches, le repli domestique s'effectue dans les murs

¹¹³ Michelle Perrot, in *Histoire de la vie privée, T.4, De la Révolution à la Grande Guerre*, Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), Éditions du Seuil, «L'Univers historique», 1987, p. 4.

¹¹⁴ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1863-1872, t.3, article : «privé».

grâce au cloisonnement et à la séparation des espaces, chez les pauvres, celui-ci s'effectue au sein même de la famille qui partage encore souvent, à la ville comme à la campagne, le même espace.

Le repli sur l'intimité a progressivement traversé l'ensemble de la société, et chaque milieu social l'applique aujourd'hui à sa manière, [analyse le sociologue Jean-Claude Kaufman]. Mais ce qui est commun à tous, c'est la tendance à l'intensification, à l'enrichissement continu de la sacralisation domestique et de la socialité sur laquelle elle repose. [...] Cette tendance au renforcement du repli est absolument inéluctable, dans la mesure où parallèlement la mise en mouvement de la modernité s'accélère : c'est justement parce qu'il y a davantage d'espaces de mouvement que le repli doit être plus profond, plus intense¹¹⁵.

La spécialisation et la distribution des pièces amorcées dès le XVII^e siècle s'accroissent dans les siècles suivants. Les couloirs desservent les pièces dans lesquelles on ne passe plus en enfilade. De nouveaux espaces autrefois triviaux sont progressivement valorisés, telles la salle de bains ou la cuisine désormais investies comme des pièces à vivre. Progrès de l'hygiène, confort et sentiment de bien-être se développent, associés par ailleurs au souci du corps.

Pour «Philippe Ariès, la propagation des nouvelles façons d'habiter était centrifuge, [note Jean-Charles Depaule] : du haut vers le bas de la hiérarchie sociale, de la capitale vers la province et de la ville vers la campagne.» Cette relation univoque a été depuis critiquée, ajoute-t-il, en rappelant notamment les travaux de Monique Eleb et Anne Debarre qui insistent davantage sur le rapport entre les évolutions sociales et les évolutions spatiales. À l'intérieur de la maison, les espaces se transforment pour s'adapter aux modes de vie modernes et aux évolutions de la famille. «L'espace qualifie les relations sociales et réciproquement¹¹⁶», observe Jean-Charles Depaule qui analyse la mutation lexicale accompagnant la nomination et l'usage des pièces. La frontière public-privé est devenue largement poreuse. L'espace public, par le biais notamment des moyens de télécommunications que sont la radio, la télévision, le téléphone a fait progressivement son incursion dans l'espace privé avant que l'Internet et la téléphonie mobile ne relient directement l'individu au monde extérieur et ne lui permettent à son tour de déplacer l'espace privé dans l'espace public.

¹¹⁵ Jean-Paul Kaufman, *La Chaleur du foyer, Analyse du repli domestique*, Librairie des Méridiens, Éditions Klincksieck et Cie, 1988, p. 65-66.

¹¹⁶ Jean-Charles Depaule, «L'Impossibilité du vide : fiction littéraire et espaces habités», Opus cité.

L'inscription de la modernité technique n'est pas au cœur des préoccupations des quatre romanciers. Les éléments relevés dans *L'Occupation américaine*, de Pascal Quignard, sont de simples témoins reconstituant une époque, les années 1950, et servent de marqueur social. Chez les Ridelsky, une télévision, objet en passe de devenir culte pendant les Trente Glorieuses, trône dans la cuisine où l'on mange, rassemblant famille et camarades. Chez les Carrion, les repas sont servis dans la salle à manger, dans laquelle est installé le poste de TSF. Dans la maison autrefois occupée par les Allemands, les parents écoutent une pièce de Giraudoux diffusée à la radio. Patrick Carrion s'émancipe de la maison bourgeoise de ses parents, franchissant un nouveau seuil :

C'est en pénétrant dans la cuisine des Ridelsky que Patrick Carrion découvre pour la première fois de sa vie un poste de télévision. C'était le poste du Parti. Ils étaient plus de douze camarades assis en rang en train de regarder l'écran grisâtre qui allait subjugué la terre. Le poste trônait devant quatre rangées de chaises en fer et en bois sur lesquelles les cinq enfants, les parents, les grands-parents, les ouvriers, les instituteurs, la plupart coiffés de leur Borsalino ou de leur casquette, examinaient gravement les images imprécises, zébrées, bourdonnantes qui vacillaient sur l'écran, reprenaient leurs formes un instant, pour se rompre de nouveau soudain¹¹⁷.

La télévision est également mentionnée dans la maison du père chez Marie NDiaye, comme un élément aliénant prévenant toute communication entre le père et sa fille (*En famille*). Dans le même registre, l'usage du téléphone ne permet pas quant à lui d'établir la communication et les conversations lèvent plutôt des inquiétudes.

À quoi ressemblent ces intérieurs et de quelle manière sont-ils perçus ? L'aspect matériel, l'arbitraire d'un décor précisément trop décoratif que dénonçait le Nouveau Roman laissent-ils aujourd'hui la place à une autre forme d'esthétique ?

Dès le début du Nouveau Roman, [observe Roger-Michel Allemand] cette dilution du héros s'accompagne de la prépondérance accordée à une foule d'objets. Ceux-ci donnent souvent une vision géométrique du monde et n'entretiennent pas un rapport de complicité avec l'homme, tel qu'on pourrait le trouver chez Balzac, où les objets sont porteurs des significations et des valeurs prédéterminées par la bourgeoisie¹¹⁸.

Une connivence nouvelle peut-elle s'établir avec les objets et le mobilier et le décor faire de nouveau illusion ? La description a perdu de son intérêt mimétique et le mobilier ne fait plus l'objet du jeu de regard obsessionnel qui était le sien avec le Nouveau Roman. C'est par

¹¹⁷ Pascal Quignard, *L'Occupation américaine*, Éditions du Seuil, 1994, p. 64.

¹¹⁸ Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, Éditions Ellipses, «Thèmes et Études», 1996, p.54.

le biais d'un personnage réhabilité que nous pénétrons dans les lieux qui servent un questionnement identitaire. L'adéquation du personnage au lieu pose avant tout celle de sa reconnaissance. Objets et mobilier seront davantage élus pour affirmer ce lien.

Il convient de s'attacher à la personnalisation de l'espace comme à l'esthétique des lieux. Chez Marie NDiaye, les éléments constituant le mobilier sont des instruments de distinction sociale. Il s'agit plus souvent de révéler la laideur. Le personnage revendique son rang en affirmant son bon goût. Et «[l]e “bon goût”, écrit Gérard Genette, se manifeste davantage à ce qu'il rejette qu'à ce qu'il apprécie, et inversement le «mauvais goût» se manifeste davantage à ce qu'il apprécie qu'à ce qu'il rejette : il consiste, en somme, à aimer ce qu'il “ne faut pas” aimer, plutôt qu'en l'inverse¹¹⁹.» Nadia, retournant dans son ancien appartement, affirme avec condescendance sa supériorité sociale.

Mais je redoute par-dessus tout une certaine inertie confite, un air trop rarement renouvelé, une complète méconnaissance des modes en matière de décoration, et même de ce qui peut se faire depuis une décennie déjà, un encombrement d'objets prétentieux, de meubles bêtes, un étourdissant mélange de styles de tous les coins du monde, et ce sont les goûts, les habitudes qu'avait mon ex-mari et que j'ai réussi non sans tact à chasser de notre vie conjugale, à l'époque, et voilà que je les ai retrouvés dans l'appartement qui était le nôtre, comme si, en partant, j'avais emporté sans le vouloir les subtiles transformations que mon influence avait opérées sur mon ex-mari, sur son éducation, ses mœurs¹²⁰.

Marie NDiaye puisera dans les objets sériels pour évoquer des intérieurs plus modernes, s'accrochant aussi parfois à de rares objets personnels. Dans le roman *En famille*, Lisbeth, l'amie d'enfance de Fanny, déprécie les meubles de l'aïeule au profit du mobilier moderne ; Fanny déplore cependant le fait de ne pouvoir s'attacher aux objets de la modernité :

Fanny s'aperçut que de nombreux objets dans le salon avaient été remplacés par d'autres dont elle avait vu les modèles identiques décorer la cuisine de ses cousins, la salle à manger de la mère de Georges, le salon de Tante Clémence. Rien de ce que possédait la mère à présent n'eût pu être contemplé ou recueilli par Fanny avec quelque émotion ; car que lui disaient ces babioles interchangeables, sinon qu'elle avait le goût commun¹²¹ ?

Dans le deuxième récit de *Trois femmes puissantes*, un enseignant devenu installateur de cuisines équipées, sérielles et aliénantes, nous renvoie à la société de consommation des années 1960, reflet d'une modernité quelque peu dépassée. «Pour être à la toute dernière mode, rappelle Carole Després, la femme “moderne” devait acheter les plus récentes

¹¹⁹ Gérard Genette, *Figures IV*, Éditions du Seuil, «Poétique», 1999, p. 89.

¹²⁰ Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, Éditions Gallimard, p. 159-160.

¹²¹ Marie NDiaye, *En famille*, Opus cité, p. 266-267.

innovations technologiques pour la maison. Si le lieu de prédilection de l'accumulation domestique pour la femme bourgeoise était le salon, pour la femme "moderne", c'était la cuisine¹²².»

Lorsque j'habitais encore en Gironde, il y a quelques années, [confie Marie NDiaye en 2009, à la publication de *Trois femmes puissantes*] un de mes voisins et amis, un jeune homme qui avait fait des études supérieures de littérature, faute de trouver un emploi lié à sa compétence, s'était retrouvé à vendre finalement des cuisines. Ce n'est pas très romanesque a priori, mais l'histoire m'a intriguée : voilà un garçon épris de grandes œuvres, de beauté, et qui se retrouvait à discuter avec des clients de la place d'une hotte ou d'un frigo. Il m'intéressait aussi de voir combien ces histoires de cuisines aménagées, de maisons, ont pris de l'importance pour beaucoup de gens. Autour de moi, je voyais des couples pas du tout aisés financièrement contracter des emprunts insensés pour faire réaliser des cuisines de rêve. Comme s'il était évident pour eux que leur vie s'en trouverait changée, enrichie, raffinée, plus heureuse¹²³.

Les pièces et le mobilier font ainsi l'objet d'une valorisation ou d'une dépréciation. Ils sont aussi exhibés.

Volontiers critique à ses débuts d'une société matérialiste et consumériste, J.M.G. Le Clézio engage Adam Pollo dans *Le Procès-verbal*, à introduire dans la villa du mobilier sans valeur ainsi qu'à stigmatiser la décoration d'un appartement bourgeois. Les romans futurs, explorant des territoires plus lointains, introduiront des objets invitant au voyage. Nous relevons la présence de malles qui fonctionnent comme des boîtes à histoires ouvrant sur l'aventure (comme la malle sous le lit dans *Révolutions*, les malles dans le grenier dans *Le Chercheur d'or*) et d'autre part des œuvres d'art, objets souvenirs appartenant à d'autres cultures : «Là, je mettrai mon secrétaire, là mes deux bibliothèques... Là mon épinette et, au fond, les statues africaines en bois noir, avec l'éclairage elles seront chez elles, je pourrai enfin dérouler mon grand tapis berbère¹²⁴...» explique M. Soliman à sa petite-nièce. Si la Maison mauve qu'acquiert M. Soliman dans *Ritournelle de la faim* pour y placer ses objets exotiques participe d'une entreprise louable dans la mesure où il ne cautionne pas les propos colonialistes qui se tiennent dans le salon du Cotentin, la salle des collections aménagée par Sabine Rodes dans *Onitsha* se révèle plus ambivalente, tout comme le personnage, exerçant à la fois fascination et dégoût.

¹²² Carole Després, «De la maison bourgeoise à la maison moderne. Univers domestique, esthétique et sensibilité féminine», *Recherches féministes*, Vol. 2, n°1, 1989, p.13.

¹²³ Marie NDiaye, «Je ne veux plus que la magie soit une ficelle», entretien avec Nathalie Crom, *Télérama*, 22-08-2009, [en ligne] URL : <http://www.telerama.fr/livre/marie-ndiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-litteraire,46107.php>

¹²⁴ J.M.G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim*, Opus cité, p. 23.

Le détachement vis-à-vis d'un lieu ou sa reconfiguration ne s'accompagnent pas nécessairement d'un nouvel ameublement. Les héroïnes en fuite telles Ann Hidden ou Claire Methuen, chez Pascal Quignard, se délestent aisément de leurs intérieurs, quitte à tout brûler, exception faite du piano. D'autres personnages, tel Charles Chenogne, entretiennent un certain fétichisme par rapport aux objets comme la statuette en biscuit ou la gravure représentant Eros et Psyché dans *Le Salon du Wurtemberg*. Pascal Quignard fait un choix esthétique, choisissant le piano ou l'objet rare, relevant d'une technique ancienne, comme la gravure qu'il évoque par ailleurs dans *Terrasse à Rome*¹²⁵ retraçant le destin du graveur Meaume.

Chez Sylvie Germain, le mobilier, les objets s'estompent devant les personnages. Certains objets, telles la lunette astronomique de Lou-Fé ou la radio de Hyacinthe Daubigné dans *L'Enfant Méduse*, constituent des attributs des personnages et ont leur pièce dédiée. L'auteure utilise et met aussi en scène les objets à des fins dramatiques ainsi que nous le verrons dans notre deuxième partie.

2.2.2 Les pièces de la maison

Les pièces d'une maison ont diverses valeurs et fonctions dans le roman, qu'elles servent de décor, qu'elles soient le théâtre d'événements, révélatrices de secrets, qu'elles contribuent à créer ce que Michel Butor nomme un «phénomène d'habitation» : « Nous présenterons donc un espace "habité" ; nous décrirons des ameublements, nous nous servirons d'ameublements, mais aussi nous produirons à l'intérieur même de l'œuvre, et dans son rapport avec l'extérieur, un phénomène d'ameublement, d'habitation ¹²⁶».

Les pièces sont nommées, désignées, attribuées précisant ainsi la relation du personnage au lieu comme en témoigne l'incipit du *Salon du Wurtemberg* : «La pièce dont Seinecé avait l'usage...». Les pièces nous sont rendues familières par la présence de tel personnage qui l'anime ou s'y active.

Agencées, décorées, à l'image éventuellement de ceux qui les habitent ou les reconfigurent pour y déterminer leur place, les pièces de la maison se déclinent génériquement et se réinventent aussi dans le roman. Dédiées à certaines fonctions, elles sont

¹²⁵ Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*, Éditions Gallimard, 2000, 176 p.

¹²⁶ Michel Butor, *Essais sur le roman*, «Philosophie de l'ameublement», Éditions Gallimard, «Tel; n°206», 1992, p. 68-69.

parfois détournées de leur usage. Les événements ou souvenirs qui s'y rattachent contribuent également à rendre une pièce mémorable.

En 1974, Georges Perec publie *Espèces d'espaces*¹²⁷, proposant sous forme d'inventaire une manière nouvelle d'appréhender l'espace et concluant à l'impossibilité d'imaginer un espace vide. Il rapproche «[E]space inventaire, espace inventé [...]». Dans *Intérieurs*¹²⁸, paru en 2014, Thomas Clerc surcharge l'espace domestique et nous invite à la visite de son appartement en l'inventoriant sur le mode ludique. De courts fragments décrivent l'intérieur de son occupant dans ses moindres recoins, d'un point de vue objectif et subjectif.

Un état des lieux des différentes maisons retenues nous invite à décliner quelques pièces génériques, en principe dédiées à un usage particulier. Les différents espaces ne sont plus aussi normés, codifiés qu'au XIX^e siècle (accentuation de l'espace privé, démocratisation et ouverture des espaces). Cependant, la nomenclature des pièces traditionnelles perdure dans le roman : chambre, salle de bains, cuisine, toilettes, salon, salle à manger, grenier, cave... Nous pouvons de la sorte procéder à l'inventaire des pièces les plus usitées afin d'en étudier les variations et de déterminer leur fonction et leur sens. L'invention des pièces peut se matérialiser et aller de la déconstruction, voire du saccage d'une villa bourgeoise (*Le Procès-verbal*) à la création de nouveaux espaces. Nous suivons ainsi les travaux de rénovation entrepris dans le but de s'approprier un lieu, de l'investir, d'en faire un espace à soi, qui ne se limite pas nécessairement à une «chambre à soi». Il convient d'octroyer cependant une place particulière à la chambre, que le roman a toujours privilégiée et qui reste une pièce d'élection favorite.

En 1985, Jean-Philippe Toussaint publie *La Salle de bains*¹²⁹ et installe son héros dans une baignoire. De manière pince-sans-rire tout à fait réjouissante, il y reçoit même à son chevet. Dans son roman *Immensités*, Sylvie Germain offre aux personnages déchus socialement de devenir roi en leur logis. Prokop Poupa élit ainsi de manière carnavalesque les toilettes pour y installer son laraire.

Les récits de soi ont sans doute contribué à rendre visibles et à banaliser sinon revaloriser des espaces plus triviaux ou intimes. La maison cesse d'incarner un modèle social, de cacher également ses misères. Intérieurs et personnages se révèlent, s'exhibent, au quotidien.

¹²⁷ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Opus cité, p. 26.

¹²⁸ Thomas Clerc, *Intérieurs*, Éditions Gallimard, «L'Arbalète», 2013, 400 p.

¹²⁹ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, Les Éditions de Minuit, «Double ; n°32», 1985-2005, 144 p.

Dans cet espace privé, en règle générale, on ne travaille guère, sinon à cet indispensable travail de nourrissage, d'entretien et de convivialité qui donne forme humaine à la succession des jours et à la présence d'autrui. Ici les corps se lavent, se parent, se parfument, prennent le temps de vivre et de rêver. Ici des gens s'enlacent, s'embrassent, puis se séparent. Ici, le corps malade trouve refuge et soins, provisoirement dispensé de ses obligations de travail et de représentation sur la scène sociale¹³⁰, [écrit Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien*].

Après le cœur, voici le corps mis à nu, parfois dans la souffrance, la maladie. Les activités domestiques sont réévaluées également par les hommes, nouveaux grillons du foyer. Dans *Le Salon du Wurtemberg*, Charles Chenogne ne rechigne pas, contrairement à Ibelle, passionnée et aventurière, à effectuer des tâches ménagères.

Nous pouvons néanmoins nous demander si l'incursion dans des lieux autrefois privatifs s'accompagne véritablement d'un plus grand dévoilement du personnage. La maison qui affiche sa transparence a-t-elle encore des secrets à cacher ? Que signifient ces portes qui restent parfois fermées, ces pièces secrètes ou interdites qui suscitent la curiosité, ou au contraire trop largement ouvertes pour ne pas jeter de nouveaux soupçons sur le personnage en ces lieux ?

La maison est le lieu où le corps a aujourd'hui davantage sa place et où ses fonctions peuvent se satisfaire (nourriture, repos, sexualité....) Les espaces qui leur sont dédiés servent-ils à leur mise en scène ? Permettent-ils de saisir une facette plus secrète du personnage, son envers, alors qu'il s'est séparé, au seuil de la maison, de son corps social ? Ainsi que l'explique Jacques Pezeu-Messabuau :

Entre le monde du travail, construit à partir de normes et de contraintes spatiales, temporelles, d'activité et où on ne séjourne en principe que pour produire, et celui de la cité fait de détente, d'échanges spontanés et où on ne fait que passer, l'espace de la maison propose, seul, un ancrage global de l'existence, prenant l'homme à défaut de sa cuirasse individuelle et l'entourant, aux heures où il est le plus prêt à s'y abandonner, d'une représentation vigilante de toutes les valeurs de son groupe : de travail, de repos, d'interaction sociale, d'appréciation esthétique ou intellectuelle (par la lecture ou la conversation notamment), et même celle de la solitude¹³¹.

La maison est un lieu d'habitudes, de rituels pour le familier des lieux. C'est un terrain de connaissance, de reconnaissance, à la fois territoire intime et objet de découvertes, d'étonnement, pour celui qui revient ou y pénètre pour la première fois.

¹³⁰ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Éditions Gallimard, «Folio essais ; n°238», 1994, p. 207-208.

¹³¹ Jacques Pezeu-Messabuau, *La Maison, espace social*, Opus cité, p. 200.

L'intérieur est un lieu de perception. Bruits, lumières, odeurs contribuent à définir l'atmosphère des lieux. Pascal Quignard portera une attention particulière aux éclairages qui favorisent l'intimité (*Le Salon du Wurtemberg*). L'exotisme parfume les intérieurs de J.M.G. Le Clézio ouverts sur l'ailleurs : l'odeur du thé à la vanille dans le salon du Cotentin (*Ritournelle de la faim*) et que l'on retrouve dans la chambre de la tante Catherine (*Révolutions*) nous transporte à Maurice. Les bruits inconnus de la nuit africaine empêchent quant à eux Fintan de trouver le sommeil (*Onitsha*).

*

2.2.3 Espaces de sociabilité

La maison, espace privé, possède aussi ses lieux de sociabilité. Ainsi en est-il du salon ou de la salle à manger, lieux traditionnels de partage et d'échange. Salon et salle à manger, dont les noms apparaissent au XVII^e siècle, sont des pièces transitoires qui accueillent, filtrent l'extérieur sur le mode de la réception, de l'invitation. La conversation peut s'y tenir, mais elle est codifiée, policée. La salle à manger, aujourd'hui concurrencée par la cuisine, est le lieu des traditionnels repas de famille où les places sont attribuées. Ces espaces sont-ils lieux de dialogues, lieux de paraître, d'ostentation ? Permettent-ils à l'individu de s'affirmer au sein de la maison et de s'affranchir des codes sociaux ?

2.2.3.1 Les salons

Écho lointain des salons littéraires du XVIII^e siècle réunissant une société savante, le salon est l'une des pièces d'élection de Pascal Quignard qui lui octroie une place de choix dans son roman, *Le Salon du Wurtemberg*. Il s'agit le plus souvent d'un salon où l'on fait de la musique, en famille ou avec des amis ; mais c'est également un espace privatif, haut lieu de solitude.

Le salon du Wurtemberg est progressivement investi par le narrateur qui évoque des souvenirs dans ce lieu avant de revenir dans la maison de son enfance. Nous nous dirigeons progressivement et à rebours vers ce salon, oscillant entre les souvenirs du narrateur enfant, et le point de vue de l'adulte revenu «hanter les lieux». Ce «salon jaune» fait écho à la pièce qui sert d'incipit au roman : «La pièce dont Seinecé avait l'usage à Saint-Germain-en-Laye

était extraordinairement lumineuse». Il s'agit de la chambre-bureau de l'ami, baignée d'une lumière rose, nommée aussi «le salon rose». Charles Chenogne ne sera détrompé qu'à la fin du roman sur sa tonalité, qui est bleue. Les références à la lumière, qu'elle soit ou non naturelle, abondent par ailleurs dans le roman mais elles éclairent de manière trompeuse les souvenirs.

À l'instant où Charles Chenogne y pénètre, le salon du Wurtemberg est un lieu arrêté dans le temps : les fauteuils sont recouverts de housses comme dans le salon de la défunte mère de Georges Roehl dans *Villa Amalia*. Charles Chenogne se présente à Bergheim, tel le prince charmant du conte de Perrault, *La Belle au bois dormant*, pour venir réveiller les lieux. Il traverse un jardin avant d'accéder à la pièce-mystère où bat le cœur de la maison-mère. Le salon de musique de l'enfance est une pièce dominée par l'image de la mère, froide, distante, qui fait office de juge dont on guette l'approbation. C'est une pièce dans laquelle les enfants sont priés d'entrer seulement sur invite. À l'inverse, celui de Mlle Aubier est un lieu où les amis se retrouvent avec plaisir pour jouer ensemble, instituant le rituel de la «classe enfantine». Les souvenirs dans le salon de Bergheim permettent de fixer des scènes, de placer sous les feux de projecteurs comme sur un plateau de théâtre le personnage de la mère, dont nous ne verrons pas le visage, car, comme Eurydice, elle est à jamais perdue. C'est le lieu où le jeune garçon s'éveille aussi en secret à la sexualité.

De retour dans la maison de Bergheim et consentant enfin à se séparer du mobilier, Charles Chenogne effectue le tri des gravures et choisit de conserver celle représentant Eros et Psyché, placée au-dessus du canapé où siégeait la mère. «Il y avait en effet à Bergheim, au-dessus du canapé où se tenait ma mère quand nous jouions nos quintettes, dans le salon au bow-window, au premier étage, une grande et médiocre toile du XIX^e siècle représentant Eros et Psyché¹³²...» Delphine, la fille de son ami Seinecé, lui fera plus tard don d'une statuette en biscuit qui se trouvait chez Mlle Aubier et qui représente elle aussi Eros et Psyché, contrairement au souvenir également trompeur que Charles Chenogne en avait conservé. Dans le salon de musique, nous notons la présence d'un piano, tout à la fois instrument et élément de mobilier dont les personnages musiciens ne se séparent qu'à regret.

La rénovation-transformation du salon se double de la création d'un nouvel espace dans le jardin : la gloriette, transformée en salon de musique qui inaugure ces maisons-cabanes à l'écart. Le salon du Wurtemberg se mue alors en bureau, chambre d'écriture : «Ce salon

¹³² Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 45.

autrefois de musique, ce salon trop jaune, jaune comme le soleil, dont j'ai fait mon bureau, où maintenant j'écris – plus je le contemple, plus il me semble qu'il contenait mon destin¹³³.» Cette activité, mentionnée pour la première fois, nous ramène inmanquablement à l'image de la mère.

Le salon de musique chez Pascal Quignard est un lieu parfois étrange, fantasmagorique, comme le salon énigmatique, surgi sur la lande (*Les Solidarités mystérieuses*) ou la Vordes, que vient hanter Mme de Sainte Colombe (*Tous les matins du monde*).

J.M.G. Le Clézio ne goûte guère les lieux de sociabilité à l'intérieur de l'espace domestique plus souvent associés au monde des adultes. Il privilégiera les pièces refuge autorisant les rêves (chambre, grenier, bureau). Le salon de la rue du Cotentin dans *Ritournelle de la faim* est un lieu de mondanités. C'est un théâtre qui entretient le souvenir factice d'un monde perdu. Ethel, la jeune fille de la maison, se tient en retrait et observe avec ironie ces acteurs qui parlent fort, se tiennent les uns les autres, jouent des rôles. Et les intitulés : «conversations de salons» s'apparentent à des didascalies. Ce monde qui s'apprête à faire naufrage est une transposition du domaine perdu d'Alma, à Maurice. Odeurs, accents des voix et expressions perpétuent une atmosphère, un souvenir. Dans ce salon, la jeune Ethel dissèque les relations de pouvoir ou d'intimité comme celles qui existent entre son père et Maude, la cantatrice. Elle ne peut encore ouvertement s'exprimer. Bientôt, Jean fera son entrée sur la scène de ce théâtre et deviendra son complice. Absent de ce cérémonial rituel, M. Soliman, le grand-oncle, refuse de participer à cette mascarade. Le souvenir qu'il cherche à transmettre est d'ordre spirituel.

2.2.3.2 Salle à manger, cuisine : les repas de famille

La salle à manger permet de réunir la famille pour des repas traditionnels (*L'Enfant Méduse*) ; (*En famille*). Ces repas qui rassemblent la famille élargie juxtaposent les générations et, donnant lieu à un tour de table, invitent, comme autant de mini-récits enchâssés à des présentations digressives. Lucie est une petite fille à la table des adultes lors de ce repas de célébration de Pâques. Cette salle à manger est un espace de fiction, le lieu des histoires, auxquelles l'enfant amusée, intriguée, ne sait encore s'il faut y croire. Si elle

¹³³ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 424.

s'émeut du sort de l'agneau sacrifié, elle ignore encore qu'elle partagera le même sort, innocente victime de l'appétit de l'ogre. Les repas de famille se font écho avant/après le drame. Lucie est devenue d'une maigreur repoussante, un véritable «épouvantail» aux dires de sa mère, refusant de prendre place à table pour partager les repas de famille. Elle ne s'en laisse plus conter dès lors qu'elle a compris les sous-entendus et les secrets qui se cachaient derrière les portes.

Marie NDiaye affectionne les scènes de repas et investit volontiers salle à manger et cuisine pour poser avec insistance la question de la place, comme dans sa pièce de théâtre (*Papa doit manger*). Cachée derrière une tenture, Fanny observe à distance les convives à table (*En famille*). Dans la salle à manger de la maison du fils où sont exposés des trophées de chasse, la commensalité est impossible et le repas, comme ceux que servait le voisin Noget s'apparente à un gavage. «Je suis gorgée de mangeaille¹³⁴», reconnaît Nadia à l'issue de ce dernier. Le chien qui aboie dans la pièce d'à côté, les portraits de son fils et de sa belle-fille en tenue de chasse qui ornent les murs, invitent presque à considérer Nadia comme un gibier. Le gavage comme le fait de manger avec avidité sont récurrents. Les plats sont gras et écœurants. Nous notons encore dans *Trois femmes puissantes, I* :

À peine fut-elle assise [que le père] se mit à manger goulûment, la figure presque au ras de la nourriture, et cette voracité entièrement dénuée de discours et de faux-semblants s'accordait si mal avec les anciennes manières de cet homme facilement affété que Norah faillit lui demander s'il avait jeûné [...] Masseur apportait plat après plat à un rythme que Norah ne pouvait suivre¹³⁵.

Autrefois réservée aux domestiques, la cuisine a été largement revalorisée. On exhibe aujourd'hui plus volontiers les coulisses. La cuisine est le lieu de célébration du quotidien. C'est aussi celui d'où émanent des odeurs. «[F]aire la cuisine est le support d'une pratique élémentaire, humble, obstinée, répétée dans le temps et dans l'espace, enracinée dans le tissu des relations aux autres et à soi-même, marquée par le "roman familial" et l'histoire de chacune, solidaire des souvenirs d'enfance comme des rythmes et des saisons», observe Luce Giard¹³⁶ dans sa contribution aux «arts de faire» dans *L'Invention du quotidien*.

Marie NDiaye investit cet espace de multiples manières. Dans *Trois femmes puissantes, I*, Norah fait une incursion dans l'espace de la domestique où le père n'est jamais entré.

¹³⁴ Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, Opus cité, p. 257.

¹³⁵ Marie NDiaye *Trois femmes puissantes*, Opus cité, p. 24.

¹³⁶ Luce Giard, «Faire la cuisine» in Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Opus cité, p. 220.

Pénétrer dans la cuisine, c'est déjà aller à l'encontre du père qu'elle ne regarde pas en tant que père mais en qualité de juge, cherchant par ailleurs à savoir pour quelle raison mystérieuse il lui a demandé de venir.

Elle prit la direction de la cuisine, suivit un long couloir de béton qu'une ampoule tout obscurcie par les chiures de mouches éclairait à peine.

La cuisine était la plus petite pièce et la plus malcommode de cette maison disproportionnée et cela aussi, Norah s'en souvenait, elle l'avait inscrit dans l'inépuisable colonne de griefs à l'encontre de son père [...] Son père se moquait bien de faire travailler ses serveurs dans un endroit pénible et fatigant, puisque lui-même ni ses invités n'y mettaient jamais les pieds¹³⁷.

Mon cœur à l'étroit fait état de l'éviction progressive de Nadia et de l'intrusion du voisin dans sa cuisine pour préparer les repas à sa place. Ce sont les odeurs de cuisine de sa mère, qui pousseront Nadia, nostalgique, à pénétrer enfin chez ses parents à la fin du roman. La Cheffe¹³⁸, héroïne de son dernier roman, placée comme domestique chez les Clapeau, découvre sa vocation et évince la cuisinière. Exception faite d'un premier plat esbroufe, ses recettes ont la même saveur et simplicité que celles de la maison des parents de Nadia.

La cuisine est un motif central dans la deuxième nouvelle de *Trois femmes puissantes*. Déchu de son statut d'enseignant, Rudy Descas vend désormais des cuisines équipées. Il dépend de son patron, Manille, avec lequel sa femme Fanta entretient une relation. L'ironie du sort veut que celui-ci ait préalablement déjà pris sa place dans la cuisine (et le cœur de sa mère), alors qu'il était enfant : «N'était-ce pas extraordinaire que maman ne lui eût jamais rappelé cette époque où un grand garçon implacable et discret emplissait la cuisine de sa présence fatidique le mercredi après-midi et qu'elle ne lui eût pas dit que ce garçon, c'était Manille¹³⁹?» Et voilà qu'aujourd'hui un nouveau petit garçon a pris sa place dans la cuisine alors qu'il retourne voir sa mère afin de savoir s'il a ou non été témoin du meurtre commis autrefois par son père.

Pascal Quignard place rarement ses personnages à table qui partagent plus volontiers des dîner-dînettes (tels Anne Hidden et George Roehl, *Villa Amalia*). La cuisine fait pendant au salon dans *Le Salon du Wurtemberg*. Ibelle revendique l'installation d'une cuisine dans la villa de Mlle Aubier où elle rejoint son mari chaque fin de semaine. «La nouvelle "cuisine" – c'est-à-dire l'ancien "salon-débaras" du rez-de-chaussée, enfin obtenu par Ibelle après de

¹³⁷ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, I, Opus cité, p. 21.

¹³⁸ Marie NDiaye, *La Cheffe*, Éditions Gallimard, 2016, 288 p.

¹³⁹ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, II, Opus cité, p. 167.

laborieuses et lentes tractations [...]»¹⁴⁰ La cuisine est le lieu où l'on se montre sans apprêt, laisse échapper malgré soi gestes et paroles involontaires. «Il me semble que je revois la scène suivante comme confondue à celle que je viens de décrire – à ces scènes de cuisine. Ce fut plus tard.» Plus tard, la scène de ménage se déroule en cuisine où l'époux comprend par une parole malheureuse que son ami l'a trahi.

Paul Methuen, s'installant dans la ferme Ladon, investit également la cuisine pour préparer les repas et se souvient : «Claire ne faisait pas la cuisine, n'avait jamais su faire la cuisine, mais commentait sans cesse, avec une sévérité tout à fait injuste, tout ce que je pouvais inventer d'original»¹⁴¹. Charles Chenogne joue auprès d'Ibelle, la femme volage, le rôle d'homme du foyer. Plus tard, se souvenant de Marie, il confie : «Grâce à elle, j'avais aimé faire la cuisine.» Faire la cuisine lui a pourtant appris, ajoute-t-il, «à vivre seul»¹⁴². Il célèbre le plaisir des travaux ménagers et celui des courses. Mais la place en cuisine n'est pas toujours acquise. On tient à sa cuisine comme à son chez-soi. Le goût de la préparation des plats rejoint celui pour les spécialités sucrées, témoignant d'un savoir-faire en cuisine, d'habitudes, de recettes personnelles où l'on goûte les mets comme les mots. Une saveur rare et ancienne s'en dégage.

Je mange la viande avec le pamplemousse ou avec l'orange dont j'ai jeté les quartiers un instant dans la poêle brûlante. J'aime mêler, au début de l'été, les tomates aux abricots. Toute gelée se sale. Cette façon de vivre – pour laquelle j'éprouve une admiration qui pour certains va jusqu'à la fatuité – présente ce nouvel inconvénient qu'elle exige de moi un certain usage de la cuisine, de ses instruments et de ses techniques, dont les femmes que j'ai connues, si volontiers portées à se plaindre d'y être assujetties quand elles en avaient eu l'usage, ne semblaient pas souffrir aisément d'en être dépossédées¹⁴³.

2.2.4 Espaces privés

2.2.4.1 La chambre

Espace privé traditionnel, lieu de l'intimité, des secrets, de la sexualité, la chambre attise le désir. Lieu de rêverie, de repos, la chambre offre aussi un refuge. Il s'agit incontestablement de l'espace le plus fréquemment mis en scène. Le statut du personnage invite naturellement à évaluer différemment l'importance de la chambre. L'enfant la quitte

¹⁴⁰ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 55.

¹⁴¹ Pascal Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, Éditions Gallimard, 2011, p. 226.

¹⁴² Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 266.

¹⁴³ *Ibid*, p. 267.

plus volontiers : l'extérieur l'appelle et il se reconnaît dans le monde du dehors, le jardin, les cabanes qu'il construit dans les arbres. Il lui préférera, comme chez J.M.G. Le Clézio, le grenier rempli de trésors. Mais avoir sa chambre représente un passage, une conquête, celle de son indépendance (Lucie passant de sa chambre d'enfant à sa chambre de jeune fille dans *L'Enfant Méduse*). Elle permet aussi au seuil de l'âge adulte, de s'isoler. Dans *L'Occupation américaine*, une tension s'établit entre l'espace du dehors, l'avenir, l'ailleurs, et les limites de ces chambres, sous tutelle du chef de famille, hors desquelles Marie-Josée Vire comme le fils du Dr Carrion cherchent leur place. La chambre est lieu d'enfermement, volontaire ou non. On s'y isole. Dans *Le Procès-verbal*, Adam Pollo saccage et reconfigure la villa pour installer la chambre dans le salon. Cette chambre dans laquelle il se retranche après avoir quitté sa famille offre un pendant à celle de l'asile dans laquelle il est interné à la fin du roman. «Il n'y a pas de pays étrangers. Il n'y a que ma chambre, ma chambre que je possède bien, où je suis bien. Où les aventures et les voyages commencent et se terminent», écrivait J.M.G. Le Clézio dans *L'Extase matérielle*¹⁴⁴ avant de découvrir l'Ailleurs.

La chambre est volontiers évoquée pour mettre en scène la sexualité. La porte se referme aussi sur les amants qui chuchotent. Et le soleil qui pénètre à flots dans la chambre, déchire le rideau de la nuit (*Le Salon du Wurtemberg*). Celle-ci est parfois évoquée dans la transgression et les fantasmes se déploient (scènes de viol chez J.M.G. Le Clézio; scènes incestueuses chez Sylvie Germain ; amours adultères chez Pascal Quignard). Marie NDiaye met en scène la violation d'intimité récurrente mais celle-ci ne se limite pas à la chambre : le voisin Noget s'immisce d'abord dans la cuisine avant de s'introduire dans la chambre conjugale pour s'occuper du mari. La chambre du couple, transformée en chambre de malade, devient la «chambre infectée» jusqu'à ce que Nadia quitte l'appartement et ne soit définitivement évincée et bientôt remplacée (*Mon cœur à l'étroit*).

La chambre appartient à la nuit et au silence. La chambre nocturne, où l'individu se révèle, sera donc plus volontiers représentée que la chambre diurne. La chambre secrète de Cornebugle dévoile une facette insoupçonnée du personnage (*L'Enfant Méduse*). Exact envers de la bauge dans laquelle il vit, cette pièce, d'une blancheur immaculée, lieu de pureté, défendue en quelque sorte par des codes chevaleresques, lui permet de recueillir les deux amants enfuis, pour une étrange nuit de noce.

¹⁴⁴ J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, Éditions Gallimard, 1967, rééd. «Folio essais; n°212», 1992, p. 69.

La chambre demeure tacitement un espace sacré, intime. Ann Hidden, pénétrant dans la chambre de la défunte mère de son ami Georges Roehl, éprouve le sentiment de commettre un sacrilège (*Villa Amalia*). Autre chambre sacralisée, la chambre mortuaire réunit la famille au chevet du mort (*Onitsha, Le Salon du Wurtemberg*).

2.2.4.2 L'Espace à soi

L'espace à soi est aussi le lieu dans lequel je me sens «chez moi». Il est lié à un phénomène d'appropriation.

L'origine de la *mienneté*, et donc, en un sens de «l'événement appropriant» (au sens de l'*oikeiosis*), serait sans doute à chercher dans des processus de territorialisation qui ne sont pas réductibles à ce que l'on nomme ordinairement «acquisition», [écrit Benoît Goetz.] [...] Les choses sont des marques avant d'être des biens. Un territoire avant d'être une propriété est une zone d'habitude, un domaine de contemplation. Le critère de ce qui est mien – ma «maison» n'est donc pas tant juridique ou économique qu'*esthétique* : un territoire se compose de ce que je repère comme ce qui me convient¹⁴⁵.

Il peut faire l'objet d'une quête comme de défense du territoire. C'est en pénétrant dans cet espace que les limites se dessinent, comme l'étude du seuil a pu le mettre en évidence. L'espace à soi au sein de l'espace domestique se manifeste diversement chez les romanciers. Espace réservé (bureau du père, grenier des enfants) chez J.M.G. Le Clézio, espace revendiqué comme la pièce pour travailler chez Pascal Quignard ou la chambre du fils adolescent (*L'Occupation américaine*), espace refuge, de retranchement, de retraite, chez Sylvie Germain, espace nié chez Marie NDiaye.

La pièce à soi, pièce intime est une pièce dont on défend également l'entrée. La pièce interdite excite la curiosité. L'espace à soi se mue parfois en place forte dans laquelle on se retranche. Entre refuge et enfermement, il consacre l'isolement. «[Mme Carrion] avait aménagé une chambre en bibliothèque où elle s'enfermait pour se retrouver seule et dont elle interdisait l'entrée à son mari comme à son fils¹⁴⁶.»

Cet espace à soi est mis à mal chez les deux romancières puisqu'il s'affirme par la négative. Sabine décide de quitter sa maison dans laquelle elle ne se reconnaît plus pour se réfugier dans un espace-retraite (*L'Inaperçu*). Hyacinthe Daubigné bat quant à lui en retraite

¹⁴⁵ Benoît Goetz, *Théorie des maisons, L'habitation, la surprise*, Éditions Verdier, Lagrasse, 2011, p. 46.

¹⁴⁶ Pascal Quignard, *L'Occupation américaine*, Opus cité, p. 11.

dans une pièce à l'écart, baptisée «la chambre des voix», repoussé par sa femme qui a décidé de faire chambre à part (*L'Enfant Méduse*).

Marie NDiaye met en scène un «chez moi» illusoire. L'espace à soi est lié au statut des personnages lequel, chez Marie NDiaye n'est jamais acquis¹⁴⁷. Les personnages ne sont jamais chez eux : Rosie Carpe est installée dans un studio d'emprunt et, plus tard, dans un appartement loué par Max. Le chez soi se définit aussi par rapport à l'autre. «Tu es chez toi, fais comme chez toi», les expressions communes témoignent de cette invite au relâchement, à l'abandon, ce qui, chez Marie NDiaye est tout à fait impossible. Les personnages n'hésitent pas en revanche à faire «comme chez eux». Le bureau de Nadia dans son ancien appartement, autrefois son «sanctuaire», a été profané par Corinne Daoui, la prostituée qui s'y est installée afin d'y établir ses plannings (*Mon cœur à l'étroit*).

L'espace à soi fait parfois l'objet d'une configuration nouvelle : dans les romans de Pascal Quignard, les personnages effectuent ainsi de nombreux travaux de rénovation pour (ré)investir le lieu qu'ils ont élu. Paul, le frère de Claire Methuen, entreprend des travaux dans la ferme Ladon pour y installer son bureau, recréant dans l'intimité de cette maison la maison des orphelins dans laquelle il vivait enfant avec sa sœur. Ann Hidden fait rénover l'atelier de son ami Georges Roehl ; Charles Chenogne transforme l'ancien salon de Bergheim en bureau. C'est un lieu de silence et de solitude. «Seul, tel est le nom où je me retrouve chez moi¹⁴⁸», déclare Charles Chenogne.

La quête de l'espace à soi chez Pascal Quignard fait écho à la chambre à soi de Virginia Woolf. Revendiquant une place pour la femme dans la société victorienne, elle inventait une chambre d'écriture dans la maison bourgeoise. La société mondialisée aiguisée aujourd'hui la quête du lieu propre. Ann Hidden dans *Villa Amalia* nuance et précise :

Il ne faut peut-être même pas dire chambre à moi, ni même chambre à soi, déclara Ann Hidden de façon péremptoire. Ce qu'il faut c'est une chambre à l'écart de l'idée même de maison. Un lieu à l'écart de l'énorme ville humaine mondiale. [...]

– Moi, je l'ai trouvé, reprit Ann. J'ai trouvé une vraie chambre, une longue chambre qui donne directement sur la mer. Vous voulez la voir¹⁴⁹ ?

¹⁴⁷ Nadia, la seconde femme d'Ange, est envahie d'abord par le voisin, puis par sa belle-fille, *Mon cœur à l'étroit* ; Rosie Carpe vit dans un studio qui lui est prêté, dans la dépendance de Max, *Rosie Carpe*.

¹⁴⁸ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 423.

¹⁴⁹ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 195.

C'est aussi le «Royaume» dont chacun dispose. «Chacun avait son royaume. Ils étaient amis mais se voyaient peu. Chacun avait hâte de retourner à son royaume», écrit Pascal Quignard à propos des personnages qui gravitent autour d'Ann Hidden¹⁵⁰.

Dans le roman *Immensités*, Sylvie Germain pose la question de l'espace à soi dans une société où les valeurs se sont inversées et où le statut social a été mis à mal. Il convient alors de revaloriser un espace dans le domaine privé.

La notion d'espace à soi nous renvoie doublement au statut¹⁵¹ du personnage ainsi qu'à son aspect spatial. Cette familiarité ou non avec les lieux conditionne par ailleurs les déplacements dans l'espace domestique.

2.3 Spatialité du personnage

L'intérieur permet de révéler le personnage dans des poses ou des postures. Aux trajets et parcours extérieurs se substituent éventuellement les déambulations permettant d'explorer la maison : Nadia visitant la maison de son fils avec «cette Wilma» (*Mon cœur à l'étroit*) ; Norah suivant son père dans la grande maison (*Trois femmes puissantes, I*). L'investigation de l'espace domestique nous invite à observer la manière dont le personnage tout à la fois s'y déplace et s'y pose.

«Qu'en est-il [...] de la solidarité naturelle entre décor et personnage, qui, sous des formes très différentes, paraît traverser les genres et les époques¹⁵²?» C'est la relation qu'explore Florence de Chalonge plus précisément dans deux textes de Marguerite Duras, étudiant la manière dont le personnage s'insère dans le décor, fondée sur un présupposé phénoménologique.

La situation «locative» du personnage sera favorisée chez J.M.G. Le Clézio qui privilégie les énoncés de repérage : les espaces sont dédiés à une activité et réservés, attribués, ainsi en est-il notamment, comme le note Nicolas Pien¹⁵³, de la varangue, le lieu des devoirs, le lieu de la mère, espace féminin dans *Le Chercheur d'or*.

¹⁵⁰ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 213.

¹⁵¹ Placée «chez les autres» telle Laudes dans la *Chanson des Mal Aimants*, la domestique est autorisée à pénétrer dans l'intimité de la maisonnée. Elle est aussi, comme Khady dans *Trois femmes puissantes, I*, celle que l'on ne voit pas.

¹⁵² Florence de Chalonge, «Des rencontres élémentaires», *Sémiotiques*, n°4, juin 1993, p. 94.

¹⁵³ Nicolas Pien, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, L'Harmattan, 2004, 316 p.

Dans la maison temple, le personnage leclézien se pose, à l'écoute de ses sensations, cherchant à s'accorder au monde. «L'une des caractéristiques essentielles des œuvres de Le Clézio, [observe Lucien Giraud], est, en effet, la place accordée au corps des personnages [...] du corps immergé dans les sensations. L'effet recherché est celui d'un surcroît de présence ; le personnage leclézien se détache quasiment de l'univers littéraire pour surgir dans un monde qui pourrait être le nôtre¹⁵⁴.» Adam Pollo dans *Le Procès-verbal* revendique son asocialité dans une posture existentielle, rester assis à ne rien faire devant la fenêtre : «La vie d'Adam Pollo, c'était bien celle-là.»

La position spatiale d'un personnage contribue aussi à sa définition, telle Reine Verseley, trônant devant l'âtre (*Jours de colère*).

Saisir le corps dans l'espace domestique invite à évaluer les changements de lieux, les investissements ou désinvestissements progressifs et nous renvoie naturellement à la notion de durée que nous aborderons de manière plus spécifique en mesurant dans notre deuxième partie le temps dans la maison pour évoquer le corps au repos.

La situation locative du personnage permet également de convoquer le souvenir d'une scène, d'un personnage (la mère dans *Le Salon du Wurtemberg*, tante Guite sur sa chaise dans *Les Solidarités mystérieuses*).

Sylvie Germain positionne aussi parfois les personnages comme au théâtre. Ainsi, dans *L'Inaperçu* leur relevé spatial sert la mise en scène dramatique :

Alors qu'il atteint la dernière marche de l'escalier menant à l'étage, [Charlam Bérinx] croise Zébreuze qui, monté chercher en hâte ses vêtements laissés précisément dans la chambre d'Henri où il s'était changé pour se déguiser en Gibi, s'apprête à descendre. À peine Pierre a-t-il le temps d'entrouvrir la bouche pour lui souhaiter une bonne nuit que l'autre lui crache au visage et s'éloigne d'un pas hautain. Il ferme la porte d'un coup sec derrière lui, et le silence retombe dans la maison. Pierre reste planté sur la marche palière, son ballot de vêtements serré contre le ventre, le buste penché en avant comme s'il regardait quelque chose au bas des marches, ou qu'il avait reçu un coup de poing dans le ventre¹⁵⁵.

Chez Marie NDiaye, les personnages sont déplacés ou remplacés. Voici Rosie mise à l'écart dans la maison de Titi, son fils.

[...] Lisbeth, Titi et leurs quatre ou cinq enfants déjeunèrent au centre de la pièce, à la grande table, de poulet rôti et de frites ; Lagrand avait décliné l'invitation de s'asseoir en leur compagnie, bien qu'il eût très faim. Il rejoignit Rosie dans son coin, près de la petite table pliante qu'elle avait débarrassée,

¹⁵⁴ Lucien Giraud, «À l'écart», *Europe*, janvier-février 2009, Le Clézio, n° 957-958, p. 95.

¹⁵⁵ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Opus cité, p. 129-130.

essuyée, et à côté de laquelle elle s'était rassise, désœuvrée mais vigilante, comme l'obscur gardienne de sa table¹⁵⁶.

Les personnages sont souvent relégués dans un lieu où ils sont aussi absents à eux-mêmes. Marie NDiaye crée un phénomène d'inhabitabilité. L'univers domestique n'est pas civilisé.

L'espace à soi, c'est aussi le coin à soi qui nous ramène à un fauteuil, à une table de travail. Le coin à soi près de la fenêtre qu'affectionne Charles Chenogne dans le *Salon du Wurtemberg* procure un sentiment de bien-être comme d'intimité. La maison offre un cadre à des gestes quotidiens. Mouvements ou déambulations familières sont également des dérangements. Maou erre un soir comme une folle dans la maison pour y chercher son mari et son fils (*Onitsha*). Nous relèverons ultérieurement les écarts, incartades qui pointent ces gestes sortant de l'habituel et susceptibles de nous intriguer, alerter.

Il s'agit pour l'heure non de mettre au clair, mais de laisser passer le jour. C'est vers la fenêtre, où se tient le personnage que se dirige à présent notre regard.

*

¹⁵⁶ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Opus cité, p. 380.

Chapitre 3 : La fenêtre, cadrages et perspectives

Si la porte est le plus souvent fermée et ne s'ouvre que pour livrer passage aux entrées et sorties des personnages, la fenêtre, suivant sa définition première, qui est de laisser passer l'air et la lumière, obéit, selon les contrées et différents modes d'habitation, au rythme diurne/nocturne. La fenêtre est liée au cadre spatio-temporel dans lequel s'inscrit la maison. La fenêtre pose la question du regard. Au propre comme au figuré, la fenêtre offre une perspective. Elle est orientée.

«Des thèmes aussi particuliers que la fenêtre ne prennent tout leur sens que si l'on réalise le caractère central de la maison, [écrit Gaston Bachelard dans *La Terre et les rêveries du repos*]. Nous sommes chez nous, cachés, nous regardons dehors¹⁵⁷.»

Contrairement au toit protecteur, ou encore aux murs qui soutiennent, fenêtres et portes ne font pas partie des fondations de la maison. Elles constituent des éléments architecturaux séparatifs des lieux, autorisant le passage (dedans/dehors). Dans le cas de la fenêtre, la fermeture se double éventuellement de la présence de volets, voilages, rideaux, écrans protecteurs et gardiens de l'intime.

Dans l'ouvrage qu'il consacre à la fenêtre, le psychanalyste Gérard Wajcman, après l'avoir définie, s'intéresse plus spécifiquement au tableau-fenêtre ouvrant sur la perspective, mentionné par Alberti dans son traité *Della Pittura* à la Renaissance et à ses prolongements et enjeux dans le domaine pictural. La fenêtre présente, tel Janus, deux visages.

En définitive, la fenêtre tient entièrement dans la définition qu'en donne aujourd'hui le très officiel et rigoureux ouvrage publié par le ministère de la Culture, *Principes d'analyse scientifique, Architecture, méthode et vocabulaire* : «Baie ou groupement de baies dans un plan vertical, muni d'une ouverture vitrée et donnant du jour à l'intérieur d'un bâtiment».

[...] La nuit, il y aurait *fading* de la fenêtre, qui se dissipe, s'évanouit, disparaît selon sa définition architecturale, ou se métamorphose – étonnante transfiguration nocturne de la fenêtre qui, au coucher du soleil, les nuits chaudes, devient bouche d'air, si on veille à la laisser entrouverte, ou volets clos et rideaux tirés, simple pan de mur¹⁵⁸.

Cette béance souvent protégée, parfois même calfeutrée, marque une rupture dans le pan de mur, que souligne son embrasure. «Son "cadre" annonce et découpe le spectacle

¹⁵⁷ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Opus cité, p. 115.

¹⁵⁸ Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chronique du regard et de l'intime*, Éditions Verdier, Lagrasse, 2004, p 32.

contemplé, à la fois sertissant et justifiant le “tableau” descriptif qui va suivre, et mettant le spectateur¹⁵⁹ dans une pose et une posture de spectateur d’œuvre d’art¹⁶⁰», note Philippe Hamon introduisant ce que Gérard Wajcman nomme «le point de vue oublié de l’architecte», celui de l’usager de la fenêtre.

Que contemple-t-on par la fenêtre ? Au XVI^e siècle, le paysage apparaît à travers la fenêtre dans la peinture italienne. Ce n’est que plus tardivement, au XIX^e siècle, qu’il se déploie véritablement en France et dans la littérature, sans pour autant passer nécessairement par l’encadrement d’une fenêtre. Ce paysage, qui reflète parfois le paysage de l’âme, accompagne les rêveries du promeneur solitaire, les élans romantiques, réunit plus tard les peintres qui installent leur chevalet en extérieur et leurs amis écrivains.

Tandis qu’au XIX^e siècle les espaces intimes sont plus clairement délimités dans les intérieurs bourgeois, la fenêtre, toujours soigneusement protégée, offre un cadre à la rêverie. Étudiant le motif de la fenêtre dans *Mme Bovary*, Jean Rousset la définit ainsi :

La fenêtre unit la fermeture et l’ouverture, l’entrave et l’envol, la clôture dans la chambre et l’expansion au-dehors, l’illimité dans le circonscrit ; absent où il est, présent où il n’est pas, oscillant entre le resserrement et la dilatation, comme l’a si bien montré Georges Poulet, le personnage flaubertien était prédisposé à fixer son existence sur ce point limitrophe où l’on peut se fuir en demeurant, sur cette fenêtre qui semble le site idéal de sa rêverie¹⁶¹.

C’est également le lieu où l’héroïne s’expose. Voir et être vue... La fenêtre offre un spectacle et permet de séduire, d’introduire le personnage qui s’y tient. La nuit venue, l’ombre derrière la fenêtre attise la curiosité (ainsi Mme Arnoux dont Frédéric devine la silhouette dans *L’Éducation sentimentale*). La fenêtre ouvre sur l’imaginaire. Le «tableau-fenêtre signe la naissance du spectateur», souligne Gérard Wajcman et son analyse s’applique aussi bien au champ littéraire :

Par la fenêtre, le visible devient enfin silencieux. Monde muet, bon à voir. Voir à distance, en retrait, protégé de ce qu’on voit, tout voir et tout voir enfin tranquillement, librement, sans autre cause

¹⁵⁹ Ce spectateur est aussi l’artiste créateur. Émile Zola élit le motif architectural de la fenêtre l’assimilant à l’œuvre d’art pour définir le rapport au réel selon les écrans utilisés (classique, romantique, réaliste) qu’il place devant celle-ci, afin d’évaluer son aspect translucide.

¹⁶⁰ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Éditions Hachette, «Recherches littéraires», 1993, p.174.

¹⁶¹ Jean Rousset, *Forme et signification, Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, «Les fenêtres et la vue plongeante» in «Madame Bovary ou le livre sur rien», Librairie José Corti, 1962, 1982, p. 121.

ni but que de satisfaire son appétit de voir, jouir du paysage. Voir sans être vu et sans être appelé à voir : c'est le spectateur¹⁶².

En tous lieux et pour tout le monde la fenêtre paraît cette place singulière où on se fait son cinéma, d'où le monde se regarde et se rêve, d'où il se désire, et où on l'attend. Où parfois il manque. Et par où, aussi, il nous invite, nous rejoint et nous entraîne, parfois¹⁶³.

Les maisons de notre corpus nous permettront d'appréhender des fenêtres de formes et d'orientations différentes. Nous tenterons d'évaluer ce que dévoile aujourd'hui la fenêtre de l'intérieur et de l'intimité mais également quel spectacle du monde elle nous offre en rappelant déjà un certain nombre de spécificités qui complètent la définition et qui étayeront notre analyse.

3.1 Spécificités de la fenêtre

La fenêtre, ouverture pratiquée dans le mur de la maison, se définit par un certain nombre de couples antinomiques : le dedans et le dehors, le caché et le visible, l'intime et le monde... Elle est duelle et cette dualité se révélera tout autant source de conflit que de complétude. La fenêtre acquiert au fil du XX^e siècle une importance nouvelle. L'hygiène et le confort plaident en sa faveur et les architectes vont chercher à ouvrir l'intérieur vers l'extérieur, afin de faire entrer davantage l'air et la lumière.

Il y aurait donc deux façons de définir ce qu'est une fenêtre [...] selon qu'avec l'Architecte on se règle sur ses vertus hygiéniques, liées au corps et à ses besoins, ou qu'avec l'Usager on fasse place à ses vertus «optiques», comme une sorte de lunette de vue et d'ouverture sur le monde¹⁶⁴, [précise Gérard Wajcman].

À l'extrême, la fenêtre-bandeau, panorama, imaginée par Le Corbusier dans les années 1930 et qui deviendra l'un de ses principes architectural, se substituera parfois à l'un des murs et affichera la «transparence» des intérieurs.

De la lucarne d'un grenier à la large baie vitrée, différents types de fenêtres sont exposés dans les romans qui toutes n'offrent pas le même point de vue ni ne laissent pénétrer de manière identique la lumière, définissant ainsi différents rapports au dedans/dehors.

¹⁶² Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chronique du regard et de l'intime*, Opus cité, p. 434.

¹⁶³ *Ibid*, p. 12.

¹⁶⁴ *Ibid*, p.35.

La transparence de la fenêtre, acquise au fil de son histoire, reste cependant de nature ambivalente, le regard qu'elle permet de quelque côté que l'on se situe, passé sous silence, dérobé, voire défendu. Celui-ci sera donc parfois furtif, indirect, indiscret. On ne pénètre pas dans l'intimité sans y être invité. Et que peut-on voir de l'intérieur sinon une scène tronquée? Tel un rideau entrouvert, la fenêtre dévoile mais avive aussi la curiosité, ne découvrant qu'une partie de l'intime. Cette perspective partielle est également partielle, sujette à l'interprétation. La fenêtre peut ainsi se révéler trompeuse et même faire écran.

Si la fenêtre attise la curiosité du promeneur comme de celui qui observe, fugitivement, elle est aussi un leurre. Jean Starobinski analyse les jeux de regards par la fenêtre de La-maison-du-chat-qui-pelote, maison médiévale, au cadre ancien, et note : «Dans la ville moderne, la situation romanesque du guet à la fenêtre n'est pas le préliminaire du bonheur. Elle est, d'entrée de jeu, entachée de méconnaissance, de malentendu. Il n'est pas sûr que les êtres qui s'épient fugitivement appartiennent à un même monde et soient faits pour se comprendre¹⁶⁵.»

En effet, qui soupçonnerait, en passant devant la fenêtre de Cordebugle, dans *Jours de Colère*, que la bauge dans laquelle il vit recèle une pièce secrète, une chambre nuptiale d'une blancheur immaculée? Faut-il s'étonner, comme Rudy Descas dans le deuxième texte de *Trois femmes puissantes*, de demeurer le seul à ne pas voir ce qui se passe derrière sa fenêtre, dans la maison de Manille? La vitre altérée par la bulle d'air dans *Le Salon du Wurtemberg* ne propose-t-elle pas à Charles Chenogne qui épie à travers la fenêtre de sa chambre à Bergheim une vision déformée de la réalité?

La transparence permet d'aborder la question de la luminosité : laisser passer la lumière et faire la lumière. Dans *L'Enfant Méduse*, les lumières trop crues seront révélatrices d'un drame. Lucie aura à cœur au terme de son parcours, de retour dans la maison, d'abattre les cloisons et d'ouvrir une baie pour permettre le passage de la lumière.

Les lumières se ternissent aussi pour évoquer l'élan brisé de Hyacinthe Daubigné.

Il ouvrit en grand les fenêtres de la vieille maison familiale à la lumière, au vent, aux odeurs de la terre, et sa porte au bonheur.

Mais la lumière ne tarda pas à se rouiller, puis à pâlir dans l'embrasure des fenêtres, le vent se fit sifflant, les odeurs rancirent, et le bonheur se retira, comme un hôte pressé de quitter un salon ennuyeux où il n'était rentré que par inadvertance¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Jean Starobinski, «Fenêtres, de Rousseau à Baudelaire», p. 452-459, *La Beauté du monde*, Éditions Gallimard, «Quarto», 2016, p. 454.

¹⁶⁶ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, Opus cité, p. 235.

Le motif de la fenêtre file dans tout le roman qui donne lieu à différentes expériences que nous analyserons ultérieurement.

Pascal Quignard est lui aussi sensible à la lumière dans ses romans. Dans *Les Solidarités mystérieuses*, Paul Methuen raconte : «Je fis percer deux nouveaux Velux dans la toiture, cela devint très clair, je vivais dans le ciel¹⁶⁷». Les intérieurs seront cependant davantage éclairés par des luminaires ou chandelles permettant de jouer sur le clair-obscur. La tonalité rose (trompeuse) du salon du Wurtemberg émane quant à elle de la lumière du soir. La lumière qui filtre permet de suivre la course du soleil et d'inscrire la maison dans la temporalité.

La fenêtre découpe un cadre dans l'espace fictionnel de la maison. L'auteur invite le lecteur, à la suite du personnage, à s'approcher pour lui proposer un cadrage ouvrant sur une scène, un paysage, un intérieur. La fenêtre constitue alors, de même que dans le domaine pictural, un récit dérobé ou encore une digression. Car le lecteur de roman n'a pas, comme le spectateur du tableau, le loisir de se promener librement dans la toile pour embrasser l'ensemble de la scène d'un même regard. L'auteur règle la focale, tient ainsi le lecteur entre ombre et lumière. La fenêtre éclaire une scène, un intérieur, mais relègue également dans l'ombre.

Jean Rousset analyse cette question du point de vue selon les différentes fenêtres devant lesquelles Flaubert place son héroïne, adoptant ou déléguant son regard. L'auteur omniscient procède ainsi par touches, impressionnistes ou réalistes, dévoilant différentes facettes du personnage, et renforçant ce sentiment de lecteur-spectateur de tableau que l'on invite à se déplacer pour appréhender une scène. Cette scène s'offre elle-même comme une découpe, une fenêtre ouverte par l'auteur dans le roman.

Conjointement à sa signification pour le personnage flaubertien, la fenêtre propose au technicien du découpage et de la mise en scène romanesque d'intéressantes ressources en prise de vue, dont Flaubert ne manque pas de se servir pour varier les perspectives de la narration et obtenir de curieux effets d'optiques¹⁶⁸.

Le «personnage à la fenêtre», lui-même scène de genre pictural, nous invite à définir son statut de spectateur. Porte ouverte sur l'imaginaire, butée contre laquelle s'appuie parfois un

¹⁶⁷ Pascal Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, Opus cité, p. 141.

¹⁶⁸ Jean Rousset, *Forme et signification, Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, «Les fenêtres et la vue plongeante» in «Madame Bovary ou le livre sur rien», Opus cité, p. 124.

visage, la fenêtre est un lieu propice à la rêverie, à la figuration comme à la transfiguration du paysage. Le visage qui contemple le monde ne s'ouvre-t-il pas par ailleurs autant à la réalité qu'au songe ? La fenêtre joue alors le rôle de miroir, où paysage extérieur et paysage intérieur se font écho. Le personnage à la fenêtre est un contemplateur ou encore un voyeur qui observe parfois à la dérobée. Ce qu'il regarde peut éveiller intérêt, curiosité, ou ne susciter qu'indifférence. La fenêtre offre une perspective privilégiée à celui qui regarde ce qui se passe au-delà. Elle peut être révélatrice d'éléments nouveaux et jouer un rôle particulier dans la diégèse. La fenêtre ne donne pas seulement une vision du monde. Elle sert la narration, employée en tant qu'accessoire architectural. Le spectateur se mue en témoin. La fenêtre peut ainsi mettre en lumière une scène en arrière-plan et l'amener sur le devant de la scène, à la connaissance du lecteur, favorisant ainsi par les éléments qu'elle révèle la progression éventuelle de l'intrigue. S'arrêter devant la fenêtre permet également de marquer une pause. La fenêtre peut avoir, comme certaines portes dérobées, une fonction théâtrale, son usage, contribuer à produire un effet comique ou une tension dramatique (le personnage caché derrière la fenêtre, le caillou lancé à la fenêtre par celui qui ne veut pas passer par la porte pour prévenir discrètement de sa présence).

Par l'angle, le détour, la diversion qu'elle propose, la fenêtre contribue à architecturer le roman mais également à faire vaciller le lecteur et ébranler les fondations de la maison. L'arrêt devant la fenêtre introduit une rupture dans le fil du roman ; il ouvre une brèche, voire un abîme. L'affirmation, dans le roman, de cet élément architectural souligne la limite et la stabilité de deux mondes, extérieur et intérieur, que la fenêtre sépare, invitant à s'interroger sur leur ordonnancement respectif comme sur leurs possibles mystères.

La fenêtre, trouée dans le mur, ouverture, passage, n'en reste pas moins une frontière, entre deux espaces et deux temporalités. La fenêtre divise, sépare, limite. Ouverture et projection, repli et introspection, l'extérieur et l'intérieur se répondent, échangent par la fenêtre. Ainsi que l'explique Gérard Wajcman, la fenêtre circonscrit le «chez soi» :

[...] La fenêtre qui nous ouvre sur le monde borne notre propre monde, forme la limite de l'espace où nous habitons, notre lieu. Elle dessine l'espace de *chez soi*. Elle est un bord qui à la fois sépare et relie le monde et notre monde, la frontière qui divise le dedans du dehors et l'ouverture qui fait communiquer le dehors et le dedans. La fenêtre fait se rejoindre le plus lointain et le plus proche, le monde et le moi¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chronique du regard et de l'intime*, Opus cité, p. 24.

Le personnage à la fenêtre souligne cette porosité. Qu'il s'agisse de rêver, de contempler, d'épier, ou de ne témoigner qu'indifférence au spectacle du monde, les jeux de regards qu'autorise la fenêtre, de l'un ou de l'autre côté, sont portés par la rêverie, le désir, la curiosité. La fenêtre révèle le «chez soi» et permet d'exprimer une perception du monde.

«Dans une peinture, la fenêtre représente le seuil séparant deux mondes distincts – le monde intérieur et le monde extérieur, l'intimité et la dimension sociale¹⁷⁰», écrit le critique d'art Marco Francioli. Le regard qu'elle autorise peut-être défendu (fenêtre fermée, élevée, nantie de barreaux). La fenêtre favorise aussi la violation de l'intimité. Le rapport entre le moi et le monde qui passe par la fenêtre est ainsi parfois subversif, transgressif. Détournée de sa fonction initiale, la fenêtre peut servir de porte, pour s'enfuir, s'échapper. C'est une fenêtre ouverte vers l'aventure. L'entrée par la fenêtre, subreptice, constitue plus souvent une violation de domicile. L'inconnu pénètre par la fenêtre, il la fracture.

Après avoir posé ces quelques jalons liminaires, nous proposons d'illustrer divers usages et perspectives de la fenêtre dans les romans. Nous nous attacherons dans un premier temps à étudier la posture de l'écrivain-peintre devant la fenêtre pour nous demander : Quel cadre privilégie-t-il ? Que regarde-t-il ? avant d'envisager la fenêtre à la fois filtre et passage. Offre-t-elle aujourd'hui aux romanciers de nouveaux cadrages et horizons ?

*

3.2 La fenêtre, le cadre, le tableau

La fenêtre est le lieu du descriptif. Ses formes multiples et son orientation déterminent la focalisation comme l'expriment les expressions courantes : la fenêtre donne sur, la fenêtre a vue sur... Les «paysages» comme les intérieurs ont changé, de même que le regard que les écrivains posent sur leur environnement. Le Nouveau Roman a contribué au renouvellement du regard porté sur les choses vues comme à leur élection. Dans *La Jalousie*, Alain Robbe-Grillet tisse un réseau complexe et subtil de perspectives, de renvois d'angles, joue sur les focales au point de brouiller les repères.

¹⁷⁰ Marco Francioli, «L'artiste à la fenêtre», *Fenêtres, de la Renaissance à nos jours, Dürer, Monet, Magritte...*, Éditions Skira, Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 2013, p. 15.

3.2.1 «Ceci n'est pas une fenêtre»

«Et vous, fenêtres, encore une fois. Et vous fenêtres. Pièges de beauté posés sur les murs, faux-semblants, trompe-l'œil ; un artiste de génie, un grand menteur, les a peintes sur les surfaces de béton¹⁷¹», dénonçait Jeune Homme Hogan dans *Le Livre des fuites*.

Tel le peintre Magritte posant une fenêtre sur un chevalet représentant un paysage¹⁷², c'est par la fenêtre grande ouverte que J.M.G. Le Clézio choisit de nous faire entrer dans son roman *Le Procès-verbal* pour nous présenter Adam Pollo. Défiant la société bourgeoise, Adam a quitté sa famille pour élire domicile dans une maison abandonnée. C'est un oisif qui «passe sa vie à la fenêtre». S'il profite de l'exposition au soleil, il se montre indifférent au paysage, tout entier occupé à l'analyse de ses pensées, à écrire dans son cahier. La fenêtre que nous ouvre Adam, c'est celle de ses fantasmes et de ses désirs et c'est vers l'infiniment petit, le minuscule que porte son attention.

Installé devant le cadre de la fenêtre, Adam se définit par des coordonnées spatiales, celle du plan, abscisse et ordonnée. Puis nous pénétrons à l'intérieur, et l'auteur ajoute ainsi la cote de la profondeur de champ, en posant le mur du fond sur lequel Adam va réinterpréter le paysage extérieur et dessiner un paysage mental.

Voyant vaguement le jour par-dessus son épaule gauche, il s'exerçait à imaginer que le soleil était une immense araignée d'or, dont les rayons couvraient le ciel comme des tentacules, en torsions et en W, accrochés aux escarpements de la terre, à chaque éminence du paysage, sur points fixes. [...] Il en avait fait le dessin, pour être plus sûr, au charbon sur le mur d'en face¹⁷³.

3.2.2 La fenêtre sur le mur

Pendant de la fenêtre de la chambre claire et ensoleillée de la villa, la fenêtre de la chambre de l'asile à la fin du roman, est trop haut placée pour offrir la moindre perspective. L'ombre des barreaux projetée redouble le caractère carcéral. Adam s'échappe alors, jouant avec le dessin des barreaux, qui quadrillent l'envers d'un ciel à déchiffrer.

Il était enfin, maintenant, à l'ombre ; assis au frais dans une petite chambre propre, que l'orientation vers le Nord protégeait hermétiquement du soleil. [...] La fenêtre était ouverte,

¹⁷¹ J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Opus cité, p. 39.

¹⁷² *La Condition humaine*, 1933, Huile sur toile 100 x 81 cm, The National Gallery of Art, Washington, DC, USA.

¹⁷³ J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Opus cité, p. 23.

exactement au milieu du mur externe. Elle était garnie de barreaux qui projetaient des interférences d'ombres verticales et horizontales sur les couvertures du lit et sur le pyjama à raies. Les barreaux, au nombre de trois verticaux et de deux horizontaux, compartimentaient un ciel pareil aux murs. C'était une division arbitraire, mais cependant harmonieuse, et dont le chiffre, douze, faisait bizarrement songer aux Maisons du Ciel selon Manilius¹⁷⁴.

Il est impossible de se soustraire au regard dans l'univers carcéral, qu'il soit asile ou prison. On est sous surveillance. L'auteur propose à son lecteur de se faire voyeur, de lui montrer ce qu'il aurait pu voir s'il se muait en fenêtre, qu'il apparente à un face-à-face, octroyant à la fenêtre le pouvoir de voir, comme si elle était non pas transparente, mais miroir. Car la position demeure énigmatique, distancée et l'on ne sait quelles pensées traversent l'esprit d'Adam, ainsi examiné, disséqué.

Si on s'était métamorphosé tout d'un coup en fenêtre, ou si on avait été face à face avec lui, on l'aurait vu se tenir assis bien droit sur le bourrelet extérieur du matelas, la tête un peu penchée en avant, les mains déposées sur les genoux, comme celles de quelqu'un en train de lire l'heure. Vu ainsi, il avait l'air de penser, ou d'avoir froid. Il se contentait de regarder le même point, à gauche¹⁷⁵.

Répétant l'incipit du roman où l'on découvre Adam Pollo dans l'encadrement d'une fenêtre, l'auteur introduit la possibilité d'une fenêtre (une vitre) pour nous dévoiler Adam dans la chambre de l'asile. La fenêtre, le face-à-face, la transparence, sont en fait trompeurs, font écran et réfléchissent autant de questionnements. Adam se situe ailleurs, au-delà des apparences. *Hotel Room*¹⁷⁶, un tableau du peintre William Hopper, renvoie de la même manière énigmatique à la position d'Adam. Davantage qu'elles ne permettent de regarder, les fenêtres regardent. «Un tableau de Hopper est une fenêtre inversée», écrit le critique Peter Schjeldahl. On ne regarde pas à travers elle. C'est elle qui dirige sur nous son regard cyclopéen qui fascine et transperce. Voir et être vu, tels sont les termes de la transaction que Hopper conclut avec nous¹⁷⁷.»

Nous retrouvons ce motif de la fenêtre sur le mur dans la chambre de Pierre Zébreuze que Sylvie Germain exploite de manière métaphorique. Henri, le fils de Sabine Bérinx, s'introduit en son absence et à son insu dans son appartement, pour tenter de percer le mystère de «l'étranger». Il se retrouve face à un tableau abstrait du peintre Rothko, comme une fenêtre ouverte sur le monde, un monde qui n'est pas visible au premier regard. Contrairement au tableau davantage figuratif de Hopper, fenêtre inversée, qui regarde et

¹⁷⁴ J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Opus cité, p. 258.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 260.

¹⁷⁶ Edward Hopper, *Hotel Room*, chambre d'hôtel, 1931, (152,4 X 165,7) Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

¹⁷⁷ Télérama, hors-série, *William Hopper*, octobre 2012, Hopperesque», Peter Schjeldahl, p. 26.

nous renvoie à notre propre monde et à nos questionnements, celui, abstrait, de Rothko, «fenêtre ouverte sur l'inexploré du monde», nous invite au dialogue avec le sensible, à l'aventure intérieure, à éprouver sa profondeur.

Et c'est alors que lui est apparue la tache jaune sur le mur de la chambre, qu'il n'avait pas remarquée quand il était venu fouiner à plusieurs reprises dans la pièce. La tache, pourtant, était immense – une flaque de lumière découpée rectangulairement dans le corps du soleil. Elle se dressait face au lit, plus imposante et lumineuse qu'une fenêtre¹⁷⁸.

Pourtant même défraîchie, la reproduction du tableau de Rothko demeure pour Henri une fenêtre ouverte sur le monde, sur l'inexploré du monde – là encore, il s'agit d'un *inaperçu* qu'un homme s'est appliqué à rendre discernable, sensible, l'inaperçu de drames où le visible et l'invisible, la lumière et la nuit se frôlent, en s'éraflant ou se caressant, où les couleurs se meuvent à fleur d'immobilité en un double mouvement de contraction et de dilatation, où une aventure silencieuse se joue dans l'inconnu d'un espace en expansion¹⁷⁹.

Le tableau sert doublement de révélateur en ce sens qu'il lui dévoile Pierre Zébreuze et le révèle à lui-même. Henri deviendra photographe, celui qui choisit les angles, les cadrages, travaille derrière un viseur.

Plus Henri se pose de questions sur son statut de «témoin», et plus des doutes le tracassent. Comment être assuré que ce qu'il relate est vraiment fidèle aux faits, éclairant ? Aussi impartial tienne-t-il à demeurer, il y a toujours des choix qu'il opère, conscients ou non, et aussi vigilant soit-il, il y a toujours des événements qui, se jouant hors champ de visibilité lui échappent¹⁸⁰.

La fenêtre est un cadre fixe. Le photographe peut quant à lui déplacer son appareil. La question du choix, de la justification du cadrage n'en reste pas moins cruciale. Que relègue-t-il dans l'ombre des «angles morts» ?

3.2.3 Points de vue

La forme et l'emplacement de la fenêtre orientent et limitent la perception du monde. Ainsi en est-il tout particulièrement de ces fenêtres placées aux points extrêmes de la maison, qui ouvrent ou ferment au monde offrant une vue ascensionnelle ou une vue plongeante. La lucarne du grenier où le jeune Alexis dans *Le Chercheur d'or* se réfugie avec sa sœur Laure, et qui devient leur domaine, lui permet, telle une vigie, de voir la mer au loin. Alexis peut alors s'imaginer capitaine d'une maison-bateau, voguant au large.

¹⁷⁸ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Opus cité, p. 190.

¹⁷⁹ *Ibid*, p. 229.

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 234-235.

Dans *L'Enfant Méduse*, Lou-Fé, qui a installé un observatoire dans le grenier, se rapproche du ciel et des étoiles, qui sont pour lui le véritable monde sensible. Ainsi que l'écrit Gaston Bachelard :

La lumière douce et brillante des étoiles provoque aussi une des rêveries les plus constantes, les plus régulières : la rêverie du regard. On peut en résumer tous les aspects en une seule loi : *dans le règne de l'imagination, tout ce qui brille est un regard*. Notre besoin de tutoyer est si grand, la contemplation est si naturellement une confiance que tout ce que nous regardons d'un regard passionné, dans la détresse et le désir, nous renvoie un regard intime, un regard de compassion ou d'amour¹⁸¹.

Ces étoiles dans le ciel préfigurent celle évoquée à la fin du livre, l'étoile du berger. La carte que Lou-Fé adresse à son amie Lucie représentant le tableau *L'Annonciation aux bergers* achèvera de réconcilier la petite fille d'antan avec le regard qu'elle pose sur le monde.

Les fenêtres des étages inférieurs, limitant la vue, ne permettent ni échappée vers l'imaginaire, ni élévation et consacrent plutôt la chute. La fenêtre située au rez-de-chaussée de l'appartement prêté à Rosie Carpe la livre tout entière au regard d'autrui comme une prisonnière derrière cette fenêtre à barreaux censée la protéger des intrus. La frontière public/privé s'abolit. La fenêtre n'offre ni protection ni distanciation. Elle favorise au contraire la violence, qu'il s'agisse de la perception du bruit comme de la violation d'intimité, accentuant tout à la fois la dépendance et la vulnérabilité de Rosie.

Les passants pouvaient la voir manger à travers les barreaux. Le trottoir était exactement au niveau du plancher, si bien que lorsque Rosie se tenait debout contre la vitre elle avait l'impression d'accompagner les gens dans leur marche, et de se trouver dans une si grande proximité de leurs silhouettes encapuchonnées et courbées sous le crachin qu'elle reculait un peu¹⁸².

Le regard jeté de l'extérieur est tout à la fois intrusif, condescendant, hostile. Cette fenêtre sans perspective, tout entière tendue vers la seule attente de Max, fait écho au soupirail de l'auberge du «Coq Hardi» du roman *En famille* dans laquelle Fanny est employée et qui n'offre d'autre perspective que celle limitée à son cadre. Cette fenêtre de substitution détermine un type particulier de regard, celui, extérieur, que jette en plongée celui qui passe devant, et celui, tendu, du personnage qui lève les yeux. Les fenêtres à barreaux n'autorisent ni échappée ni échappatoire.

¹⁸¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, 1943, rééd. 1990, p. 210.

¹⁸² Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Opus cité, p. 105.

Un soupirail à hauteur du trottoir était la seule ouverture de la pièce, protégé de barreaux, et alors une paire de jambes passa, et des pieds chaussés de caoutchouc soudain s'élançèrent dans une flaque, de l'eau boueuse éclaboussa la vitre.

[...] Quand Fanny levait les yeux vers le soupirail, elle voyait, couché contre la vitre et montrant les dents dès qu'elle le regardait, le gros chien jaune qui l'avait effrayée le premier jour. Le peu de lumière d'hiver dispensé par l'ouverture, le chien la lui dérobait¹⁸³.

Souvent, chez Marie NDiaye, les personnages observent les fenêtres du dehors. Exclues de la famille, comme Fanny dans *En famille*, ils cherchent à pénétrer à l'intérieur des maisons par un chemin de traverse. Ils cognent aux carreaux et aux volets plutôt qu'à la porte. La fenêtre leur est hostile. Grande ouverte, elle autorise les personnages qui se tiennent devant à leur fermer les volets comme on claque une porte, manifester leur arrogance ou encore faire preuve de malveillance.

À la fenêtre du premier étage parurent alors Tante Colette, Eugène et l'oncle Georges, leurs trois figures serrées l'une contre l'autre, tournées vers le podium où se distribuaient les prix. Eugène ! cria Fanny gaiement. Surpris, il lui lança un clin d'œil et un bref sourire qui baignèrent Fanny d'une voix émue. Mais Tante Colette cria d'une voix âpre : Tu es encore là ? Ah, ça ! Vas-tu filer ? Fanny feignit de ne pas comprendre. Elle montra le dos à la maison et porta son attention sur le podium. Soudain une prune pourrie s'écrasa sur son cou puis une autre dans ses cheveux. Pss, pss, faisait Tante Colette comme pour chasser une vilaine bête, tout en continuant à bombarder Fanny de vieilles prunes¹⁸⁴.

La fenêtre est également perçue d'un point de vue social, comme l'unique fenêtre à barreaux de l'appartement de Rosie Carpe, semblable à celles, crasseuses, de l'hôtel, et qui s'oppose aux quatre fenêtres en façade de l'appartement de Max et de sa femme. Max les désigne à Rosie en les exhibant et en l'excluant. Il n'est pas question d'inviter Rosie. Montrer un appartement dans un immeuble, c'est avant tout désigner des fenêtres. Celles-ci, placées en hauteur, ne dévoilent pas l'intimité.

Elle emménagea une semaine plus tard. C'était à Antony, toujours au bord de la nationale mais trop loin de l'hôtel pour s'y rendre à pied. Il suffisait de longer la route, comme un fil d'acier bien tendu entre deux immeubles d'inspiration identique, l'hôtel rose et la nouvelle demeure de Rosie d'un blanc ancien et sali, mais les deux pourvus des mêmes petites fenêtres carrées. Vingt mètres plus loin, Max lui montra son propre immeuble et les quatre fenêtres que sa femme et lui avaient en façade¹⁸⁵.

Les fenêtres, vues du dehors, éclairées, signalent une maison habitée. Claire Methuen, dans *Les Solidarités mystérieuses*, désigne à son frère Paul les fenêtres de Simon.

¹⁸³ Marie NDiaye, *En famille*, Opus cité, p. 75-76 ; p. 83.

¹⁸⁴ *Ibid*, p. 161.

¹⁸⁵ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Opus cité, p. 99.

Elle est angoissée. Avec le menton elle lui montre les fenêtres allumées.
– Et alors? demande Paul.
– Ce sont ses fenêtres¹⁸⁶.

Les fenêtres sont de la même manière exclusives d'un monde auquel Claire n'appartient pas. «Ses fenêtres», le monde de chez lui, qui n'est pas leur chez eux. Il est là et je n'y suis pas. Le couple qu'elle forme avec Simon et qui ne les réunit jamais dans l'intimité d'une maison (ils refusent de se rendre l'un chez l'autre), n'existe que dans l'ombre, en cachette, voilé aux regards, en coulisse.

Claire ne supporte pas que les fenêtres soient fermées. C'est un personnage du dehors, une guetteuse, une vigie, qui pose à l'extérieur le cadre de ses fenêtres. Claire attend de voir passer Simon en des endroits précis. Elle l'attend, elle scrute et regarde. Elle vit dans la discontinuité : elle est à la fois ce feu follet qu'on aperçoit, arpentant la lande, et ce personnage qui se fixe, concentrée sur un seul point.

3.2.4 Chambre avec vue/baies vitrées

L'orientation de la fenêtre détermine la vue et le spectacle qu'elle offre permet la communion voire la fusion avec le paysage comme cette chambre avec vue sur la baie de la villa Amalia où Ann Hidden n'est pas arrêtée par l'horizon qui se déroule devant elle, mais au contraire en devient partie intégrante:

De son lit, elle voyait la baie.
Elle avait placé la bibliothèque et le lit près de la fenêtre, sur la droite. [...]
Bientôt, contenue dans son chant minimal, elle verrait la baie, et, la voyant, ne verrait plus qu'un monde interne.
Elle *entendrait* la baie dont elle participerait¹⁸⁷.

Les larges baies vitrées privilégient la vue panoramique et contribuent également par leur large ouverture à supprimer la limitation (offrir une vue illimitée ?) et à projeter le personnage dans le paysage. Cette vue sur la baie fait écho à celle de la maison de sa mère en Bretagne, où elle effectue des visites ponctuelles : «La maison des Hidelstein était sans

¹⁸⁶ Pascal Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, Opus cité, p. 174.

¹⁸⁷ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 160.

pignon, sans tonnelles, sans briques apparentes. Ses seuls ornements se limitaient à une grande baie vitrée en bow-window donnant sur l'océan [...] ¹⁸⁸.»

L'appartement perchoir situé dans le Cotentin dans lequel Sabine Bérnyx a fait retraite, ne donne pas sur une terrasse de plain-pied, mais il offre lui aussi une vue sur la mer ainsi que le ciel, les nuages. Les baies vitrées sont fermées, mais la maison est transparente. C'est une bulle de silence, un cocon derrière la vitre protectrice, à l'inverse de la villa Amalia ouverte aux bruits du dehors, en symbiose amniotique avec l'enveloppe extérieure.

Sabine s'est établie dans une ville du Cotentin située en bord de mer, au dernier étage d'une maison haute. Derrière les baies vitrées de son appartement: ciel et eau, remous de nuages et de clartés, de l'espace à perte de vue. Sabine vit dans un aquarium de silence suspendu dans un vide en mouvement incessant ¹⁸⁹.

Les deux femmes font l'expérience du paysage, se laissent traverser par lui, y puisent force, sérénité, équilibre. Elles se réaccordent au monde.

3.3 La fenêtre ouvre sur un monde

Car la fenêtre ouvre sur le monde, le monde extérieur et le monde intérieur. La fenêtre est le lieu de questionnement existentiel.

3.3.1 Fenêtres échappatoires, consolatrices

Observer par la fenêtre le monde extérieur, le paysage, la nature en particulier est source de réconfort. Ce contact avec la nature peut-être ténu, fugitif, comme dans *L'Enfant Méduse*. Voici l'oiseau qui se pose sur le rebord de la fenêtre et qui s'envole dès qu'une ombre se profile derrière la vitre.

Sur le rebord d'une fenêtre s'étend une mince bande de neige encore épargnée par la pluie. Un moineau est venu s'y poser. Il sautille le long de la fenêtre, en quête d'un grain miraculeux, d'une miette introuvable. Ses pattes gravent d'infimes étoiles sur la neige.

Le moineau soudain s'envole ; vite, vite il s'enfuit. Il fuit l'ombre qui vient de se profiler derrière la vitre. [...] Mais ce n'est qu'un homme qui se profile derrière les carreaux, et sa silhouette est inoffensive ¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 49.

¹⁸⁹ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Opus cité, p. 198.

¹⁹⁰ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, Opus cité, p. 223.

La voix de la narratrice se veut rassurante. Ce n'est pas le drame de Lucie Daubigné qui se rejoue derrière cette fenêtre. Ce n'est pas un ogre qui s'approche. L'homme dont les contours se font plus nets est sensible au paysage. C'est aussi un rêveur. Nous entrons en silence dans son intimité, la pièce devenue son refuge où il entend les voix du monde entier qui lui parviennent par la radio. Nous l'approchons comme l'oiseau, progressivement et sans l'effaroucher, lui dont le cœur est empli de bonté et de souffrance muette.

Laudes, comme Sabine Bérnyx et Prokop Poupa vivent, tels les oiseaux, perchés. Les logis en hauteur ouverts sur le ciel, les arbres, stimulent «la rêverie perchée» : «De la rêverie perchée l'on peut rapprocher l'image *d'un nid des hautes cimes*, d'un nid qui n'a pas la tiédeur des nids terrestres¹⁹¹», observe Gaston Bachelard. Les retrouvailles de Laudes avec le mimosa qu'elle contemple depuis sa fenêtre sont essentielles. L'arbre est un ami consolateur qui lui offre un véritable soutien dans le manoir obscurci par le drame qui s'y est déroulé.

J'éprouvais chaque soir un soulagement à rentrer dans ma soupenne aux murs nus, perchée au dernier étage, avec son lit étroit couvert d'une courteline crème.. [...] Ma fenêtre donnait sur celui-ci [le quatrième mimosa], je surplombais son feuillage à la finesse de dentelle. C'est lui qui m'a fait tenir, j'attendais sa floraison qui survient au cœur de l'hiver. [p. 118]

«L'arbre familial, l'être sans visage, va le soir en s'entourant d'une brume légère prendre une qualité d'expression qui, dans une tonalité effacée, possède une grande puissance¹⁹²», écrit Gaston Bachelard.

Chaque soir, rentrer dans ma chambre m'était un bonheur, car c'était l'heure des retrouvailles avec le mimosa qui embaumait la cour. Je dormais la fenêtre ouverte, malgré le froid toujours persistant de la nuit¹⁹³. [p. 122]

Les perchoirs appellent «le vol aérien» comme l'élévation. La fenêtre demeure ouverte, offrant une continuité avec les rêves nocturnes, favorisant l'envol.

¹⁹¹ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Opus cité, p. 241.

¹⁹² *Ibid*, p. 245.

¹⁹³ Sylvie Germain, *Chanson des Mal-aimants*, Opus cité, p. 118 ; p. 122.

3.3.2 Élévation, expérience du regard, anéantissement

3.3.2.1 Fenêtre sur cour

Le roman *Immensités* active également les rêveries verticales. L'appartement de Prokop Poupa, professeur d'université destitué de ses fonctions par le gouvernement et reconverti en homme de ménage, est lui aussi situé en hauteur, au 5^e étage. Maison dans le ciel, c'est le «perchoir d'un choucas des tours». Le roman oscille entre la question de la chute (sociale, spirituelle) et l'ascension du personnage (élévation spatiale mais aussi spirituelle, posant la question de la transcendance). L'appartement dispose de deux fenêtres, qui proposent deux expositions différentes, l'une, celle de la chambre, donnant sur la rue où résonnent les bruits de circulation, l'autre, celle de la cuisine, donnant sur la cour, d'où s'élèvent des chants (chants religieux et chants d'oiseaux) et offrant le calme mais aussi la vue. La disposition des fenêtres a incité Prokop à ménager un espace pour dormir dans la cuisine, côté cour. Ses rêves seront affectés au cours du roman par cette exposition.

La fenêtre sur cour offre une vue ascensionnelle, vers le ciel, les nuages (qui invitent à la rêverie), et une vue plongeante sur la cour-jardin et un tilleul, qui traverse les différentes saisons, auxquelles Prokop sera particulièrement sensible (nudité de l'arbre et froid glacial qui envahit, cris rauques de freux/floraison printanière et renaissance, retour du chant des oiseaux). La cour est également une caisse de résonance. Elle bruisse de chants, ceux de chœurs qui s'élèvent d'une église attenante, celui des oiseaux qui pépient dans le tilleul, auxquels s'ajoutera celui de la grande Baba, transformant la fenêtre en oratoire pour venir dialoguer, prier, avec les oiseaux.

Prokop écoutait la grande Baba converser avec les oiseaux ; elle était en train de s'entretenir avec les coucous, d'après les doubles notes lancinantes qu'elle ne cessait de répéter. Cela créait un très doux jeu d'échos entre la fenêtre et les arbres.

Mais le jeu d'échos allait plus loin encore ; il se répercutait entre Prokop et les oiseaux, entre tous les vivants, entre la terre et le ciel, entre l'espace et le temps¹⁹⁴.

Chanter à l'unisson des oiseaux de toutes plumes, c'était sa façon de prier, à la grande Baba. C'était sa manière de lancer son oraison vers le très problématique Dieu muet, créateur de ce monde demeuré au chaos, de ce monde toujours en proie au Mal¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Sylvie Germain, *Immensités*, Éditions Gallimard, 1993, rééd. «Folio; n°2766», 1995, p.120.

¹⁹⁵ *Ibid*, p. 122.

À la floraison du mimosa dans la *Chanson des Mal-aimants* fait ici écho l'oraison en attente d'un autre printemps. La fenêtre est inscrite dans l'espace mais aussi dans le temps tout à la fois cyclique, historique, individuel. Elle enregistre côté rue les événements de l'Histoire (la révolution) et côté cour le passage des saisons, mais aussi les visites rituelles de la grande Baba «chaque printemps» chez son ami Prokop. Celle-ci est la seule du groupe qui fréquente l'auberge de l'Ourson blanc à avoir choisi un espace du dehors, un prolongement extérieur de la fenêtre, le balcon, pour abriter son laraire.

Une césure s'opère au milieu du livre, fermant/ouvrant les deux battants d'un dyptique, séparant un avant et un après la révolution. La fenêtre sur cour est alors désertée, la grande Baba, réhabilitée dans ses fonctions, ayant cessé ses visites. Elle a quitté l'appartement, refermant la fenêtre qu'elle avait coutume d'ouvrir et «[sa] question demeura en suspens dans le feuillage des arbres.»

3.3.2.2 Apprendre à regarder

La thématique du regard est au cœur de *L'Enfant Méduse*. Lucie, qui, après le drame, s'était détournée des fenêtres, dont le regard s'était «vitrifié», va progressivement réapprendre à regarder. La mère de son ami Lou-Fé, inconsolable à la mort de son époux, lui montre le chemin de l'apaisement :

La vieille dame passe ses journées à sa fenêtre, côté jardin. Mais ce qui n'était au début que désœuvrement et chagrin est devenu contemplation. «Rendez-vous compte a-t-elle confié un jour à Lucie, il m'a fallu attendre la soixantaine, il m'a fallu l'épreuve du veuvage, pour prendre enfin conscience de ce que c'est que le visible, et prendre du même coup conscience du peu d'attention que j'y avais jusqu'alors porté. Je m'ennuyais, je m'ennuyais tant dans ma maison déserte après la mort de Pierre ! [...] Alors je me suis mise à regarder, à regarder par la fenêtre, tout simplement. Et j'ai vu le ciel¹⁹⁶.

La fenêtre fait se rejoindre l'immensité du ciel et l'immensité intime qu'évoque Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace* :

Sans doute, la rêverie se nourrit de spectacles variés, mais par une sorte d'inclination native, elle contemple la grandeur. Et la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état

¹⁹⁶ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, Opus cité, p. 274-275.

d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini¹⁹⁷.

Après avoir marqué son désintérêt pour la vue sur la mer qu'offre la fenêtre dans *Le Procès-verbal*, J.M.G. Le Clézio la réhabilite dans ses romans ultérieurs. Celle-ci est mentionnée notamment dans les pièces d'étude, d'écriture, de travail, comme la fenêtre du bureau, dans *Le Chercheur d'or*, où le père de Laure et d'Alexis, absorbé par le rêve du Corsaire, lève parfois les yeux sur la montagne et les nuages qu'il aperçoit.

Si laide, désolée qu'elle puisse être, la vue par la fenêtre permet aussi de s'inscrire dans l'Histoire. Dans *Ritournelle de la faim*, la déchéance de Maude présente une continuité avec le paysage qui se profile derrière elle et dans lequel elle s'insère comme dans une toile. Le regard d'Ethel introduit une isotopie. C'est elle, la spectatrice, qui contextualise la scène, embrassant d'un même regard l'intérieur et l'extérieur. L'on note ensuite la présence de l'auteur derrière Ethel et la distanciation à la fois ironique et compatissante.

Ethel regardait Justine, assise dans la bergère rescapée devant la fenêtre, ce paysage de toits rouges et de palmes, la grue saillant au-dessus des immeubles, le phare en ruines, l'horizon couleur d'acier. Un paysage paisible qui aurait pu inspirer des vers, servir de toile de fond à une chanson d'amour, vide, intangible, un peu perlé de froid. À droite, dominant les minoteries, le grand mât du voilier américain qui avait été coulé au début de l'Occupation par les Allemands, tel un appel à la pitié générale, une aile d'albatros foudroyé, la vengeance d'un soudard¹⁹⁸.

3.3.2.3 Regard sur le néant/Anéantissement dans le paysage

La fenêtre du salon de la mère dans *En famille* donne sur le périphérique et son ouverture est condamnée. Marie NDiaye joue sur le motif du paysage à la fenêtre pour inverser les valeurs esthétiques, jouissant de la contemplation d'un paysage de laideur. Le spectacle dramatique, l'accident, devient source de divertissement à la manière d'un événement quelque peu irréel, que l'on regarde ainsi que devant une fenêtre-écran de télévision, assis confortablement. Le regard est pervers. Les fenêtres de la cité n'offrent pas les mêmes rêves.

Le salon donnait sur le boulevard périphérique ; pour cette raison, la mère de Fanny le tenait, malgré le vacarme, pour la pièce la plus agréable de l'appartement, car elle aimait regarder du canapé filer les voitures vers la ville, assister à quelque accident spectaculaire parfois : dans ce salon moderne,

¹⁹⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, 1957, rééd. «Quadrige», 2004, p. 168.

¹⁹⁸ J.M.G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim*, Opus cité, p. 169.

aux sièges profonds, mous et clairs, aux étagères semées de naïfs bibelots exotiques, on ne s'ennuyait jamais, bien qu'on ne pût ouvrir les fenêtres¹⁹⁹.

La fenêtre ouvre aussi sur le vide conduisant à l'anéantissement. Herman dans *Un temps de saison* a fini par retrouver sa femme et son fils, créatures muettes et furtives condamnées pour l'éternité à s'anéantir dans le paysage qu'ils fixent sans fin.

[...] ils entrèrent tous deux à cet instant, main dans la main, et sans se lâcher s'assirent chacun sur une chaise. Ils étaient passés tout près d'Herman, sans le moindre bruit, dans leurs vêtements d'été trempés. Rose lui avait souri comme la première fois, très formellement. Et maintenant ils regardaient la crête à peine visible des collines, bien droits sur leur chaise, immobiles, et le relais de télévision dont la cime, elle, réussissait à percer la masse immuable de nuages noirs²⁰⁰.

Le temps du dehors (souvent gris et maussade) signale parfois de manière inopinée une saison : Rosie Carpe attablée avec son frère et son ami Abel dans la cuisine regarde par la fenêtre la neige qui tombe. Il s'agit d'un moment de distraction, d'absence à l'histoire, de hors-temps du personnage, jamais de rêverie ni de contemplation, d'abandon.

Regarder, contempler, rêver ou encore épier définit le rôle plus ou moins actif du personnage de même que le type de regard. Mais offrir une vue, une perspective, même si celles-ci sont déniées, dévalorisées, ne sont pas les seules fonctions de la fenêtre qui peut également jouer un rôle dans la diégèse.

3.4 La fenêtre : aspect dramatique

3.4.1 Révélation de scène

La fenêtre constitue un élément architectural qui offre une ressource dramatique. Elle permet de révéler des scènes, dessillant aussi les yeux de celui qui épie. Madeleine aperçoit par le carreau son amant Marin Marais aider sa sœur à monter dans son carrosse, révélant sa trahison et provoquant son suicide (*Tous les matins du monde*). Patrick Carrion observant par la fenêtre Marie-José Vire et Wilbur se rendre dans l'île, leur Royaume, comprend lui aussi qu'il a été trahi (*L'Occupation américaine*).

¹⁹⁹ Marie NDiaye, *En famille*, Opus cité, p. 130.

²⁰⁰ Marie NDiaye, *Un temps de saison*, Les Éditions de Minuit, 1994/2004 «Double ; n°28», p. 121.

Ces scènes sont volées. «Épier est désormais une pratique privée, l'indiscrétion est en ce sens une des modalités possible de la privatisation du regard²⁰¹», écrit l'ethnologue Pascal Dibie. Les espions s'affichent plus ou moins ouvertement tel Cornebugle dans *Jours de colère*, que l'on aperçoit, le visage à la fenêtre, épiait ce qui se passe tout en cachant aux regards son intérieur, sa pièce secrète. Ces espions sont dérangeants, sinon inquisiteurs. Les personnages de Marie NDiaye ne cherchent parfois même plus à se cacher.

Mais la chambre était au dernier étage et Herman avait vue sur les toits d'ardoise pourvus de larges antennes paraboliques, et sur la colline au-delà, maintenant noyée dans la brouillasse. La façade en vis-à-vis, l'arrière de la charcuterie, était percée d'une fenêtre unique à hauteur de celle d'Herman. Il remarqua qu'un visage l'observait à travers la vitre, celui d'une vieille femme sans doute. S'apercevant qu'il la regardait à son tour, elle branla du chef plusieurs fois en manière de salut et lui sourit avec insistance. Il referma sa fenêtre, mal à l'aise, il voyait entre les croisillons que le regard de la femme restait fixé vers sa chambre. [p. 53]

La femme et le fils d'Herman, condamnés à fixer la fenêtre ont quant à eux basculé dans un monde étrange où l'échange de regards ne peut conclure à la reconnaissance. Cette pose se confond désormais avec leur destin : s'anéantir dans le vide du paysage, s'absenter à eux-mêmes et aux autres.

Vivants, ils le seraient à la façon de cette personne qui épiait de sa fenêtre les chambres du relais et qu'Alfred avait dû désigner à Herman sous le nom de «la mère de l'actuelle charcutière²⁰². [p. 96]

Ce regard qui épie exprime aussi la convoitise. Fanny cherche vainement à entrer dans ces intérieurs, et reste indéfiniment celle devant laquelle les volets se ferment, ne suscitant nulle compassion, même la nuit de Noël :

L'homme essayait la buée au carreau. Il cria, sans ouvrir, l'air mécontent, quelques mots brefs parmi lesquels Fanny comprit «fête de famille», puis il tira les tentures et, quoiqu'elle ne risquât pas cette fois d'être assommée, Fanny se retira prestement²⁰³.

Et si épier consistait à regarder par la fenêtre comme par un trou de serrure tel le vieux Mauperthuis, dans *Jours de colère*, observant sa petite-fille Camille qu'il a enfermée dans le grenier ? Gérard Wajcman assimile ce trou de serrure à une fenêtre : «Le trou de serrure

²⁰¹ Pascal Dibie, *Ethnologie de la porte*, Éditions Métailié, «Traversées», p. 466.

²⁰² Marie NDiaye, *Un temps de saison*, Opus cité, p. 53 ; p. 96.

²⁰³ Marie NDiaye, *En famille*, Opus cité, p. 98-99.

serait en somme une fenêtre pour épier à l'intérieur, et la fenêtre un trou de serrure pour lorgner le monde²⁰⁴.»

3.4.2 La fenêtre-porte : Effractions/transgressions

Épier constitue un viol d'intimité. La fenêtre n'autorise pas à plonger dans un intérieur sans y être invité. Pénétrer par la fenêtre constitue une effraction. De manière signifiante, Adam Pollo entre ainsi par effraction dans la villa et le roman.

Ferdinand passe par la fenêtre pour pénétrer dans la chambre de sa sœur et abuser d'elle, lui intimant le silence et lui imposant de la laisser ouverte. Cette fenêtre béante est un trou noir où se focalisent désormais les peurs de Lucie. Elle bat de manière intrigante au petit jour. Il faudra à Lucie effectuer un long parcours avant de revenir à la maison et de comprendre que la fenêtre permet de regarder (*L'Enfant Méduse*).

Chez Marie NDiaye, la fenêtre qui n'offre pas véritablement de perspective au sens propre non plus qu'au sens figuré est aussi problématique que la porte qui ne permet pas d'entrer.

Car les fenêtres ouvrent également vers l'aventure et la liberté. Ce sont des portes échappatoires qui permettent aux enfants/adolescents de quitter la maison à l'insu des parents, tels Alexis (*Le Chercheur d'or*), Fintan (*Onitsha*), le fils du Dr Carrion (*L'Occupation américaine*).

*

La fenêtre, élément architectural et motif romanesque, constitue un élément discriminant au même titre que le seuil. Le personnage à la fenêtre est également un topos littéraire que les romanciers contemporains déclinent avec inventivité. Les fenêtres sont la plupart du temps ouvertes vers l'aventure chez J.M.G. Le Clézio. Pascal Quignard nous invite à nous placer au coin de la fenêtre, dans l'intimité, à percevoir la lumière qui filtre par la fenêtre ou au contraire à nous tenir dans l'ombre, la nuit secrète, profonde, originelle. Sylvie Germain se penche sur un élément du paysage, l'arbre qui abrite les oiseaux, les nuages et le ciel qui est comme un livre ouvert et une source de questionnement. Elle ouvre les fenêtres et le

²⁰⁴ Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chronique du regard et de l'intime*, Opus cité, p. 39.

regard de ses personnages se perd dans la contemplation et l'immensité. Marie NDiaye épie le plus souvent par la fenêtre et dénonce son caractère hostile. La fenêtre n'est plus source de rêverie. Elle semble plutôt voler en éclats tranchants. Elle ferme les battants. Ses personnages fixent sans affect le paysage, cognent à la vitre pour qu'on leur ouvre enfin la porte.

Les possibilités qu'offre la fenêtre se révèlent particulièrement riches et inventives : montrer, refuser une perspective, contourner de manière transgressive le passage d'une porte. Car la fenêtre est ambivalente et elle a plusieurs fonctionnalités.

Le tableau-fenêtre d'Alberti offrait également un point de vue sur la «storia» : «Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (historia)²⁰⁵.» Celle-ci nous permet de passer du descriptif au narratif et d'aborder la maison dans le récit.

*

²⁰⁵ Gérard Wajcman, *Fenêtre, Chronique du regard et de l'intime*, Opus cité, p. 39.

Deuxième partie : Raconter la maison

*

Relevé descriptif, inscription dans le paysage, distinction entre maison principale et maisons secondaires, filiation des maisons d'un roman à l'autre, exploration de possible voisinage, élection de pièces ont permis de situer la maison dans l'espace et de la définir dans sa diversité et sa singularité. Voici le décor planté. Nous abordons désormais le récit et ses composantes afin d'étudier la place et le rôle de la maison dans la narration, de révéler les histoires que la maison abrite et d'y confronter les personnages. L'espace domestique sera envisagé ici d'un point de vue dramatique.

[L]'espace [écrit Roland Bourneuf] doit être considéré au même titre que l'intrigue, le temps ou les personnages, comme un élément constitutif du roman, et sa présence appelle une série de questions : quels liens attachent l'élément espace aux autres, quelles interrelations s'établissent avec lui et en quoi contribue-t-il à créer dans le roman une unité dynamique ²⁰⁶.

Une première incursion dans l'espace domestique nous aura permis d'introduire le personnage et de le redéfinir par rapport au lieu. Nous poursuivons notre investigation pour mettre à jour des tensions, renouveler certains modèles. La maison des pères nous fera nous interroger sur la famille, les histoires d'héritage et la filiation. La maison dans laquelle les femmes régnaient autrefois en maîtresses nous invitera à évaluer leur place, leur rôle et leurs attributs. Les maisonnées, reflets de modes de vie et d'aspirations nouvelles, nous engageront à explorer des territoires non plus acquis mais à défendre ou à conquérir et, parfois, à inventer.

Au-delà des représentations élaborées par la maisonnée, la configuration de la maison dans le récit permettra de définir ses fonctions diverses. Benoît Goetz expose les différents traits qui composent le schème de la maison :

Une maison est un rythme: celui du partir/revenir. Une maison est un ensemble de biens, le lieu propre (*oikeios topos*) d'appropriation des choses. [...] Une maison est communauté ou solitude. Souvent lieu de familiarité, toujours lieu de familiarité (avec l'étrangeté que comporte toute familiarité.) [...] Une maison est un abri, un espace de sécurité. Une maison peut être sans maître (*dominus*) et sans domestiques. [...] Cependant la maison peut-être aussi cela: un espace de pouvoir et de violence. [...] Une maison est toujours ainsi rapport, mise en relation, schème d'un rapport entre proche et lointain (dans le temps et dans l'espace).

Une maison est finalement toujours une architecture, c'est-à-dire un espace qui articule des espaces. [...] La maison est un arrangement, une mise en ordre. [...] Le sens topologique,

²⁰⁶ Roland Bourneuf, «L'organisation de l'espace dans le roman», *Études littéraires*, avril 1970, p. 82.

anthropologique, voire ontologique de la maison s'organise autour de la notion de foyer. Une maison est une ressource, une mine de possibilités²⁰⁷.

Si la maison constitue un élément de stabilité, une ossature, c'est donc aussi un foyer organisateur à partir duquel des dynamiques se développent. Elle joue de la sorte un rôle dans la construction du récit. Dans son article consacré au décor romanesque, François Ricard insiste sur l'imbrication de ce décor dans les autres composantes du récit que sont l'intrigue et les personnages autour desquels il gravite: «Considéré comme une sphère autour des êtres et des événements, le décor romanesque s'explique par les rayons qui le font dépendant du centre. Il constitue, certes, une image du monde, mais du monde réorganisé, recomposé selon une optique toute particulière qui est celle du roman lui-même²⁰⁸.»

Nous pouvons de la sorte lire le roman par le prisme de ses maisons. Faut-il les suivre par ordre d'apparition, tenir compte de la manière dont elles sont investies, ou encore de ce qu'elles ont à raconter ? Comment ordonner leurs histoires ? Nous chercherons à faire parler le décor, à percer le secret de ces murs palimpsestes, comme ceux de la chambre de la baronne Fontelauze d'Engrâce dans la *Chanson des Mal-aimants*. «Les murs savaient», écrit encore Marie NDiaye dans son roman *Ladivine*. Les jeux d'ouverture et de fermeture de la maison en font un lieu propice à l'intrigue, susceptible de susciter des effets thymiques dans le récit : suspense, curiosité, surprise, lesquels, comme l'explique Raphaël Baroni²⁰⁹, permettent de renouer avec le plaisir de la lecture. La maison est le théâtre d'événements. Ce décor est lui-même théâtralisé. Nous nous muerons en enquêteurs afin de relever des indices : telle porte ouverte ou fenêtre qui bat (*L'Enfant Méduse*), telle absence signalée comme insolite, qui revient de manière récurrente dans les romans de Marie NDiaye, tout élément suscitant un questionnement ou dénotant une inquiétude. La maison offre par ailleurs un lieu de cachette incroyable qui nous ramène aussi au plaisir enfantin du cache-cache. Nous demeurerons attentifs aux décalages, aux dérangements, aux déplacements, à ce qui vient rompre l'ordre, l'harmonie et place le personnage sur le qui-vive. La maison n'était-elle pas censée lui procurer calme, paix, stabilité, à l'abri des tumultes du monde ? Nous pousserons donc résolument la porte pour tenter d'élucider ce qui se joue à l'intérieur de cet univers clos : le désir, la sexualité, ce qui relève de l'interdit, et sa transgression. Si Gaston Bachelard développe des rêves de sécurité dans la maison, celle-ci est aussi le lieu

²⁰⁷ Benoît Goetz, *Théorie des maisons, L'Habitation, la surprise*, Opus cité, p. 106.

²⁰⁸ François Ricard, «Le décor romanesque», *Études françaises*, Vol. 8, n°4, 1972, p. 348.

²⁰⁹ Raphaël Baroni, *La Tension narrative, Suspense, curiosité, surprise*, Éditions du Seuil, «Poétique», 2007, 448 p.

d'expériences négatives, comme le souligne Perla Serfaty-Garzon : «[T]oute maison est un espace social et ce n'est pas trahir la phénoménologie que de prendre en compte les conflits et les souvenirs tragiques qu'elle abrite en tant que telle²¹⁰.»

La révélation de ce qui se trame dans les maisons peut ensuite donner lieu à un investissement nouveau, comme si la maison, libérée de ses fantômes, autorisait alors l'abandon, réitérant cette image primordiale d'enveloppe protectrice. N'est-ce pas cette cuirasse que les romanciers grattent pour atteindre à une vérité nouvelle du personnage ?

La maison offre donc un repère spatio-temporel et borne le récit : elle représente un point de départ, de transition, d'arrivée. Les allées et venues des personnages lui donnent sens et orientation. Les maisons s'organisent en réseau et se hiérarchisent (maison principale ou secondaire) suivant le parcours des personnages et l'importance que ceux-ci leur assignent. Sa destinée s'inscrit aussi dans le temps : la maison agrège des sédiments d'histoires. Elle a également sa propre trajectoire, qui va de sa fondation à sa destruction ou à sa mise en vente.

Nous envisagerons successivement : la maisonnée, l'économie diégétique, la maison dans le temps.

*

²¹⁰ Perla Serfaty-Garzon, «Expérience et pratiques de la maison», in *Home Environments, Human Behavior and environment*, Advances in theory and research, Vol. 8, édité par Irwin Altman, 1985, Plenum Press, New York, p.65-86 <http://www.perlaserfaty.net/texte1.htm>

Chapitre 1 : La maisonnée

La maison abrite la maisonnée, dont chacun des membres, selon son statut, occupe une place particulière. Des rapports de pouvoir, de dépendance s'établissent, créant des tensions dramatiques. Les rôles masculin et féminin ont évolué, engendrant de nouvelles relations au sein de l'espace domestique. Nous pénétrons tout d'abord dans la maison des pères dont l'autorité a été sérieusement ébranlée et nous questionnerons la filiation. Nous nous interrogerons sur la notion d'héritage et nous nous mettrons en quête des héritiers. La maison des femmes, et en premier lieu des mères, nous conduira dans un deuxième temps à évaluer la place du féminin dans la maison, à revenir sur le seuil pour accueillir l'autre, à faire place à l'étranger. Nous investirons également des maisons que celles-ci, libérées du joug familial, ont parfois désertées. L'exposition de nouveaux espaces qui tient compte d'évolutions sociétales nous a permis de souligner l'importance de la reconnaissance individuelle qui s'exprime par la défense, la conquête, l'appropriation d'un territoire, avec ses limites, matérialisées notamment par la porte dont on défend l'entrée. Les reconfigurations spatiales sont-elles à l'image des recompositions familiales ? Quand de nouvelles places et de nouveaux rôles sont attribués aux membres de la maisonnée, le bouleversement des structures familiales invite à regarder la maison sous un jour nouveau. Est-elle un lieu de fiction conservateur ou est-elle au contraire devenue un possible lieu d'émancipation ? Entre tradition et modernité, le roman est par ailleurs le lieu où se réinvente la famille. Après que le Nouveau Roman a jeté le soupçon sur le personnage, l'intrigue, la maison réhabi(-li)-tée peut-elle de nouveau pourvoir aux histoires ?

1.1 La maison patriarcale

L'ancêtre de la maison patriarcale est la *domus* romaine, la maison accueillant la famille au sens large : famille et serviteurs, placés sous l'autorité du maître de maison et représentant la première unité économique. La maison patriarcale a donc traditionnellement

une fonction sociale. Elle s'affiche dans l'espace public et permet la domiciliation du personnage. Elle constitue un patrimoine et engage la filiation. Ce texte-fronton nous invite à pénétrer dans la maison du maître :

Il faut donc chercher un nouveau lustre dans sa maison, mais ne pas croire que toute notre dignité puisse venir d'elle ; c'est le maître qui doit faire honneur à sa maison, et non la maison à son maître. Cependant, comme en toutes choses il faut penser aux autres et non pas seulement à soi-même, un citoyen distingué songera qu'il est appelé à recevoir des hôtes nombreux, et à donner accès auprès de lui à une multitude de gens de toute espèce ; et il veillera à ce que sa maison soit assez vaste pour les contenir. Il est vrai que souvent une maison spacieuse fait peu d'honneur à son maître quand il s'y trouve dans la solitude ; surtout lorsqu'elle a été fréquentée du temps d'un autre maître. C'est un triste compliment que l'on reçoit de ceux qui passent, quand ils s'écrient : «Antique demeure, hélas! combien tu as perdu en changeant de maître²¹¹!»

En outre, la maison est un «espace de contrôle où chacun des membres de la maisonnée subit l'autorité intrafamiliale²¹²», précise Jacques Pezeu-Massabuau. La maison patriarcale consacre l'autorité du père au sein de l'espace domestique ainsi que ses prérogatives testamentaires. Or, depuis la Révolution, celles-ci ont considérablement diminué, ainsi que l'explique Anne Gotman :

Après avoir affranchi la propriété de toutes ses charges et redevances seigneuriales, aboli les substitutions et les règles de primogéniture qui constituaient le privilège de l'aristocratie, la Révolution allait livrer bataille contre le dernier bastion du despotisme paternel, la liberté testamentaire, et réserver aux enfants de la Révolution des parts irréductibles et égales dans l'héritage de leur père²¹³.

[...] En affranchissant les enfants de l'inféodation au chef de famille et en leur donnant un égal accès à l'héritage du patrimoine familial, la Révolution avait fait œuvre de justice sociale et aboli plusieurs privilèges : celui du père qui pouvait tester comme bon lui semblait, et celui de l'héritier choisi pour lui succéder²¹⁴.

Le modèle de la maison patriarcale, autrefois fondatrice de la famille, semble donc désormais quelque peu dépassé. Celle-ci a par ailleurs perdu la valeur d'enjeu patrimonial qui était encore la sienne dans les romans des XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, nous invitant à considérer non seulement d'autres formes d'héritages et de filiations mais peut-être d'autres histoires.

Le temps des patriarches est révolu, [conclut Laurent Demanze]. Les raisons sont nombreuses : influence du modèle du père aimant – paternité éthique incarnée par Joseph – ; «socialisation» de la famille, surveillée et régulée par un État de plus en plus présent, qui dépossède gravement les pères de

²¹¹ Cicéron, *Traité des Devoirs (De Officiis)*, tome IV, Livre I, 139.

²¹² Jacques Pezeu-Massabuau, *La Maison, espace social*, Opus cité.

²¹³ Anne Gotman, *L'Héritage*, Presses universitaires de France, «Que sais-je?», 2006, p. 12.

²¹⁴ *Ibid*, p. 14.

leurs prérogatives ; modernité issue de l'individualisme révolutionnaire qui promeut l'avènement de soi hors de tout héritage et déconsidère les leçons de la tradition ; industrialisation et urbanisation²¹⁵.

Nous envisagerons ainsi la place et le rôle du père dans l'espace domestique, dont les contours aujourd'hui fluctuants sont sans doute à redéfinir.

1.1.1 J.M.G. Le Clézio : L'«Ailleurs» en héritage

Dès son premier roman, *Le Procès-verbal*, J.M.G. Le Clézio consacre la sécession avec la maison patriarcale, symbole de la famille. Adam, le «premier homme», est en rupture avec la société et les figures représentatives à la fois de l'ordre et de l'autorité : l'armée, la famille, le «clan Pollo». Le procès-verbal dressé contre lui fait état du saccage d'une villa, de son oisiveté, d'une nudité exhibée, autant de chefs d'accusation qui attestent de son hostilité vis-à-vis du monde «bourgeois».

Plus tard, les enfants orphelins, fugueurs, investissent des maisons abandonnées, en ruines, perchées sur la colline, à la lisière de la ville. Des maisons ouvertes, où ils sont libres d'aller et venir comme dans ces terrains vagues, plages, abords d'une ville, lieux en marge qu'il leur est ainsi possible de s'approprier. Dans les entretiens accordés à Jean-Louis Ézine, J.M.G. Le Clézio explique son attirance pour ces «non-lieux», et réitère son rejet du sentiment de propriété.

Je me suis rendu compte que ce qui m'attirait, dans les villes, c'étaient les terrains vagues, tout ce qui était en marge de l'urbanisation, tout ce qui semblait oublié par l'urbanisation ou, au contraire, ce que l'urbanisation avait repoussé. [...]

Je me dis souvent que ce doit être éprouvant de naître aujourd'hui, d'arriver dans un monde où tout est déjà attribué, où vous n'avez pas la possibilité, je ne dis même pas de posséder quelque chose, mais simplement de passer – parce qu'un terrain vague, c'est la possibilité de passer ; si vous y construisez une maison, on ne peut plus passer. [...]

J'ai le sentiment qu'il y a là quelque chose qui n'appartient à personne et que, peut-être, on pourrait transmettre à la génération suivante. Surtout que ce sont les enfants qui profitent des terrains vagues²¹⁶.

Ce rejet va de pair avec celui du matérialisme :

²¹⁵ Laurent Demanze, *Encres orphelines, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Librairie José Corti, «Les Essais», 2008, p. 26.

²¹⁶ Jean-Louis Ézine, *Ailleurs*, Éditions Arléa, 1995, p. 56-59.

L'ambition véritable rejoint finalement le dénuement. Ne rien posséder est une fascination. Être le plus nu possible, être tout tourné vers l'intérieur, ne pas s'attacher aux choses terrestres, voilà ce qu'il faudrait être capable de faire.

N'achetez pas de voiture, ne possédez pas de maison, n'avez pas de situation²¹⁷.

Mais le programme de désocialisation, prôné dans *L'Extase matérielle* et accompli par Adam Pollo dans *Le Procès-verbal*, change d'orientation avec la prise en compte de l'ailleurs géographique. En s'ouvrant au monde, J.M.G. Le Clézio renoue avec le patriarcat. Madeleine Borgomano observe dans l'œuvre de l'auteur le passage du monde des orphelins au monde des pères :

L'entrée du père dans l'œuvre de Le Clézio est très tardive. Ses premiers textes, aux frontières de genres multiples, décrivent un monde d'orphelins. [...] Dans les nouvelles, des enfants solitaires surgissent du néant, comme l'énigmatique Mondo : «On ne savait rien de sa maison, ni de sa famille, peut-être qu'il n'en avait pas²¹⁸ ?»

Le Chercheur d'or et plus tard *Onitsha* réunissent le couple parental et recomposent la famille dans la maison. Les figures paternelles y sont autoritaires, ombrageuses et c'est auprès des mères et sœurs que l'enfant trouve refuge. Le père marque les limites de son territoire au sein de l'espace domestique et impose ses règles. L'enfant, héros de l'aventure, s'invente alors dans le jardin jouxtant la maison des cabanes où son imaginaire peut se déployer, où il est roi en son Royaume (ainsi Alexis grimant dans l'arbre chalta). Après le temps de l'aventure, vient celui de la confrontation, de la rencontre avec le père, comme dans *Onitsha*. Le parcours de l'enfance à l'âge adulte intègre ce pouvoir et s'enrichit de la transmission d'un savoir. La maison paternelle se révèle bien souvent précaire, emportée par la faillite, la ruine. L'héritage patrimonial devient impossible et l'image du naufrage est récurrente. La maison de Maurice, aujourd'hui perdue, dont une partie de la lignée a été spoliée, va cependant nourrir le rêve et permettre d'organiser des parcours conjointement à la mise en place d'une histoire familiale.

Le Chercheur d'or [...] ouvre [...] dans l'œuvre des orientations nouvelles, apparemment confirmées par les textes postérieurs, [observe Jean-Michel Racault]. Le roman inaugure d'abord une quête généalogique qui s'est poursuivie [...] dans *Onitsha*, fondée cette fois sur la figure du père. *Le Chercheur d'or* pour sa part transpose certains éléments de la biographie du grand-père, Léon Le Clézio. [...] *Le Chercheur d'or* marque également la réappropriation par l'auteur d'une identité mauricienne longtemps occultée [...], une tentative pour reconstruire imaginairement une version

²¹⁷ J.M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, Opus cité, p. 74.

²¹⁸ Madeleine Borgomano, «Figures de pères», *J.M.G. Le Clézio, Europe*, n° 957-958, janvier-février 2009, p.150.

insulaire de sa propre enfance à travers une identification à la figure de l'aïeul, à la mémoire de qui ce livre est dédié²¹⁹.

Le thème de la spoliation, de la dépendance, lié aux dettes et aux soucis pécuniaires, est récurrent dans les romans. La figure du père déchu, déshérité, balance alors avec celle de l'aventurier, ce père qui se réfugie dans son bureau pour entretenir des chimères, retrouver sinon des trésors mythiques, l'or des rêves. En écrivant *Voyage à Rodrigues*, J.M.G. Le Clézio revient sur les traces du *Chercheur d'or* :

C'est la perte de cette maison qui, je crois, commence toute l'histoire, comme la fondation d'Euréka avait été l'aboutissement d'une autre histoire, celle qui avait conduit mon ancêtre François, au temps de la Révolution, du port de Lorient à l'Île de France. La quête du trésor de mon grand-père avait commencé bien avant cet exil – et beaucoup de gens à Maurice ne se priveront pas de dire que c'est cette chimère qui a causé l'abandon d'Euréka aux mains des créanciers. Pourtant il me semble que cela commence l'histoire, parce que c'est une histoire qui n'est pas achevée : à cause de ce bannissement, la famille de mon grand-père perd ses attaches, elle devient errante, sans terre²²⁰.

Cette histoire d'héritage, dont a été privée une partie de sa famille la condamnant à une forme d'errance, trouve naturellement un écho dans le destin des peuples sur le chemin de l'exil, spoliés de leurs terres et biens. Dans *Ritournelle de la faim*, deux maisons s'affrontent, la maison coloniale de Maurice, dont le souvenir est entretenu dans le salon du Cotentin et qui va causer la ruine des parents d'Ethel, et cette Maison mauve à rebâtir, que lui a léguée son grand-oncle et dont son père va la déposséder. Cette spoliation redouble celle des Juifs sous l'Occupation.

Les maisons perdues, qu'il s'agisse de la maison ancestrale de Maurice (Alma, Rozilis), du Boucan ou d'Ibusun la maison d'Afrique, maisons toujours perdues mais dont le souvenir perdure, sont restituées dans les romans et nouvelles : objets, accents des voix, odeurs et surtout histoires qu'elles permettent de transmettre. Le legs est véritablement ailleurs, dans l'ouverture à d'autres imaginaires, la transmission d'autres récits des origines. L'exploration de nouveaux territoires valorise d'autres peuples et cultures dont l'histoire s'intercale dans le trajet du personnage principal. S'inscrire dans cette lignée, c'est aussi participer d'une autre forme de savoir et de sagesse, et habiter dans un autre temps, le temps cyclique, qui est celui des rites initiatiques et du mythe. La maison exotique, maison prise de position, comme nous

²¹⁹ Jean-Michel Racault, «L'Écriture des pierres. Mémoire insulaire et fiction généalogique dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de J.M. G. Le Clézio», p. 383-392 in *L'Insularité, thématique et représentation*: Actes du colloque international de Saint-Denis de La Réunion, avril 1992, textes réunis par Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault, Paris: L'Harmattan; Saint Denis de La Réunion: université de La Réunion, 1995, p. 385.

²²⁰ J.M.G. Le Clézio, *Voyage à Rodrigues*, Opus cité, p. 121.

l'avons exposé dans notre première partie, constitue une sorte de seuil vers cet autre monde sacré. Les héritages sont d'ordre spirituel.

1.1.2 Pascal Quignard : Le retrait des pères

L'univers de Pascal Quignard est un univers d'adultes. Les personnages vivent en couple ou seuls, en quête de maisons où ils espèrent trouver leur accomplissement. Les enfants sont rarement au cœur des romans²²¹. Les pères sont la plupart du temps en retrait/retraite de la maison. À cet égard, *L'Occupation américaine*, qui met en scène des adolescents, fait exception. Le Dr Carrion interprète ici un rôle : celui du père de famille auquel le fils s'affronte, claquant la porte, s'enfermant dans sa chambre. Ann Hidden se confronte elle aussi plus tard à son père, venu pour l'enterrement de la mère (*Villa Amalia*).

C'est la figure de la mère qui est le plus souvent attachée à cette maison d'enfance même si, souvent, elle l'a désertée. Les maisons familiales sont vides, ou à vider, le mobilier couvert de housses, et elles semblent figées dans le temps. L'incursion dans la maison d'enfance permet de faire état de dissensions dans le couple qui aboutissent, le plus souvent, à une rupture. Et c'est le père, veuf ou abandonné, qui a la charge des enfants, comme celui de Marie-José Vire dans *L'Occupation américaine*, le mari de Claire Methuen dans *Les Solidarités mystérieuses*. *Tous les matins du monde* met en scène un veuf ensauvagé, père de deux filles, dont il a confié le soin à la nourrice. Tandis que celles-ci vivent dans la maison principale, Monsieur de Sainte Colombe trouve refuge dans la Vordes, la cabane dans le jardin.

Le jardin serait [...] une figure de l'intériorité qui s'émancipe de la *domus*, lieu du pouvoir, de tous les pouvoirs. La maison, [explique Chantal Lapeyre-Desmaison], est [...] le lieu du langage imposé par les pères, qui sont symboliquement représentés par certaines images, puisqu'on appelle *imago* l'empreinte du père mort conservé dans l'atrium, comme l'homme qui parle conserve dans la maison de son âme les images, c'est-à-dire peut-être les mots du langage paternel, qui est aussi celui de l'asservissement²²².

²²¹ Ils grandissent (comme la petite Delphine dans *Le Salon du Wurtemberg*), disparaissent accidentellement (ainsi Magda-Lena dans *Villa Amalia*), et ils sont le plus souvent introduits par le biais de souvenirs sur le chemin mémoriel vers la maison d'enfance : Claire et Paul Methuen, orphelins, *Les Solidarités mystérieuses*; Charles Chenogne et ses sœurs, *Le Salon du Wurtemberg*.

²²² Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine, Essai sur Pascal Quignard*, Opus cité, 2006, p. 149.

La Vordes, comme le Gumperdorf au fond du jardin dans *Villa Amalia*, et toutes ces maisons en retrait de la maison principale, invitent à chercher la figure du père en quelque sorte en négatif, en s'affranchissant de la *domus*, dont elles se démarquent. C'est le lieu de la parole véritable, de la parole intime, le refuge de l'intériorité : «La parole ne peut jamais dire ce dont je veux parler et je ne sais comment le dire... [...] Voilà la cabane où je parle²²³», confie Monsieur de Sainte Colombe à sa femme. C'est dans cette retraite que peut s'établir le dialogue avec les âmes.

Après avoir été chassé de la salle à manger de la maison principale, cette même salle où Monsieur de Sainte Colombe avait éconduit les émissaires de la cour, Marin Marais, une fois jugé digne de la recevoir, prendra là sa première leçon de musique. Celle-ci consacre une autre forme d'héritage.

Alors Monsieur Marais, frissonnant dans le froid, dehors, poussa lui-même un soupir. En soupirant de nouveau, il gratta la porte de la cabane.

«Qui est là qui soupire dans le silence de la nuit?

– Un homme qui fuit les palais et qui recherche la musique.»

Monsieur de Sainte Colombe comprit de qui il s'agissait et il se réjouit. Il se pencha en avant et trouva la porte en la poussant avec son archet. Un peu de lumière passa mais plus faible que celle qui tombait de la lune pleine. Marin Marais se tenait accroupi dans l'ouverture. Monsieur de Sainte Colombe se pencha en avant et dit à ce visage:

«Que recherchez-vous, Monsieur, dans la musique?

– Je cherche les regrets et les pleurs.»

Alors il poussa tout à fait la porte de la cabane, se leva en tremblant. Il salua cérémonieusement Monsieur Marais qui entra²²⁴.

L'héritage patrimonial se révèle plus souvent vain : «Bergheim était vaste. [...] Je n'avais pas d'enfant²²⁵», constate Charles Chenogne. Il ajoute plus loin : «“Karl der Grosse est célibataire !” et je regrettais que je n'aie pas eu de fils ni de filles qui auraient partagé l'empire que j'avais – pour je ne sais plus quelle raison – racheté²²⁶.» «Nous sommes sans héritiers²²⁷», confesse à son tour Georges Roehlinger dans *Villa Amalia*.

²²³ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Opus cité, p. 53.

²²⁴ *Ibid*, p. 77.

²²⁵ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 397.

²²⁶ *Ibid*, p. 405.

²²⁷ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 289.

1.1.3 Sylvie Germain : patriarches autoritaires et époux esseulés

La maison patriarcale permet d'illustrer différentes figures de la paternité. Celles, autoritaires, conquérantes, d'Ambroise Mauperthuis (*Jours de colère*) ou de Charlam Bérinx (*L'Inaperçu*) et celles d'êtres doux, de cœurs purs, d'époux bafoués, abandonnés, endeuillés tels Hyacinthe Daubigné (*L'Enfant Méduse*) ou Prokop Poupa (*Immensités*).

Les premiers, intransigeants, parfois violents, se posent en patriarches soucieux de leur lignée et de leur patrimoine. Ils imposent leur loi et n'hésitent pas à chasser le fils qui fait preuve de désobéissance, ou l'étranger soupçonné de profiter de largesse et susceptible de menacer la filiation. L'enfant bâtard qui conquiert le monde ne reçoit pas de patrimoine en héritage. Il doit le conquérir. Ambroise Mauperthuis rachètera non seulement la ferme dans laquelle sa mère était servante mais au-delà, de manière presque insatiable, le domaine qui l'environne. Dans cet univers archaïque, ce père atteint de folie fait figure d'ogre prédateur.

Soumis au règne absolu, sans partage, d'Ambroise Mauperthuis, l'espace exclut et clôt les possibilités d'ouverture sur l'autre, [note Hélène Chareyron]. Despote, fier de ses possessions et de la transmission de son nom, soucieux de l'élargissement de son empire illustrant sa puissance, il crée une relation incestuelle avec sa petite fille, cloîtrant Camille dans une relation exclusive²²⁸.

Charlam Bérinx, qui endosse le rôle de patriarche dans *L'Inaperçu*, soucieux de préserver le patrimoine à la mort de son fils, voit d'un mauvais œil sa belle-fille accueillir un étranger, aussitôt perçu comme un intrus qu'il se fera fort de chasser. En s'installant dans la maison de Sabine, une fois que celle-ci l'a quittée, il ferme définitivement la grille qui ouvre sur la route. L'étranger qui se présente à la fin du roman n'aura pas le cœur de la pousser de nouveau. Les images de patriarches autoritaires sont contrebalancées par d'autres figures paternelles, leur envers, des hommes parfois retranchés dans leur solitude et pour lesquels Hélène Chareyron questionne le rôle et la place au sein de l'espace domestique.

Or, si l'énoncé ne le désigne pas ou le disqualifie comme figure paternelle, [le père] pourra ne pas être éprouvé ou reconnu comme tel. Ainsi en est-il du père dépossédé, humilié, châtré, pour qui la déambulation dans l'espace paternel devient alors singulièrement difficile, voire impossible²²⁹.

Aux espaces prisons des patriarches s'opposent les espaces refuges des pères délaissés. La mise à jour des secrets, des zones d'ombre est au cœur de l'exploration de l'espace

²²⁸ Hélène Chareyron, «Voyage au pays des pères» in *L'Univers de Sylvie Germain*, Actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007), Alain Goulet (dir.), Presses Universitaires de Caen, Caen, 2008, p. 217.

²²⁹ Hélène Chareyron, «Voyage au pays des pères», *L'Univers de Sylvie Germain*, Opus cité, p. 214.

domestique. La maison ne constitue pas un enjeu patrimonial, et la ferme d'Ambroise Mauperthuis sera ainsi vouée à brûler comme un feu de paille.

1.1.4 Marie NDiaye : La distance vis-à-vis des pères ; la visite au père

La maison patriarcale est sujette à caution dans les romans de Marie NDiaye. Elle présente différentes facettes et il faut l'envisager tout à la fois comme :

- La maison des parents, image d'un couple d'abord indistinct, qui rejette les enfants (telle la maison de Brive) ou que ceux-ci rejettent, ignorent ou tiennent à distance. La maison de famille, maison parentale est une maison dans laquelle les enfants n'ont aujourd'hui plus leur place.

- La maison du père, une fois que le père a quitté le domicile conjugal, pour reconstruire une famille illusoire, que les enfants viennent jauger. Elle fait l'objet d'une estimation. Le jugement de valeur s'effectue selon un critère de distinction, un critère esthétique manifestant la supériorité, ainsi que l'explique Gérard Genette :

[T]oute admiration positive – disons plus vite : toute admiration – va de bas en haut : lorsque j'admire un objet, je me place implicitement moi-même au-dessous de cet objet [...], et inversement, le mépris, ou, comme on dit fort bien, la *condescendance*, va de haut en bas : lorsque je méprise un objet, je me place implicitement moi-même au-dessus de lui [...]²³⁰.

Marie NDiaye ébranle le plus sûrement la maison bourgeoise traditionnelle associée à la famille ainsi qu'à une réussite sociale, tout à la fois en l'exhibant et en montrant l'incapacité pour les personnages d'y accéder ou d'y trouver leur place. Comme l'écrit Jean-Luc Nancy :

Il faut peut-être en passer par l'étalement de l'habitation bourgeoise, par son insignifiance mise au jour et démultipliée, par l'entassement des immeubles et par l'alignement des «unités familiales» (pour familles toujours moins familiales), «intérieurs» de jadis retournés en extériorité fade, pour que soient ébranlées les fondations de cette même habitation (la «demeure» avec son secret, sa généalogie, son inexprimable intimité)²³¹.

Marie NDiaye débusque ainsi les faux-semblants et révèle des personnages défaillants. La visite au père dans sa nouvelle maison est l'occasion de dresser un état des lieux ironique. Le jugement de Norah, pénétrant, à l'âge adulte, dans la maison du père en Afrique, est

²³⁰ Gérard Genette, *Figures IV*, Opus cité, p. 89-90.

²³¹ Jean-Luc Nancy, *La Ville au loin*, Éditions Mille et une nuits, 1999, p. 28.

largement dépréciatif et il s'applique par ce truchement au père. «Trop vide, grande, arrogante». Qu'est devenue la maisonnée nombreuse qu'elle abritait autrefois ? De la même manière, Fanny, dans *En famille*, évalue la maison du père, démesurée, au luxe clinquant et glacé de parvenu, à l'image du sol en marbre. Le jugement esthétique porté accuse sa vacuité. La voici étrangère dans la maison du père. Le père est lui aussi devenu un étranger qui peine à se faire reconnaître dans son rôle et son statut. Rudy Descas devra effectuer un long chemin mémoriel et revenir sur des épisodes traumatiques afin de pouvoir réintégrer sa maison et se faire accepter par sa femme et son fils²³². Mais ce retour demeure incertain et ne représente pas nécessairement une évolution dans le trajet du personnage. Le parcours de Nadia retrouvant la maison des parents et sa petite-fille consacre aussi son éviction de la maison d'Ange et son échec : elle n'y trouve pas sa place. Si les odeurs de la cuisine de sa mère dont elle a gardé le souvenir d'enfance l'engagent à franchir de nouveau le seuil de la maison de ses parents²³³, l'ambiguïté demeure entre régression statutaire et retour de l'enfant prodigue.

La visite au père ou la visite du père (admis ou rejeté), mise en scène de manière récurrente dans les romans et que l'on retrouve également dans les pièces de théâtre (*Papa veut manger*), souligne par ailleurs une nouvelle fois le rôle crucial du seuil sur lequel se joue la reconnaissance.

*

La maison abrite aujourd'hui de multiples maisonnées. Statues déboulonnées, les pères, autrefois chefs de famille, détenteurs du patrimoine, ont vu leur pouvoir et leur rôle remis en cause. L'intérêt pour la maison, symbole de leur réussite sociale, n'a plus cours. Ils ne cherchent plus nécessairement à léguer. «La famille contemporaine n'est plus patrimoniale mais relationnelle, [écrit Anne Gotman]. Sa valeur se mesure à la qualité des relations, non à la transmission d'un patrimoine ou d'un savoir-faire²³⁴.» Les pères revendiquent par ailleurs leur place au sein de l'espace domestique dans lequel ils vivent parfois retranchés et où ils révèlent leur fragilité intérieure, en retrait du monde, aspirant à une autre forme de reconnaissance et, en particulier, à celle de leurs sentiments. Les pères esseulés de Sylvie

²³² Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, II, Opus cité.

²³³ Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, Opus cité.

²³⁴ Anne Gotman, *L'Héritage*, Opus cité, p. 46.

Germain manifestent ainsi leur tendresse pour leurs enfants. Hyacinthe Daubigné observe avec tristesse et pudeur la petite Lucie avec laquelle il partageait autrefois le plaisir de la promenade dans le potager. Prokop Poupa souffre du départ de sa femme qui éloignera de lui son fils. Il se montrera désespéré en étant confronté à la peine de sa fille aînée, impuissant à lui apporter le réconfort dont elle aurait besoin. Sylvie Germain se met à l'écoute de leur souffrance, de leur silence. Elle met en scène des hommes dont la solitude est davantage subie, repliés sinon reclus dans les intérieurs. Elle rend perceptible leurs affects tandis que Marie NDiaye conteste leur position. Dans les romans de Pascal Quignard, si les pères ont le plus souvent la charge des enfants, ils ne revendiquent pas leur rôle. J.M.G. Le Clézio réhabilite quant à lui tardivement la figure et le rôle du père.

Pendant de l'image autoritaire qu'offrait autrefois la maison des pères, à quoi ressemble aujourd'hui la maison des mères? Doit-on la considérer comme un univers en contrepoint, confiné? Cette maison symbolise-t-elle le paradis perdu de l'enfance? Nous nous souvenons, avec Colette, de la maison rayonnante de Sido :

Maison et jardin vivent encore, je le sais, mais qu'importe si la magie les a quittés, si le secret est perdu qui ouvrait, – lumière, odeurs, harmonie d'arbres et d'oiseaux, murmure de voix humaines qu'a déjà suspendu la mort, – un monde dont j'ai déjà cessé d'être digne²³⁵ ?

Or l'image symbiotique de la relation exclusive avec la mère (l'enfant retenant sa mère à l'heure du coucher à Combray), que l'on retrouve dans l'image de la maison-bateau qui vogue vers Onitsha, persiste.

Nous nous détacherons cependant progressivement de la maison d'enfance liée à la figure maternelle. En explorant la maison matriarcale, l'espace des mères, et plus généralement des femmes, nous questionnerons également leur rôle. Sont-elles les gardiennes du foyer, espace-refuge, ou rêvent-elles à leur tour, libérées de la maisonnée, de partir sur les chemins pour vivre des aventures? Contribuent-elles également, en cherchant à interpréter de nouveaux rôles, à brouiller les repères au sein de l'espace domestique?

*

²³⁵ Colette, «Où sont les enfants?» *La Maison de Claudine*, Librairie Arthème Fayard et Hachette Littérature, 1961, 2004, rééd. Le Livre de Poche, n°763, p. 6.

1.2 L'espace des femmes

À la fin du XIX^e siècle Viollet-le-Duc racontait, sous la forme d'un traité romancé, la fondation d'une maison destinée à la femme qui, ayant accédé au statut d'épouse, en deviendrait la maîtresse :

Elle s'occupera de sa maison, elle prendra l'habitude de gérer son bien, elle sera occupée, responsable ; partant contente d'elle-même et heureuse de ce qu'elle aura su créer autour d'elle... Croyez-moi ; j'ai vu les plus tendres affections de famille s'user et s'éteindre dans cette vie commune des enfants mariés auprès de leurs ascendants. L'épouse tient à être maîtresse incontestée chez elle, et c'est là un sentiment sain et vrai ; il faut se garder d'aller à l'encontre. La femme sagement élevée ayant charge de maison, la responsabilité et l'indépendance qui est la conséquence de toute responsabilité, sait mieux se garder que celle que l'on tient toute sa vie en tutelle²³⁶.

Le propos sonne alors comme une mise en garde et garantit la stabilité d'un univers dont on confie les rênes à la «maîtresse de maison». C'est à elle que revenait autrefois de perpétuer l'institution du mariage et de défendre les valeurs qui lui étaient attachées. Les attributs liés à l'idéal conservateur de la maison bourgeoise : maternité, féminité, hospitalité prévalent-ils encore ? Second volet du dyptique de la maison bourgeoise, l'espace des femmes dévoile ses contours rassurants. L'image lumineuse et libre de Sido, la mère de Colette, sortant de la cuisine pour appeler ses enfants, éveille aussitôt des images de bonheur, d'insouciance :

Où sont les enfants ? Elle surgissait, essoufflée par sa quête constante de mère-chienne trop tendre, tête levée et flairant le vent. Ses bras emmanchés de toile blanche disaient qu'elle venait de pétrir la pâte à galette, ou le pudding saucé d'un brûlant velours de rhum et de confitures. Un grand tablier bleu la ceignait, si elle avait lavé la havanaise, et quelquefois elle agitait un étendard de papier jaune craquant, le papier de la boucherie ; c'est qu'elle espérait rassembler, en même temps que ses enfants égaillés, ses chattes vagabondes, affamées de viande crue²³⁷...

Marguerite Duras fait écho à cette mère poussant son cri de ralliement qui a bâti son nid comme un univers de sensations.

La maison, c'est la maison de famille. [C]'est pour y mettre les enfants et les hommes, pour les retenir dans un endroit fait pour eux, pour y contenir leur égarement, les distraire de cette humeur d'aventure, de fuite qui est la leur depuis les commencements des âges. Quand on aborde ce sujet, le plus difficile, c'est d'atteindre le matériau lisse, sans aspérité, qui est la pensée de la femme autour de

²³⁶ Emmanuel-Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison*, Bibliothèque d'éducation et de récréation, Jules Hetzel et Cie, Paris, 1873, p. 5.

²³⁷ Colette, *La Maison de Claudine*, Opus cité, p. 8.

cette entreprise démente que représente une maison. Celle de la recherche du ralliement commun aux enfants et aux hommes²³⁸.

La maison des femmes, autrefois soumise à la loi du père, s'est ouverte au monde. Si, comme l'affirme Marguerite Duras, la maison équivaut à la famille où les mères rassembleuses de tribus, tisseuses de liens, pourvoient au bien-être de chacun, leurs rôles ont largement évolué. François Mauriac ouvrait des fissures dans la maison pour présenter des mères corsetées dans l'étau du mariage et de la maison bourgeoise. *Génitrice*, *Thérèse Desqueyroux*, *Le Sagouin* déployaient des univers de femmes dénuées d'instinct maternel, présentées comme des monstres. Les femmes se sont émancipées de la morale bourgeoise. Elles ont conquis indépendance et liberté. Nous nous demanderons ce que sont devenus leurs espaces et leurs attributs d'autrefois et si elles se sont véritablement détachées de la maison.

La maison des femmes n'est pas toujours pénétrable, transparente ni lisible. Elle met à jour ou cache aussi des histoires, comme en témoignent les pièces dont elles défendent l'accès, leur territoire réservé. Les zones d'ombre de la maison sont plus volontiers dévoilées par les deux romancières, qui en dénoncent l'intranquillité et sont avant tout soucieuses de la manière dont les maisons sont habitées.

Les femmes instaurent également leurs lois et leurs limites, qu'elles marquent dans la séparation des espaces (faire chambre à part). Ni reléguées en cuisine, ni recluses dans leur chambre, elles cherchent sans doute aujourd'hui à inventer de nouveaux liens au sein de familles dont elles se sentent, esprits tutélaires, encore gardiennes.

Elles ne transmettent pas le nom, mais parfois leur maison et les histoires que celles-ci abritent. Elles deviennent ainsi, telles des archivistes, la mémoire vivante des lieux, comme ces conteuses d'histoires, que l'on retrouve chez J.M.G. Le Clézio, depositaires de la geste familiale ou de secrets, tandis que les récits des pères, rêves chimériques, projettent vers l'aventure. Ce sont aussi des passeuses qui transmettent d'autres héritages. Ainsi, Ann Hidden dans *Villa Amalia*, revient-elle à la fin du roman à une activité d'éditrice afin de transmettre les «chants perdus» qui font écho à ses propres recherches musicales.

Elle était partout avec son chant de plus en plus singulier.

Elle hélait ses perdus.

La pianiste Magdalena von Krusböck se tenait aux côtés de Haydn lors de son dernier concert en 1808.

Ann Hidden publia ses sonates, ses trios jamais publiés, jamais interprétés, sublimes.

Il y avait peut-être une raison qui ne fut pas indiquée au choix de cette œuvre.

²³⁸ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Éditions POL, 1987, rééd. «Folio; n°2623», 1994, p. 53.

Ann ne semblait pas l'apercevoir. Elle disait :
– Il se trouve que Magdalena von Kurzböck aimait transmettre. Elle a transmis Haydn. À mon tour j'aime bien transmettre ce qui fut oublié²³⁹.

Nous ne saurions aujourd'hui placer d'un côté les pères bâtisseurs, affichant la façade de leur demeure, tandis que les mères resteraient confinées à l'intérieur. Hommes et femmes défendent leur espace du point de vue de leur individualité. Les pièces ont perdu leur usage exclusif comme leur appropriation par un genre, masculin/féminin, lié à la répartition des tâches et des rôles.

L'espace domestique accorde une place particulière au corps et permet aussi d'en montrer les dérèglements, comme lors des repas dont les femmes sont dispensatrices. Dans les romans de Marie NDiaye, ceux-ci ne suscitent guère l'envie de se mettre à table. Les femmes cherchent à leur tour leur place dans la maison. La cuisine, autrefois leur bastion, a été investie par les hommes. Pascal Quignard souligne leur présence en ces lieux. Dans *Les Solidarités mystérieuses*, Paul Methuen s'inquiète et s'occupe comme d'une mère nourricière de sa sœur aînée Claire, inversant la relation protectrice de leur enfance.

Les fêtes qui rassemblent la famille sont aussi l'occasion de souligner les dissensions qui y règnent. Sabine Bérynx, aujourd'hui veuve, ne dissimule pas son ennui de se soumettre à ces cérémonies rituelles :

Elle se dépêche, il faut qu'elle soit rentrée avant le retour de ses beaux-parents chez lesquels elle est venue avec ses enfants passer les fêtes de Noël. Une corvée désormais, que ces jours de retrouvailles familiales sous l'égide de la Sainte Famille²⁴⁰.

Le roman s'est délesté des objets du quotidien, de leur arrangement comme de leur amoncellement. La maison a quelque peu perdu son aspect décoratif, de même que les femmes, l'obligation de représentation. À quelles occupations peuvent-elles se livrer ? L'heure n'est plus à la conquête d'une simple «chambre à soi». Les scénarios romanesques reflèteront des aspirations nouvelles. Nathalie Heinich observe que leur avenir «n'est plus tendu vers le seul aboutissement du mariage et le transfuge dans une maison dont elles deviendraient les maîtresses». «À charge pour elles, souligne-t-elle, de faire encore rêver». Elle affirme par ailleurs que leur rapport à l'espace domestique dépend de leur statut : «Le rapport à l'espace varie aussi en fonction des états, notamment sous cette forme si chère aux

²³⁹ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 275.

²⁴⁰ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Opus cité, p. 16.

femmes qu'est la maison, lieu de la souveraineté féminine en même temps que de l'intériorité, intermédiaire entre le monde extérieur et la vie intérieure [...]. [S]eule la femme non liée [...] est dans sa propre maison – au risque d'y vivre seule²⁴¹...» Les voici qui quittent maison et famille pour révéler une identité nouvelle.

Nous évaluerons leur rôle traditionnel de mère et épouse comme nous évoquerons l'état de femmes déliées ou non liées. Si les femmes se sont délestées de la maisonnée, elles cherchent également à (ré)inventer leur place dans la maison. Et cette invention dans le champ romanesque passe parfois par la transgression.

*

1.2.1 Les femmes de la maisonnée

1.2.1.1 Mères et épouses

Avec *Onitsha*, J.M.G. Le Clézio nous invitait à rejoindre la maison du père. *Étoile errante* et plus tard *Ritournelle de la faim* reviennent sur la figure maternelle, évoquant notamment la période de la guerre, le temps des privations et la séparation d'avec le père. Le roman s'achève sur les dernières notes du Boléro de Ravel :

Ma mère, quand elle m'a raconté la première du *Boléro*, a dit son émotion, les cris, les bravos et les sifflets, le tumulte. Dans la même salle, quelque part, se trouvait un jeune homme qu'elle n'a jamais rencontré, Claude Levi-Strauss. Comme lui, longtemps après, ma mère m'a confié que cette musique avait changé sa vie.

«J'ai écrit cette histoire en mémoire d'une jeune fille qui fut malgré elle une héroïne à vingt ans²⁴²», confie l'auteur dans l'excipit du roman.

Dans les romans de J.M.G. Le Clézio, les mères sont les gardiennes de la famille. Leurs aventures comme leurs infortunes sont liées au destin du père. Elles sont présentes dès *Le Procès-verbal* où la mère d'Adam joue le rôle d'intercesseur pour tenter de faire rentrer son fils à la maison, dans le clan Pollo.

Donc, mon cher Adam, rien n'est perdu – Avec de la bonne volonté, tout peut redevenir comme avant – En dépit de ce qui peut te paraître, nous restons toujours le clan des Pollo. [...] Tu dois être

²⁴¹ Nathalie Heinich, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Éditions Gallimard, «NRF Essais», 1996, p. 280-281.

²⁴² J.M.G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim*, Opus cité, p. 207.

une part importante de ce clan, même si tu ne fais pas comme les autres – même si tu te singularises par ailleurs. Il y a mille façons d’être unis, souviens-t’en, Adam. Tu peux choisir celle qui te convient ; sois sûr qu’elle me conviendra toujours²⁴³.

Elles jouent de nouveau ce rôle auprès du père que nous avons décrit parfois comme ombrageux, punitif dans *Le Chercheur d’or* ou *Onitsha*. Elles sont résolument du côté de l’enfant, protectrices. Les mères sont aussi celles qui restent à la maison pour assumer le quotidien et les vicissitudes de la vie (maladies, vieillesse, difficultés financières). Elles demeurent dans l’attente, guettant, telle Pénélope, le retour du mari, du fils, du frère, héros de l’aventure²⁴⁴. Attachée à la figure de la mère, la sœur est une confidente qui lui offre son soutien.

L’une et l’autre sont en rivalité avec l’«autre femme», celle qui, comme Maude dans *Ritournelle de la faim*, est parfois admise dans le foyer avant d’achever sa vie dans la déchéance ou encore Ouma, qui s’interpose entre Laure et son frère Alexis, retenant ce dernier loin de la maison. Cette autre femme représente plus souvent la part de mystère du père et/ou du fils²⁴⁵.

Chez Sylvie Germain, les mères prennent parfois la place du père au sens propre comme au sens figuré. À la mort de son mari, Sabine Bérinx assume le rôle de chef de la famille : «Elle est devenue une femme-père qui passe ses journées à l’extérieur, ses soirées à reprendre le contrôle de sa maisonnée. Les enfants ont beau l’appeler Maman, elle sent bien que le poids affectif propre à ce mot s’est largement répandu dans le diminutif Louma attribué à leur gouvernante²⁴⁶.» Elle n’hésite pas à aller contre les lois de l’hospitalité de droit pour offrir ce que Jacques Derrida nomme l’hospitalité absolue afin d’éprouver contours et limites de sa maison.

[...] l’hospitalité absolue exige que j’ouvre mon chez-moi et que je donne non seulement à l’étranger (pourvu d’un nom de famille, d’un statut social d’étranger, etc.) mais à l’autre absolu, inconnu, anonyme, et que je lui donne lieu, que je le laisse venir, que je le laisse arriver, et avoir lieu dans le lieu que je lui offre, sans lui demander ni réciprocité (l’entrée dans un pacte) ni même son nom. La loi de l’hospitalité absolue commande de rompre avec l’hospitalité de droit ; non qu’elle la condamne ou s’y oppose, et elle peut au contraire la mettre et la tenir dans un mouvement incessant de

²⁴³ J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Opus cité, p. 239-240.

²⁴⁴ Ainsi, Laure et sa mère, J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d’Or*.

²⁴⁵ Ouma (*Le Chercheur d’or*), Oya (*Onitsha*), Lee Meng (*Révolutions*).

²⁴⁶ Sylvie Germain, *L’Inaperçu*, Opus cité, p. 20.

progrès ; mais elle lui est aussi étrangement hétérogène que la justice est hétérogène au droit dont elle est pourtant si proche, et en vérité indissociable²⁴⁷.

Les mères sont avant tout des femmes libres, indépendantes qui ne sauraient vivre dans des maisons où elles se sentent prisonnières. Sabine Bérinx tient tête au patriarce. Dans *Jours de colère*, la Vouivre s'échappe de sa maison, abandonnant mari et enfant, pour vivre en aventurière. Camille, sa fille, met le feu à la maison prison. Les mères éclipsent aussi les pères dans l'espace domestique, telle l'opulente Reine Verseley (*Jours de colère*) quand elles ne les condamnent pas à battre en retraite (ainsi la veuve Morrogues dans *L'Enfant Méduse*). L'occupation de l'espace domestique témoigne là d'un déséquilibre entre les rapports homme-femme.

Dans les romans de Marie NDiaye les mères sont plus souvent défaillantes. Les enfants, tel Lagrand autrefois, ou Titi, sont volontiers abandonnés sur le banc de touche. Rosie Carpe est une mère que Max et sa femme estiment incapable de pouvoir s'occuper de l'enfant. Ils le lui retirent épisodiquement puis définitivement après qu'elle a manqué à ses devoirs de mère nourricière. Les *Trois femmes puissantes* de Marie NDiaye, à l'image de La Cheffe, héroïne de son dernier roman, affirment à l'inverse leur existence. C'est la fille qui déméritera et qui ne tardera pas à dévoyer l'auberge qui avait fait le succès et la réputation de sa mère. La situation des mères et épouses au sein de la maison doit être examinée du point de vue de leur place, que leur position ne leur permet pas toujours de revendiquer. Rosie Carpe est entretenue par Max. Dans *Mon cœur à l'étroit*, Nadia, qui a quitté son mari, ne peut que déplorer que son bureau, autrefois son sanctuaire, soit aujourd'hui profané. La famille ne garantit ni aux femmes, ni même à aucun de ses membres, un espace de stabilité ou de sécurité. «Le rapport à la maison, à l'improbable "home, sweet home" (qu'*En famille* a déjà thématiqué avec force) est une structure obsessionnelle de l'œuvre de Marie NDiaye, encore plus nettement mise en relief par son théâtre, [explique Dominique Rabaté]. Il se lit comme le schéma (implacable) d'un désir de reconnaissance, mais un désir impossible à satisfaire, qu'aucune preuve ne saurait garantir²⁴⁸.»

²⁴⁷ Jacques Derrida et Anne Dufourmantelle, *De l'Hospitalité – Fragments*, [en ligne], Écartés d'identité n°84/85, mars-juin 1998, <http://www.revues-plurielles.org>.

²⁴⁸ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, un livre CD, CulturesFrance Éditions-Textuel, p. 46.

L'on assiste également à une confusion des rôles. Les mères transgressent les repères, prenant la place de leur fille. Elles pervertissent la famille plutôt qu'elles ne s'en affranchissent et font pendant aux filles-mères qui sont, elles, sans repères.

Chez Pascal Quignard, les pères, comme nous l'avons souligné, occupent souvent la place des mères (défuntées/fugueuses) laissée vacante. L'effacement des mères occasionne parfois d'étranges retrouvailles. Quand elles ne se sont pas elles-mêmes dépouillées/dessaisies de leur maison, ce sont les enfants qui reviennent sur les lieux afin de vider la maison et libérer les souvenirs qui s'y rattachent. Aux mères biologiques se superposent les mères adoptives qui prêtent ou offrent leur maison en héritage. Les femmes propriétaires élargissent ainsi le cercle étroit de la famille pour transmettre leur maison²⁴⁹.

La maison est aussi un lieu de confrontation entre les mères et les filles. Si Ann Hidden (*Villa Amalia*) et Claire Methuen (*Les Solidarités mystérieuses*) ont des trajectoires étrangement similaires, elles n'ont pas le même statut : Ann Hidden, tout comme Georges Roehlinger, n'a pas de descendance. Elle retourne en Bretagne rendre visite à sa mère, avec laquelle les rapports sont davantage conflictuels jusqu'au décès de cette dernière. C'est précisément en Bretagne que retourne Claire Methuen, sur les lieux de son enfance, retrouvant ses amies et son amour de jeunesse. Dans sa nouvelle maison sur la lande, elle accueille sa fille Juliette aujourd'hui adulte, elle aussi en rupture par rapport à sa famille. Celle-ci est venue demander des comptes :

- Qu'est-ce que tu veux, Juliette ?
- Emmène-moi au restaurant et je te le dirai.
- Je n'aime pas les restaurants.
- Emmène-moi dans un café alors.
- Tu pars quand ?
- Quand je le voudrai. Alors je dirai : «Maman, je pars.» Moi, tu vois, j'ai vécu avec une femme qui ne m'a même pas dit : «Ma petite fille adorée, ma petite Juliette, excuse-moi, je pars²⁵⁰».

Les femmes se révèlent diversement hospitalières. Elles ne sont plus toujours disponibles.

²⁴⁹ Telle Mme Ladon adoptant Claire Methuen pour lui léguer la ferme de son mari qu'elle n'a jamais investie (*Les Solidarités mystérieuses*).

²⁵⁰ Pascal Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, Opus cité, p. 156.

1.2.1.2 Les femmes seules

La femme seule a été revalorisée dans le roman. Nathalie Heinich a suivi son destin depuis le XIX^e siècle, influencé par celles qui se sont affranchies du rôle traditionnel d'épouse et de mère. La maîtresse concurrençait alors la maîtresse de maison. Entretien et dépendante, elle était placée sous les feux de la rampe dans la sphère publique, liée au monde de la nuit, des spectacles ; elle possédait également son hôtel particulier et pouvait tenir salon, briller comme un astre telle Nana avant de chuter. La jeune fille privée de dot, impossible à marier, placée au couvent telle *La Religieuse* de Diderot, s'est depuis émancipée de la tutelle du père et plus tard du mari en devenant financièrement indépendante. Elle n'est plus dépourvue et ne rêve plus seulement de convoler. Son état n'est plus défini par rapport à celui de l'épouse ni de la mère. *Les Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir font rétrospectivement écho aux *Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac qui disputaient entre mariage d'amour ou de raison. Avec la Tante Chut, Sylvie Germain réinvente le personnage de la «vieille fille» fantasque dont nous dévoilerons plus tard les secrets, liés à la sexualité.

Chez J.M.G. Le Clézio, la tante Catherine, grand-tante de Jean Marro, est également une (grand)-mère de substitution. Les femmes exotiques croiseront quant à elles le chemin du personnage principal auquel leur destin sera lié. À l'image de Florence Nightingale dont le nom revient à plusieurs reprises sous la plume de J.M.G. Le Clézio, les femmes seront aussi comme Laure, la sœur d'Alexis dans *Le Chercheur d'or*, des infirmières dévouées.

Nous suivons les femmes déliées de Pascal Quignard en évoquant ultérieurement leur parcours. Elles découvrent et apprivoisent aussi la solitude. Les veuves, telle Mme Ladon, goûtent leur liberté nouvelle.

Je sais à la fois que j'ai détesté être orpheline et que j'ai détesté la vie commune, [confie Claire Methuen]. Je ne supportais pas de vivre sous les ordres de mon mari et les réclamations de mes deux filles. Mais, cela dit, je ne sais pas vraiment si j'aime vivre seule. Je crois que je me force à croire que j'aime vivre seule.

– Moi, je ne me force pas! s'exclame dans son dos Madame Ladon. Ça a été une véritable découverte! J'aime énormément être seule. [...] Mon mari, jusqu'au dernier jour de sa vie, m'avait imposé ses horaires, son affection, ses soucis, ses projets, ses craintes. C'est incroyable quand j'y songe : j'ai aussitôt adoré être veuve. Je n'avais pas prévu une seconde que j'apprécierais à ce point la solitude²⁵¹.

²⁵¹ Pascal Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, Opus cité, p. 49.

J'avais besoin d'être seule, [confesse à son tour Ann Hidden après sa rupture]. J'ai besoin d'être seule. Je crois que dans ma vie, dans la substance de ma vie, je ressens le besoin d'être seule.

– Tu n'as jamais vécu seule?

– Non²⁵².

Les femmes, à cause de leur investissement traditionnel dans la maison, auraient-elles du mal à s'en déprendre? Seraient-elles seules à s'inquiéter des maisons désertées, comme à craindre, telle Maou dans *Onitsha*, les maisons vides ? Marie NDiaye quête de manière obsédante les absents.

Seraient-elles prêtes encore à tout accepter du père, comme l'exprime la mère, Mme Carrossa, dans *Apprendre à finir*, de Laurent Mauvignier, pour ne pas rester seules dans la maison vide ?

Mais maintenant je n'aurai plus à dire ni à craindre que la maison me reste vide entre les mains. Je n'avais plus à redouter ça, à me demander comment elle résisterait au vide qu'il avait fait, oui, c'est ça, l'idée me tourmentait que la poussière et l'air vide finissent par casser les murs et puis les murs, justement, les creux dans les murs, le parpaing creux, les fissures qui tiraillaient sous le plâtre, comment je n'aurais pas craint qu'un jour ce soit des gouffres, des infiltrations, de l'eau sous les chambranles, et puis, du toit, le froid qui descendrait et pousserait le ciment des fondations, encore plus bas, jusqu'à ce que tout s'écroule, sur nous, comme les enfants aiment faire éclater les poches de papier gonflées d'air²⁵³.

Dans *L'Inaperçu*, Sabine, qui se retrouve seule dans la grande maison désertée, prend dans le même temps conscience de la vacuité de son existence et décide quant à elle de la quitter.

Sabine s'est retrouvée seule dans la grande maison, du coup elle a consacré davantage encore que par le passé son temps et son énergie à son travail. Son magasin prospérait, le sens de sa vie s'étrécissait à mesure. Un soir, de retour dans sa maison déserte, tard comme à l'accoutumée, elle a ressenti physiquement la vacuité de sa demeure et celle de son existence. Cela l'a saisie à la nuque, comme si une main s'abattait d'une poigne sûre et froide pour la mettre aux arrêts. Elle a poussé un cri étouffé, s'est retournée vivement. Il n'y avait personne, juste son reflet, là-bas, dans le grand miroir mural à l'autre extrémité du salon²⁵⁴.

Dans *Immensités*, Prokop Poupa vit comme un séisme le départ de son fils Olbram. La maison devient une île déserte, où il se retrouve seul et abandonné.

Olbram allait partir. La fresque se ternirait sur le mur de la chambre, la longue barbe aux arabesques enluminées s'empoussiérerait. Ce serait lui, dorénavant, Prokop, le Robinson mélancolique.

²⁵² Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 28.

²⁵³ Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 52.

²⁵⁴ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Opus cité, p. 184.

Olbram allait partir et l'enfance avec lui déserterait les lieux²⁵⁵.

Si l'absence inquiétante dérange, la maison vide, vidée, dépouillée est aussi havre de paix comme de solitude à laquelle aspirent les personnages de Pascal Quignard et qui invite à d'autres expériences, réactive la rêverie.

1.2.1.3 La domestique, la «nouvelle» maîtresse de maison

L'incursion dans la maison a permis de faire état de la revalorisation d'espaces à la fois intimes et quotidiens dans lesquels s'activaient autrefois les domestiques chargés de réparer les désordres de la maisonnée. Ceux-ci ne font plus simplement pendant aux maîtres sur la scène domestique. La domestique s'est elle aussi émancipée. En 1992, Christian Oster fait paraître *Une femme de ménage*, mettant en scène une femme qui s'affranchit de sa condition, refuse de s'acquitter de ses tâches et occupe la place de l'épouse. Relais de la femme qui travaille à l'extérieur et qui lui octroie sa confiance, elle la culpabilise aussi, s'arroge des prérogatives, telle Louma dans *L'Inaperçu* qui prend d'abord la place de Sabine puis celle de sa belle-mère.

Quand la domestique demeure, elle occupe la place de la confidente ; elle est celle qui prend parti pour l'un ou l'autre, telle la Dodine dans *Jours de colère*. Elle est aussi scrutatrice, observatrice privilégiée de la scène familiale (ainsi Laudes dans la *Chanson des Mal-aimants*). Partageant l'intimité du quotidien, n'est-elle pas la mieux placée pour écouter les histoires de famille? Personnage lucide parfois équivoque, la domestique est dans la retenue (elle ne conte pas son histoire). Laudes, l'orpheline, la sans-maison, mère aimante d'un enfant mort-né qu'elle enterrera seule et en secret dans la montagne, sa «maison», illustre sans nul doute l'une des figures les plus lumineuses de la maternité. Celle-ci adaptera son rôle et sa fonction selon les postes qu'elle occupe successivement. Des tâches ménagères aux lubies de la baronne, riche de ses précédentes expériences, elle fera aussi plus tard la lecture et la relecture. Amenée à assister, à jouer les infirmières, elle tient un rôle second, que la romancière requalifie pour la placer sur le devant de la scène, lui attribuant le rôle principal.

²⁵⁵ Sylvie Germain, *Immensités*, Opus cité, p. 51.

La domestique renaît aujourd'hui à travers d'autres figures de la précarité. Dans le premier texte de *Trois femmes puissantes*, Khady, qui, à l'inverse, remplit le rôle traditionnel de la femme de ménage, ombre fugitive, employée dans la maison du père, reléguée dans la cuisine où il n'a jamais mis les pieds, figure muette dont les apparitions se limitent à des gestes de service, réapparaît dans le dernier texte : veuve, n'ayant pu accéder au rôle de mère dont elle rêvait, rejetée par sa belle-famille qui veut l'envoyer en France chez sa cousine Fanta (la femme de Rudy Descas), elle mourra dans un camp de transit.

[Khady] vivait avec les parents de son mari, deux de ses belles-sœurs et les jeunes enfants de l'une d'elles, dans les trois pièces d'une maison en mauvais état.

Khady savait qu'elle n'existait pas pour eux.

Parce que leur fils unique l'avait épousée en dépit de leurs objections, parce qu'elle n'avait pas enfanté et qu'elle ne jouissait d'aucune protection, ils l'avaient tacitement, naturellement, sans haine ni arrière-pensée, écartée de la communauté humaine, et leurs yeux durs, étrécis, leurs yeux de vieilles gens qui se posaient sur elle ne distinguaient pas entre cette forme nommée Khady et celles, innombrables, des bêtes et des choses qui se trouvent habiter le monde²⁵⁶.

1.3 Recomposition familiale et reconfiguration spatiale

Qu'advient-il de la maison lorsque la famille se recompose ? Les nouveaux schémas familiaux induisent d'autres rapports au sein de l'espace domestique. De nouveaux rôles sont distribués. Terrain autrefois acquis, l'espace intérieur devient un terrain à conquérir ou à reconquérir, un territoire à défendre aussi. Offre-t-il un nouvel ancrage aux personnages ?

La recomposition familiale doit être envisagée au sens large car elle dépasse largement le cadre de la famille stricte. Elle permet ainsi de tenir compte de la prise en charge de personnes dépendantes comme de membres étrangers à la famille qui vont intégrer la maisonnée. Les maisonnées nouvelles témoignent tout à la fois de la persistance et de l'ébranlement de modèles préétablis.

Rejetée voire ignorée dans les premiers romans et nouvelles (avec la mise en scène de personnages orphelins ou fugueurs), la famille se recompose dans les romans de J.M.G. Le Clézio, en lien avec l'ailleurs géographique : Maurice, l'Afrique... au terme parfois d'un long voyage, comme celui qui emporte Fintan et sa mère vers Onitsha et qui obligera

²⁵⁶ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, I, Opus cité, p. 264 ; p. 268.

l'enfant à intégrer la figure du père. Cette recomposition fait aussi état de dissensions. Cet ailleurs favorise également la rencontre d'une autre lignée, invitant à voyager «de l'autre côté» ainsi qu'à partir pour commencer une vie nouvelle. Le roman familial coupe les amarres avec la maison ancestrale tandis qu'un rapprochement sinon une union se dessine dans le métissage. Les couples qui se forment sont d'horizons différents. Leur avenir ouvre sur la route ou l'Océan plutôt que sur l'enceinte d'une maison.

Détachés de liens sociaux, les personnages des romans de Pascal Quignard entretiennent une liberté nouvelle par rapport aux lieux et à la famille. Financièrement indépendantes, les femmes ont, comme Ann Hidden, accédé à la propriété et peuvent plus librement se défaire de leur maison (*Villa Amalia*). Les parcours et destins sont ceux d'êtres solitaires qui revendiquent avant tout un espace personnel. Ils ne s'installent pas véritablement dans les maisons où ils transitent, «muent». Les espaces sont rénovés, dépouillés. Les travaux qui consistent souvent à faire place nette participent de cet ordre nouveau. D'autres familles se réinventent, se recomposent à l'âge adulte et de nouveaux couples se forment. Amis d'enfance (*Villa Amalia*), frère et sœur (*Les Solidarités mystérieuses*) se retrouvent pour partager librement un même lieu après qu'une séparation est intervenue. La vie commune, expérimentée ponctuellement, avive le besoin d'un espace à soi.

Les nouvelles compositions familiales de Sylvie Germain permettent de tester les ouvertures ou fermetures de l'espace. Les greffes, à l'image de celle de Claude Corvol (*Jours de colère*) ou de la veuve Morrogues (*L'Enfant Méduse*), ne prennent pas, ou bien les branches de l'arbre sont sectionnées (ainsi Pierre Zébrouze, le «parasite» dans *L'Inaperçu*). Sylvie Germain éprouve avant tout la capacité à accueillir l'hôte, l'autre.

Les recompositions familiales sont récurrentes dans les romans de Marie NDiaye. Elles posent une nouvelle fois de manière aiguë la question de la place. Elles manifestent également une revanche sociale de même qu'elles visent à effacer la vie d'avant. Tous les romans de l'auteur mettent en scène des familles dont les couples se séparent. Les familles recomposées vivent quant à elles dans un espace qui ne garantit pas une stabilité nouvelle. Dans *Mon cœur à l'étroit* Nadia révèle sa fragilité, impuissante à préserver un espace intime, et parfaitement lucide sur sa situation. En épousant Ange, elle a acquis une position sociale au prix de l'éradication de sa vie d'avant. Et elle n'est pas la première épouse d'Ange ni la mère de ses deux filles. Elle est «la femme seconde», ainsi que la nomme Nathalie Heinich, celle qui ne menace pas ici la lignée.

J'ai souvent pensé cependant qu'[Ange] m'avait épousée parce qu'il avait derrière lui un précédent mariage, que ses enfants avaient été conçus et portés par la femme adéquate et qu'il pouvait alors se permettre, ayant accompli ses devoirs, de se marier avec la femme qui, tout simplement, lui plaisait, sachant que cela ne portait pas à conséquence. Il ne s'agissait après tout que d'être heureux. Il n'engageait plus que lui-même avec moi, et non une famille, un quartier, toute une race d'authentiques Bordelais²⁵⁷.

Nadia échouera également à prendre une revanche sociale sur son ex-mari. L'ironie veut que Corina Daoui, la prostituée qui occupe aujourd'hui son bureau dans son ancien appartement, et qui deviendra ensuite la nouvelle femme d'Ange, vienne comme elle des Aubiers. Le nouveau statut social de Nadia est doublement contesté, comme sa place dans l'espace domestique. Les personnages ont ainsi parfois le sentiment aigu d'être en porte à faux et ne peuvent s'installer dans des espaces qui sont comme le reflet de biens mal acquis, ni les habiter. Les couples recomposés sont souvent placés sous le regard dubitatif d'un visiteur : les filles dénoncent l'arrogance ostentatoire de la maison de leur père remarié dans laquelle la seconde épouse est le plus souvent en retrait.

*

La coïncidence de la maison et de la famille héritée du roman du XIX^e siècle avec l'ascension de la classe bourgeoise a depuis longtemps perdu de son évidence. L'incursion dans l'espace domestique témoigne d'intérieurs aussi singuliers que les histoires de familles, auxquelles se sont substituées des histoires individuelles. J.M.G. Le Clézio invente des lignées imaginaires, resitue la maison de famille dans l'aventure et le voyage. Pascal Quignard délie ses personnages de la famille pour affirmer leur indépendance vis-à-vis de la société, adopte ou retrouve des lieux, imagine le lieu à soi. Sylvie Germain teste les ouvertures de la maison, cherche à élargir la famille et met à jour ses secrets les moins avouables. Marie NDiaye désagrège la famille au sein de la maison et conclut à l'impossibilité pour les personnages d'y trouver leur place.

La question de la place de chacun est au cœur de l'espace domestique. Les hommes ont investi la maison alors que les femmes cherchent, quand elles le peuvent, à s'en émanciper. Les enfants ont grandi et reviennent à la maison aujourd'hui adultes en quête de souvenirs, parfois lourds à porter, afin également de s'en dessaisir. Nous allons donc à présent écouter les histoires que la maison abrite. Il convient au préalable de considérer la place et le rôle

²⁵⁷ Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, Opus cité, p. 179.

que celle-ci occupe dans le récit. La maison possède une véritable fonction dramatique, ainsi que le précise Philippe Hamon:

Enfin l'architecture littéraire, soulignons-le, pourra aisément se distribuer et s'incarner sous forme de lieux et d'objets ponctuant de leur présence des scénarios, des récits, du fait de cette surdétermination modale propre à l'objet architectural, du fait qu'il peut être doté d'un statut sémantique qui le rend concevable comme objet herméneutique, cognitif (d'où des histoires d'actants sujets engagés dans les quêtes de *savoir*), comme volitif (le *vouloir* de ces mêmes actants confrontés à des obstacles) et comme polémique (le *pouvoir* exercé ou subi par ces mêmes actants)²⁵⁸.

Comment qualifier l'espace domestique : espace témoin, enregistreur de récit, espace «catastrophe», lieu de drames ? Le décor a perdu sa valeur référentielle, le personnage s'y est redéfini et nous fouillons encore, curieux, à la recherche d'indices, à percer les mystères que la maison pourrait receler. La maison, à l'abri du regard des autres, n'est-elle pas propre à exciter les fantasmes ? Elle n'est plus là pour faire illusion mais allusion au réel qui la borde et la déborde²⁵⁹.

*

²⁵⁸ Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Opus cité, p. 32.

²⁵⁹ «C'est au tout début des années 1980 que la littérature renoue avec le réel, écrit Dominique Viart. [...] Écrire le réel, ce n'est donc plus installer une "histoire" dans un cadre réaliste, mais aller directement vers cette matérialité même du monde qui témoigne de ce qu'il fut et devient.» Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, Opus cité, p. 220-221.

Chapitre 2 : L'économie diégétique

Le XIX^e siècle invente véritablement les histoires de maison. Ce siècle qui voit la montée en puissance de la classe bourgeoise consacre alors ce que René Rémond qualifie d'«âge d'or du libéralisme». Les initiatives privées comme l'individualisme se développent. L'individu, le sujet, prime sur le groupe. La notion de subjectivité apparaît. La Révolution a fait naître les hommes libres et égaux et une société nouvelle se substitue aux ordres anciens. La déchristianisation²⁶⁰ amorcée avant la Révolution va se poursuivre tout au long du XIX^e siècle, liée à la laïcisation progressive de notre culture qui conduira à la loi de séparation des Églises et de l'État promulguée en 1905, et qui relèguera la religion dans la sphère privée.

Les hommes se projettent non plus dans l'au-delà mais dans un avenir immanent. Ils se soucient de la transmission de leurs biens. Les histoires de maison sont indissociables des évolutions sociétales et politiques qui affectent les mentalités, nous invitant à considérer les différentes expériences dont la maison est le lieu. Nous permet-elle aujourd'hui de relever d'autres formes de sociabilités comme d'héritages, d'inventer de nouvelles histoires ou encore d'initier de nouveaux trajets ?

La description de l'espace intérieur a mis à jour les tensions, les rapports de pouvoir et de domination où des configurations nouvelles invitent à la redistribution de rôles. Les espaces que nous avons décrits permettent d'élaborer de nouveaux scénarios au sein de la maison et de libérer des paroles nouvelles. «Les lieux d'une ville, les pièces d'une maison, dans un roman, ne sont souvent que des *parloirs* spécialisés, ne font souvent que décliner et distribuer la liste des grandes fonctions ou des grands usages sociaux du langage²⁶¹», observe Philippe Hamon.

²⁶⁰ «La mutation sociale, qui a correspondu à l'industrialisation et à l'urbanisation, a entraîné la désintégration des cadres traditionnels dans lesquels la pratique religieuse s'était insérée depuis des siècles et la rupture des habitudes collectives qui étayaient la vie religieuse, [observe René Rémond]. [...] La dislocation du groupe et la remise en question de ses habitudes de vie ne pouvaient pas être sans conséquences sur la religion collective. C'est en ce sens que la sécularisation a nourri la déchristianisation et que deux phénomènes, qu'il est légitime de distinguer à raison de leur différence de nature, ont eu néanmoins l'un sur l'autre des effets réciproques.» René Rémond, *Le XIX^e siècle 1815-1914, Introduction à l'histoire de notre temps*, 2, Éditions du Seuil, «Points Seuil», 1974, p. 204.

²⁶¹ Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Opus cité, p. 46.

Florence de Chalonge souligne «l'ancienne rivalité entre narration et description» comme si l'une et l'autre pouvaient s'exclure, se faire ombrage, citant Marguerite Duras : «Si vous entrez *dans une maison* pour y aller chercher une *histoire*, l'histoire pourra vous inquiéter sans doute, mais pas la maison elle-même. Si vous entrez dans la maison pour rien, sans être prévenu de quoi que ce soit [...], la maison devient par elle-même et à elle seule, objet d'inquiétude, de fascination²⁶²».

L'investissement des maisons, l'aspiration dont elles sont l'objet signent-ils la fin du désir d'aventures ? Le retour à la maison opère-t-il un retour à l'ordre social, un retour à soi, une réconciliation du sujet avec son histoire familiale ? Nous examinerons tour à tour la maison comme lieu d'expériences individuelles et lieu d'expériences inter-individuelles puis la maison constituant un repère dans un trajet.

*

2.1 La maison, lieu d'expériences individuelles

La maison est un lieu d'investissement lié au statut du personnage ainsi qu'à son parcours, tout à la fois lieu de passage et de séjour final. Il s'agit d'être en accord avec un lieu, quitte, ainsi que nous y invite Marie NDiaye, à exhiber l'envers du décor, comme à afficher le délitement de ce lieu pour témoigner de son inhabitabilité. L'espace domestique a éventuellement fait l'objet d'une reconfiguration pour définir de nouveaux usages. C'est aussi le lieu où le personnage se livre à un certain nombre d'expériences relevant des analyses de la phénoménologie. Celles-ci nous inviteront à tester de nouveau les ouvertures/fermetures de la maison comme à en éprouver la profondeur. Elles peuvent s'inscrire dans la dynamique du récit, ou encore consacrer une étape dans le parcours du personnage. Ces expériences sont de divers ordres : initiatique, mystique ou encore fantas(ma)tique.

²⁶² Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction, Le cycle indien de Marguerite Duras*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Asq, 2005, p. 58.

2.1.1 L'expérience initiatique

J.M.G. Le Clézio se révolte dans ses premiers textes et nouvelles contre la maison bourgeoise et sa valeur mercantile. L'aspect carcéral de la maison est souligné par la présence de murs : «Murs à fleurs, murs peints, remparts de laine et de matière plastique, tonnes de briques amoncelées... Tout cela pour vaincre l'homme, pour lui imposer des frontières, pour l'étouffer²⁶³.» La villa du *Procès-verbal* nous invite à une forme de parenthèse entre deux expériences d'enfermement.

Il s'agit d'un de ces récits qui nous révèle le jeu de perceptions et de réflexions chez un intellectuel asocial, solitaire, vivant en marge dans une ville quasi-anonyme, qui se penche sur la moindre de ses sensations et le plus éphémère de ses fantasmes pour en tirer une sorte de phénoménologie de la vie quotidienne, un *modus vivendi* du monde aliéné, voire une espèce de salut personnel, [observe David Gascoigne]. Bien des auteurs, depuis les romanciers existentialistes jusqu'à Christian Oster ou Jean-Philippe Toussaint de nos jours, ont brodé leur variante sur ce personnage focalisateur d'une problématique de «savoir vivre»²⁶⁴.

La maison sur la colline est tendue entre deux pôles : la maison des parents de laquelle Adam Pollo a autrefois fugué et l'asile où il sera interné à la fin du roman et dont on ne sait s'il s'est ou non préalablement échappé. En dépit de la fenêtre grande ouverte, des allées et venues à la ville ou sur la plage, la villa squattée s'apparente à un lieu de claustration auquel Adam ne semble pouvoir se soustraire. Elle demeure un lieu où la violence se libère, où le personnage déploie ses fantasmes (l'épisode de la mise à mort du rat) contrebalancés par la volonté du personnage de chercher à habiter le monde, à être au plus près de ses sensations.

Cependant, le motif de la maison sur la colline évolue. Celle-ci s'ouvre au monde. Dans *L'Inconnu sur la terre* J.M.G. Le Clézio la reconnaît véritablement comme sienne et la définit ainsi :

C'est elle, ma maison, ma vraie demeure. Chaque fois que je pense à elle, sur sa colline de pierres stériles, seule au milieu de la nuit, c'est comme si je pensais à une autre partie de moi-même. Maison qui n'existe pas peut-être, maison inconnue, ou seulement dans un rêve: maison où l'on peut être à la fois chez soi et chez les autres, où l'on peut être à l'abri et en même temps exposé au monde entier.

Ce n'est pas une maison pour ceux qui aiment les maisons des hommes, chalets, villas, châteaux. Ce n'est pas une maison pour mettre des meubles, des tableaux, des appareils ménagers et de l'argenterie. Ce n'est vraiment pas une maison pour vivre, car rien ne doit rester en elle, ni homme, ni bête, ni chose. Rien ne doit y être caché.

²⁶³ J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Opus cité, p. 39.

²⁶⁴ David Gascoigne, «Entre les géométries et la jungle, quelques espaces du moi dans *Le Procès-verbal* de J.M.G. Le Clézio», in *Le Moi et ses espaces, Quelques repères identitaires dans la littérature française contemporaine*, David Gascoigne (dir.), Presses universitaires de Caen, Caen, 1997, p. 59-76, p. 59.

C'est une maison pour ceux qui entrent et qui sortent, pour ceux qui passent. Les bivouaqueurs, les chemineaux, les errants, tous ceux que poussent le vent, la pluie, le sommeil, la faim. Ils n'apportent rien avec eux, seulement leur odeur, un peu d'herbe, un peu de poussière. Ils traversent ses murs, ils laissent l'empreinte vague de leurs pas sur son sol de terre, la forme de leur corps auprès de son âtre²⁶⁵...

La maison est un lieu de «passage» d'ordre initiatique, préludant à une renaissance et répondant à une aspiration profonde : l'être au monde. On entre librement dans la maison abandonnée qui ne se situe plus par rapport à la société :

Je ressens le désir du réel. Trouver ce qui existe, ce qui entoure, sans cesse dévorer des yeux, reconnaître le monde. Savoir ce qui n'est pas secret, ce qui n'est pas lointain, le savoir non avec son intelligence, mais avec ses sens, avec sa vie.

Je ressens ce désir de réel avec tant de force qu'il me semble parfois que tous les autres désirs s'évanouissent. Je voudrais ouvrir les portes, les fenêtres, abattre les murs, arracher les toits, ôter tout ce qui me sépare du monde.

Je voudrais vivre dans un endroit tel que je pourrais sans cesse voir la mer, le ciel, les montagnes. J'ai faim et soif de chaleur, de vent, de pluie, de lumière. Reconnaître les lignes sinueuses des rivières, entendre gronder l'eau, sentir le passage de l'air. Les villes des hommes me gênent, les mots des hommes me gênent. Ils font obstacle à mon désir comme s'ils dressaient un écran devant le monde. Je voudrais retrouver les pays où personne ne parle, les pays de bergers et de pêcheurs où tout est silencieux, dans le vent et la lumière.

Quand je sens ce désir, quand il grandit en moi, qu'il s'accroît comme le jour, qu'il devient immense en vérité, jusqu'à l'horizon, jusqu'aux confins de l'espace, c'est comme s'il n'y avait plus de noms, plus d'origine. Je ne veux plus sentir d'autre temps que celui qui recouvre l'univers, plus d'autre raison que celle qui règne et fait naître.

C'est désir de naissance, désir de voir l'ère de genèse, le pouvoir sans fin du monde²⁶⁶.

Et les enfants sont chez eux dans ces royaumes ouverts à tous vents. Ils ne viennent pas y jouer, ni les conquérir en maîtres. Ils y trouvent simplement refuge et font l'expérience de la liberté, de l'infini, le regard porté vers l'horizon. De même qu'Adam Pollo, ils ne dépendent de personne. Marina Salles précise les contours de cet habitat :

Indexé sur une modernité qui a établi comme forme du bonheur, pour toutes les catégories sociales, la propriété, le repli de la famille restreinte au milieu de ses meubles et de ses biens de consommation, le texte de Le Clézio propose d'autres façons d'habiter qui permettraient d'échapper aux chaînes des objets dans la chambre ou la maison-geôle ; ouverte sur l'infini cosmique, dépouillée de tout équipement superflu, la maison sur la colline est d'autant plus un espace de liberté que rien n'y enchaîne et que, devenue espace onirique, elle acquiert une forme d'éternité qui la protège des outrages réels du temps²⁶⁷.

[...] [L]e langage de l'habitat dans l'œuvre leclézienne est l'objet d'une forte surdétermination idéologique, à l'instar de celui de l'habit qui mobilise les mêmes procédés : faible mimétisme et forte

²⁶⁵ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, Éditions Gallimard, 1978, rééd. «L'Imaginaire; n°394», 1999, p. 381.

²⁶⁶ *Ibid*, p. 196-197.

²⁶⁷ Marina Salles, *J.M.G. Le Clézio, peintre de la vie moderne*, L'Harmattan, 2007, p. 123 ; p.124.

antinomie entre les pièges d'une société normative, quantitative, et l'exigence de liberté, d'authenticité des héros²⁶⁸.

Les expériences cosmiques avec les toits à ciel ouvert sont récurrentes et elles se répéteront plus tard comme dans la Maison mauve de *Ritournelle de la faim*. Ethel y pénètre comme dans un temple :

Monsieur Soliman ne bouge pas. Il est immobile au centre du patio, sous le dôme de lumière, la lueur électrique teint son visage en mauve et ses favoris sont deux flammes bleues. Maintenant, Ethel l'a compris: c'est l'émotion de son grand-oncle qui la fait frissonner. Pour qu'un homme si grand et si fort soit immobile, c'est qu'il y a un secret dans cette maison, un secret merveilleux et dangereux et fragile, et qu'au moindre mouvement tout s'arrêtera.

Voilà qu'il parle comme si tout cela était à lui. [...] Enfin il retourne au patio, et s'assoit sur les marches du perron, pour regarder le bassin miroir du ciel, et c'est comme s'ils contemplaient ensemble un coucher de soleil sur la lagune, loin, quelque part ailleurs, à l'autre bout du monde, en Inde, à l'île Maurice, le pays de son enfance²⁶⁹.

La maison temple, lieu sacré, nous fait basculer dans un autre espace comme dans un autre temps.

Le motif de la maison sur la colline abandonnée, qui figure un entre-deux, est renouvelé dans les territoires exotiques. Si la maison est désormais habitée par la famille, le sentiment de propriété n'est pas rejeté mais déplacé car il est ici question de ruine et de précarité. Les personnages vivent dans la dépendance et les soucis pécuniaires sont parfois au cœur des conversations qui se tiennent à l'insu des enfants (comme celles de la salle à manger dans *Le Chercheur d'or*). Les maisons exotiques abritent d'autres secrets. Dans son bureau, le père d'Alexis parle à son fils du Trésor du Corsaire «comme d'un secret important». La pièce elle-même demeure énigmatique : «[I]l y a dans ce bureau une sorte de secret qui nous intimidait, nous effrayait même un peu²⁷⁰.»

L'argent, qu'il s'agisse de la quête de trésor fabuleux dont le héros découvre l'inanité, comme de la spéculation, demeure pointé du doigt. J.M.G. Le Clézio dénonce une société d'exploitants, spéculateurs, promoteurs, colonisateurs à travers leurs victimes. La véritable quête est ailleurs, comme l'a bien compris M. Soliman qui refuse de fréquenter le salon du Cotentin et qui lègue à sa petite-nièce un jardin planté d'arbres d'essences exotiques, un jardin d'Éden dans lequel reconstruire la Maison mauve.

Le lieu sacré demeure alors que «tout a disparu», tel Mananava dans *Le Chercheur d'or* :

²⁶⁸ Marina Salles, *J.M.G. Le Clézio, peintre de la vie moderne*, Opus cité, p. 124.

²⁶⁹ J.M.G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim*, Opus cité, p. 22-22.

²⁷⁰ J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Opus cité, p. 61.

N'est-ce pas ici que je devais venir, depuis toujours ? N'est-ce pas ce lieu que désignaient les plans du Corsaire inconnu, cette vallée oubliée des hommes, orientée selon le tracé de la constellation d'Argo ? [...] Je vais dormir ici, tourné vers l'ouest, au milieu des blocs de lave chauds de lumière. Ce sera ma maison, d'où je verrai toujours la mer²⁷¹.

Dans *Révolutions*, pour accéder au lieu où se transmettent les histoires, l'appartement de la tante Catherine, Jean doit déjà affronter ses peurs pour gravir des paliers successifs avant d'atteindre le sommet et de pénétrer dans un autre monde. Jean qui grimpe ainsi lentement les marches, s'élevant, reconstruisant symboliquement à chacune de ses visites l'histoire familiale, développant chacune des branches de la généalogie, s'enracine aussi un peu plus dans son histoire. L'entrée dans la mansarde comme l'entrée dans une pièce secrète pour les initiés se fait suite à quelques coups frappés à la porte, déclenchant, tel un mot de passe, son ouverture. Nous pénétrons de la sorte dans la chambre aux histoires ainsi que dans un grenier. N'est-ce pas là également que l'on range vieilles malles et souvenirs, objets ayant appartenu à l'enfance, oubliés, et que l'on revisite comme un trésor, où le temps se dilate et semble comme ici «arrêté»? Jean devient alors le dépositaire du récit de l'ancêtre et des secrets de la tante Catherine. La Kataviva s'inscrit dans un trajet initiatique et ouvre sur d'autres lieux sacrés. La tante Catherine lève le voile pour Jean, au seuil de l'adolescence, sur les secrets de sa généalogie.

Catherine savait des choses que personne ne pouvait dire. Des choses anciennes, qui s'enracinaient dans le cœur de Jean. C'était cela, le secret. Des choses qui lui expliquaient pourquoi il était celui qu'il était, Jean Marro, différent des autres garçons de son âge, mal à l'aise, malheureux, maladroit.

Elle le lui disait parfois. Sur un ton enjoué, mais il savait bien que la légèreté était feinte. «N'oublie pas, tu es Marro, de Rozilis, comme moi, tu descends du Marro qui a tout quitté pour s'installer à Maurice, tu es du même sang que lui, tu es lui²⁷².»

2.1.2 L'expérience mystique

Les intérieurs de Sylvie Germain sont le lieu de révélations, qu'elles soient d'ordre esthétique ou transcendantal. Les fenêtres nous ont ainsi ouverts sur un autre monde, nous invitant à une expérience du visible qui est aussi une expérience du sensible pour découvrir «l'inaperçu» du monde.

Dans *Immensités*, prenant le relais de la grande Baba, qui a retrouvé après le grand vent du Printemps un ancrage social, ce n'est pas côté rue que Prokop va se tourner, même si lui

²⁷¹ J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Opus cité, p. 363.

²⁷² J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Opus cité, p. 53.

aussi accède à d'autres fonctions, trouvant un emploi dans le domaine de l'édition, mais plutôt côté cour, non pour converser le jour avec les oiseaux mais opérer la nuit une métamorphose plus complète en homme-oiseau : «Il ne se passa rien d'autre cette nuit-là que ce vol ralenti parmi les arbres dressés sous sa fenêtre²⁷³.» La fenêtre sur cour va être le théâtre d'une crise spirituelle. Au cours de trois nuits, qui donnent lieu à trois rêves, le corps de Prokop s'échappe ainsi par la fenêtre pour rester englué dans les branches du tilleul. L'homme-oiseau, maintenu dans une relative apesanteur, ne peut délivrer l'homme pécheur au pied de l'arbre, ni porter le fardeau des péchés du monde. Mais le rêve demeure une énigme et la fenêtre se transforme alors en lieu de questionnement. Quand le décor fantasmagorique s'estompe, il ne reste que le vide, la solitude et le silence hivernal. Les élans intérieurs, les rêves de vol que Gaston Bachelard identifie à une forme d'élévation consacrent ici également la chute du personnage. Suivant un cheminement, Prokop trouvera ensuite sa place parmi les hommes.

Avec Pascal Quignard, le rituel de l'offrande aux morts dans la Vordes nous fait côtoyer le fantastique comme il nous permet d'accéder à une dimension sacrée. La musique joue le rôle de médium pour rappeler les défunts, dialoguer avec les morts. *Dans ce jardin qu'on aimait* convoque de nouveau une épouse défunte.

LE RECITANT

Pendant que le révérend Pease Cheney se perd au fond de la photo de son épouse,
je vais la faire revenir
grâce à l'air qu'il lui avait dédié avant qu'elle soit décédée.
Il avait composé cet air
pour le mariage.
Elle avait vingt-trois ans alors,
Comme sur ce vieux cliché
Aussi marron que le chapeau d'un cèpe
Et jaune pâle comme une cire d'abeille.

Le récitant interprète l'air ancien au piano.
Le pasteur en cherchant à reposer le petit cadre sur le piano droit fait tomber ses lunettes par terre.
Il les cherche à quatre pattes en tâtonnant pendant que son épouse apparaît sortant de la ligne lumineuse qui s'éclaire.

Toujours à quatre pattes, Simeon P. Cheney retrouve ses lunettes. Il se redresse avec un peu de peine. Il met sa main sur son genou pour prendre appui. Encore à genoux, se redressant, il la voit sans bien comprendre ce qu'il voit.

Il s'avance à genoux. Simeon P. Cheney se dirige à genoux vers l'apparition d'Eva, R. Cheney.
Il lève les yeux, il tend la main, il tremble²⁷⁴.

²⁷³ Sylvie Germain, *Immensités*, Opus cité, p. 188.

²⁷⁴ Pascal Quignard, *Dans ce jardin qu'on aimait*, Éditions Grasset, 2017, p. 86-87.

Le révérend Pease Cheney a chassé sa fille du presbytère pour retrouver son épouse dans la solitude des lieux qu'elle aimait. Pour elle aussi, un couvert a été dressé.

Les personnages de Pascal Quignard affirment au sein des maisons leur besoin de solitude. Cette aspiration que consacre la retraite dans «la maison de derrière» est également goûtée au quotidien et non pas simplement revendiquée pour instituer ou défendre un espace de travail. Nous avons évoqué la récurrence de personnages solitaires (veuf/veuve, célibataire ou délié de leur famille). Si, pour certains, la solitude se vit dans le regret de l'Absent et conduit à une forme de repli, chez d'autres, elle coïncide avec une liberté nouvelle où l'on retrouve du temps pour soi. Mme Ladon pourra également s'affranchir de sa famille en offrant à Claire la ferme Ladon. La séparation d'avec son mari conduit Ann Hidden, comme plus tard Claire Methuen à dériver, divaguer, errer. Errer : «Aller de côté et d'autre, au hasard, à l'aventure²⁷⁵».

«O Oh how I», [chante Ann Hidden dans l'île d'Ischia].

Katherine Philips est une des plus grandes poétesses anglaises du XVII^e siècle. Elle avait écrit une élégie intitulée *O solitude !* sur quoi Purcell avait composé un chant qui errait sans fin.

Ces vers étaient venus correspondre à sa vie²⁷⁶.

Les événements familiaux (séparations, rencontres, deuils) invitent à expérimenter l'espace domestique de manière intime. Qu'il s'agisse de le combler ou de le vider : installation, déménagement, voici qu'un rapport nouveau s'établit avec le mobilier et les objets de la maison. «Vider la maison» après le deuil, expérience émotionnelle et douloureuse, engage une relation affective, faite de réminiscences, autour des objets.

Vider, le verbe me gêne, [confie avec sensibilité la romancière Lydia Flem]. Je voudrais dire «ranger», mais ranger n'est qu'une partie du travail. Certes, il faudra trier, évaluer, classer, ordonner, emballer, mais aussi choisir, donner, jeter, vendre, garder, et au bout du compte – sauf si l'on vit de génération en génération dans un même lieu où s'accumuleraient les strates du passé – c'est bien de «vider» la maison de nos parents que nous sommes chargés²⁷⁷.

Georges Roehlinger est ainsi revenu s'installer dans la maison de sa mère pour à son tour la vider. Charles Chenogne transforme le salon du Wurtemberg en bureau après avoir lui aussi trié, rangé, et laissé affluer les souvenirs. À l'inverse, dans le roman *En famille*, les meubles de l'aïeule sont disséminés après sa disparition. Fanny ne pourra conserver aucun

²⁷⁵ *Le Petit Robert*.

²⁷⁶ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 121.

²⁷⁷ Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Éditions du Seuil, 2004, «Bibliothèque du XXI^e siècle», p. 16-17.

souvenir matériel. Elle restera donc dans ce «rêve du canapé» qui convoque le souvenir de l'aïeule.

La douleur s'attache aux maisons d'autrefois dont il faut faire le deuil. «Car autant nous avons de maisons dans nos vies, autant ou presque autant en portons-nous le deuil, au plus intime de nous-mêmes – un deuil à peine partageable²⁷⁸», écrit Nathalie Heinich en ouverture de son livre-souvenir, *Maisons perdues*. Comme les veuves vêtues de noir, les maisons affichaient autrefois le deuil, un dais suspendu à la porte. Le deuil est un événement intime qui relève aussi du social et de la sociabilité : il rassemble et resserre autour de soi la famille. Les proches se retrouvent dans la chambre mortuaire autour du défunt : ainsi Seinecé (*Le Salon du Wurtemberg*) ou le père de Fintan (*Onitsha*). La mort du père intervient de manière récurrente dans les romans de J.M.G. Le Clézio, marquant une étape nouvelle dans la vie du personnage. Alexis reprendra la quête du Corsaire dans *Le Chercheur d'or*. Fintan, aujourd'hui adulte, revient dans la maison d'Opio pour l'enterrement du père et transmettra ensuite à sa sœur l'histoire d'Ibusun (*Onitsha*). Ethel, enceinte, partira avec Jean au Canada. Dans *Villa Amalia*, le père d'Ann Hidden qui a autrefois quitté la maison familiale en Bretagne, la figeant dans le temps, revient à la fin du roman pour l'enterrement de la mère et retrouve sa fille. Ces retrouvailles comblent un trou du récit, révélant l'histoire de «l'absent» et les motivations de sa fuite. Les événements de la vie sont au cœur des investissements/désinvestissements des maisons.

Ann Hidden et Claire Methuen vident leur maison de manière plus radicale, se délestent pour lever l'ancre vers d'autres maisons. Elles entreprennent alors un travail d'installation et de rénovation qui offre un pendant à ce qu'elles ont déconstruit, et qui ne vise pas à une installation définitive. Il vaut aussi pour lui-même et ne constitue parfois qu'une simple étape dans un «parcours de vie». Ann Hidden ne reviendra dans la maison atelier du Teilly qu'après avoir définitivement quitté la villa Amalia. Elle mettra plus tard en vente la maison du Teilly léguée par son ami Georges Roehlinger. Rangement, désordre et mise en ordre participent d'une appropriation ou, à l'inverse, d'un dépouillement (la chambre de Claire dans la ferme Ladon est quasiment vide. Claire n'habite plus que la lande et l'anfractuosité des rochers. Elle s'évide, de plus en plus diaphane, personnage en creux évoqué par d'autres voix que la sienne).

²⁷⁸ Nathalie Heinich, *Maisons perdues*, Éditions Thierry Marchaisse, Vincennes, 2013, p. 7.

Reconfigurer les lieux permet de tisser des relations nouvelles. Réaménager, rénover : ce travail sur l'espace intérieur permet de chasser l'ordre ancien pour construire son monde. Les personnages, tels des architectes, se projettent et rendent également possibles de nouveaux parcours dans la maison.

Ces déménagements sont aussi l'indice d'un changement d'état comme pour Lucie Daubigné quittant sa chambre d'enfant pour découvrir sa chambre de jeune fille et qui imagine déjà la manière dont elle y vivra.

2.1.4 L'expérience fantas(ma)tique

La maison, et notamment la maison germanienne, est un lieu où se déploient les fantasmes. Chez Marie NDiaye, la maison est un lieu d'expériences négatives qui témoignent de son inhabitabilité : inconfort, dépossession, voyeurisme... Le personnage dont on suit le parcours, victime d'éviction sinon d'exclusion, pose un regard naïf et impuissant sur les événements qu'il subit. L'aliénation semble portée à son comble lorsque toute forme de révolte est abdiquée. Ainsi Rosie Carpe, après que Max et sa femme emmènent son fils Titi quand bon leur semble. Elle se dédouble et sa parole est prise en charge par un narrateur hétérodiégétique, accentuant son «extériorité».

Elle s'estimait, tout compte fait, bien traitée, car il lui semblait que Rosie Carpe valait un tout petit peu moins que la chance ultime qu'on lui donnait encore de montrer qu'elle était capable de s'occuper raisonnablement de Titi. Elle ne pouvait rien dire d'autre que : merci et pardon. Elle n'était pas sûre que Rosie Carpe méritait un tel renouvellement de confiance, pour avoir été aussi engourdie²⁷⁹.

Les personnages de Marie NDiaye, dépossédés, sous la dépendance de l'autre ne peuvent faire d'expérience dont ils auraient l'initiative. Leur expérience de la maison sera passive, soumise à la loi de l'autre/l'hôte. La maison se fera la chambre d'écho de questionnements comme d'affects. Ils témoigneront de leur sentiment d'étrangeté comme ils relèveront la présence de corps étrangers. Faut-il s'étonner de leurs métamorphoses qui les livrent à un changement d'état sans renaissance ? Femmes sorcières, femmes changées en bûche, en chien, en oiseau... Les métamorphoses dont les personnages féminins, le plus souvent, font l'expérience sont ambivalentes, ambiguës : l'accueil (le recueil ?) dans une forme autre renvoie à leur relégation, leur séparation d'avec un monde où elles n'auront pas leur place. Il

²⁷⁹ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Opus cité, p. 137.

leur permet dans le même temps, telle Norah retrouvant son père dans le flamboyant devant la grande maison, de trouver un terrain d'entente. L'étrangère est ici reconnue :

Depuis quelques semaines, il [le père] savait qu'il n'était plus seul dans son repaire et il attendait sans hâte ni courroux que l'étranger se révélat bien qu'il sût déjà de qui il s'agissait, parce que ce ne pouvait être nul autre. [...] [S]a fille Norah était là, près de lui, perchée parmi les branches déflouries dans l'odeur sure des petites feuilles, elle était là sombre dans sa robe vert tilleul, à distance prudente de la phosphorescence de son père, et pourquoi serait-elle venue se nicher dans le flamboyant si ce n'était pour établir une concorde définitive²⁸⁰ ?

Lieu de retraite, la maison est aussi un lieu de communion des âmes et des corps. Plaisir partagé comme nous l'avons vu en déambulant dans les salons, de la conversation ou de la leçon de musique et expérience de la sexualité, en se retirant dans les chambres. Pascal Quignard préserve dans les romans le mystère de «la nuit sexuelle» qui est aussi un retour à l'origine, à la maison première, dont il a fallu faire le deuil. «Comme c'est chaud, humide, vivant, odorant, doux! Telle était donc ma première maison! Comme je t'ai aimée²⁸¹!», confie-t-il dans *Les Paradisiaques*. Et il décrit dans *Vie secrète* le retour à l'autre de l'ancien lieu pour élire domicile dans le corps de l'autre:

Les poissons qui rejoignent le lieu de leur naissance pour frayer sont les hommes dans la position face à face. La femme se retrouve dans la position de l'accouchement. Les hommes remontent sur les femmes pour déverser en elles à l'écart du jour et de la vision solaire le frai dans l'ombre et l'eau – et ce faisant nous rejoignons le lieu de notre naissance, nous poussons la porte de la plus ancienne maison²⁸².

La domiciliation est toujours interne (dans le corps, dans l'âme, qui n'est d'ailleurs que le corps interne, dans la nature, dans le rêve: toujours des poches, des grottes, des ventres, des tombes).

La domiciliation cherche l'interne parce que la première *domus* est l'espace interne, l'endoscopie ombreuse et vivipare, le ventre de la gestation comme de la manducation – ou plus précisément encore l'ici à mi-chemin du ventre et de la vulve²⁸³.

Les romans ferment la porte, accueillent dans l'ellipse, le silence, la parole intime qui se délie dans les Traités.

²⁸⁰ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, I, Opus cité, p. 98.

²⁸¹ Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Opus cité, p. 10.

²⁸² Pascal Quignard, *Vie secrète*, Opus cité, p. 355.

²⁸³ *Ibid*, p. 397.

2.2 La maison, lieu d'expériences inter-individuelles

La maison est un lieu d'interaction et de confrontation entre les individus, comme nous l'avons déjà exposé en nous arrêtant sur le seuil avant de pénétrer à l'intérieur. Les déplacements des personnages dans la maison, lorsqu'ils s'écartent d'allées et venues familières, reflètent une certaine tension dramatique. Charles Chenogne veille ainsi, tendu, à ne pas faire craquer les marches de l'escalier d'une maison inconnue pour rejoindre en secret la femme de son meilleur ami (*Le Salon du Wurtemberg*).

La maison est le lieu d'histoires passées aux accents guerriers, des premières luttes de défense comme de revendication de territoire. C'est le lieu témoin actuel de discordes au sein de la maisonnée qui activent elles aussi les phénomènes d'avancée ou de retrait, d'accueil ou d'exclusion, invitant à constituer des schémas actantiels où les personnages jouent le rôle d'adjuvants ou d'opposants. Les querelles intestines offrent aux personnages la possibilité d'interpréter de nouveaux rôles : alliés comme ennemis mais aussi intermédiaires, conciliateurs. Charles Chenogne retrouve son ami Seinecé, des années plus tard, une fois qu'il s'est remarié, invité à pénétrer dans le salon. Sa femme, Madeleine, qui fut autrefois son élève, scelle ainsi leur réconciliation (*Le Salon du Wurtemberg*).

Objet de convoitise, de désir, la maison suscite la surprise, la curiosité et ses murs abritent des mystères. Les histoires d'héritage, de patrimoine, qui, avec l'essor de la bourgeoisie, ont alimenté les romans du XIX^e siècle, sont ici renouvelées. La recherche de lien véritable au-delà du cercle étroit de la famille prévaut. Cet univers clos catalyse la crise, comme il favorise l'exacerbation de la violence. La maison est le lieu de l'intrigue, du drame. C'est aussi un lieu théâtral et théâtralisé.

*

2.2.1 La maison, lieu de l'intrigue

La maison intrigue, elle est elle-même lieu d'intrigues. Elle perd ainsi son atmosphère claire, familière, rassurante pour laisser place aux ombres. Nous avançons donc progressivement, aiguisés par la curiosité de ce que nous pouvons y découvrir. La maison sert de cache aux secrets que les personnages découvrent, des secrets plus ou moins sombres

ou avouables comme celui de Tante Chut dans *L'Inaperçu* : «[...] voilà près de trente ans qu'elle porte seule un secret qui la ravit autant qu'il la tourmente²⁸⁴.»

Dans l'avant-propos au volume d'études consacrées au secret de famille dans le roman contemporain, Patricia Bissa Enama et Nathalie Fontane Wacker réaffirment sa puissance romanesque : «[L]e secret de famille est [...] lié à la fiction car il est un moteur romanesque capital ; le romancier place au cœur de son récit un mystère dont le dévoilement est incontestablement un vecteur d'émotions, de rebondissements, de conflits ou tensions entre le désir de connaître la vérité et le désir de l'occulter²⁸⁵...» Pour procéder à son dévoilement, différentes voix se font entendre, plus ou moins familières des lieux. La domestique peut ainsi fouiller la maison et tenir son rôle d'observatrice distancée, recueillant les confidences et révélant les plus obscurs secrets. Elle a désormais partie liée malgré elle aux occupants.

Quand on séjourne longtemps dans une maison, [confie Laudes dans la *Chanson des Mal-aimants*], on finit par apprendre à y lire l'histoire de ses propriétaires. Lecture kaléidoscopique au début; on glane de-ci, de-là des indices, des traces, mais en fragments et dans le désordre. Les meubles, les portraits d'ancêtres accrochés sur les murs des couloirs et du salon, les photographies exposées sur les commodes, les bibelots, tout laisse entrevoir des pistes pour avancer à tâtons vers le passé récent de la famille maîtresse des lieux. Mais c'est surtout grâce à mes indiscretes inspections de la bibliothèque, mi par curiosité, mi par désœuvrement à mes heures de repos, que j'ai réussi à lever un peu le voile sur de sombres chapitres de l'histoire des Fontelauze d'Engrâce. C'est que dans les livres, parfois, un lecteur distrait oublie une carte, ou une lettre glissée en guise de marque-page. Ou, mieux, sur un rayon frôlant le plafond, colonisé par les araignées et la poussière, on déniche un dossier cartonné contenant des coupures de presse, ou des journaux intimes bien emballés dans du papier brun et solidement fixés. On devine que la personne qui les a relégués tout là-haut et dissimulés, l'air de rien, avait de secrètes raisons d'agir de la sorte²⁸⁶.

Le secret relève de l'art de la dissimulation. À l'origine de sa découverte, il y a ainsi pour Laudes un ensemble d'éléments fortuits : «des traces», des «indices» qui alertent, mettent sur la piste mais qui demeurent énigmatiques à la manière du «puzzle» dont il faut assembler les morceaux pour en permettre la reconstitution, et qui invitent à pousser plus avant les investigations. Mais l'enquêtrice, non mandatée, fait ainsi preuve d'indiscrétion. Les secrets révélés sont alors dérobés. La révélation du secret est progressive et procède par omissions volontaires piquant la curiosité du lecteur. Le sens de la révélation n'interviendra qu'à la fin du roman dans une scène miroir. La dissimulatrice, la baronne Fontelauze d'Engrâce, éprouve le besoin de se confesser et de demander pardon. La lettre invisible qu'elle déchiffre

²⁸⁴ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Opus cité, p. 124.

²⁸⁵ Patricia Bissa Enama, Nathalie Fontane Wacker (dir.), *Le Secret de famille dans le roman contemporain*, Presses universitaires Blaise Pascal, Celis, Clermont-Ferrand, 2016, p. 10

²⁸⁶ Sylvie Germain, *Chanson des Mal-aimants*, Opus cité, p. 68-69.

sur le mur de sa chambre avant de mourir fait rétrospectivement écho à la lettre infâme révélant le drame d'autrefois.

Comme je ne réagissais pas, [la baronne] s'est mise toute seule à déchiffrer la lettre invisible. «Ma chère fille, chère Agnès...» [...] Ma petite Agdé, ma fille aimée... [...]

Cette lecture-écriture tâtonnante a duré longtemps, et s'est renouvelée plusieurs fois. Dès la deuxième, je suis entrée dans le jeu, j'avais compris l'intention de la vieille femme orpheline de ses deux enfants, soucieuse de réconcilier la sœur et le frère dans la mort avant d'aller les rejoindre. [...] Peu à peu, les mots lui sont venus, les phrases se sont déployées, tout son amour, et son remords se sont exprimés dans un aveu limpide et simple. Sa lettre sans fin recommencée, sans fin relue, incantée, couvrait les murs de sa chambre, les tapissant de sourires impalpables et de larmes mendiant le pardon²⁸⁷.

Autre secret partagé, autre secret pardonné : celui de Tante Chut, dans *L'Inaperçu*, renvoie à une scène transgressive. Celle-ci s'est introduite en secret dans la chambre de son neveu pour se livrer à des attouchements.

[P]ourquoi cette irruption du désir, brusque à lui couper le souffle, et totalement incongrue ? Pire qu'incongrue, choquante, répugnante... son neveu et filleul, tout juste sorti de l'enfance ! Mais le désir éclos en elle se moquait de tout pourquoi, il se riait en vrac de la pudeur, des interdits, des lois, il exigeait son dû, immédiatement. Édith avait fini par se lever, elle avait enfilé son peignoir, était sortie de sa chambre pour se faufiler jusqu'à celle de Georges, cheminant à tâtons dans le couloir obscur. Elle était en sueur, moins à cause de la moiteur diffuse jusqu'au cœur de la nuit, que de la peur qui l'obligeait à la prudence et à la ruse, elle marchait sur la pointe des pieds, très lentement et en retenant son souffle. Elle avait l'impression d'être plombée et pourtant elle se sentait d'une légèreté aérienne.

La porte, enfin, tourner la porte sans faire le moindre bruit et pénétrer pareillement. La chambre était moins sombre que le couloir, un peu du jour naissant filtrait à travers les fentes des persiennes, distillant une lueur incertaine, d'un gris blême. Édith était restée un moment immobile à écouter la respiration régulière du dormeur, à s'assurer de la profondeur de son sommeil. Ses yeux s'étaient habitués à la pénombre laiteuse, elle avait repéré le trajet pour parvenir à son but sans risquer de trébucher contre un meuble, sur un tapis ou les vêtements jetés en boule sur le parquet. Il y avait même un trognon de pomme et un paquet de biscuits entamé qui traînaient sous le lit. Elle s'était approchée plus près, toujours plus près.

Voilà, elle y était²⁸⁸.

La situation en miroir se répète. Des années plus tard, dans la maison de famille, Édith découvre une boîte aux trésors sur une étagère qui lui révèle que son secret était partagé. La voici tacitement absoute.

À l'extrémité d'une des étagères, elle a remarqué une boîte en fer-blanc, légèrement cabossée. [...] Elle n'y a découvert qu'un fatras d'objets et une mince pile de cartes postales. Sa déception n'a pas duré, presque aussitôt une émotion plus forte l'a supplantée, qui est allée croissant. [...]

Ainsi George savait, il avait toujours su que la jouissance qui l'avait submergé cette nuit-là ne l'avait pas saisi par enchantement, mais qu'une femme s'était penchée sur lui, l'avait caressé, avait

²⁸⁷ Sylvie Germain, *Chanson des Mal-aimants*, Opus cité, p. 96.

²⁸⁸ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Opus cité, p. 114-115.

embrassé son sexe, y avait accolé ses lèvres, sa langue, et que cette femme était sa tante. Il savait, il avait toujours su ! Un seul cheveu d'elle avait suffi pour signer son forfait. [...] Mais Georges ne lui avait ensuite jamais témoigné la moindre hostilité, ni dégoût ni méfiance, et il avait conservé ce cheveu comme un talisman, la trace d'un bonheur²⁸⁹.

Sabine et sa fille pénètrent également en secret dans l'appartement de Pierre Zébreuze pour élucider le mystère de sa disparition :

Elles se sont rendues dans l'appartement de Pierre. Elles avaient scrupule à pénétrer chez lui en son absence, mais elles espéraient que cette visite les aiderait, qu'elles trouveraient des éléments, des pistes, voire un mot qu'il aurait écrit.

Dans le tiroir de la table de nuit, Marie a trouvé une chemise en carton peu épaisse, portant, écrit au feutre noir en lettres majuscules, un prénom de femme : Zélie. [...] Dans le même temps, Sabine se livrait également à un menu larcin, à l'insu de sa fille : un livret cartonné contenant des photographies. [...] Et chacune est rentrée avec son mince butin dissimulé dans son sac, désireuse d'en faire seule l'estimation²⁹⁰.

Le fils de Sabine y est lui venu seul pour confondre Pierre Zébreuze, percer le mystère de son identité. Il n'emportera aucun butin et aura en retour une révélation d'ordre esthétique.

Marin le voleur revient en catimini se glisser sous la cabane dans le mûrier pour «épier», percer le secret de l'art du musicien. Chez Pascal Quignard, l'amour est également chose secrète, insondable mystère et les chemins que l'on emprunte vers la maison de l'aimée, telle la maison de Némie, sont nocturnes et dérochés.

Les mystères, chez Marie NDiaye, ne sont pas clairement élucidés. L'atmosphère peut être inquiétante, menaçante, intrigante. Le retour sur les lieux offre un œil neuf et aiguise le regard critique de Norah la juge qui se transforme en inquisitrice tout comme celui de Nadia revenant dans son ancien appartement. Voici la maison revisitée. Le lieu que l'on croyait familier et connu dans ses moindres recoins surprend. Des personnages s'avancent sur le seuil, déstabilisant l'hôte, activant cette tension entre dedans et dehors, entre hospitalité et hostilité. Les intrigues dans la maison jouent sur l'attente comblée ou décevante d'un objet ou d'une personne que l'on cherche. Nous consentons à suivre Fanny dans le couloir afin d'élucider peut-être enfin le mystère de la disparition de la Tante Léda et le lieu de simple passage se transforme soudain en lieu de fantasme :

Sous le prétexte d'aller regarder la photographie, [Fanny] s'arrangea pour se retrouver seule avec l'homme au bout du couloir conduisant à la chambre. [...] Son cœur battait fortement, car, elle le sentait, cet homme malingre avait approché Léda plus près qu'il n'avait osé le reconnaître en présence

²⁸⁹ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Opus cité, p. 135-136 ; p. 138.

²⁹⁰ *Ibid*, p. 162 ; p. 165.

de sa femme. Et n'avait-il pu, même, immobiliser Léda contre ce mur recouvert d'un vieux papier à fleurs, n'avait-il pu enfouir ses doigts, son visage enflammé, dans la chair inconcevable de Tante Léda, dont le mystère tentait maintenant Fanny au point de l'étourdir²⁹¹ ?

Nous suivons encore avec autant d'impatience que d'interrogation Norah dans le couloir «lugubre» pour découvrir les deux petites filles de son père :

Il lui semblait marcher depuis de longues minutes déjà lorsque le couloir obliqua, puis encore une fois dans l'autre sens, devenant alors presque obscur et si étouffant que Norah faillit tourner les talons.

Son père s'arrêta devant une porte fermée.

Il saisit la poignée et demeura un instant immobile, l'oreille contre le battant, et Norah ne sut s'il tâchait d'entendre quelque bruit de l'intérieur ou s'il ramassait toutes ses forces mentales avant de se décider à ouvrir, mais l'attitude de cet homme à la fois méconnaissable et sempiternellement illusoire [...] lui déplaisait et l'inquiétait plus encore qu'autrefois, quand on n'était jamais sûr qu'il n'allait pas, dans son impudence effrénée, sa gaieté arrogante, sans humour, lancer quelque remarque d'une inoubliable cruauté.

D'un mouvement brusque, comme pour surprendre et compromettre, il ouvrit la porte²⁹².

L'attente de la découverte retardée par le père qui tient le fil du mystère avive la curiosité comme elle lèvera autant de questionnements et suscitera de nouveaux griefs à son encounter.

2.2.2 La maison, lieu du drame

La maison peut subir différentes formes de violences, qu'elles soient naturelles (ainsi les tempêtes qui emportent les maisons exotiques dans les romans de J.M.G. Le Clézio), ou provoquées volontairement tels le feu qu'allume Camille pour se libérer de sa prison dans *Jours de colère* et cet incendie aux réminiscences hitchcockiennes – *Rébecca* – qu'allume à son tour la femme de Simon Methuen dans la maison de Claire :

C'est le soir. [Claire] voit la fumée qui monte du bois de coudriers, tout droit, au milieu de la lande.

Elle l'admire.

La longue fumée noire se couche soudain sous la force du vent, se dirige vers le soleil qui se couche.

Elle arrête brusquement la voiture dans le chemin.

Elle court.

Devant elle, le petit bois qui entourait la ferme Ladon était en train de brûler.

Au milieu du petit bois, le bâtiment principal était en train de se consumer.

Les pompiers, les gens de la thalasso, un monde fou se tenait là, la plupart impuissants, regardait²⁹³.

²⁹¹ Marie NDiaye, *En famille*, Opus cité, p. 56-57.

²⁹² Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, I, Opus cité, p. 27-28.

²⁹³ Pascal Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, Opus cité, p. 99.

La maison est le lieu du drame dont Pascal Quignard ne manque pas de se faire l'écho, qu'il s'agisse d'accidents tel celui de la petite Lena, villa Amalia ou, de manière récurrente, de suicides. Ces drames familiaux sont parfois cachés, et leur révélation tardive.

Chez Sylvie Germain, la violence fait irruption de manière brutale et crue dans la maison et le récit. Laudes découvre depuis le seuil de son appartement le corps sauvagement agressé d'une vieille dame qui fait l'effet d'un cataclysme.

En arrivant chez Philomène, une fin d'après-midi, j'ai trouvé sa porte entrebâillée. J'ai néanmoins sonné comme j'avais coutume de le faire pour annoncer ma venue – trois petits coups à intervalles réguliers – et j'ai poussé la porte. Le salon était dévasté, tous les tiroirs renversés, les objets et les vêtements éparpillés sur le sol. Philomène – mais était-ce bien elle ? – se tenait avachie dans un fauteuil, robe retroussée, jambes écartées d'où saillait un plumeau jaune canari. Sa tête pendait sur sa poitrine, enveloppée dans un sac en plastique. Une tête-poubelle.

Je suis restée pétrifiée sur le seuil à regarder cette image insensée. Pétrifiée non seulement sur le seuil de l'appartement, mais plus encore sur celui de mon regard : nulle liaison ne s'opérait entre mes yeux et mon cerveau, la distance était vraiment trop grande. [...]

Ma volonté aussi s'est dédoublée, désolidarisée de mon corps. Je voulais m'élancer vers Philomène pour dénouer cette cagoule en plastique bleu ficelée autour de son cou, mais une force impérieuse m'a tirée en arrière. Je suis sortie à reculons jusqu'au palier. Et là, hors champ, j'ai hurlé²⁹⁴.

Le silence se referme plus souvent sur les drames familiaux. La révélation du calvaire de la petite Lucie dans la maison de la Grange aux Larmes procédera, à l'inverse du crime de Philomène, par le relevé d'indices dont nous soulignerons la mise en scène théâtrale. Les drames se tiennent, s'enchaînent, se contaminent également. La découverte de leur origine satisfait la curiosité du lecteur, comme son besoin d'en élucider les motivations secrètes, les noirs desseins. Le divan dans *L'Enfant Méduse* est un lieu fantasmatique où se rejoignent les fantasmes du frère comme ceux de la mère rappelant l'inceste dont elle s'est préalablement rendue coupable, lui-même corollaire d'un autre drame, l'époux tué au front au front. La révélation des drames ébranle la maison. Une fois celle-ci libérée des ombres du passé, le personnage, tourné vers l'avenir, peut aspirer à un nouveau récit.

Nous avons souligné chez Marie NDiaye tout à la fois l'impuissance comme l'apparente passivité des personnages face aux violences dont ils sont victimes. Étrangers, intrus pénètrent dans la maison de façon plus ou moins subreptice, menaçant de bouleverser l'ordre d'une maison savamment ordonnée. Avec Marie NDiaye, nous renouons avec les romans noirs et le temps des assassins. La maison permet de revenir sur des scènes de crime pour tenter de procéder à une reconstitution. La domestique, celle qui voit et qui entend, peut

²⁹⁴ Sylvie Germain, *Chanson des Mal-aimants*, Opus cité, p. 173-174.

jouer, à l'instar de Khady Demba, le rôle de témoin : «J'ai quitté la cuisine et je suis allée jusqu'à la chambre où les petites criaient. Elles étaient près du lit, debout, et leur mère était allongée, j'ai vu ses yeux ouverts et la couleur de son visage qui n'était pas comme d'habitude²⁹⁵.»

2.1.3 La maison, lieu théâtral

La réhabilitation de la maison dans le roman fait de celle-ci un nouveau lieu théâtral : théâtralisation des événements ainsi que jeu parfois outré des personnages ou échouant à faire illusion chez Marie NDiaye. Voici Nadia exhibant son nouveau rôle et faisant par ailleurs état de sa vanité comme de sa vacuité :

Je suis maintenant une bourgeoise respectable, toujours très soigneusement habillée, coiffée, maquillée, et je parle sur un débit rapide, un ton légèrement haut, en ne ménageant que très peu d'espace entre mes phrases. Je sais pourtant que, pour Ange, je ne peux faire illusion, je sais aussi que c'est sans importance pour lui car, s'il est ataviquement épris de distinctions entre les véritables Bordelais et les autres, il n'est pas snob pour autant – le snobisme est même une grossièreté qu'il méprise²⁹⁶.

Les personnages s'inventent une nouvelle vie et clament leur confort bourgeois, renouant ironiquement avec ces faux-semblants dont le Nouveau Roman s'était débarrassé. Nous avons relevé que la mention du positionnement des personnages ressemble à des indications scéniques constitutives des scènes de drames ou des scènes de crimes. Tiroirs, miroirs (en particulier chez Sylvie Germain), fenêtres, sont installés là à dessein pour servir une scène, parfois détournés de leur fonction d'origine.

La maison est aussi le lieu où l'on «fait des scènes», comme celui où l'on fait tomber les masques. Chez Marie NDiaye, les personnages s'attachent à déjouer les illusions comme les apparences sociales.

La maison est également le théâtre des événements de la vie familiale, contribuant à être le témoin de son histoire et à l'inscrire dans la continuité. Jacques Pezeu-Massabuau la définit de la manière suivante :

Si la maison protège ainsi le déroulement des gestes de la vie quotidienne: repas, repos, sommeil, travail, elle tire aussi sa valeur, aux yeux de ses habitants, des actes majeurs de leur existence, dont

²⁹⁵ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, I, Opus cité, p. 95.

²⁹⁶ Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, Opus cité, p. 178.

elle reste le cadre obligé. Les âges de la vie s'y succèdent, les rites qui y perpétuent la famille la marquent d'un sceau de pérennité en l'identifiant à la lignée²⁹⁷.

Cette institution de la grande famille, presque toujours sous-jacente à la famille conjugale, se retrempe périodiquement au cours des cérémonies qui affectent la substance de cette dernière: baptême ou autres cérémonies initiatiques, mariage et funérailles, dont la maison est généralement le théâtre²⁹⁸.

Or les deux romancières font plus volontiers état des dysfonctionnements de la famille que ces rassemblements mettent à jour. Nous avons précédemment évoqué les cérémonies rituelles perçues comme des mascarades chez Sylvie Germain. Les réunions de famille chez Marie NDiaye sont quant à elles incomplètes, l'un des membres étant systématiquement exclu ou absent, oublié, volontairement ou non. Pas plus qu'elle n'était conviée à son anniversaire, Fanny n'assistera à l'enterrement de l'aïeule.

2.3 La maison : Un repère dans un trajet

La maison permet d'organiser des trajets. Émile Simonnet recense les différents types d'itinéraires dans l'espace : exil/fuite, errance, aller-retour, périple, initiation, conquête etc²⁹⁹... Ceux-ci se définissent par rapport à la maison. La maison donne lieu à différents scénarios, s'inscrivant dans des temporalités distinctes qu'il convient de qualifier : les parcours identitaires, les pèlerinages, les «chemins de vie» avec les changements de maisons qui en découlent. Le parcours du personnage n'est pas forcément linéaire. Il y a des parcours accidentés, des voyages à rebours et des départs sans retour. Certaines maisons sont davantage transitoires. La maison offre une halte et scande également le parcours des personnages. Nous retrouvons ici la hiérarchie établie sur le plan spatial entre maison principale et secondaire. Nous évoquerons par ailleurs la précarité, la fragilité de celui qui, chassé de la maison, perd ses attaches, ses repères. Nous envisagerons de même le trajet de ceux qui n'ont pas accès à la maison, errants, vagabonds, privés de destination.

La maison, lieu de séjour, répond à la route, laquelle symbolise l'ouverture et l'aventure, la trajectoire. Un véritable dialogue s'engage entre l'une et l'autre fait de tensions, de réminiscences mais aussi d'attentes comblées ou déçues. Voici les personnages jetés sur les

²⁹⁷ Jacques Pezeu-Massabuau, *La Maison, espace social*, Opus cité, p. 90.

²⁹⁸ *Ibid*, p. 113.

²⁹⁹ Émile Simonnet, «L'Espace dans le récit de fiction», [en ligne], <http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/espace.htm>

routes, mais aussi, comme chez J.M.G. Le Clézio, marchant sur la route vers une vie nouvelle.

La route accueille volontiers la péripétie, comme elle est souvent le support matériel du voyage, [écrit Florence de Chalonge]. À partir de cette métaphore convenue, *vie-route*, les romans d'épreuves ou d'aventures, de quête ou d'éducation donnent au héros l'occasion de se forger une personnalité ou de s'inventer un avenir sur la *grand-route* du monde ; car, comme la route, la vie *a ses tournants* et c'est à *la croisée des chemins* qu'on choisit sa destinée³⁰⁰.

S'il emprunte différentes formes, le chemin qui mène à la maison fait appel à la mémoire, à une certaine connaissance des lieux. Ce chemin peut être semé d'embûches. Il nécessite également l'acquisition d'un savoir. Faute d'indices, Claire Methuen cherchant la ferme Ladon erre ainsi dans la lande (*Les Solidarités mystérieuses*). Michèle, suivant le plan d'Adam pour trouver la villa, finit par se perdre.

Arrivée en haut des lignes parallèles du sentier, Michèle regarda sur sa gauche. Mais à cause des bourrelets du sud, des maisons et des arbustes, il lui fut impossible d'apercevoir le rectangle désigné par la croix. Elle dut partir à l'aventure, à travers l'embrouillamini des ronces, au risque de déboucher trop haut, ou trop bas, de violer une propriété privée³⁰¹.

Nous envisagerons successivement les trajets suivants: aller vers la maison, partir de la maison, revenir à la maison. Ceux-ci sont orientés mais également motivés et nous expliciterons les expériences auxquelles ils donnent lieu. Ils permettent au personnage d'inventer son parcours, de suivre élans et désirs, de s'affranchir de la loi du père comme de la maisonnée pour affirmer son identité.

2.3.1 Aller vers la maison

2.3.1.1 J.M.G. Le Clézio : Révolution, le voyage à rebours

Les maisons isolées, abandonnées ont progressivement laissé la place à des maisons inscrites dans un territoire, et des personnages reliés à une famille passent de l'enfance à l'âge adulte. Comme on l'a vu, ce changement de paradigme correspond à une évolution dans l'écriture romanesque de J.M.G. Le Clézio. Nous partons sur les traces de maisons disparues. Un trajet giratoire nous ramène aux origines, superposant plusieurs voyages.

³⁰⁰ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, Opus cité, p. 222.

³⁰¹ J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Opus cité, p. 60.

Ce que je conçois, plutôt, [confie l'auteur à Jean-Louis Ézine] c'est un avenir qui serait un retour vers une origine. Un avenir qui boucle un cycle, qui termine une giration, une révolution. C'est à ce moment, je pense, que je pourrai peut-être percevoir quelque chose. Mais ce n'est pas du tout un avenir linéaire. C'est un avenir qui se reproduit. Quelque chose qui recommence³⁰².

La rencontre avec le monde amérindien initie le voyage, le déplacement : «[...] le mode d'être des Amérindiens est [...] une révélation de la possibilité d'en finir avec l'angoisse existentielle née du culte du cogito³⁰³», observe Masao Suzuki, relevant le passage chez l'écrivain de la claustromanie au nomadisme. La découverte d'autres cultures de même que l'expérience chamanique ouvrent le chemin à l'initiation et offrent une dimension et une orientation inédites au récit. «Si l'accord du moi avec le monde s'opère [...] sur le mode de l'immédiateté et avec une très grande force, ce qui explique cette dimension poétique de l'écriture, la dimension romanesque appelle en revanche une découverte progressive de l'être au monde du protagoniste qui passe, alors, par une relation initiatique avec d'autres personnages³⁰⁴», écrit Lucien Giraudo.

Le voyage vers la maison-destination fonde le récit. Mais la perte de la maison est souvent redoublée : ses occupants en sont bannis et, revenant sur ses traces, le personnage principal constate son effacement : «Maintenant que tout a disparu» revient souvent comme un leitmotiv. Le thème de la maison passage, étape, est diversement illustré. Les personnages se détachent de la maison du père, intègrent la violence du monde adulte et s'insèrent dans l'Histoire. Ils enregistrent l'histoire de la maison perdue, scénario récurrent, pour suivre leur propre trajectoire. Qu'ils se prénomment Alexis, Fintan, Jean, Ethel... ils découvrent aussi l'amour. La mort de l'un ou l'autre parent mais surtout la rencontre amoureuse qui intervient à la fin du roman consacrent une étape nouvelle. Elle se double parfois de la promesse d'un enfant (ainsi Mariam attendant un enfant, à la fin de *Révolutions* ou encore Ethel dans *Ritournelle de la faim*). Une vie nouvelle peut dès lors commencer, et le personnage s'inscrire dans le temps non plus cyclique mais chronologique et généalogique.

³⁰² J.M.G. Le Clézio, *Ailleurs, entretiens avec Jean-Louis Ézine*, Arléa, 1995, p. 94.

³⁰³ Masao Suzuki, «De la claustromanie au nomadisme», *J.M.G. Le Clézio, Europe*, n°957-958, janvier-février 2009, p. 76.

³⁰⁴ Lucien Giraudo, «À l'écart», *J.M.G. Le Clézio, Europe*, Opus cité, p. 96.

2.3.2 Partir de la maison

Les personnages de Marie NDiaye ne partent pas de leur plein gré. Ils sont plus volontiers chassés, exclus, bannis (ainsi Khady Demba, la troisième femme puissante).

«[L]e bannissement prive le récit d'un ordre spatial sur lequel appuyer sa structure narrative, [écrit Florence de Chalonge]. [...] Ne pouvoir revenir au pays et à son ordre, signifierait bien que l'identité est, sur la route, remise en question. Le chemin est-il la conquête de modèles inédits³⁰⁵?»

Les départs de la maison sont souvent sans retour possible. Victimes de leurs illusions, voici les personnages condamnés à l'errance. Leurs parcours en forme de quête-enquête à la recherche de disparus ou d'absents ne les ramènent qu'à leur propre existence incertaine. Sans statut social ni familial, sans maison où se reconnaître, être reconnus, le plus souvent dégradés, déchus, les personnages errent. Sans repères non plus sur lesquels s'appuyer, ballottés, ils rendent les armes devant la force ou la violence qui s'imposent. Ils font ainsi de mauvais départs dans la vie et plus tard les mauvais choix, telle Rosie Carpe, quittant Brive pour aller étudier à Paris, échouant ensuite à Antony, une fois que les parents leur ont coupé les vivres à elle et à son frère, s'obstinant plus tard à refuser les avances de Calmette, susceptible de la racheter à ses propres yeux, sous prétexte qu'il est noir et qu'il lui renvoie son propre miroir. Elle prend alors le mauvais chemin.

Bien après, à Grande-Terre, réfléchissant dans la maison de Lazare, elle se dirait qu'une autre raison pour laquelle il n'était pas injuste qu'elle eût passé les quatre ou cinq années suivantes dans le dépit et le tourment était qu'elle avait craint, en vérité, jusqu'au bout, le jugement de Max, s'il l'avait vue marcher dehors aux côtés de Calmette. [...]

À peine protégée de la chaleur par le court avant-toit de la case de Lazare et passant de longues heures paisibles, elle se dirait avec un reste de honte, bien plus tard, à Grande-Terre, que le visage de Calmette, la première fois qu'elle l'avait vu, lui avait semblé si étrangement et absolument sombre qu'elle n'avait pu se rappeler à temps que l'homme se nommait Marcus Calmette et qu'il ne lui voulait que du bien. Elle avait redouté le noir profond, insurpassable, miraculeux, de la peau de Calmette, se dirait-elle. Seule sa vieille détresse n'avait pas eu peur, avait tendu vers Calmette et sa voix douce. Mais Rosie Carpe, elle, issue des Carpe et de Brive, avait eu peur. [...]

Jamais il ne lui parut illégitime d'être punie de sa peur, et tout ce qui lui arriva de mauvais, qui constituait presque le tout de ce qui lui arriva, elle le mit au compte de l'inévitable sanction qu'il lui fallait subir pour s'être rangée du côté de Max et des Carpe, avoir laissé partir Calmette, ignorant ou étouffant le chagrin anxieux qui n'avait voulu, pensait-elle maintenant, que la prévenir [...]. Sa peur était de nature abjecte, et cette bassesse-là, cette paresse de l'esprit, l'avaient fait se dérober à la possibilité d'un amour³⁰⁶.

³⁰⁵ Florence de Chalonge, *Espace et récit de fiction*, Opus cité, p. 231.

³⁰⁶ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Opus cité, p. 179-181.

Le noir et le blanc, noirceur et couleur de peau sont parfois en balance et comme des doubles inversés. Les personnages font l'expérience du manquement, du non-accomplissement.

Le départ de la maison exotique dans les romans de J.M.G. Le Clézio est également contraint, synonyme d'exil et de bannissement, sans retour possible. Il marque la sortie de la maison «Éden» et l'entrée dans l'Histoire :

C'est ainsi que nous partons, ce mercredi 31 août, c'est ainsi que nous quittons notre monde, car nous n'en avons pas connu d'autre, nous perdons tout cela, la grande maison du Boucan où nous sommes nés, la varangue où Mam nous lisait l'Écriture sainte [...] Nous partons, nous quittons cela, et nous savons que plus rien de cela n'existera jamais, parce que c'est comme la mort, un voyage sans retour³⁰⁷.

Tous les départs vers l'île sont eux liés à la quête d'une «vie nouvelle» et inviteront à une renaissance. Mais si le départ de l'ancêtre dans *Révolutions* prélude à «un nouveau départ», il consacre également l'exil :

C'est ainsi qu'il me vint peu à peu l'idée de partir, de m'en aller avec Marie Anne, le plus loin possible, pour vivre dans un autre monde où tout serait neuf, où je pourrais travailler et être libre, hors de portée de la vindicte des parvenus politiques et des faux patriotes. [p. 185]

Un autre incident eut lieu au cours de ce dernier été breton, qui me confirma dans ma volonté de m'exiler pour toujours. [p. 187]

Ainsi, le 1^{er} germinal, par une mer tempétueuse et un fort vent d'ouest, la *Rozilis*, ses deux mâts chargés de toile, doubla la pointe de Gâvres et franchit la pointe du sud vers la haute mer. Marie Anne était avec moi sur le pont, tenant contre son sein notre petite Jeanne enveloppée dans une couverture, et nous avons regardé s'éloigner le rivage, la flèche de l'église de Larmor qui sonnait, déjà à demi noyée par la brume. C'est le son de cette cloche que j'emportais avec moi, l'ultime souvenir du pays de nos ancêtres que nous quittons à jamais³⁰⁸. [p. 189]

Pour Maou, le départ de la maison d'Afrique et le retour en France porte aussi l'espoir d'un nouveau départ.

«Tous les romans [de Pascal Quignard] racontent des départs, des sauts dans l'ailleurs d'un autre monde ou d'une autre vie», comme l'écrit Jean-Louis Pautrot³⁰⁹. Ces départs équivalent également à des ruptures. Il s'agit de retraite ou de fuite qui concluent parfois à

³⁰⁷ J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Opus cité, p. 98-99.

³⁰⁸ J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Opus cité, p. 185 ; p. 187 ; p. 189.

³⁰⁹ Jean-Louis Pautrot, «Les Havres de Pascal Quignard», *Les Lieux de Pascal Quignard*, Actes du colloque du Havre 29-30 avril 2013, Agnès Cousin de Ravel, Chantal Lapeyre-Desmaison et Dominique Rabaté (dir.), Éditions Gallimard, «Les Cahiers de la NRF», 2014, p. 49.

une disparition. De même que son père était parti sans jamais donner de nouvelles, en quittant son mari, Ann Hidden cherche à effacer toutes traces qui permettraient de la retrouver.

- Thomas est au courant ?
- Non, je veux momentanément disparaître. Et il n'est pas question qu'il le sache. [...] Je reviendrai plus tard.
- Donc tu effaces tout³¹⁰.

Ann Hidden cherche d'abord un lieu où s'exiler. Mais partir est synonyme d'angoisse. Il lui faut dire l'Adieu avant de se séparer de l'instrument. Ainsi à la veille de prendre la décision de partir, la musicienne s'attache à condenser, simplifier la partition. Quand elle atteint l'émotion, touchée par la musique, la voici apaisée. Elle peut se dessaisir.

«Adieu.» Elle se baissa et jeta le Lexomil dans la petite poubelle en métal. Elle était sûre d'elle-même désormais. Elle alla directement dans la chambre du deuxième étage. Elle était toute réjouie. Elle savait qu'elle partait. [...]

Elle se réveilla dans le même état d'esprit que celui dans lequel elle se trouvait lorsqu'elle s'était couchée. Elle pensa : «Ma décision devait être excellente. J'ai dormi comme un loir. L'angoisse m'a quittée. Je n'ai pas eu de rêve.»

Le vendredi 23 janvier elle vendit les trois pianos de sa vie³¹¹.

2.3.3 Revenir à la maison

Les parcours germaniens s'apparentent plus souvent à des cheminements. Et les retours à la maison, au terme de vicissitudes, marquent une progression dans l'évolution du personnage qui se défend, tel Pierre Zébreuze, de revenir en enfant prodigue. Les personnages de Sylvie Germain font l'expérience ou la rencontre du Mal, du malheur, de la détresse. Simon, autrefois banni, revient chercher son amante au risque d'affronter le vieux (*Jours de colère*). De retour chez lui, il remarque aussitôt que l'horloge s'est arrêtée, ce qui signifie que la mort s'y est introduite. Horloge fatale, car la faucheuse ne connaîtra pas de répit, précipitant la fin tragique des amants. Lucie se réinstalle dans la maison de ses parents qui aujourd'hui lui appartient (*L'Enfant Méduse*)... Ces retours coïncident parfois, comme des passages de témoins, avec des départs (ainsi la retraite d'Ephraïm : le veuf quitte sa maison pour se retirer du monde séculier et entrer au monastère de la Pierre-qui-Vire).

³¹⁰ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 69.

³¹¹ *Ibid*, p. 75-76.

Pascal Quignard effectue des pèlerinages vers des lieux perdus. Étranges parcours, véritablement aimantés, comme celui qui ramène Charles Chenogne à Bergheim, à la fois pèlerinage («voyage fait à l'intention de rendre hommage à un lieu³¹²») et voyage orphique. Celui-ci s'apparente à une expérience fantasmagorique.

J'arrivai à la porte du bas. Elle avait été récemment repeinte. J'introduisis la clé, j'appuyai sur la gâchette – qui soulevait la tringle antique sur le flanc intérieur de la porte avec un petit claquement sec. Et la porte grinça. Et j'entrai dans le parc. J'étais sous les ormes. Les pieds s'enfonçaient dans le sol humide, boueux. Qu'on me pardonne cette comparaison bien ambitieuse : j'étais Orphée. J'étais dans les Enfers. Des ombres me héléaient. Je longeais le Styx. J'entrais aux gorges du Ténare.

Je remontai le «parc» – ce n'était qu'un grand jardin en pente, une sorte de petit bois puis le bassin entouré des haies. C'étaient autant de dieux Mânes. Puis je débouchai sur la pelouse et vis en haut la maison, la grande maison si haute. C'était comme Eurydice. C'était en effet comme le visage de maman. Ce visage que j'avais dessiné, près de Delphine, naguère, dans la maison de Saint-Martin-en-Caux³¹³.

«Le retour à la maison d'enfance, la confrontation avec la mort de la mère constituent une étape fondamentale dans le parcours du narrateur qui tente de se reconnaître en multipliant les échappées en arrière du temps vécu», analyse Bruno Blanckeman. [...] La maison d'enfance représente le principe originaire. Elle se superpose à l'image de la mère³¹⁴.»

Mais ces lieux sont véritablement perdus.

Parce que le lieu perdu est vraiment perdu, conclut Chantal Lapeyre-Desmaison. ([O]n peut revenir dans la région, dans le village, dans la maison, on ne trouvera vraiment *rien*, dans un lieu qui n'est plus que le reflet de ce qu'il fut, un miroir mort), mais on peut créer des tenants-lieux. Ce sont ces ersatz qui structurent, dans l'œuvre de Pascal Quignard, la mouvante géographie romanesque, tissée de ces lieux d'où l'on vient, où on va, par où l'on passe, et où l'on est. Ce seront les maisons réinventées par les personnages dans les premiers romans, les désirs d'hétérotopies dans les romans suivants, comme figuration successive des utopies, puis ce sera le corps lui-même inventant un autre rapport à l'espace, le fécondant comme tel à travers le mouvement, le geste, la présence³¹⁵.

Nous avons souligné la disparition récurrente de la mère dans les romans de Pascal Quignard. Les personnages, eux-mêmes en rupture, ont déjà fait l'expérience d'une autre rupture. Cette séparation redouble l'expulsion de la maison-mère.

*

³¹² *Le Petit Robert*.

³¹³ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 261-263.

³¹⁴ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Presses universitaires du Septentrion, «Perspectives», 2000, p. 177-178.

³¹⁵ Chantal Lapeyre-Desmaison, «Variations sur le lieu perdu», in *Les Lieux de Pascal Quignard*, Opus cité, p. 117-118.

Témoin des évolutions de la maisonnée, la maison est un terrain de confrontation entre les individus qui cherchent à s'y définir, à affirmer leur place. Elle permet de décliner un répertoire de rôles, de statuts attachés à sa fréquentation, son appartenance, son usage, renouvelant aussi les rôles narratifs des personnages.

Les expériences individuelles dans la maison qu'elles soient d'ordre initiatique, mystique, fantas(matique) de même que les trajets qui en découlent renouvellent également les scénarios domestiques. Événements ou drames qui s'y sont déroulés invitent chez Sylvie Germain au dépassement mais peuvent conclure au contraire, comme chez Marie NDiaye, à une forme d'enlissement.

Refuge de l'intime comme de ce qui échappe à la norme sociale, la maison est propice à révéler ce qui ressortit au défendu, à l'illicite, au subversif : les histoires de maison se tissent dans l'ombre. L'inavouable et son pendant, l'aveu, alimentent le plaisir de l'intrigue. Les histoires de maison compromettent aussi le lecteur, et la source de ses émotions.

La maison offre un cadre de choix au récit quant elle ne constitue pas déjà elle-même une histoire. Elle recèle et sédimente des couches d'histoires, que nous révèlent les conteurs. La configuration de la maison dans le trajet du personnage l'oriente et lui donne sens. Ce trajet peut prendre la forme d'une quête, d'un pèlerinage comme s'inscrire dans un trajet initiatique, consacrer un retour à soi ou donner lieu à un nouveau départ.

Le retour à la maison, qu'il se manifeste de manière concrète ou par le souvenir, invite à lire des récits de réminiscences qui ne sont pas pour autant de ressassement. Le retour à la maison se mue en trajet véritablement aventurier où le personnage s'y redéfinit, s'y confronte à de nouvelles expériences. La plus jeune des romancières est sans doute plus déstabilisante, que l'on songe aux circonvolutions de Fanny dans *En famille*, tout entière tendue vers les intérieurs dont elle est exclue.

Nous avons choisi d'illustrer notre propos en élisant deux auteurs masculins et deux auteurs féminins. Leur regard sur la maison diffère. Les trajets vers les maisons occupent J.M.G. Le Clézio comme Pascal Quignard. Sylvie Germain et Marie NDiaye s'interrogent davantage sur la place, le statut des personnages, le rapport à l'autre, le sens de l'hospitalité, l'habitabilité des maisons.

C'est sur l'axe temporel que nous allons à présent appréhender la maison, instrument de mesure du temps qui passe, du temps passé, du temps du récit, du temps de l'Histoire.

*

Chapitre 3 : La maison et le temps

Qu'elle soit le lieu d'expériences individuelles, d'interactions entre les personnages ou qu'elle soit organisatrice de trajets, la maison s'inscrit dans différentes temporalités.

Il y a tout d'abord le temps de l'histoire. La maison abrite l'individu et son histoire qui s'insère elle-même dans l'Histoire collective, témoignant ainsi de sa porosité avec le monde extérieur. Sylvie Germain illustre dans *Immensités* leur superposition alors que le bruit de la Révolution de velours à Prague se fait entendre depuis la maison. Ce lien entre les deux histoires est parfois oblitéré lorsque, précisément, c'est l'oubli du temps extérieur que la maison-refuge procure, à l'abri de ses murs. Les histoires et les générations se succèdent dans la maison qui accumule des strates d'histoires, nous invitant à remonter la chronologie des événements qui s'y sont déroulés. Les souvenirs viennent s'y loger. «Du temps de Rozilis...», commence la tante Catherine dans *Révolutions* qui transmet à son neveu l'histoire de sa famille. La première histoire débouche sur d'autres histoires en d'autres temps. Les trajets des personnages éveillent des souvenirs.

...[L]es années 1980 sont une charnière, [observe Laurent Demanze]. L'écriture contemporaine est en effet travaillée par un retour au récit, mais un récit strié d'ellipses et de lacunes, un récit porteur de mémoire et taraudé par un passé absent. Le récit contemporain renoue alors avec les histoires de famille, qui sous-tendaient la littérature, du conte aux fresques généalogiques³¹⁶.

Si la maison est un lieu de mémoire, parfois tronqué, trompeur et illusoire, elle permet aussi de (re)composer des histoires. Elle nous invite également à confronter différentes temporalités que les trajets et expériences des personnages éclairent (le temps linéaire, le temps chronologique ou le temps cyclique, le temps des mythes et de l'éternel retour).

Nous envisagerons tour à tour la maison dans l'histoire (individuelle/collective), la maison, lieu de mémoire, et enfin le temps dans la maison. Nous observerons notamment la manière dont la maison permet d'articuler différentes temporalités pour tenter de comprendre également à quelle fin les romanciers l'utilisent pour bâtir leurs histoires. S'agit-il pour eux de conjurer aussi, à travers elle, l'angoisse du temps qui passe ?

³¹⁶ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Opus cité, p. 11.

*

3.1 Le temps de l'Histoire et des histoires

La maison témoigne de son temps. Les matériaux que nous avons évoqués dans notre première partie pour décrire la maison, ou bien la manière de la nommer sont des coordonnées à la fois spatiales et temporelles. Matériaux faits pour durer comme le granit de Bretagne, matériaux des îles qui ne résistent pas aux tempêtes et la réduisent en fêtu de paille, matériau tel le béton de ciment qui apparaît fin XIX^e-début XX^e, largement utilisé au moment de la reconstruction et que Marie NDiaye mentionne dans ses romans, évoquant les pavillons ou les cités.

La maison porte aussi les marques du temps. Elle existe d'un point de vue physique et se dégrade, se lézarde. Si les assauts du temps n'y suffisaient pas, les personnages s'y attaquent parfois : la ferme-du-Pas (*Jours de colère*) comme la ferme Ladon (*Les Solidarités mystérieuses*) sont incendiées et le graffiti «US go home» entache la façade de la maison du Dr Carrion (*L'Occupation américaine*) en même temps qu'il la date. Son inscription dans un paysage, un environnement, permet de suivre son évolution, telles ces maisons qui vont pulluler sur la lande autrefois déserte (*Les Solidarités mystérieuses*) ou disparaître comme de derniers îlots (*Villa Aurore*) avalés par les Géants des villes (*Les Géants*) et qui n'existeront plus que dans le souvenir de ceux qui y ont autrefois vécu. Chacun de ses retours à La Kataviva permet à Jean de mesurer les effets du temps qui passe :

Pendant des mois, Jean s'était absenté, le monde avait tourné, La Kataviva avait subi des dommages irréversibles. Par exemple, les derniers carreaux décorés de fleurs de lys rouges de la porte du sas d'entrée avaient été remplacés par les affreux verres dépolis jaunasses. Les boîtes aux lettres disparates où Jean aimait lire autrefois les noms des locataires avaient été jugées non conformes par le syndic [...] et remplacées par un meuble en métal marron muni de tiroirs, perché sur de ridicules jambes maigres. En lisant les noms sur les tiroirs, Jean a découvert que la plupart étaient des nouveaux venus³¹⁷.

L'inscription de la maison dans le temps ne vise plus à l'insérer simplement dans son temps. Elle ne cherche plus à faire illusion en devenant le témoin d'une époque, un indice de réalité. Elle a fait l'objet d'un investissement nouveau. Et la typologie des maisons dans le roman fait état de nouveaux modes de représentation comme d'affinités électives. Résistant

³¹⁷ J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Opus cité, p. 103.

aux crises que le roman a traversées, la maison constitue une matrice dotée d'une structure assez solide pour élaborer de nouvelles histoires. La maison est un axe temporel : «Il nous paraît logique que, étant considérée, sans doute, comme l'axe du monde, ordonnatrice du temps et de l'espace, la maison devient institution et archétype institutionnel à cause de sa dimension narrative³¹⁸», écrit Joana Duarte Bernardes.

Nous avons souligné l'importance de ce récit de transmission dans le trajet des personnages lecléziens. La maison nous renvoie au passé par le détour du souvenir et l'évocation de toutes les maisons d'enfance perdues. Connaître ces histoires constitue une étape dans le processus d'appropriation. Les histoires de maisons se confondent avec celles de leurs occupants successifs et font par ailleurs état de ruptures dans la succession-filiation. La disparition de la maison, qui conclut parfois à un délestage du personnage, vient rompre un fil pour que s'en tisse un autre qui permet un nouvel ancrage dans une autre maison. En construisant leur histoire, les personnages inscrivent les maisons dans leur temps. L'histoire familiale (vie et mort des personnages), c'est aussi le temps rapporté à soi. Maison des origines, maison-mère, la maison rappelle le passé, l'enracinement, c'est le lieu d'où l'on vient, auquel on revient, où l'on se réaccorde.

Des événements s'y déroulent ou s'y sont déroulés et la maison n'attend parfois que le personnage pour pousser la porte de ses histoires. La manière dont le temps est configuré dans la maison, dont elles sont elles-mêmes configurées dans le temps du récit permet de définir les histoires de maison. Nous sommes ainsi parfois emportés avec les personnages à contre-courant : «Tout ce que je sens, tout ce que je vois alors me semble éternel. Je ne sais pas que tout cela va bientôt disparaître³¹⁹», annonce Alexis dans *Le Chercheur d'or*, invitant à lire le récit de manière prophétique. La disparition de la maison conclut à la fin de l'enfance, de l'insouciance.

Les personnages de Sylvie Germain sont également rattrapés par l'Histoire et leur destin individuel est emporté dans son mouvement : le tocsin sonne dans les campagnes, annonçant la fin prochaine du récit tout comme la disparition probable des fils du Leu-aux-chênes³²⁰.

La maison permet de mesurer le temps qui passe, suivant le parcours, l'évolution des personnages qui viennent se confronter aux lieux pour constater que tout a disparu (J.M.G. Le Clézio), qu'ils nous relie à une origine plus ancienne (Pascal Quignard), que les retours

³¹⁸ Joana Duarte Bernardes, «Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil», *Conserveries mémorielles* [en ligne], n°7, 2010, mis en ligne le 10 avril 2010, <http://cm.revues.org/433>.

³¹⁹ J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Opus cité, p. 23.

³²⁰ Sylvie Germain, *Jours de colère*, Opus cité.

sont impossibles et qu'il faut faire table rase du passé (Marie NDiaye), qu'ils éveillent à la conscience de soi et du monde et ouvrent sur l'avenir (Sylvie Germain).

3.1.1 J.M.G. Le Clézio : Confronter différents temps

Pour l'auteur du *Procès-verbal*, l'ouverture à d'autres espaces géographiques coïncide avec un retour à l'Histoire. Le trajet des personnages s'y agrège pour remonter à contre-courant vers une autre histoire qui nous ramène vers une origine familiale suivant un trajet initiatique. J.M.G. Le Clézio nous invite à de multiples expériences du temps dans le roman et dans la maison en particulier. Parfois, une vision s'impose, trouant le récit. «C'est comme un rêve» repris comme un leitmotiv dans les romans. Voici Ethel, sur le seuil de La Maison mauve, à la fois ici, maintenant, autrefois et dans un temps immémorial:

C'est comme un rêve. Quand elle y pense, c'est la couleur mauve, et le disque étincelant du bassin qui reflète le ciel, qui l'envahit. Une fumée qui vient d'un temps très lointain, très ancien. Maintenant tout a disparu. Ce qui reste, ce ne sont pas des souvenirs, comme si elle n'avait pas été enfant³²¹.

Dans *Le Procès-verbal*, le séjour dans la villa offre à Adam Pollo un sursis et une échappatoire. Maître de son temps, il cherche dans la villa à structurer le temps social en se soustrayant aux rituels (heures des repas/temps de repos). Il le remplit d'occupations qui le dilatent comme d'événements qui s'inscrivent dans le temps du récit sans pour autant être tributaires de l'horloge ni d'une chaîne de causalité. Il a bien quitté la maison des parents et il est fait état de son séjour dans la villa sous forme de fait divers dans le journal qui titre en manchette sur la guerre d'Algérie, reliant son histoire à l'Histoire collective. L'internement à l'asile à la fin du roman le ramène au point de départ (il doutait de s'être échappé de l'armée ou de l'asile). «C'est le moment de fuir à l'envers et de remonter les étapes du temps passé³²²», conclut Adam Pollo.

J.M.G. Le Clézio retourne sur les traces de maisons perdues, là où tout a commencé. La maison exotique a par ailleurs permis de découvrir, avec d'autres saisons (comme l'indique notamment le titre du recueil de nouvelles, *Printemps et autres saisons*), une autre temporalité. La maison s'inscrit dans le cycle naturel. L'entrée de Fintan dans la maison

³²¹ J.M.G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim*, Opus cité, p. 22-23.

³²² J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Opus cité, p. 314.

d'Ibusun à Onitsha *in medias res* s'opère par le détour d'une saison inconnue, la saison des pluies.

Fintan guettait les éclairs. Assis sous la varangue, il regardait le ciel du côté du fleuve, là où l'orage arrivait. Chaque soir, c'était pareil. Au coucher du soleil, le ciel s'obscurcissait à l'ouest, du côté d'Asaba, au-dessus de l'île Brokkedon. Du haut de la terrasse, Fintan pouvait surveiller toute l'étendue du fleuve, les embouchures des affluents, Anambara, Omerun, et la grande île plate de Jersey, couverte de roseaux et d'arbres. [...]

La première fois, Maou avait serré Fintan contre elle, si fort qu'il avait senti son cœur battre contre son oreille. «J'ai peur, compte avec moi, Fintan, compte les secondes...³²³»

Sa violence préfigure d'autres tempêtes à venir. Le feu de la révolte couve et éclate à la fin du roman, provoquant une répression sanglante. La maison du District Officer s'inscrit quant à elle dans le temps culturel.

C'est le matin, avant la pluie, quand la révolte a éclaté. Fintan a compris tout de suite. Marima est venue prévenir. Il y avait une sorte de fièvre dans toute la ville. Fintan est sorti de la maison, il a couru sur la route de poussière. D'autres personnes se hâtaient vers la ville, des femmes, des enfants.

La révolte avait éclaté dans la maison de Gerald Simpson, parmi les forçats qui creusaient le trou de la piscine³²⁴.

Temps cosmique, temps mythique et temps chronologique sont parfois juxtaposés et confrontés. Ainsi l'ouragan qui éventre la maison dans *Le Chercheur d'or* s'apparente au Déluge. Dans *Onitsha*, la fièvre due à la malaria noire que contracte le père de Fintan suite à son bain initiatique dans le fleuve fait aussi écho à son recueil de nouvelles *La Fièvre* qui nous plonge dans un univers de sensations, d'ivresses. La famille quitte la maison d'Afrique à la saison des pluies, bouclant un cycle. Fintan s'élance alors une dernière fois vers la grande prairie :

La pluie arrivait. Fintan ressentit une ivresse, comme les premiers jours, après son arrivée. Il se mit à courir à travers les herbes, sur la pente qui allait vers la rivière Omerun. Au milieu de la prairie, il y avait les châteaux des termites, pareils à des tours de terre cuite. Fintan trouva dans les herbes une branche d'arbre brisée par l'orage. Avec une rage appliquée, il commença à frapper les termitières. [...]

Plus rien n'était vrai. À la fin de cet après-midi, à la fin de cette année, il ne restait plus rien. Fintan n'avait rien gardé. Tout était mensonger, pareil aux histoires qu'on raconte aux enfants pour voir leurs yeux briller.

Fintan s'était arrêté de frapper. Il avait pris un peu de terre rouge dans ses mains, une poussière légère où vivait une larve précieuse comme une gemme.

Le vent de la pluie soufflait. Il faisait froid, comme la nuit. Le ciel, du côté des collines, était couleur de suie. Les éclairs dansaient sans arrêt.

[...]

³²³ J.M.G. Le Clézio, *Onitsha*, Opus cité, p. 61-62.

³²⁴ *Ibid*, p. 64.

Maou regardait le même côté du ciel, assise sur les marches de la varangue. Dehors, il n'y avait aucun bruit. Maou savait qu'il ne rentrerait qu'à la nuit. C'était la dernière fois. Elle pensait à cela sans tristesse. Maintenant ils auraient une nouvelle vie. Elle n'arrivait pas à imaginer comment ça serait, si loin d'Onitsha.

[...] Il y avait quelque chose de changé en elle. Marima avait mis la main sur son ventre, elle avait dit le mot «enfant»³²⁵.

Dans la lettre qu'il adresse à sa sœur, Fintan inscrit la disparition de la maison dans l'histoire :

Hiver 1968

Marima, que puis-je te dire de plus, pour te dire comment c'était là-bas, à Onitsha ? Maintenant, il ne reste plus rien de ce que j'ai connu. À la fin de l'été, les troupes fédérales sont entrées dans Onitsha, après un bref bombardement au mortier qui a fait s'écrouler les dernières maisons encore debout au bord du fleuve³²⁶.

Les femmes qui restent à la maison, dans l'attente, rappellent le temps chronologique, ponctué par les événements de l'Histoire comme ceux de l'histoire familiale. Les missives que sa sœur Laure adresse au Chercheur d'or sont ainsi datées. Mais celles-ci arrivent aussi avec retard, avec un sentiment de «trop tard» :

Sur l'enveloppe je lis la date de l'envoi : 6 juillet 1914. La lettre n'a qu'un mois. [...]

Mon cher Ali,

Tu vois, je ne sais pas tenir parole. J'avais juré de ne t'écrire que pour te dire un seul mot : reviens ! Et voici que je t'écris sans savoir ce que je vais te dire.

Je vais d'abord te donner quelques nouvelles, qui, comme tu l'imagines, ne sont pas fameuses. Depuis ton départ, tout ici est devenu encore plus triste. Mam a cessé toute activité, elle ne veut même plus aller en ville pour essayer d'arranger nos affaires. C'est moi qui suis allée à plusieurs reprises pour tenter d'apitoyer nos créanciers. Il y a un Anglais, un certain M. Notte (c'est un nom qui ne s'invente pas !), qui menace de saisir les trois meubles que nous avons encore à Forest Side. J'ai réussi à l'arrêter en faisant des promesses, mais pour combien de temps ? Assez de cela. Mam est bien faible. Elle parle encore d'aller se réfugier en France, mais les nouvelles qui arrivent parlent toutes de guerre. Oui, tout est bien sombre en ce moment, il n'y a plus guère d'avenir³²⁷.

S'il effectue des relevés, cherche à se repérer dans l'espace, le Chercheur d'or ne voit pas quant à lui le sablier s'écouler. Sans doute a-t-il appris, à l'issue de son trajet, sur les traces de la maison perdue, la valeur du temps, trésor plus précieux que celui qu'il a cherché en vain dans l'île. Les plans, comme celui qu'avait dessiné Adam pour Michèle afin qu'elle le rejoigne dans la villa sur la colline, de même que les constellations dans le ciel, invitent à

³²⁵ J.M.G. Le Clézio, *Onitsha*, Opus cité, p. 224-225.

³²⁶ *Ibid*, p. 240.

³²⁷ J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Opus cité, p. 248.

d'autres lectures de l'espace comme du temps. L'expérience du temps cosmique comme du temps cyclique relativisent le temps chronologique.

3.1.2 Pascal Quignard : Temps immémorial, rituels quotidien

Le retour à la maison nous ramène parfois à des temps immémoriaux. La maison de Bergheim est associée, par-delà l'enfance et les souvenirs qui s'y sont gravés, à Lascaux. C'est vers une histoire ancienne que Pascal Quignard nous entraîne, dérivant vers cette maison première des origines, là où commence notre histoire. La «maison où j'écris», au bord du fleuve, invite à remonter le cours du temps et la barque amarrée, à entreprendre un voyage orphique. Chez Pascal Quignard, les maisons sont du côté du Jadis quand elles ne bordent pas les rives du fleuve qui rappelle également Léthé, le fleuve de l'oubli. Seul roman à s'inscrire dans l'Histoire, *L'Occupation américaine* tient sans doute une place à part. La maison du Dr Carrion est une maison témoin du passé ancrée dans la mémoire des habitants de la ville. Nous suivons le destin d'adolescents dans les années 1950, en rupture avec la maison du père. Et Pascal Quignard revient à la maison-mère comme à une matrice. La maison est également un lieu où s'inscrivent des parcours de vie. Nous suivons les étapes faisant passer d'une maison à une autre, attestant d'une suite d'états comme de transformations qui correspondent à des cycles: rupture, nouvel ancrage dans des maisons-mues. «Nous transitions. Nous transitons», dit Charles Chenogne évoquant sa relation avec Ibelle pour préciser peu après : «Nous transitons, cela veut dire aussi : nous allons vers le passé. Et c'est totalement, tout entier, que nous allons vers un passé total³²⁸.»

Dans les maisons-retraites, on oublie le temps social, celui des contingences. Qu'ils pratiquent l'art de la fugue, de la fuite, en quittant maison, famille, travail, les personnages se délivrent d'un emploi du temps. Pascal Quignard décrit aussi le quotidien et les rituels, donne l'illusion d'une vie qui passe. Les événements, accidents de la vie ponctuent le récit avec une notion d'irréversibilité.

La trame romanesque est composée comme une symphonie musicale où différents temps se superposent selon l'axe chronologique, temps du souvenir, temps présent, avec un sentiment de dilatation de l'instant et d'une conscience de soi plus profonde. Le corps est une enveloppe protectrice, à l'image du corps maison-fourreau : «On se retrouve chez soi, à

³²⁸ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 177-178.

la campagne. On enfile un vieux vêtement aimé, on se retrouve dans son propre corps – vieux fourreau talisman, comme certaines maisons, comme certaines langues³²⁹.»

3.1.3 Sylvie Germain : Le rappel de l'Histoire

L'Histoire du siècle dernier offre à Sylvie Germain un matériau romanesque :

Héritier, l'écrivain l'est [...] de l'Histoire dans laquelle il s'inscrit ; là encore, un chant immémorial, ou plutôt une clameur énorme, aux accents encore ensauvagés, le précède, le talonne et l'environne, [écrit Sylvie Germain].

[...] Le langage, la mémoire grevée d'oubli de l'Histoire, l'incessante rumeur du monde, la basse continue du temps – tels sont les éléments qui constituent l'hoirie de tout homme et qui font de lui, précisément, un humain. Cet héritage, l'écrivain en fait son «matériau» de travail, la pâte que sans fin il manie, pétrit, malaxe, étale ou condense, et qu'avec passion, patience, il façonne, puis distord, brise, reprend, remodèle encore et encore³³⁰.

Dans *Le Livre des Nuits*, les Péniel abandonnent la péniche, la maison flottante, pour s'installer dans une maison éclusière. Plus tard, s'enfonçant plus avant dans les terres, l'Histoire les rattrape. Victor-Flandrin s'installera dans une ferme cernée de forêts en région frontalière où la guerre surgit : «C'était l'un de ces lieux perchés aux confins du territoire et qui, comme toutes les zones frontalières, semble perdu au bout du monde dans l'indifférence et l'oubli, – sauf lorsque les maîtres des royaumes jouent à la guerre et les décrètent alors enjeux sacrés³³¹.»

Au cycle des Nuits, qui déroule des romans généalogiques sur un siècle et à *Jours de colère* où l'histoire individuelle est reliée à l'histoire collective, succède la période pragoise qui fait naître des interrogations existentielles. L'aventure chez Sylvie Germain est intérieure. L'auteur évoque la mort, le sens de la vie, l'angoisse du temps qui passe. Sylvie Germain ramène ses personnages à la maison au terme de parcours nomades parfois chaotiques pour renouer avec leur histoire.

Dans ses romans plus récents, l'auteure privilégie l'écriture sous forme de séquences, d'«instantanés» qui font aussi l'économie de liaisons. La maison abrite d'obscurs secrets. En favorisant leur libération, elle réveille les heures sombres de l'Histoire et ses traumatismes. La maison, chez Sylvie Germain, est aussi en prise avec les événements tragiques de son

³²⁹ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 426-427.

³³⁰ Sylvie Germain, «Variations autour du verbe *tester*», in *Les Essais, un espace transgénérique*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Éditions Rodopi, Amsterdam- New York, 2011, p. 168-169.

³³¹ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, Éditions Gallimard, 1985, rééd. «Folio; n° 1806», 1987, p. 77.

temps. Plus récemment, dans son roman *À la table des hommes*, elle rappelait la tuerie dans les locaux de *Charlie Hebdo*. Un cordon de police retient ainsi Abel d'entrer dans la maison qui était devenue sienne et dans laquelle ses amis viennent d'être exécutés.

3.1.4 Marie NDiaye : Le brouillage du temps

Nous ne trouvons pas trace de l'Histoire chez Marie NDiaye, la plus jeune des romancières, hormis, indirectement, par la typologie des maisons, leur aspect extérieur, un style de mobilier connotant une époque. Marie NDiaye brouille le temps, l'annihile parfois, joue sur la métamorphose. Les personnages suivent des trajets, gravitent autour de maisons sans pouvoir s'y inscrire ni y retourner car celles-ci s'effacent ou disparaissent dans le brouillard. Ses maisons semblent désaxées comme des horloges folles. La reconnaissance n'y est plus possible. Boutés hors de la maison, les personnages sont ainsi jetés dans un présent sans repères, sans perspective d'avenir qui se présente comme un vide et les condamne à une fuite en avant. Les métamorphoses que subissent les personnages ne s'inscrivent pas dans un processus d'évolution. Les filiations bouleversent les cycles biologiques. Les maisons chez Marie NDiaye ne se transmettent pas. L'auteur coupe les ponts avec les origines. Éradication de la vie d'avant, figures de l'absence, rupture dans la filiation, témoignent de l'impossibilité pour les personnages de s'inscrire dans la continuité. Si les souvenirs rappellent un passé, ceux-ci peu à peu s'estompent. Ainsi en est-il de celui de la maison de Brive :

Bien longtemps après que les années de Brive-la-Gaillarde se furent écoulées et même longtemps après que les années de Brive se furent réduites à une longue période constante, brumeuse, d'un jaune pâle et uni, dans sa mémoire, Rosie devait prendre l'habitude de parler de cette époque de Brive, et d'y penser, comme à la plus harmonieuse de son existence, malgré le peu de souvenirs qui lui en restaient, malgré l'incertitude particulière, la sorte étrange de voile jaune qui enveloppait le passé à Brive³³².

Ses personnages donnent plus volontiers le sentiment de chercher à faire table rase du passé. Telle une mauvaise herbe extirpée, Fanny, dans *En famille*, est bien la seule à s'accrocher aux meubles disséminés de l'aïeule, aux photographies, à l'histoire de la famille dont elle est exclue. La famille n'est qu'un ancrage illusoire : impossibilité d'y trouver sa place, brouillage des repères (indécision sur le nom et l'identité) et des générations (unions

³³² Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Opus cité, p. 55.

allant contre l'ordre naturel). Mme Carpe présente ainsi sa vie nouvelle non pas dans la continuité mais en effaçant celle qui a précédé, comme on se referait au jeu :

Il n'y a plus de Danielle Carpe, monsieur Lagrand. Il n'y a plus que Diane, gérante de la Perle des Iles, future jeune maman de nouveau. J'ai eu une vie et puis je m'offre une autre vie, monsieur Lagrand, parallèlement à la première, pas à la suite, comprenez-vous ? Regardez-moi. Il est évident que ma vie actuelle ne vient pas après une première vie que j'aurais déjà vécue. Est-ce que vous comprenez, monsieur Lagrand³³³ ?

De la même manière, Menotti s'acharne à oblitérer tout lien avec les précédents propriétaires de sa maison en arrachant la glycine et la végétation séculaire qui poussait autour. De sorte que la maison se tient posée au milieu de nulle part.

Et Menotti allait, satisfaite d'asseoir par la destruction ses droits de propriétaire, comme si, avait songé Rudy en la voyant rouler ses larges hanches entre deux tas de buis centenaires arrachés, rien ne démontrait mieux la légitimité de sa toute puissance que l'anéantissement du travail patient, des témoignages du goût simple, délicat, de tous ceux, fantômes innombrables, qui l'avaient précédé dans cette maison et qui avaient planté, semé, ordonné la végétation.

[...]

La maison se tenait à présent solitaire au milieu du terrain herbeux et le soleil frappait sévèrement Menotti³³⁴.

Mais de quel droit Rudy Descas serait-il en mesure de la juger lui qui, amèrement, reconnaît avoir déraciné sa jeune femme Fanta : «C'est la glycine que j'ai coupée, elle ne pouvait pas me gêner et elle était si belle, et il laissa au fond de sa gorge les mots sévères qu'il avait destinés à Menotti au sujet de la glycine dont elle avait tranché le pied³³⁵.» Dans *Rosie Carpe*, l'image de la maison de Lazare accrochée à la ravine, au bord du gouffre, appelle quant à elle la chute des personnages.

Les romans de Marie NDiaye dénoncent ainsi l'aliénation des personnages, laissés au bord, privés d'ancrage et tragiquement indifférents au temps qui passe. Ne pouvant être reliée à une origine, leur histoire vacille et perd également son sens. De même, les enquêtes pour retrouver les absents sont semées de chausse-trappes. La métamorphose tente de renouer avec un autre temps, celui des contes. Mais les personnages ne sont pas délivrés du sortilège que leur jette l'écrivain-sorcière.

³³³ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Opus cité, p. 227.

³³⁴ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, II, Opus cité, p. 196, p. 198.

³³⁵ *Ibid*, p. 203.

3.2 La maison, lieu de mémoire

La maison offre un lieu pour la mémoire. Harald Weinrich rappelle ainsi que : «[d]ans la mnémotechnie antique et médiévale, [...] la mémoire est fondamentalement posée comme spatiale³³⁶.» Les souvenirs se déposent sous forme d'images en des lieux qu'il ne reste plus qu'à parcourir pour les éveiller. «Théâtre de la vie privée et des apprentissages les plus personnels, topique des souvenirs d'enfance, la maison est le lieu d'une mémoire fondamentale que notre imaginaire habite à jamais³³⁷», écrit Michelle Perrot. Qu'il s'agisse d'évoquer la maison d'enfance, la maison ancestrale, c'est vers le passé que la maison nous ramène le plus souvent, courant le risque de voir nos souvenirs s'écorner.

«Le temps des lieux que nous avons habités (et qui nous habitent toujours), et que recouvre maintenant la poussière, est le temps de la mémoire, le temps de la survivance. Les objets et les lieux que nous avons quittés survivent longtemps en nous. La poussière en signale encore la trace, la présence sous forme de traces³³⁸», explique Jean-Marc Besse.

La maison est un lieu de mémoire parfois surchargée. L'écriture de la maison est ainsi faite de réminiscences, de strates qui se superposent. En témoigne Elena Costa dont le premier roman, *Daniel Avner a disparu*³³⁹, paru en 2015, met en scène un personnage incapable de détacher l'appartement dans lequel il vit du souvenir de son grand-père et des traumatismes qu'il y a lui-même vécus. Son histoire imprègne les murs et contamine sa propre histoire. Comme s'il était impossible d'effacer son passé trouble, la maison du Dr Carrion demeure quant à elle, aux yeux des habitants qui la désignent comme telle, la maison occupée. Les maisons sont de véritables palimpsestes jouant à leur manière le rôle de maison témoin qu'il faut donc faire parler. Norah, pénétrant dans la chambre de son frère dans la maison du Sénégal, reconnaît celle de l'adolescent d'autrefois mais c'est aussi une chambre mystère : pourquoi le temps semble-t-il n'y avoir pas passé ? Cette chambre est celle d'un disparu. Celle-ci ne lui livre pas la clé de son absence dans le temps et l'espace du récit et, loin de la rassurer, confirme ses inquiétudes.

Son frère avait trente-cinq ans, il s'appelait Sony et Norah ne l'avait pas vu depuis un grand nombre d'années, bien qu'il fût resté cher à son cœur.

La chambre de Sony n'avait pas le moins changé depuis son adolescence.

³³⁶ Harald Weinrich, *Léthé, Art et critique de l'oubli*, Librairie Arthème Fayard, 1999, p. 27.

³³⁷ Michelle Perrot, «Manières d'habiter» in *Histoire de la vie privée*, T4, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), Éditions du Seuil, 1987, p. 321.

³³⁸ Jean-Marc Besse, *Habiter, Un monde à mon image*, Éditions Flammarion, «Sens Propre», 2013, p. 127.

³³⁹ Elena Costa, *Daniel Avner a disparu*, Éditions Gallimard, 2015, 144 p.

Comment était-il possible de vivre ainsi³⁴⁰ ?

La reconfiguration éventuelle de la maison par les différents occupants qui s'y succèdent témoigne quant à elle d'une autre histoire. La petite histoire des maisons se transmet aussi par le biais du récit : raconter leur origine, expliciter leur nom, se souvenir de ceux qui y ont vécu constitue une parenthèse, une histoire dans l'histoire. C'est le temps des contes : «Autrefois, à Rozilis» (*Révolutions*) fait rétrospectivement écho à l'incipit du *Procès-verbal*, «Il était une petite fois», où l'auteur jetait alors de manière ludique le soupçon sur l'histoire et le temps du récit. Le temps du Boucan, comme celui de Rozilis, fondent une temporalité particulière. C'est le temps du paradis perdu de l'enfance. Les maisons exotiques permettent d'inventer des histoires en forme de souvenirs.

La mémoire de la tante Catherine était sans fond. Chaque fois que Jean venait la voir, elle reprenait, recommençait toujours par la même formule : «Autrefois, à Rozilis, quand j'avais ton âge...» C'était il y avait très longtemps, Jean avait du mal à compter, cinquante, soixante ans. C'était avant toutes les guerres, quand le monde était encore innocent. [...] Elle avait choisi Jean pour lui donner sa mémoire³⁴¹.

La mémoire n'est pas une abstraction, pensait Jean. C'est une substance, une sorte de longue fibre qui s'enroule autour du réel et l'attache aux images lointaines, allonge ses vibrations, transmet son courant jusqu'aux ramifications nerveuses du corps. Alors la voix de la tante Catherine n'était plus sèche, ironique, teintée d'amertume. Jean en l'écoutant percevait les inflexions de la voix de Charles Marro, et en remontant encore le courant, la voix de Jean Eudes, cet homme qui s'était battu pour la Révolution, et qui avait osé partir à l'autre bout du monde pour commencer avec la femme qu'il aimait une vie nouvelle³⁴².

La disparition des maisons de famille menacerait-elle la mémoire familiale ? L'histoire de la maison est enregistrée : c'est une archive juridique consignée sous la forme d'actes notariés. Les histoires de maison s'inscrivent dans une tradition littéraire, ancrées dans l'histoire du roman et dans le XIX^e siècle, liées à l'argent, à la transmission de l'héritage, à la famille, à la généalogie. Mais la maison n'est plus le refuge des générations qui voyaient les familles s'y succéder. «Du XIX^e à la fin du XX^e siècle, les relations de parenté et la mémoire familiale se sont effritées, laissant un individu en déshérence³⁴³», écrit Laurent Demanze. Les romans déroulant des généalogies imaginaires ne recomposent que des bribes d'histoires.

³⁴⁰ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, I, Opus cité, p. 39.

³⁴¹ J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Opus cité, p. 23.

³⁴² *Ibid*, p. 115.

³⁴³ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Opus cité, p. 27.

La généalogie n'est plus un récit communautaire, transmis d'aèdes en récitants, elle est devenue le discours singulier d'un individu, depuis que l'historiographie du siècle passé a confisqué la mémoire collective. Mais si l'on est passé d'un récit fondateur à une pratique de soi, d'une mémoire instituée à un exercice privé, qui tente de raccommode une histoire familiale déficiente, c'est que l'individu contemporain est dépossédé de son origine. Car au siècle dernier, les maîtres du soupçon ont ébranlé les figures de l'origine. Entre le «refus du commencement» et la «défection des origines», l'ère ouverte par la modernité a ébranlé les emblèmes de l'origine³⁴⁴.

Or les romanciers contemporains réinvestissent et réinventent les histoires de maison, pour définir d'autres formes de legs, se démarquer de la famille.

Pascal Quignard aborde la question du legs, à la fois d'objet (telle la statuette en biscuit) et de maison. Le légataire de maison est choisi hors de la famille car ce n'est pas tant un patrimoine qu'un lieu qui est offert, où le légateur lui-même s'interroge sur le sens de sa transmission.

Sylvie Germain ne se met en quête d'aucun héritage. Elle se déleste du poids de la famille comme du patrimoine. Laudes dans la *Chanson des Mal-aimants* évoque le caractère précaire et transitoire des maisons. Sabine dans *L'Inaperçu* abandonne plutôt qu'elle ne lègue sa maison à ses enfants. Elle est en quête de sens, d'accord avec elle-même.

Marie NDiaye fait voler la famille en éclats. Ses maisons ne peuvent s'ancrer dans l'histoire et les personnages eux-mêmes ne peuvent se rattacher à une histoire familiale, parfois édulcorée. Les parents n'ont rien à léguer à leurs enfants.

Savez-vous que nous n'avons plus un rond, Danielle et moi ? [dit Carpe à Lagrand]. Nous avons débarqué comme des rois il y a cinq ans, et maintenant, plus rien, fini. [...] Si c'est cela, si c'est la possibilité d'hériter qui vous faisait dire [que Rose-Marie] restait ma fille, alors, Lagrand, dans notre cas, cela ne vaut rien³⁴⁵.

Les histoires de maisons, comme les souvenirs, sont aussi embellis. Chez J.M.G. Le Clézio, les souvenirs de la maison, associés à l'enfance sont souvent libres et heureux. Pascal Quignard comme Sylvie Germain font au contraire surgir des drames et Marie NDiaye s'attache souvent à empêcher tout souvenir. Parfois ambivalents, les souvenirs sont également trompeurs. Ils invitent à la confrontation des points de vue, ainsi qu'à repérer les traces de «l'usure» du temps.

Si l'Histoire appelle de manière objective à la connaissance des événements du passé, la mémoire fait appel aux souvenirs que la maison permet d'évoquer, de convoquer. Lieu habité, la maison devient lieu mémorable et lieu de mémoire. Ainsi que l'écrit Paul Ricœur :

³⁴⁴ Laurent Demanze, *Encres orphelines, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Opus cité, p. 31.

³⁴⁵ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Opus cité, p. 257.

La transition de la mémoire corporelle à la mémoire des lieux est assurée par des actes aussi importants que s'orienter, se déplacer, et plus que tout habiter. C'est sur la surface de la terre habitable que nous nous souvenons avoir voyagé et visité des sites mémorables. Ainsi les «choses» souvenues sont-elles intrinsèquement associées à des lieux. Et ce n'est pas par mégarde que nous disons de ce qui est advenu qu'il a eu lieu. C'est en effet à ce niveau primordial que se constitue le phénomène des «lieux de mémoire» avant qu'ils deviennent une référence pour la connaissance historique. [...]

Le souvenir d'avoir habité dans telle maison de telle ville ou celui d'avoir voyagé dans telle partie du monde sont particulièrement éloquentes et précieux ; ils tissent à la fois une mémoire intime et une mémoire partagée entre proches : dans ces souvenirs types, l'espace corporel est immédiatement relié à l'espace de l'environnement, fragment de terre habitable, avec ses cheminements plus ou moins praticables, ses obstacles diversement franchissables [...]³⁴⁶.

3.2.1 J.M.G. Le Clézio : De l'absence de mémoire à la mémoire retrouvée

Les personnages des premiers textes et nouvelles habitent le présent. Enfants, adolescents, ils vivent détachés des contingences, du temps social où le temps, c'est aussi de l'argent. Ils sont comme surgis de nulle part. Ils n'ont pas véritablement de passé. Adam Pollo est présenté comme un personnage «amnésique» qui doute de l'endroit d'où il vient et qui veille en s'installant dans la villa à couper les ponts avec sa famille, son passé dont il fait table rase. Le mobilier dépareillé qu'il y introduit n'a lui-même pas d'histoire. L'auteur conclut l'histoire d'Adam sur une fin ouverte :

En attendant le pire, l'histoire est terminée. Mais attendez. Vous verrez. [...] Ce serait vraiment singulier si, un de ces jours qui viennent, à propos d'Adam ou de quelque autre d'entre lui, il n'y avait rien à dire³⁴⁷.

C'est véritablement l'ouverture à d'autres territoires qui va permettre à l'auteur de renouer avec la mémoire familiale comme avec d'autres mémoires et origines. «Faut-il le souligner, l'attention portée à la mémoire d'anciennes civilisations disparues est permanente dans l'œuvre de Le Clézio³⁴⁸», observe Claude Cavallero. Il faut donc un détour par l'ailleurs pour revenir chez soi et dans le temps, en son pays. La boucle des «révolutions» s'enroule sur le temps linéaire. La maison exotique conjugue les mémoires. Les filiations imaginaires comme la transmission du récit de l'ancêtre qui fondent le souvenir d'une maison ancestrale croisent la mémoire menacée de peuples nomades, ou sur le chemin de

³⁴⁶ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, 2000, rééd. «Points Seuil», 2003, p. 49 ; p. 184.

³⁴⁷ J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, p. 315.

³⁴⁸ Claude Cavallero, «Sur les traces de J.M.G. Le Clézio», in Jollin-Bertocchi, Sophie. Thibault, Bruno. Éd., *Lectures d'une œuvre, J.M.G. Le Clézio*, Éditions du Temps, Nantes, 2004, p. 40.

l'exil, qui se rêve, s'écrit aussi dans les chambres-bureaux. Geoffroy Allen rêve ainsi non plus de fuir à l'instar d'Adam Pollo à l'envers du temps mais de remonter le temps, rêvant de la plus vieille mémoire du monde.

Alors, tout n'est qu'un rêve que rêve Geoffroy Allen, dans la nuit, à côté de Maou endormie. La ville est un radeau sur le fleuve, où coule la plus ancienne mémoire du monde. C'est cette ville qu'il veut voir, maintenant. Il lui semble que s'il pouvait parvenir jusqu'à elle, quelque chose s'arrêterait dans le mouvement inhumain, dans le glissement du monde vers la mort³⁴⁹.

La découverte de l'Ailleurs, le déplacement comme le dépaysement favorisent la découverte d'un autre rapport au temps comme ils éveillent l'intérêt pour d'autres récits des origines (Jean, dans *Révolutions*, fréquente la bibliothèque et s'intéresse à l'histoire du Mexique. Le père de Fintan, dans *Onitsha*, effectue lui aussi des recherches sur les civilisations disparues). La transmission du récit des origines constitue également une étape dans le parcours initiatique qui permet de devenir Autre. La quête de l'origine (des origines) nous fait basculer dans un autre temps, le temps cyclique qui est aussi celui des mythes et qu'enrichit la découverte de l'altérité. J.M.G. Le Clézio superpose ainsi les histoires de Rozilis, scandant le parcours de Jean dans *Révolutions* de retours mémoriels multiples vers la maison de l'ancêtre avant qu'il n'effectue lui-même le voyage pour constater que tout a disparu et ne s'inscrive à son tour dans le temps chronologique. Sur les traces de peuples oubliés, les personnages remontent en rêve vers l'origine. Ils rêvent également d'une autre origine. Marima, l'enfant conçue dans la maison d'Afrique, appartient avant tout, comme le lui écrit son frère Fintan, au pays où elle est née³⁵⁰.

Peut-être qu'en fin de compte mon rêve ancien ne me trompait pas, [conclut J.M.G. Le Clézio dans *L'Africain*]. Si mon père était devenu l'Africain, par la force de sa destinée, moi, je puis penser à ma mère africaine, celle qui m'a embrassé et nourri à l'instant où j'ai été conçu, à l'instant où je suis né³⁵¹.

3.2.2 Pascal Quignard : Échos et souvenirs

Le retour à la maison et notamment aux lieux d'enfance permet de convoquer les souvenirs familiaux souvent douloureux. Les parcours des personnages tendus entre fuites, fugues et retours en arrière tout à la fois rompent avec le passé et y reviennent. «Tu es

³⁴⁹ J.M.G. Le Clézio, *Onitsha*, Opus cité, 1991, p. 137.

³⁵⁰ Ouma, la jeune manaf du *Chercheur d'or* est aussi l'envers de Maou, la mère de Fintan dans *Onitsha*.

³⁵¹ J.M.G. Le Clézio, *L'Africain*, Mercure de France, «Traits et portraits», 2004, p. 104.

revenue³⁵² ?» demande Madame Ladon à Claire Methuen. Dans la chambre de sa mère défunte, Georges Roehlinger montre à Ann Hidden une photo souvenir de classe enfantine qui l'émeut aux larmes :

Sur une des anciennes photographies elle était assise sur un banc à côté de sœur Marguerite. Elle avait des nattes, elle avait des grosses chaussettes de laine qui montaient jusqu'aux genoux – et lui, debout, un rang plus haut, en blouse noire comme elle, coiffé d'un béret.

– Tu te vois, là !

– C'est drôle. Que c'est vieux...

Elle avait de nouveau les larmes aux yeux³⁵³.

Les œuvres qui visitent la mémoire conjuguent le présent, l'éphémère et s'écrivent, telles *Villa Amalia* ou *Les Solidarités mystérieuses*, comme des éphémérides. Les trajets des personnages sont ponctués de dates ou références à des fêtes calendaires souvent incomplètes, discontinues, et nous donnent l'illusion de suivre une chronologie. Nous nous arrêtons parfois sur tel jour. Ann Hidden rappelle à Thomas l'événement rituel : « – Thomas, j'espère que tu te souviens que ce week-end je pars en Bretagne. Je partirai samedi dans l'après-midi. Je fête les rois chez maman.» L'événement permet d'organiser l'emploi du temps. L'événement passé fait alors date : «Elle fut reine le soir même³⁵⁴.»

À l'inverse, l'emploi du temps qu'aucun événement mémorable ne vient marquer ne permet pas de différencier les heures ni les jours qui se succèdent dans les lieux de séjour. Leur juxtaposition emporte dans un tourbillon. Les effets de reprise invitent de manière illusoire à l'enchaînement et accentuent par leur télescopage l'accélération :

[Claire] resta deux heures chez Madame Ladon, appela un taxi, revint à l'hôtel, prit ses affaires, paya à la réception, remonta dans le taxi, retourna chez Madame Ladon, où elle resta quatre jours.

Puis elle revint sur Paris.

Puis elle prit dix jours de vacances.

Ces dix jours, elle les passa à Saint-Malo dans l'appartement d'une amie de Madame Ladon qui ne venait que l'été. Elle se rendait une fois par jour chez Madame Ladon, soit pour y déjeuner, soit pour y dîner. Elle loua pour rien une vieille Quatre L qu'elle laissait, quand elle prenait le train pour Paris, dans le garage de la gare maritime³⁵⁵.

Pascal Quignard écrit aussi pour prévenir l'oubli. *Les Solidarités mystérieuses* forment un chœur polyphonique de voix qui se souviennent de Claire en ses lieux et se mêlent à celle du personnage principal dont nous aurons reconstitué la trajectoire de vie.

³⁵² Pascal Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, Opus cité, p. 18.

³⁵³ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 21.

³⁵⁴ *Ibid*, p. 29 ; p. 47.

³⁵⁵ Pascal Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, Opus cité, p. 30.

Il convoque la mémoire intime, individuelle.

Le projet quignardien repose sur un paradoxe, [écrit Jean-Luc Vincent]. D'un côté l'écrivain affirme qu'il veut habiter le temps dans sa totalité [...], assurant que toutes les époques cohabitent dans l'homme. Mais, dans le même temps, l'œuvre quignardienne paraît habitée par la nostalgie d'un passé révolu. Quel est alors l'élément qui concilie ce qui est perdu et ce qui est présent ? C'est la mémoire. Mais cette mémoire qui agit dans l'écriture ne permet pas de «retrouver» le temps perdu comme dans le projet proustien, elle condamne au contraire à une forme d'exil, à une perte insurmontable. Le projet littéraire se construit sur un mouvement contradictoire : rechercher un perdu que l'on sait sans retour³⁵⁶.

«Tous les matins du monde sont sans retour», invitant à composer, tel Monsieur de Sainte Colombe, sur les regrets ou, comme Ann Hidden, à rechercher les «chants perdus». Les défunts reviennent aussi comme certains personnages qui font le trajet à rebours, hanter les lieux.

Les personnages qui souffrent d'une mémoire qui les harcèle sont des êtres hantés, à la fois par des souvenirs, mais aussi, parfois, par des êtres qui reviennent en quelque sorte réellement [...]³⁵⁷, [note Chantal Lapeyre-Desmaison].

Les personnages réapparaissent d'une maison à l'autre et leurs parcours entrent également en résonance. Dans la maison du quai de la Tournelle, Charles Chenogne reçoit la commande musicale de *Tous les matins du monde*. «Je n'étais plus avec Juliette, je n'étais plus à Ischia. J'étais à Bergheim³⁵⁸», énonce-t-il, jouant sur le Bösendorfer, le piano de concert découvert dans une vieille villa occupée par les Russes qui «pullulaient sur l'île» (*Villa Amalia*). On joue du Hidden (la compositrice de *Villa Amalia*) dans *Les Solidarités mystérieuses*. Pascal Quignard entretient des correspondances musicales entre ses romans qui sont aussi chambres d'échos.

3.2.3 Sylvie Germain : Les secrets et les heures sombres du passé

La maison est un lieu pour entretenir la mémoire : la fresque de Robinson qu'a dessinée Olbram dans la chambre qu'il occupait enfant dans l'appartement de Prokop Poupa ravive le souvenir du camarade emprisonné :

³⁵⁶ Jean-Luc Vincent, dossier établi pour *Tous les matins du monde*, Éditions Gallimard, 1991, rééd. «Folioplus classiques; n°202», 2010, p. 106.

³⁵⁷ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine, un essai sur Pascal Quignard*, Les Flohic Editeurs, 2001, p. 95.

³⁵⁸ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 210.

[S]a fresque s'était transformée sous l'influence des événements quand un ami de son père, Rodomir Kukla, avait été condamné à dix-huit mois de prison. Alors, au lieu de déployer toute une jungle et une faune exotique autour de Robinson comme il en avait eu l'intention, Olbram avait réduit son œuvre à la seule barbe du naufragé. Chaque semaine il donnait un nouveau coup de pinceau sous le menton de Robinson, lui rallongeant la barbe de sept centimètres. Sa fresque était devenue le calendrier de la détention de Rodomir Kukla³⁵⁹.

Les photos exposées permettent de rappeler la présence d'un mort aux vivants, tel le portrait de l'Absent qui trône dans le salon des beaux-parents de Sabine (*L'Inaperçu*). Les photos dérobées dans l'appartement de Pierre Zébreuze éveilleront les souvenirs douloureux de son enfance auxquels lui-même ne peut avoir accès. Ceux-ci prennent place dans le récit et comblent sa disparition. La lettre découverte dans la bibliothèque du manoir évoquera le camp de Gurs, dans les Pyrénées, et révélera le calvaire des amants.

L'un des complices de Geoffroy Maisombreuse lors de la mascarade funèbre à laquelle Agnès-Déodat devait assister un soir de février 1944 avait séjourné à Gurs après la guerre. Il avait raconté le déroulement de cette soirée ; sa déposition tenait en quelques feuillets que j'ai trouvés, pliés dans une enveloppe dissimulée dans un recoin de la bibliothèque. Elvire Fontelauze d'Engrâce, à qui ce document avait été remis, n'avait pu se résoudre à le détruire, elle l'avait relégué au secret, comme on cache une blessure, une trace d'infamie³⁶⁰.

Les fantômes d'autrefois hantent également la maison (ainsi l'époux tué au front dans *L'Enfant Méduse*) et il n'est pas toujours aisé de les dissiper. L'auteure fait resurgir le souvenir de guerres et d'exactions qu'elle mêle aux drames individuels. Elle compose des récits scarifiés avec le fil de destins brisés, des récits hantés, «pour garantir de l'oubli», pour reprendre l'expression d'Harald Weinrich évoquant *La Nuit*, d'Elie Wiesel. La maison ne connaîtra pas de tranquillité tant qu'elle n'aura pas été délivrée des souvenirs douloureux ou enfouis qui la hantent.

Sylvie Germain n'entretient pas la mémoire familiale mais la mémoire culturelle. Pierre Zébreuze, exclu de la maison de famille, fait office de victime expiatoire. L'offense qui lui est faite (le crachat) anticipe celui reçu par sa mère à la Libération et rappelle également celle faite au Christ sur son chemin de Croix. Les références à la mémoire biblique, au Livre, abondent dans l'œuvre, comme cette carte postale de l'Annonciation dans *L'Enfant Méduse*, qui infléchissent le récit, ouvrant sur un avenir de nouveau possible.

³⁵⁹ Sylvie Germain, *Immensités*, Opus cité, p. 23.

³⁶⁰ Sylvie Germain, *Chanson des Mal-aimants*, Opus cité, p. 81.

3.2.4 Marie NDiaye : Soupçons sur la mémoire

Si la mémoire y élit domicile, peut-on cependant toujours considérer les maisons comme des lieux pour le souvenir? Chez Marie NDiaye, la maison est non seulement un lieu de non reconnaissance des individus mais c'est aussi un lieu que l'on ne reconnaît pas. L'auteure présente des récits amnésiques où les maisons s'estompent tout comme l'identité des personnages vacille. Le doute s'installe et leur parole est remise en cause. Les photos peignent ici à constituer des preuves de ce qui a été. Si Norah, l'avocate, finit par admettre avoir peut-être vécu dans la maison rose de Grand Yoff, est-ce par démission ou bien cède-t-elle en tant que juge devant ce qu'elle estime pourtant ne constituer qu'une piètre pièce à conviction ?

Le souvenir heureux des maisons s'évanouit d'autant plus que tout espoir de retour est bien souvent impossible. De Brive, ne subsiste que le nom, comme une incantation, une injonction qui n'appelle que l'image obsédante du magnolia qui fleurissait devant la maison. Mais la mémoire fixe le malheur ou la souffrance : Lagrand se souvient de sa mère dans la bicoque de Boissard, Rudy Descas se remémore l'enfant qui prenait sa place dans la cuisine avant de lui prendre aujourd'hui sa femme. Sur le seuil de la maison de Gauquelan, le souvenir du crime commis par le père surgit soudain. Les scènes douloureuses du passé s'épanchent ainsi dans le présent.

La mise à distance des origines relève plus souvent du déni social. L'éradication de la vie passée que constitue le refus de se rendre aux Aubiers, la maison des parents, dans *Mon cœur à l'étroit*, crée un trou dans le récit comme dans la mémoire. En rompant avec les siens, Nadia empêche ce qui advient et notamment les retrouvailles avec sa petite-fille. Marie NDiaye éveille, comme Sylvie Germain, des drames et souvenirs douloureux dans la maison ou plus précisément les convoque. Les personnages sont plus souvent dans la dénégation de ce qui a été et refusent de rendre des comptes.

Si la maison s'ancre dans l'histoire, est un lieu de mémoire, elle permet aussi d'inventer un autre temps, le temps à soi, comme d'oublier le temps qui passe et de marquer des pauses.

3.3 Le temps dans la maison

«Le temps de la maison est un temps circulaire comme celui d'une ronde : ronde des générations qui transmettent la vie, ronde des saisons qui se succèdent dans le jardin, ronde

du soleil qui chemine sur le cadran solaire. Ce temps cyclique s'inscrit au cadran de l'horloge et dans les mouvements réguliers de son balancier, sa sonnerie rythme l'écoulement du jour³⁶¹», écrit Bernadette Bricout.

L'individu est maître du temps dans la maison, qu'il règle ou non sur le temps du dehors, que rappellent les horloges et qu'illustre à sa manière le personnage de Laudes dans la *Chanson des Mal-aimants*, la domestique chargée de remonter leur mécanisme au manoir. Les heures s'écoulent dans la maison et installent la durée dans l'oubli du temps qui passe à moins que les bruits du monde ne s'y glissent à leur tour, tout comme la lumière du jour filtre par ses ouvertures.

La maison met le personnage à l'abri du temps, permettant de le conjurer comme de vivre d'autres expériences temporelles (ainsi celle que fait naître la contemplation). «Contre le froid, contre le chaud, contre la tempête, contre la pluie, la maison nous est un évident abri, et chacun a mille variantes dans ses souvenirs pour animer un thème aussi simple. En coordonnant toutes ces impressions et en classant toutes ces *valeurs* de protection, on se rendrait compte que la maison est pour ainsi dire un contre-univers ou un univers du *contre*³⁶²», écrit Gaston Bachelard dans *La Terre et les rêveries du repos*.

La maison offre un espace pour le privatif, un temps de repos et de pause. À l'accélération du dehors, elle oppose la lenteur. Mais les casaniers doivent encore rendre des comptes comme justifier de l'occupation de ce temps calqué, évalué par rapport au temps social et productif.

Leur entourage présume qu'ils ne peuvent que s'ennuyer mortellement, alors que, en s'extrayant de la course folle du monde, ils font l'expérience de la nature et de la texture vivantes du temps, [écrit Mona Chollet]. [...] Ils savent qu'il n'est pas uniforme, mais qu'il se compose d'une succession d'instant singuliers. Ces instants, il faut se faire suffisamment attentif pour les amener à livrer leurs secrets, à chuchoter ce qu'ils ont à nous dire, ce qui nécessite le courage d'une certaine passivité. [...]

Les casaniers sont donc les gardiens du secret. Cependant il n'y a pas de miracle : même eux ne peuvent échapper complètement au sort commun. Pour parvenir à «perdre la notion du temps», il ne suffit pas de refermer une porte sur soi : il faut encore parvenir à en franchir une seconde, immatérielle celle-là, qui permet de pénétrer dans une autre dimension. Cette échappée ne se décrète pas, et elle ne se produit pas facilement. On ne se débarrasse pas sans mal de son identité sociale et professionnelle, avec le qui-vive, les préoccupations, l'anxiété plus ou moins diffuse qu'elle induit. Comment restaurer la dignité d'un temps qui se présente à nous comme le déchet de celui mis sur le marché³⁶³ ?

³⁶¹ Bernadette Bricout, Laurence Gaston, Vincent Gaston, *La Mémoire de la maison*, Éditions Albin Michel, 2012, p. 230-231.

³⁶² Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Opus cité, p. 112.

³⁶³ Mona Chollet, *Chez soi, une odyssée de l'espace domestique*, Éditions La Découverte, «Zones», 2015, p. 146-147.

L'expérience du temps dans la maison qui accorde une valeur nouvelle au temps dit perdu, au temps où l'on se retrouve, à la rêverie comme aux fantasmes, témoigne aussi d'un retour à soi. Ce temps nouveau dans la maison entre également en résonance avec la culture du temps libre et le temps des vacances auquel fait écho la maison de vacances, du temps vacant, où l'on s'absente qu'illustre de manière tragi-comique Marie NDiaye dans *Un temps de saison* : en restant un jour de plus dans la maison de vacances, les Parisiens ne pourront retourner à la capitale ni à leurs obligations.

Rêve, sommeil, repos rappellent que la maison offre un espace de liberté, lieu à soi et temps à soi que les délimitations des espaces ont également vocation à préserver.

3.3.1 Le temps à soi

Dans *Le Procès-verbal*, Adam ironise sur le temps des horloges, rapporté à un temps productif. Adam cite Parménide en réponse à la question de Michèle (qui représente son lien avec l'extérieur, le monde social) : «Quelle heure est-il ?» «Il est l'heure où, *claire dans la nuit, autour de la lumière errante, lumière d'ailleurs*³⁶⁴...»

Dans la villa sur la colline, Adam est maître de son temps comme de la manière dont il remplit ses journées, dont il n'a de compte à rendre à personne.

Ça m'amuse de me souvenir de ça, ici ; dans une maison qui n'est pas à moi ; [...] et tous ces trois quarts des choses qui sont la preuve que je vis et que je vole. Je suis content d'avoir trouvé cette maison ; enfin, je peux avoir la paix, même si je ne sais pas quoi faire de mes vingt-quatre heures. Vingt-quatre heures d'arbres et de silence, je suis pris dans la bande dessinée de mon choix³⁶⁵.

Il obéit au temps cosmique, suivant la course du soleil, qui permet de mesurer le temps dans la maison. De même, de l'extérieur, peut-il voir l'ombre qui se porte sur la façade. Adam s'expose au soleil pour attendre la nuit. Il est également dans la répétition, il était donc plusieurs «petites fois»...

Puis il s'assit par terre, devant la fenêtre et au soleil, là où il a l'habitude d'attendre la nuit, et, pour se reposer, il se mit à tracer des signes dans la poussière, d'involontaires dessins fins, rayés avec la pointe de l'ongle ; parce que c'est évidemment fatigant, de vivre ainsi tout seul, dans une maison abandonnée en haut d'une colline. Ça demande de savoir s'organiser, d'aimer la peur, la paresse et

³⁶⁴ J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Opus cité, p. 73.

³⁶⁵ *Ibid*, p. 128.

l'exotisme, d'avoir envie de creuser des tanières, tout le temps, et de s'y fourrer, tout humilié, bien au secret, comme on faisait quand on était gosse, entre deux pans crevés de vieille bâche³⁶⁶.

Il cherche par ailleurs à faire l'expérience d'une extra-temporalité, «allongé sur le billard» de la villa :

[Adam] ne cessa pas de détailler le plafond ; il s'était aperçu en effet, qu'en visant bien au centre, et étant donné qu'il n'y avait aucune anfractuosité dans la peinture vert pâle uniformément étalée sur le plâtre, on n'était obnubilé par aucun relief ; on ne voyait pas de murs, pas d'angles, et dès lors plus rien n'indiquait que la surface fût plane, en principe parallèle à l'horizon, caractérisée par une couleur vert pâle possédant au toucher une forme lisse, vaguement sablonneuse et en tout cas créée de main d'homme. En visant bien au centre, les yeux mi-clignés, on se trouvait tout d'un coup face à face avec une communication d'un ordre nouveau, qui faisait fi du relief, de la pesanteur, de la couleur, de la sensation tactile, de la distance, du temps, et qui vous enlevait toute envie génétique, atrophiait, mécanisait, était le premier jalon de l'anti-existence³⁶⁷.

La maison permettrait-elle de retrouver, loin de l'éphémère, l'essentiel, l'a-temporel ? C'est le temps des mythes et de l'initiation qui se rêve déjà dans les maisons et nourrit l'imaginaire.

Le temps se dilate dans la maison. «J'étais à Bergheim», énonce Charles Chenogne, et le temps est comme suspendu. Dans l'entre-deux, la vie se glisse, en précipité, les années passent en accéléré. Charles Chenogne connaît des aventures, quitte des femmes, change de maisons qui sont autant d'étapes dans sa vie.

La maison est une retraite dont Pascal Quignard explore les possibilités : opérer une retraite du monde et du temps. Le temps dans la maison est aussi un temps pour le travail : activités de composition, d'écriture dans des espaces ménagés ou réaménagés à cet effet.

«La chambre au premier étage de la maison au lierre, quand [Ann Hidden] y vécut vraiment, se révéla extraordinairement propice au travail³⁶⁸.»

«Il était neuf heures. J'avais cessé de traduire. Le soleil était de retour, avait inondé la chambre où je travaillais³⁶⁹», note Charles Chenogne.

³⁶⁶ J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Opus cité, p. 27-28.

³⁶⁷ *Ibid*, p. 68-69.

³⁶⁸ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 272.

³⁶⁹ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 180.

3.3.2 Temps de pause

Immensités consacre différentes temporalités au cœur même de la maison : temps de l'Histoire à travers la fresque figurant sur le mur, temps de la vie qui passe avec les enfants qui s'en vont, temps de différents futurs avec les rêves qui habitent Prokop et arrêt du temps dans ce laraire «où le temps fait sa pause». Là, il n'a pas la sensation de vivre plusieurs temps à la fois. Prokop Poupa vit à contre-courant de l'Histoire pour suivre un cheminement intérieur et donner un sens à son histoire tandis que ses amis s'envolent tels les oiseaux dans l'arbre de la cour à travers les rues de Prague où ils retrouvent leur place, leur ancrage social.

Laudes retournant à la montagne, la maison-mère, se met à l'abri du temps. Non plus le temps de l'histoire, mais le temps qui s'emballe, celui de la vitesse qui nous emporte et nous désaccorde. Elle nous invite à retrouver un espace où le temps fait également sa pause : «J'ai continué mon pèlerinage dans l'ordre, ne reconnaissant à chaque fois presque rien des lieux de mon enfance. [...] Seule la maison d'Adrienne n'avait pas changé, ni le paysage alentour. Là, le temps faisait la pause, respirait avec ampleur³⁷⁰.» L'horizon des montagnes (la maison véritable de Laudes) offre l'immensité et le silence.

Pour Sylvie Germain, l'homme contemporain est trop pris dans son existence frénétique et doit prendre davantage le temps de s'arrêter, de méditer, car toute pause dans le flux du temps permet selon elle «une mise à distance», de nous-mêmes et «du monde au sein duquel nous vivons, travaillons, échangeons...³⁷¹», [écrit Milène Moris-Stefkovic].

Sylvie Germain fait l'éloge de la lenteur, de la décélération. Sabine s'arrête devant le miroir pour retrouver sa mesure.

[À] la différence des passants qui évitent de se regarder droit dans les yeux lorsqu'ils se croisent, se contentant d'un coup d'œil furtif jeté de biais, elle s'est approchée tout près de la glace, s'est campée devant et s'est dévisagée. [...] Et pour la première fois elle a vu son regard, nu, libre d'elle-même. Un regard intense et calme, sans réflexivité, posé droit sur elle. Non pas sur elle, Sabine Bérynx, femme d'âge déjà mûr, mais sur la vivante qu'elle était, tout simplement, très puissamment. Elle, une vivante, une personne, une humaine. Une éphémère du monde, une passagère du temps, une mortelle. [...] Elle s'est tenue face à cette autre silencieuse, a soutenu un moment son regard radiant de nudité, implacable de placidité, de patience, elle a entendu les questions muettes qu'on lui adressait, a écouté son appel monté du lointain des temps, du plus profond de son humanité, des pores de sa peau, de l'ombre de ses prunelles, du tain du miroir, de l'instant, puis elle a baissé ses paupières, soudain alourdies, humides de confusion. Que répondre à un tel regard³⁷²?

³⁷⁰ Sylvie Germain, *Chanson des Mal-aimants*, Opus cité, p. 226.

³⁷¹ Milène Moris-Stefkovic, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, Éditions Honoré Champion, 2014, p. 153.

³⁷² Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Opus cité, p. 185-186.

Ailleurs, les personnages figent la maison dans le temps. Ainsi, la maison de la mère d'Ann Hidden dans *Villa Amalia*, qui reste dans l'attente aussi tragique qu'improbable du retour du père : «Marthe Hildenstein n'avait jamais voulu se séparer de cette demeure trop grande. Elle n'avait jamais voulu la quitter même pour les vacances. Elle attendait son mari³⁷³.» Sa maison porte cependant les traces inéluctables de l'usure du temps : «Les papiers peints (perroquets dans les chambres du premier étage, iris au deuxième étage) étaient tachés par l'humidité depuis toujours. Les coins se décollaient. Leur surface était pelucheuse, rongée par l'usure maritime³⁷⁴.»

Le salon du Cotentin dans *Ritournelle de la faim* entretient quant à lui le souvenir d'une splendeur passée, et les personnages s'accrochent encore à une époque révolue, indifférents au temps du dehors, à l'Histoire qui va précipiter leur chute³⁷⁵.

Chez Marie NDiaye, la saisie de cette texture du temps est rendue impossible car les personnages ne tiennent pas la trame qui tisse leur récit. Absents ou étrangers, extérieurs à eux-mêmes (ce que symbolisent peut-être les corps étranges qui les habitent), ils n'ont pas la perception du temps qui passe et la maison n'est nullement le lieu où ils peuvent se ressaisir.

*

L'éventail des histoires de maison se déploie selon les trois axes que nous avons exposés : histoires individuelles mettant en jeu la perception et permettant d'évaluer l'habitabilité de la maison, histoires inter-individuelles révélant les tensions entre les personnages, et enfin borne dans un trajet.

La maison fixe les souvenirs, elle offre un espace au temps. Elle permet de retenir le temps, d'inventer son propre temps, de se libérer aussi du temps. La place de la maison dans le temps du récit et l'histoire des personnages permet de préciser son statut et son rôle. La maison leclézienne prend véritablement son sens dans un trajet initiatique où se mêlent la découverte et la valorisation d'un autre temps et la transmission d'une mémoire. Pascal Quignard soustrait ses personnages au temps social pour les faire dériver aussi au fil du temps et les ramener à l'origine. Sylvie Germain ne cherche nulle déroboade au temps qui

³⁷³ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 49.

³⁷⁴ *Ibid*, p. 50.

³⁷⁵ J.M.G. Le Clézio, *Ritournelle de la faim*, Opus cité.

passé. Elle s'interroge sur cette texture même du temps, le sens à lui donner. Marie NDiaye brouille le temps et nous laisse, parfois hébétés, dans une sorte d'intemporalité.

Le retour à la maison est un retour à l'origine. La maison permet de raconter des histoires du passé qui éclairent le présent comme d'initier de nouvelles histoires. Les romanciers contemporains reviendraient-ils à la maison comme des enfants prodiges ? C'est le cas sans doute de certains récits de soi qui viennent aussi y régler leurs comptes, rétablir la vérité par le détour de la fiction. Le retour à la maison et sur les souvenirs questionne naturellement sur le rôle du roman-maison, lieu de mémoire. Entre quête de traces de ce qui n'est plus (J.M.G. Le Clézio), soupçon sur ce qui a été (Marie NDiaye), résurgence de l'Histoire (Sylvie Germain), inéluctable disparition de ce qui fut (Pascal Quignard), les écrivains élaborent leurs récits sur le temps d'hier pour parler d'aujourd'hui.

La maison est un lieu d'enregistrement du récit. Transmettre une maison, c'est aussi souvent, transmettre une histoire. Retrouver des traces, retourner à l'origine, laisser affluer les souvenirs souligne aussi les liens entre la maison et l'inconscient. Les fils parfois épars ou analogiques qui composent les histoires de maison nous invitent à préciser les liens contemporains entre la maison et le roman.

*

Troisième partie : La maison et le roman

*

Nous proposons de lire le roman par le prisme de la maison, un roman de maison qui se définirait tout d'abord en contrepoint du roman d'aventures, en prenant pour point de départ le XIX^e siècle. Quand il s'y développe, répondant à un appel du large, dans le même temps l'individu s'affirme, et ce siècle est aussi celui de l'intime.

Dans son essai, *La Gloire de l'aventure*³⁷⁶, Sylvain Venayre rappelle que le roman d'aventures se construit à l'origine contre la maison et son aspect bourgeois : stabilité/marginalité, immobilisme/éloignement, proche/lointain, féminin/masculin, sécurité domestique/appel du dehors. Or la maison ne se définit plus aujourd'hui uniquement par rapport à l'aventure et par défaut. Elle a acquis une place et un sens nouveaux. Les évolutions sociétales de même que les champs d'investigation du roman sont à l'origine de ce renouvellement. Les récits de vie comme les récits du quotidien parfois minimalistes retrouvent le chemin de la maison.

Nous ne pouvons donc nous en tenir aujourd'hui à ces oppositions binaires, dans la mesure où la représentation de la maison dans le roman a changé et que l'aventure elle-même a connu des revers de fortune. Le recul des *terra incognita* favorise la découverte d'autres territoires, souligne encore Sylvain Venayre. Le doute a affecté les parcours des aventuriers, dont la figure s'est émoussée. Il s'est également immiscé dans les maisons d'autrefois, qui semblent irrémédiablement perdues. «À la suite des maîtres du soupçon, les enchantements de l'origine sont désavoués, abandonnant l'écrivain contemporain entre impossible résurrection d'une origine perdue et mélancolie de qui ne veut pas en faire son deuil³⁷⁷», observe Laurent Demanze. Alain Bergounioux convoque les souvenirs d'enfance dans *La Maison rose*, la maison familiale, et il constate par ailleurs le délitement du lien entre la maison et les siens. Il est devenu un inconnu pour la maison qui n'est plus un lieu d'ancrage:

Le soir avait pris possession de la cuisine, noyé les angles, dénaturé les choses familières au point qu'elles restaient insolites, étrangères, même lorsque je m'efforçais de reconstituer l'apparence qu'elles auraient eue si ce n'avait pas été la nuit, s'il ne s'était pas fait ce silence inquiet qui prélude à la dispersion. Ceux qui restaient encore, dans la grande salle, devaient percevoir comme moi la

³⁷⁶ Sylvain Venayre, *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne. 1850-1940*, Paris, Aubier, «Historique», 2002, 350 p.

³⁷⁷ Laurent Demanze, *Encres orphelines*, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Opus cité, p. 35.

sournoise indifférence des choses auxquelles on demande, et de qui l'on reçoit ou croit recevoir un peu de constance, de la patience qu'on leur voit face au temps. Comme si ce que nous appelions la maison rose, l'évidence immémoriale de la chair et du temps, le secret berceau de la création nous trahissait tous, dénonçait dans l'ombre l'illusion que c'était de croire que nous étions au monde. J'ai pensé que c'était la faute de l'oncle René, qu'il avait prononcé le mot, sur l'escalier, qu'il avait trahi les pierres, les tuiles rondes qui nous abritaient en quelque façon de la durée, de ses atteintes et que les pierres à leur tour, l'air fuligineux de la cuisine, déliés de l'antique et mutuelle obligation, existaient maintenant pour eux-mêmes, comme n'importe quel assemblage de matériaux enserrant un vide plus ou moins habitable, comme si nous n'avions plus été, soudain, que des inconnus dont la mort est certaine et légère³⁷⁸.

Les romanciers de notre corpus nous engagent au contraire à la redécouverte d'un lieu susceptible d'initier des trajets comme d'inventer de nouvelles histoires, d'inscrire le personnage dans le monde. Nous avons fait état de représentations singulières renouvelées qui n'excluent pas le voisinage. La figuration de la maison dans le roman a fait état de ses potentialités descriptives et narratives. L'importance de la maison dans le récit tient à la place que lui accordent narrateur/personnage. Elle se dévoile, pour autant qu'on nous invite à l'explorer. Elle se révèle inépuisable de découvertes même à celui qui la connaît déjà. L'incursion dans l'espace domestique a fait ressortir de nouveaux liens à l'espace. Nombre de personnages y débusquent les souvenirs. Lieu perçu, ressenti, la maison n'est jamais neutre. Entourée d'affect, elle se voit parfois hissée au rang de personnage. N'a-t-elle pas comme lui un nom, une histoire? On évoque volontiers les drames ou incidents domestiques, tant il est vrai que dans cet univers familial, lieu d'habitudes, ce qui survient inopinément relève de l'événement.

La maison peut-être librement réinvestie, comme être réinventée. Le personnage cherche aujourd'hui dans la maison un lieu où se (re)connaître, où se (re)trouver. Nous nous souvenons du narrateur s'éveillant la nuit à Combray, ne reconnaissant plus les lieux et ne sachant plus qui il était avant que le souvenir d'autres lieux familiers ne le ramène à lui :

Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendit entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillai au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, composaient peu à peu les traits originaux de mon moi³⁷⁹.

³⁷⁸ Pierre Bergounioux, *La Maison rose*, Éditions Gallimard, 1987, p. 100-101.

³⁷⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Éditions Gallimard, 1987 pour l'établissement du texte par Jean-Yves Tadié, p. 13

Les romanciers reviennent et tournent autour de la maison, offrant des images nouvelles qui bousculent les rêveries ancestrales, effacent parfois les souvenirs. Ils en explorent les limites, en questionnent le franchissement.

Le destin de personnages déliés de la famille et de la norme mais hantés par la maison, en particulier celui des femmes, ouvre des perspectives nouvelles. Nathalie Heinich³⁸⁰ a ainsi relevé l'émergence puis l'affirmation de la femme non liée. Le modèle de la maison bourgeoise comme de la famille traditionnelle demeure encore prégnante en elles et nous le retrouvons précisément chez celles qui ont pris le large, telle Lili, aventurière des temps modernes, dans *Le Grand Marin*, de Catherine Poulain :

Ils étaient dans la vraie vie. Et moi au port, en rade, dans ce rien quotidien ponctué de règles, le jour, la nuit, divisés. Le temps captif, les heures morcelées en un ordre fixe. Manger, dormir, se laver. Travailler. Et comment s'habiller et pour avoir l'air de quoi. Se servir d'un mouchoir. Les femmes : cheveux domestiqués autour d'un visage lisse et rose. Des larmes me sont venues. Je me suis mouchée entre mes doigts. J'ai regardé encore longtemps la mer. J'attendais le *Rebel*.

J'ai peur des maisons, je lui dis un jour, des murs, des enfants des autres, du bonheur des gens beaux et qui ont de l'argent³⁸¹.

Nous voudrions définir de manière thématique un roman de maison selon trois critères successifs : la maison et l'aventure, la maison et le romanesque, la maison et le monde.

Nous reviendrons dans un premier temps sur l'opposition initiale entre maison et aventure pour tenter d'appréhender le «roman de maison». Le *Dictionnaire de critique littéraire* donne la définition suivante du roman d'aventures : «Roman où l'intrigue faite de péripéties saillantes est particulièrement importante³⁸².» Le «roman de maison» se caractérise-t-il par un type d'histoires (dramas, accidents ou encore incidents s'opposant aux multiples péripéties) ainsi que de caractères (sédentaires, rêveurs ou casaniers s'opposant aux aventuriers)? La maison offrirait-elle à la diégèse un terrain d'exploration inédit, un matériau nouveau ? Investissant l'univers domestique, le roman de maison permet de faire un éclairage sur des personnages souvent délaissés par le roman d'aventures, ou qui ne rêvent plus de prendre la route ou le large.

Nous appréhenderons dans un deuxième temps le romanesque domestique. Nous évaluerons tout d'abord l'héritage tout à la fois de la maison et du roman domestique. Nous

³⁸⁰ Nathalie Heinich, *États de femmes*, Opus cité.

³⁸¹ Catherine Poulain, *Le Grand Marin*, Éditions de l'Olivier, 2016, p. 95 ; p. 258.

³⁸² Joëlle Gardes Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Éditions Armand Colin/SEJER, Paris, 2004.

mettrons en évidence la manière dont la maison réactive le romanesque. Nous apprécierons la dimension romanesque du roman de maison à l'aune du romanesque quotidien défini par Roland Barthes et Michael Sheringham mais aussi du romanesque mimétique, paroxystique, dont Jean-Marie Schaeffer a notamment rappelé les principaux traits dans sa contribution à l'étude du romanesque³⁸³. Nous évoquerons ainsi la démesure, la violence dont il est fait état. Le roman de maison renoue par ailleurs avec le sentimental et le fantastique, le surnaturel, comme nous l'avons relevé dans certains romans de Pascal Quignard, ainsi qu'avec une forme d'extravagance, notamment chez Marie NDiaye. La romancière exhibe des maisons dont les verrous des portes auraient sauté, ne garantissant aucune protection. C'est dans l'effraction, la transgression que notre curiosité comme notre plaisir de lecture sont aussi avivés. Sylvie Germain rappelle des interdits et donne par ailleurs sa place au désir consenti.

En dernier lieu, revenant à la maison ainsi qu'à la conclusion du roman, nous nous demanderons si celle-ci permet au personnage de se redéfinir par rapport au monde social. En posant la question de l'être et/ou de l'avoir, nous aborderons la dimension phénoménologique de la relation à la maison ainsi qu'un certain nombre d'enjeux éthiques que sa représentation peut servir.

*

³⁸³ Jean-Marie Schaeffer, «La Catégorie du romanesque», p. 291-302, in *Le Romanesque*, Gilles Declerq et Michel Murat (dir.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 320 p.

Chapitre 1 : La maison et l'aventure

1.1 L'événement «domestique», oxymore contemporain ?

Le roman d'aventures s'est construit contre la maison, reléguant celle-ci à ses marges (ouverture /clôture signifiant le départ puis le retour à la maison). Ces deux pôles marquent bien souvent le passage de l'enfance à l'âge adulte, la réintégration sociale au terme d'un certain nombre d'épreuves, de vicissitudes. Et pourtant, au terme de l'aventure, le personnage doit encore parfois se faire reconnaître, tel Ulysse achevant son Odyssée, évoquant précisément un détail intime, attaché à la sphère domestique (le lit nuptial) et devant ensuite batailler pour retrouver sa place, ouvrant le champ, au sein de la maison, à de nouveaux événements.

Les histoires de maison dont nous avons fait état dans notre deuxième partie et qui s'articulent sur des plans distincts ont fait ressortir que la reconnaissance du personnage n'est pas d'évidence. Les événements qui adviennent dans la maison se situent sur des registres différents. Nous appréhenderons «l'événement domestique», par opposition à la péripétie du roman d'aventures, évaluant leurs spécificités. L'un et l'autre entretiennent sans doute aujourd'hui davantage de connivences. N'est-ce pas plutôt au non-événement des récits quotidiens que s'oppose l'événement domestique ?

[...] c'est à partir de l'opposition convenue entre le quotidien sans événement et l'aventure que le roman revient en force, [analyse Marie-Pascale Huglo] tissant son intrigue à partir des lieux communs du quotidien et réinvestissant dans la fiction le contraste entre le romanesque et le prosaïque. D'une certaine façon, le quotidien ne se constitue que par rapport à ce qui s'y oppose, aussi est-ce à partir du couple qu'il forme avec l'extraordinaire que le roman se noue, réussissant à mener de front une intrigue narrative pleine de «rebondissements» et une contrainte formelle exigeante³⁸⁴.

La maison est à la fois le cadre permettant de saisir l'ordinaire des jours, le quotidien auquel une attention nouvelle est portée. Nous revenons aussi à la maison comme sur les lieux du crime pour tout à la fois la décrypter et renouer avec le plaisir de l'intrigue promu

³⁸⁴ Marie-Pascale Huglo (2007), «Présentation», dans *temps zéro*, n°1 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document71>.

depuis le XIX^e siècle, suivant le fil du récit, surpris par le surgissement de l'inattendu. Elle peut par ailleurs être posée telle une borne sur un trajet aventurier et donner lieu à toutes sortes d'expériences. Les romanciers placent ainsi de manière bien différente la maison dans une dynamique et lui redonnent sens et orientation par rapport à l'aventure : qu'il s'agisse de l'aventure d'une vie (les maisons de Pascal Quignard sont souvent des lieux de mutation, de passage), d'un retour à l'origine (J.M.G. Le Clézio), d'errance autour de la maison (Marie NDiaye) ou encore d'aventures intérieures (Sylvie Germain).

Là où l'aventurier s'apprête à vivre un certain nombre d'événements imprévus et surprenants qui constituent son horizon d'attente, le familier des lieux serait davantage pris au dépourvu. N'est-ce pas un lieu inchangé, reconnaissable, qu'il aspire avant tout à retrouver en revenant à la maison ? «Étymologiquement, l'aventure désigne ce qui advient, surgit, s'impose en rupture avec l'ordinaire, [écrit Bruno Blanckeman]. Transposée en termes de fiction, elle recouvre les événements qui modifient le cours normal d'une vie et font d'un personnage occasionnel un héros potentiel³⁸⁵.»

Or la maison protège des intempéries, comme de l'intempestif, met à l'abri du temps (et du récit) et semble a priori le lieu du non-événement, invitant à porter une attention particulière à ce menu événement, le minuscule, le «presque rien» qui tisse le quotidien. «Adhésion par le bas qui explique la réinvention du plaisir, voire du bonheur, comme on le voit dans un certain nombre de textes contemporains qui exaltent "l'émotion simple, la sensation brute" et donc célèbrent le quotidien "dans ses manifestations les plus humbles, les plus anodines". De là sans doute l'importance des "petits riens". Ces "riens" qui, forts de leur étymologie, redeviennent des "choses"³⁸⁶», souligne Jacques Poirier.

Les récits de vie, les récits du quotidien mais également la psychanalyse ont contribué à la réévaluation de la sphère domestique, à faire parler la maison comme la maisonnée, à explorer ses tréfonds et à réveiller ses traumatismes. L'événement domestique ne saurait se limiter aux accidents ou événements dramatiques et traumatiques. S'y agrège tout ce qui vient rompre l'ordinaire, qu'il s'agisse de gestes accidentels, de positions «déplacées», de paroles révélatrices qui font l'effet de véritables coups de théâtre sur la scène domestique.

³⁸⁵ Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, Opus cité, p. 113.

³⁸⁶ Jacques Poirier, «Le Pas grand chose et le presque rien», in *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 378.

Si les aventures pleines de péripéties comme de rebondissements s'inscrivent davantage dans la successivité, l'événement domestique ne suit pas nécessairement le fil de la lecture, qu'il soit convoqué sous forme de souvenir ou annoncé de manière prophétique (on songe notamment à l'évocation de la fin du Boucan dans *Le Chercheur d'or*, ou au rôle des textes-seuils dans *L'Enfant Méduse* qui lèvent des inquiétudes). Il affecte aussi le lieu dans lequel il s'inscrit au point de le rendre inhabitable et suscite le désir de faire ensuite place nette.

Les événements familiaux ponctuent quant à eux l'histoire de la maisonnée et ils se fixent sous forme de souvenirs qu'exposent les photographies, les archives de la famille. Les événements de la vie affectent les personnages et occasionnent des changements de maison. Ils se situent parfois en marge de l'aventure, comme nous l'avons relevé dans *Le Chercheur d'or*, où «l'aventurier» prend connaissance, lisant les lettres que lui adresse sa sœur Laure, des nouvelles qui touchent les siens.

La scène domestique est une scène théâtrale. Nous avons préalablement souligné la théâtralité de certains personnages. Les personnages de Marie NDiaye (et en particulier les mères), s'affirment, telle Mme Carpe, de manière parfois outrancière dans leur nouvelle vie.

Les intrigues domestiques alimentent des scènes de théâtre (ainsi les «scènes de cuisine» comme celle que déclenche la révélation de l'adultère dans *Le Salon du Wurtemberg*). Le roman s'est lui aussi nourri de ces histoires qui mettent en jeu les intérêts de la maison comme les désordres, discordes de la maisonnée. Si chez J.M.G. Le Clézio ou Pascal Quignard, l'on se dispute encore autour de l'héritage, les enjeux de la filiation se situent aujourd'hui sur un plan symbolique.

L'événement domestique est par ailleurs un événement dramatisé, «mis en scène», jouant sur les effets et les affects. La maison se fait chambre d'écho de drames domestiques dont le récit est amplifié. Dans *L'Enfant Méduse*, le calvaire de la petite Lucie occupe ainsi une large part du roman, alors que ses années de vie de femme sont vécues en accéléré et les textes-seuil annonciateurs en renforcent l'aspect dramatique. L'auteur règle l'intensité des lumières, expose le décor, lui-même devenu actant.

La lumière tourne en vain dans le trou des serrures. Elle est sans force, elle est légère et tendre. Elle est patiente ; elle glisse dans la rue, elle attend sur les seuils. [...] Mais il y a une fenêtre dont les volets sont grand ouverts, les rideaux non tirés. C'est la fenêtre du premier étage sur le flanc est de la maison situé dans le coude de la paisible rue de la Grange aux Larmes³⁸⁷.

³⁸⁷ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, Opus cité, p. 89.

Sylvie Germain remonte aux drames et aux blessures/lézardes secrets, enfouis, comme à des événements fondateurs qu'il convient d'expurger.

Pascal Quignard contrebalance la dramatisation de l'accident survenu villa Amalia, la mort de la petite Lena, par le constat, d'une froideur clinique, de l'autopsie:

Lena toute bleue.
Giulia hurlait.
Elle était dans l'encadrement de la porte-fenêtre, tenant dans ses bras la petite qui ne respirait plus.
Il y eut une autopsie. Magdalena Radnitzky était morte à l'âge de trois ans, absurdement, étouffée par une cacahuète³⁸⁸.

La douleur d'Ann Hidden absente au moment de l'accident, viendra ensuite, en écho, résonner dans la villa. C'est un cri retenu dans la page et Ann Hidden, éveillée à jamais, morte-vivante, épuise la souffrance, anéantie par la douleur que scande la répétition litanique de la préposition :

Une douleur sans fond, sans aucun effet autre que l'insomnie.
Elle resta réveillée des jours, sans se dévêtir, sans se coucher, sans changer de vêtement ni se laver³⁸⁹.

La scène domestique est un lieu où l'on fait aussi tomber les masques. Des années après qu'un autre drame domestique se fut produit, Claire Methuen en fait le récit différé. Elle raconte «une petite histoire» dont elle s'efforce de minimiser la portée comme les affects, afin de la «dédramatiser» et qui ébranle les certitudes de son frère Paul.

Claire me dit :
– Il faut que je te raconte une petite histoire qui va te faire de la peine mais tu vas avoir soixante-cinq ans. Tu es assez grand maintenant. Tu es peut-être assez grand pour connaître la vérité. [...] On vivait encore à Saint-Énogat. [...] Il faisait un temps vraiment épouvantable. J'ai couru jusqu'à la porte. J'avais déjà la clé à la main. J'ai ouvert la porte de la maison le plus vite que j'ai pu. J'étais entièrement trempée. Je me suis dévêtue aussitôt, je me suis précipitée vers la salle de bains pour me sécher. Je me vois encore pousser la porte. Maman est allongée dans la baignoire. L'eau est rouge. Elle s'est tranché les veines.
– Maman est morte dans l'accident de voiture.
– Non.
– Maman n'était pas morte dans l'accident³⁹⁰?

Norah la juge a accepté de prendre la défense de son frère et, lui rendant visite en prison, apprend elle aussi la vérité sur une autre tragédie domestique:

³⁸⁸ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 226.

³⁸⁹ *Ibid*, p. 226.

³⁹⁰ Pascal Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, Opus cité, p. 223-224.

- Je vais te défendre. Je vais être ton avocate. J’aurai le droit de venir te voir plus souvent.
- [Sony] secouait toujours la tête, doucement, quoique se grattant les joues et le front avec furie.
- Ce n’est pas moi, tu sais, dit-il tranquillement. Je ne pouvais pas lui faire de mal.
- Qu’est-ce que tu dis ?
- Ce n’est pas moi.
- Ce n’est pas toi qui l’as tuée ? Mon Dieu, Sony.
- [...]
- Qui l’a tué ? Sony.
- [...]
- C’est lui, dit-il.
- Notre père ?
- [...]
- Les petites, les jumelles, ce sont mes filles, pas les siennes. Il le savait, tu comprends³⁹¹ ?

En acceptant une vérité travestie, Norah peut à son tour admettre ce qu’elle considérait autrefois comme un mensonge et s’installer dans la maison de Grand Yoff pour préparer sa défense.

Dans la chambre transformée en bureau provisoire, elle relisait pour la énième fois le dossier d’instruction de l’affaire de Sony.

Jakob et les fillettes étaient rentrés à Paris tandis qu’elle-même s’installait dans la petite maison aux murs roses et au toit de tôle bleue, après s’être entendue avec les collègues de son cabinet pour assurer la défense de Sony.

Et elle levait parfois les yeux du dossier et considérait avec plaisir la petite pièce blanche et nue et elle acceptait l’idée qu’elle avait peut-être, dix ans auparavant, dormi dans cette même chambre, car il était maintenant plus simple d’admettre, le cœur ouvert, une telle éventualité, que de la rejeter avec effroi et avec colère, de sorte qu’elle laissait sans crainte l’envahir une impression de déjà-vu qui pouvait aussi bien provenir de ce qu’elle avait traversé en rêve ce qu’elle vivait à présent.

Elle était là, seule dans l’intense clarté d’une maison étrangère, assise sur une chaise dure et fraîche de métal poli, et son corps tout entier était au repos et son esprit était au repos pareillement.

Elle comprenait ce qui s’était passé dans la maison de son père, elle comprenait les uns et les autres comme si elle s’était assise simultanément sur le ventre de chacun d’eux. [p. 92-93]

Et elle préparait mentalement les questions qu’elle poserait à Sony, sachant déjà qu’il lui répondrait de son seul sourire et que, sur sa résolution de protéger leur père, il ne reviendrait pas, mais voulant lui montrer qu’elle était déterminée, elle, à le sauver et ainsi à l’affronter loyalement. [p. 96]

Elle veillerait sur Sony, elle le ramènerait à la maison³⁹². [p. 97]

Marie NDiaye a recours au drame ainsi qu’au surnaturel pour créer l’événement. Le drame domestique est banalisé, plutôt que d’être exacerbé, porté à vif, qu’il s’agisse ainsi de tomber accidentellement d’une fenêtre (la chute de Lucette présentée telle une farce, un stupide enchaînement de mauvais jeux de bascule³⁹³), ou de consentir à l’inacceptable (relégation, exploitation, fourvoiement). L’effet comique tient aussi à une forme d’opportunisme comme de bon sens, «un mal pour un bien», qui neutralise ces drames. La

³⁹¹ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, I, Opus cité, p. 86-87.

³⁹² *Ibid*, p. 92-93 ; 96 ; 97.

³⁹³ Marie NDiaye, *En famille*, Opus cité, p. 106.

mort de Lucette permet à Fanny de prendre sa place et de gagner un emploi stable. Il n'y a jamais de place pour deux dans les romans de Marie NDiaye, mais des phénomènes d'évictions récurrents.

L'espace abstrait de la scène est le terrain d'un affrontement littéralisé [explique Dominique Rabaté à propos des pièces de théâtre]: celui qui occupe le lieu refuse de laisser la place à autrui. Une sorte de rapport structural y régit l'espace: un seul personnage peut l'habiter et s'en voir dépossédé, violemment dessaisi, à tout moment. [...] Dans toutes ces pièces, on ne sait jamais, d'ailleurs, si le triomphe revient à celle qui part au loin [...], ou si, au contraire, il ne réside pas plutôt dans une persévérance à hanter un lieu originaire jusqu'à s'y confondre³⁹⁴.

Les événements étranges, s'ils surprennent de prime abord, s'installent eux aussi dans le cours ordinaire des jours. Ils demeurent inexpliqués, ouverts, tels des augures livrés à la diversité des interprétations.

1.2 Les caractères du roman de maison : Sédentaire, rêveur, casanier versus aventurier ?

Les histoires de maison ne sont plus concurrencées par les parcours d'aventuriers conquérants. Sédentaires, rêveurs ou casaniers, les personnages qui restent à la maison sont davantage valorisés, comme les expériences qu'ils y vivent. L'individualisme comme la libération du temps pour soi ont contribué à réévaluer l'espace domestique auquel fait écho le développement des récits de vie et du quotidien. Ceux-ci ont par ailleurs favorisé la réémergence des «gens de peu». Autrefois emblèmes de problématiques sociales, corporatistes (ouvriers, employés, paysans, mineurs...), en particulier chez Balzac ou Zola, les délaissés/déserteurs du roman d'aventures reviennent dans des romans à caractère tout à la fois social et autobiographique qui visent à une forme de réhabilitation ou de reconnaissance de dette. Qu'il s'agisse de prendre la mesure d'une réussite sociale (changement de milieu), comme Aurélie Filippetti évoquant son père mineur dans *Les Derniers Jours de la classe ouvrière* ou Annie Ernaux ses parents, propriétaires du café-épicerie dans *La Place*, d'évoquer des drames familiaux tel le suicide du fils dans *Loin d'eux*, de Laurent Mauvignier, ou la mort du père dans *Le Drap*, d'Yves Ravey, les romanciers contemporains rentrent à la maison pour raviver également d'anciennes blessures et mettre à nu les sentiments. Ils ouvrent ainsi un champ nouveau que le roman de maison

³⁹⁴ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, un livre CD, Opus cité, p. 45.

explore en s'emparant de problématiques identitaires, sociales, pour placer le personnage, ses drames personnels et ses affects au cœur du récit en leur donnant sens dans un trajet. Ce dernier serait-il éternellement voué à remuer le passé là où l'aventurier regarde vers l'avenir ? Les histoires de maison dont nous avons fait état tracent plus souvent de nouveaux chemins.

À l'action, au mouvement que propose l'aventure, l'espace domestique oppose cependant une sédentarité suspecte. Dans *Le Procès-verbal*, Adam Pollo manifeste sa révolte contre la société en revendiquant son oisiveté. Une culpabilité ancestrale pèse sur le casanier aussi solitaire que peu solidaire, observe Mona Chollet.

Les écrivains, ou les artistes en général, sont aussi les seuls casaniers acceptables [...]. Beaucoup, sans être artistes, éprouvent un besoin tout aussi régulier de solitude. Mais il leur sera très difficile d'en imposer la légitimité. La société continue de prendre cette revendication comme un affront. Vouloir rester chez soi, s'y trouver bien, c'est dire aux autres que certains jours – certains jours seulement –, on préfère se passer de leur compagnie ; et cela pour se consacrer à des occupations ou, pire, à des absences d'occupation qui leur paraîtront incroyablement vaniteuses ou inconsistantes. [p. 26]

Aimer rester chez soi, c'est se singulariser, faire défection. C'est s'affranchir du regard et du contrôle social³⁹⁵. [p. 28]

La maison est le lieu des rêveurs. Mme Bovary confrontait autrefois douloureusement ses rêves à la réalité, rêvant sa vie comme un roman. Nous pénétrons plus tard avec Colette, dans la chambre de la «sœur aux longs cheveux» :

Le jeudi matin, vers dix heures, il n'était donc pas rare que je trouvasse, encore couchée et lisant, ma sœur aux longs cheveux. Toujours pâle, absorbée, elle lisait avec un air dur, à côté d'une tasse de chocolat refroidi. À mon entrée, elle ne détournait guère plus la tête qu'aux appels : «Juliette, lève-toi !» montant du rez-de-chaussée. Elle lisait, enroulant machinalement à son poignet l'un de ses serpents de cheveux, et laissait parfois errer vers moi, sans me voir, le regard des monomanes, ce regard qui n'a ni âge ni sexe, chargé d'une défiance obscure et d'une ironie que nous ne pénétrons pas³⁹⁶.

Certaines maisons dans lesquelles nous avons aujourd'hui pénétré offrent quant à elles un refuge aux rêveurs comme ce grenier où lisent les enfants rêvant d'aventures et de voyages dans *Le Chercheur d'or*. Elles libèrent encore les rêves des dormeurs (ainsi le rêve d'homme-oiseau de Prokop Poupa).

³⁹⁵ Mona Chollet, *Chez soi, une odyssée de l'espace domestique*, Opus cité, p. 26, p. 28.

³⁹⁶ Colette, *La Maison de Claudine*, Opus cité, p. 67-68.

La question de la place et du statut conditionne le fait de pouvoir s'abandonner dans la maison, céder au relâchement. Si la famille l'occupe encore largement, d'autres membres viennent s'y agréger. À la parentèle plus ou moins nombreuse, s'ajoute toute une galerie de personnages qui se définissent chacun par leur familiarité ou non au lieu : domestiques, amis, voisins, hôtes de passage, ou encore intrus, voleurs, étrangers, fantômes et jusqu'aux absents, chacun prêt à endosser ou non son rôle, voire à le subvertir. L'incursion dans l'espace domestique permet de disséquer les relations entre les personnages et de mesurer les liens qui les attachent, tout comme d'observer les places qui leur sont attribuées et qui parfois inversent les rôles. Cette (re)-distribution est particulièrement frappante chez Marie NDiaye.

Le personnage qui revient à la maison doit décliner son identité pour autoriser son passage dans la maison. Il ne s'illustre pas par ses hauts faits ; il se détermine avant tout par rapport à ce lieu d'où il vient, où il va, par lequel il passe également. À moins que la maison ne soit abandonnée, n'y entre pas qui veut. Faire ainsi passer le personnage dans la maison revient à lui conférer un statut et à imaginer son histoire. Mais l'investissement comme le phénomène d'habitation constituent ici véritablement un enjeu. Il ne s'agit pas tant d'appartenir à la maison que d'y être reconnu comme de s'y reconnaître. Voici la fille reçue telle une invitée par son père (*En famille*), telle autre considérée «comme sa fille» par son ancien professeur de piano (*Les Solidarités mystérieuses*). Il suffit à Jean, dans *Révolutions*, de cogner trois coups pour que la tante Catherine lui ouvre la porte et le choisisse pour lui livrer ses trésors. Les histoires de maisons sont aussi des histoires d'élection. Appropriation ou ré-appropriation de la maison participent de cette reconnaissance de soi et du lieu à soi.

Les personnages de J.M.G. Le Clézio ne sont que de passage dans des maisons dont ils ne sont pas propriétaires et qui sont plus souvent vouées à disparaître. Si les maisons des premiers textes, ouvertes à tous vents, accueillait surtout des enfants, adolescents, celles situées «ailleurs» réhabilitent la famille, qui fait figure de parent pauvre. Le monde des adultes (avec ses soucis comme ses compromissions) est clairement séparé de celui des enfants. Ceux-ci s'échappent des maisons, rejoignant les enfants fugueurs des premières nouvelles pour vivre leurs propres aventures. Ils se rapprochent d'autres membres de la famille avec lequel ils entretiennent un lien privilégié : Jean rend seule visite à la tante Catherine. M. Soliman joue le rôle d'adjuvant auprès d'Ethel mais ne pourra malheureusement empêcher le naufrage. La maison est le lieu de ceux qui restent, ne

peuvent vivre l'aventure. Solitude, maladie, précarité, les événements de la «vraie vie» les affectent.

Nous reprenons volontiers le titre de son ouvrage *Pour une communauté de solitaires* pour désigner les personnages qui habitent les maisons de Pascal Quignard. Ceux-ci entretiennent une grande liberté par rapport aux lieux, dont témoignent aussi leur sens de l'hospitalité (Mme Ladon, Georges Roehlinger). Les personnages s'invitent plus volontiers qu'ils ne partagent le même toit. Ce sont également des hôtes de passage. Souvent dédiés à une carrière artistique, ils composent, jouent du piano, écrivent et la maison qu'ils élisent, «la maison de derrière», comme tous ces royaumes, se situe sur un autre plan, échappant au social comme au trivial. Les femmes fugueuses sont aussi des déserteuses.

Les maisons de Sylvie Germain sont habitées par la famille ou des personnes qui lui sont attachées (ainsi en est-il des invités comme des domestiques). Ce sont ces liens dont la romancière teste aussi la solidité, l'authenticité, comme elle mesure les effets que produit leur rupture. Ceux qui, tel Prokop Poupa, restent à la maison sont aussi délaissés, abandonnés et leur maison également désertée.

Les personnages éprouvent les ouvertures de la maison. Qu'il s'agisse de la Vouivre, trop libre pour rester confinée à la maison ou encore de Sabine qui, pour se sentir vivante, répond à l'injonction que lui soufflent ses pieds et la quitte à son tour. Les personnages de Sylvie Germain sont des hôtes qui cherchent à élargir le cercle étroit de la famille. La maison de Belleville de la *Chanson des Mal-aimants* comme l'appartement de Prokop Poupa d'*Immensités* ou encore la Ferme-du-Bout de la famille Verselay dans *Jours de colère* sont des lieux ouverts, où l'on se sent en famille.

Sylvie Germain privilégie des personnages rêveurs, contemplatifs, dirigeant volontiers leur regard vers les fenêtres. Elle les fait également s'interroger sur le sens de leur vie. À l'abri des tumultes du monde, la maison est aussi le lieu où se ressaisir.

Nous traversons les romans de Marie NDiaye en étrangers, placés sur le qui-vive. Romans des illusions perdues, ils mettent en scène le déclassement et font d'une certaine manière écho aux romans balzaciens. Les personnages sont volontiers exploités, en marge d'un monde bourgeois dont ils rêvent, avec lequel ils frayent ; ils se travestissent, rappelant les valets des comédies et leurs maîtres ou, de manière plus cynique, le *Journal d'une femme*

de chambre, d'Octave Mirbeau. Chez Marie NDiaye, place est faite aux intrus qui s'introduisent dans les maisons et font comme chez eux, pénètrent dans la cuisine comme dans la chambre à coucher, niant en quelque sorte le fait qu'il existe un dedans et un dehors et ignorant les lois de l'hospitalité. Les voisins envahissants voire invasifs instituent un rapport non de confiance mais de pouvoir, de dépendance, et se montrent volontiers inquisiteurs, ainsi La Pulmaire:

Elle n'était pas si décrépite, du reste, à peine l'âge de maman, mais elle avait ces manières de vieille, cette façon de ravalier ostensiblement sa vertu pour descendre au niveau des requêtes compliquées et légèrement répugnantes qu'il avait coutume de lui adresser depuis qu'ils étaient voisins, elle ayant sans doute mis un point d'honneur à ne jamais rien leur demander.

[...] Elle lui disait dans un susurrement, une affectation de douceur :

– Qu'est-ce qu'il se passe, Rudy ? Quelque chose ne va pas ?

– Non, rien de spécial, je me disais juste... comme je n'arrivais pas à joindre ma femme...

– Vous m'appelez d'où, Rudy³⁹⁷ ?

Les personnages de Marie NDiaye ne sont même pas casaniers. Ils ne peuvent, contrairement à ceux de Pascal Quignard, faire corps avec la maison à laquelle rien ne les rattache. Ils ne rêvent pas d'aventure, ni même d'ailleurs, et donnent plus volontiers le sentiment d'échouer dans la maison dans laquelle ils consentent par ailleurs à s'enliser (ainsi Rosie dans la maison de Lazare en Guadeloupe) :

Rosie s'était habituée, [...] avait-elle dit [à Lagrand], au manège frénétique des rats dans la soupente. [...] Les planches du plafond étaient si minces qu'on avait l'impression d'entendre distinctement chaque griffe claquer sur le bois, avait dit Rosie, calme, acceptant cela comme le reste, y voyant même peut-être, depuis son banc d'où elle ne bougeait guère, un intérêt exotique, une curiosité. Et force avait été à Lagrand de se rendre compte que Rosie se trouvait maintenant, après si peu de temps, dans un état de consentement absolu, solaire et gai, à tout ce qui se produisait, non par résignation ou pour conclure quelques semaines d'amertume épuisante, mais grâce, pensait Lagrand, à une compréhension enfin donnée, enfin atteinte, de ce pourquoi elle était là, fût-ce dans une case branlante et surchauffée, fût-ce, même, dans l'absence inexplicquée de son frère Lazare³⁹⁸.

Les personnages ne peuvent s'installer. Ils ne sont jamais chez eux et viennent plus souvent occuper une place vide. Les ménages se recomposent dans un cercle étroit. Parfois il s'agit même d'un simple échange ou d'un jeu de chaises musicales. Ainsi dans *Mon cœur à l'étroit*, Corinna Daoui se met en ménage avec l'ex-mari de Nadia, puis, une fois que celle-ci a quitté son appartement, devient-elle la nouvelle femme d'Ange. Ce jeu de place vacante à prendre se répète. En l'absence de son frère, Norah couche dans sa chambre puis ses deux

³⁹⁷ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, II, Opus cité, p. 118 ; p. 119.

³⁹⁸ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Opus cité, p. 229.

filles dorment à leur tour dans la chambre de ses filles. Les personnages de la maison sont également ces absents, personnages en creux dans leur espace vide et dont on s'inquiète.

*

Les romanciers mettent en scène des personnages qui doivent faire en quelque sorte leurs preuves pour s'accorder au lieu. S'ils cherchent à l'investir, il leur est aujourd'hui plus facile de s'en dépendre. Cette mobilité nouvelle, parfois choisie, est également subie, et n'est pas toujours synonyme de liberté. Adam Pollo, dans la villa sur la colline, est en sursis :

Pour habiter, en ville, il y a deux sortes de maisons différentes : il y a les unes, et puis il y a les asiles. [...] Voilà pourquoi, en fin de compte, c'était bon d'habiter tout seul une villa abandonnée, en haut d'une colline.

Évidemment, il y manquait ce qu'on appelle le confort. Il faut coucher par terre, à moins que les gens n'aient laissé un lit, ce qui n'était pas le cas là-bas. L'eau en général est presque toujours coupée (sauf la prise dans le jardin, tu te souviens, Michèle ?). On n'est pas protégé contre les cambrioleurs ni contre les animaux [...] Puis on est à la merci d'une arrivée soudaine des propriétaires. Il a [blanc] ive que ces gens-là se mettent en colère en voyant leur maison occupée. On n'a pas grand-chose à dire pour se justifier, surtout quand il fait chaud, qu'on est un type jeune, robuste comme tout le monde, c'est-à-dire capable de travailler, et qu'en particulier on avait une chambre à soi en ville, avec tout ce qu'il fallait. Il se peut qu'ils aillent jusqu'à appeler la police, et on est vite pris, vagabond avec la mention, «sans [blanc]le fixe n [blanc]», voleur, déserteur, et, violation de domicile, abus de confiance, chantage ou mendicité»³⁹⁹.

Les personnages du roman de maison ne sont pas des personnages types. Ils se (re)définissent chacun par rapport à la maison, en fonction de leur statut, de leur rôle, des expériences qu'ils y vivent, comme des trajets qu'ils empruntent. Nous allons à présent étudier la manière dont leurs histoires sont composées. Y a-t-il une spécificité narrative du roman de maison ?

1.3 La narration : la forme du récit

Les histoires mettant en jeu la maison comme la maisonnée favorisent-elles un type de récit particulier ? La révélation de drames et de secrets a permis de renouer avec le plaisir de l'intrigue et de susciter les effets thymiques du récit. Cette révélation s'apparente aussi à une libération. L'événement domestique dont nous avons relevé l'aspect dramatique sinon traumatique forme un nœud que le lecteur dénoue, au propre comme au figuré, libérant le fil

³⁹⁹ J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Opus cité, p. 226.

de l'intrigue. Souvent ressenti comme intrusif, il est davantage subi qu'affronté et présente un caractère quelque peu irréversible. Il crée parfois la surprise, introduit un effet de rupture avec ce qui précédait, éclaire sur un personnage ou une situation.

La *surprise*, [écrit Jean-Michel Baroni] comparativement au *suspense* ou à la *curiosité*, est une émotion éphémère, qui se définit essentiellement par le moment de son surgissement et non par sa durée ; par conséquent, cette émotion n'est pas en mesure de configurer une intrigue, mais plutôt de connoter ses «moments forts», qui correspondent souvent au surgissement du «nœud» ou du «dénouement».

[...] Par rapport à la *curiosité* et au *suspense*, qui polarisent l'interprétation vers l'«à-venir» du texte, la *surprise*, du fait de «l'éclat particulier que prend le survenir du texte [...], conduit au contraire à reconsidérer une partie antérieure de celui-ci, ou plutôt à réévaluer la manière dont nous l'avons actualisée préalablement⁴⁰⁰.

La maison propose au romancier différents accessoires et espaces scéniques pour bâtir ses histoires. Elle attend le personnage qui viendra percer ses secrets, tisonner le feu de sa cheminée car la maison est un foyer qui a de multiples histoires à raconter. C'est là que se tiennent les conteuses (telle la tante Catherine).

Les récits à tiroirs

La maison offre des lieux de cachette qui favorisent en premier lieu les récits à tiroir. Ceux-ci nous permettent de souligner l'homologie entre la forme du récit et le mobilier. Le formaliste russe Victor Chklovski, répertoriant différentes formes de récits a ainsi repéré des récits en emboîtement⁴⁰¹. «À côté des histoires principales, le roman peut en contenir d'autres, secondaires, qui ne servent habituellement qu'à caractériser un personnage [...] nous les sentons comme enchâssés⁴⁰²», écrit à sa suite Tzvetan Todorov. Ces récits ont ici un véritable rôle diégétique, éclairant un personnage ou une situation. Les malles, les tiroirs dans les chambres ou encore les alcôves n'attendent en effet que d'être tirés pour révéler leurs secrets. «J'ai glissé la clef dans la serrure et fait coulisser la cloison. Une alcôve assez large et profonde servait en effet de débarras⁴⁰³.» Dans le confessionnal improvisé, Laudes-Marie rejoue et déjoue une mascarade macabre. La chemise en carton dérobée par Marie dans l'appartement de Pierre Zébreuze donne la parole à Zélie. Leur destin sera désormais lié et la jeune fille devenue adulte signera des romans pour enfants mêlant leurs deux noms.

⁴⁰⁰ Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Opus cité, p. 296 ; 298-299.

⁴⁰¹ Victor Chklovski, «La construction de la nouvelle et du roman», *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis et traduits par Tsvetan Todorov, Éditions du Seuil, «Tel Quel», 1965, p. 172-199.

⁴⁰² Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, 1966, Vol. 8, n°1, p140-141.

⁴⁰³ Sylvie Germain, *Chanson des Mal-aimants*, Opus cité, p. 196-197.

Ann Hidden nous alerte et aiguise notre curiosité, s'écartant brusquement du tiroir du bureau :

Soudain, elle s'écarta avec répulsion du tiroir du bureau à cylindre.
C'était là où elle rangeait toutes les photos.
Elle entendit en bas un bruit violent de fer.
Elle courut à la fenêtre.
L'agent immobilier avait poussé la grille et était déjà dans le jardin, impatient. Ann referma en poussant des deux mains l'immense tiroir. [...]

Elle tenait de nouveau dans ses mains les photos de son père. C'était un petit homme mince, le nez aigu. Les cheveux gominés comme autrefois, coiffés en arrière, mais rebelles, un peu hirsutes. Elle redescendit à la cuisine. «Il faut tout jeter, se disait-elle. Quelque angoisse que j'éprouve il faut tout jeter. Je sais qu'il faut se séparer de tout⁴⁰⁴.»

Le père absent surgit tel un diabolin qu'on s'empresse de refermer, avivant la curiosité. La scène anticipe les retrouvailles entre le père et sa fille à la fin du roman.

La maison offre également différents espaces scéniques favorisant les changements de plateaux et les récits enchâssés. La Tante Chut se retire ainsi en coulisses, lasse de la geste familiale, pour évoquer un autre souvenir dans une autre maison donnant lieu à une analepse.

C'en est trop pour Édith, elle se lève et s'éclipse discrètement, son chien aphone dans les bras. Elle se retire dans la pièce qui servait autrefois de bureau à Georges, au rez-de-chaussée, où Sabine lui a préparé un lit sur le divan. Elle ferme la porte, les volets, se déshabille, enfile sa chemise de nuit, se bouche les oreilles avec des boules Quies. Elle connaît le sobriquet dont l'affublent ses petits-neveux, Tante Chut, et elle le trouve judicieux – bien davantage que ses inventeurs ne le croient.

Oui, «chuuut... !», que le monde mette une sourdine à son brouhaha, que cessent les bruits extérieurs, afin que, dans un silence lumineux, puissent se lever et résonner la seule voix qui lui importe, le seul rire qu'elle ait aimé, le seul souffle qui l'ait bouleversée⁴⁰⁵.

Nous avons relevé dans notre première partie l'usage de la fenêtre, qui autorise par ailleurs les scènes dérochées.

Les jeux de miroir

Les miroirs sont des éléments révélateurs. Ils permettent d'élargir le champ de vision (ainsi la découverte de la chambre de Ferdinand dans *L'Enfant Méduse*). Les miroirs renvoient également les personnages à leurs propres angoisses ou questionnements et orientent de nouveaux trajets. Miroirs et fenêtres servent les expériences individuelles.

⁴⁰⁴ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 56 ; p. 60.

⁴⁰⁵ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Opus cité, p. 110.

Le jeu de miroir appelle le souvenir d'une autre scène invitant à la confrontation des points de vue. Ces scènes miroirs sont fréquentes chez Marie NDiaye (ainsi Rudy Descas, retenu sur le seuil, empêché de répéter le geste criminel du père, ou retrouvant à l'âge adulte un enfant ayant de nouveau pris sa place dans la cuisine de la maison de la mère, *Trois femmes puissantes, II*). L'histoire se répète et piétine, et bien souvent la chance passe.

Récits «enkystés», récits différés

Nous employons le terme de récits enkystés pour qualifier ces récits enténébrés sur lesquels le silence s'est refermé, les drames familiaux que nouent aussi les secrets comme celui de la petite Lucie et qu'il faut parfois extraire, arracher au temps de la diégèse pour ensuite s'en libérer. Leur révélation constitue le plus souvent un récit différé auquel il faut la lenteur de l'aveu pour les exhumer, ainsi les épisodes successifs où la lettre est évoquée dans la bibliothèque (*Chanson des Mal-aimants*). La révélation tardive du drame peut par ailleurs contribuer à le dédramatiser. La maison est aussi lieu de résilience pour Lucie Daubigné que son parcours nomade finit par ramener à la maison du drame. Les travaux de reconfiguration de la maison favorisent l'inscription de nouvelles histoires.

Les (fausses) enquêtes, les scènes de reconstitution

La maison est un lieu de prédilection du roman policier. La maison comme la maisonnée recèlent, font des mystères. Ses drames comme ses intrigues empruntent ses codes. La «scène de reconstitution» aura ici un rôle cathartique. Ses sombres histoires invitent naturellement à nous rapprocher de la forme de l'enquête pour tenter de les élucider. Mais, chez Marie NDiaye, celle-ci est plus souvent détournée. Les photos disséminées à la manière d'un jeu de «fausses» pistes qui jalonnent le parcours de Fanny dans *En famille* ne peuvent servir d'indices, les couloirs menant à une pièce révélatrice lèvent de nouveaux questionnements et les découvertes d'absents surviennent lorsque nous ne les attendons plus. L'auteur déjoue ainsi les effets de surprise. Si le retour à la maison engage à revenir sur les traces, c'est plus souvent pour les effacer. La scène de reconstitution fait appel au souvenir pour évoquer les drames mais les témoins eux-mêmes (tel Rudy Descas) doutent de leur présence sur les lieux du crime.

Les récits à rebours

La maison permet d'organiser des trajets que la forme des récits reproduit. Le retour à la maison mère donne lieu à un récit à rebours. Ainsi l'évocation de la mère dans *Le Salon du Wurtemberg* est-elle retardée. Le récit est tendu, aimanté entre deux maisons souvenirs qui s'éclairent mutuellement : la maison de Mlle Aubier qui cache dans un premier temps la maison de Bergheim vers laquelle nous nous acheminons progressivement. Le point de départ nous ramène également à l'arrivée, la maison de Mlle Aubier, vers la fin du roman.

Les trajets à rebours de J.M.G. Le Clézio reproduisent le trajet initiatique qui est un retour aux origines. Dans *Le Chercheur d'or* Alexis, évoquant de manière prophétique la disparition de la maison, nous invite à lire un récit en boucle illustrant également le cycle. La fin du roman nous fait rejoindre le point de départ et nous ouvre ensuite sur l'Océan.

Me voici de nouveau à l'endroit même où j'ai vu venir le grand ouragan, l'année de mes huit ans, lorsque nous avons été chassés de notre maison et jetés dans le monde comme pour une seconde naissance. Sur la colline de l'Étoile, je sens grandir en moi le bruit de la mer. [...]

J'irai sur le port pour choisir mon navire. Voici le mien : il est fin et léger, il est pareil à une frégate aux ailes immenses. Son nom est *Argo*⁴⁰⁶.

Les romans du «cycle mauricien» superposent ainsi plusieurs voyages. Le voyage vers l'île leur sert de trame narrative. La maison ancestrale prend sens et place dans ce cycle composé d'un certain nombre d'invariants : personnages, lieux et trajets.

Les personnages : Le personnage principal se met en quête de ses origines et de son identité. Nous le suivons de l'enfance à l'âge adulte ; la passeuse de mémoire, ainsi la tante Catherine (*Révolutions*), transmet l'histoire familiale et le souvenir de la maison perdue ; la fille de l'île joue le rôle d'initiatrice. Elle confie d'autres histoires et secrets.

Les lieux : Une île, dans l'archipel des Mascareignes. Son exploration permet de la définir comme bipartite. Elle est souvent séparée par une frontière invisible divisant la société insulaire. Elle recèle une seconde île qui est un espace sacré, faisant d'une certaine manière écho à la «maison de derrière» de Pascal Quignard. La maison dans l'île est ceinte d'un jardin qui figure l'Éden.

Les trajets : Le voyage dans l'île prend la forme d'un retour sur les traces de l'ancêtre et de la maison perdue. Ce scénario peut-être étendu à d'autres romans, nombre de maisons exotiques étant apparentées à des îles.

⁴⁰⁶ J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Opus cité, p. 374.

Les trajets initiatiques favorisent également les récits enchâssés, ouvrant sur d'autres histoires qui participent de cette quête et qui nous ouvrent la porte d'autres maisons. Ainsi les histoires de La Kataviva :

[Jean] se levait, il marchait sur la pointe des pieds jusqu'à la porte, il mettait la main sur la poignée. Il attendait quelques secondes, espérant qu'elle allait le rappeler, le faire à nouveau entrer dans son histoire⁴⁰⁷.

C'était bien d'écouter cette histoire, ici, dans l'appartement de La Kataviva, tout en haut de l'immeuble, comme hors du temps. [...]

La première fois que nous nous sommes parlé, [Somapraba] était venue m'attendre au fond du jardin, là où commençait le chemin vers les ravins, vers la forêt, [commence la tante Catherine]. Alors Somapraba racontait une très longue histoire, celle de Damayanti et du roi Nala. Elle m'a montré aussi un endroit, au bord de la rivière, trois grands rochers qui formaient une grotte, et au fond de la grotte il y avait des vases en terre rouge, et des bouts de bois parfumés, elle m'a dit que c'était la maison d'Aranyani, la Dame de la Forêt⁴⁰⁸.

Ces récits enchâssés sont parfois alternés, présentés dans une mise en page différente, délivrés à part, laissant la parole à d'autres conteuses (ainsi Kilwa, dans *Révolutions*). Ces récits, qui constituent des analepses et nous plongent dans un autre temps, prennent sens dans le trajet du futur initié. Ils le nantissent d'un savoir, d'une histoire des origines, enrichissant le voyage.

Déchronologisation/relogicismation du récit

Foyer organisateur de trajet, la maison pose la question de l'ordre et de la remise en ordre du récit. Lire le roman par le prisme de ses maisons permet de suivre le fil du récit, de mesurer et de qualifier les trajets qu'elle borne comme d'apprécier l'évolution des personnages, de considérer les stations qu'elle autorise. Nous suivons ainsi Jean Marro dans *Révolutions* au fil des visites qu'il effectue à la Kataviva et qu'il espace à mesure qu'il avance dans son histoire et qu'une autre conteuse prend le relais de la tante Catherine. Nombre de trajets nous ramènent en arrière, offrant un éclairage nouveau sur les maisons. La mise en réseau des maisons invite par ailleurs à tisser d'autres liens et histoires : ainsi, dans le roman *Onitsha*, la maison attractive/répulsive de Sabine Rodes éclaire le personnage du père découvrant un pan de sa vie (et de son secret) avant que Maou et son fils ne le rejoignent.

⁴⁰⁷ J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Opus cité, p. 171.

⁴⁰⁸ *Ibid*, p. 254-255.

La maison peut également être le lieu d'une déchronologisation du récit. Si la villa sur la colline dans *Le Procès-verbal* permet à Adam Pollo d'initier son propre temps, elle n'en demeure pas moins le point de repère de son histoire, une échappée dans le temps. Dans la maison cosmique, le personnage échappe également au temps linéaire comme au temps du récit.

Convoquant le souvenir, en particulier de la maison natale, la maison permet d'introduire prolepses (ainsi l'évocation du Boucan dans *Le Chercheur d'or*) ou analepses (le retour sur les lieux, en particulier après un deuil, pour vider la maison fait surgir des bouffées d'enfance). Chez Marie NDiaye, les souvenirs sont flous et les retours à la maison (comme dans *Un temps de saison*) souvent impossibles. L'épisode fondateur de la maison de Brive dans *Rosie Carpe* constitue la matière d'une analepse, mais le lecteur a seul le loisir d'effectuer un retour en arrière.

Dilatation du récit, sommaires, ellipses

Nous suivons avec les personnages de Pascal Quignard des trajets marqués par la discontinuité. Nous avons relevé des accélérations auxquelles succèdent des pauses dans les trajets d'Ann Hidden ou de Claire Methuen. Nous observons également un phénomène de dilatation dans la maison où l'on s'installe dans la durée. Celle-ci ouvre une parenthèse où les souvenirs remontent peu à peu, offrant un temps de décantation (ainsi Charles Chenogne triant les souvenirs à Bergheim). «J'étais à Bergheim», énonce-t-il soudain dans *Villa Amalia* et nous voici transportés dans un autre lieu et un autre temps.

Nous avons vu que les souvenirs douloureux comme l'évocation de drames sont plus souvent noués et occupent parfois tout l'espace de récit (ainsi le calvaire de la petite Lucie).

Dans *En famille* comme dans *Mon cœur à l'étroit*, Marie NDiaye utilise les titres de chapitres sous forme de résumés, qui jouent le rôle de prolepses, nous invitant à suivre tels des jalons les tribulations des deux héroïnes errantes. Les maisons ne permettent pas l'ancrage.

*

Le socle de la famille sur lequel s'appuyait autrefois le roman domestique a vacillé. Le roman de maison reflète aujourd'hui des quêtes identitaires comme il questionne le sentiment d'habitation, l'authenticité du rapport des personnages au lieu. Il ne renoue avec la famille que pour constituer de nouveaux héritages, des legs imaginaires, et témoigne de déliaisons. Les histoires de maisons de nos romanciers sont plus souvent déstabilisantes, marquent des ruptures et font également état de mobilités nouvelles comme de précarité.

Le motif de la maison permet véritablement de configurer des histoires, qu'il s'agisse de se servir du mobilier pour construire des récits à tiroirs, des récits différés ou encore des récits à rebours. Les espaces architecturaux jouent également un rôle dans la diégèse.

Le roman de maison, contrairement aux récits du quotidien, ne cherche pas à «fuir le récit pour raconter le quotidien» pour reprendre l'intitulé de l'article de René Audet dans la revue *Temps zéro*. Il contribue à inscrire la maison dans le récit, à exploiter sa dimension narrative et renoue précisément avec le romanesque mimétique. Il réhabilite les drames domestiques qui occupent parfois tout l'espace du roman pour les reconfigurer dans un trajet et leur donner une orientation nouvelle. C'est sur un chemin véritablement aventurier, inconfortable que les romanciers dressent leurs maisons. Aussi le roman de maison rejoint-il le «récit d'aventure, [lequel, comme l'écrit Bruno Blanckeman], est aussi celui qui saisit de l'intérieur les secousses, les crises, les révélations de la conscience, confrontée à ses incertitudes et à des expériences qui la remettent en question⁴⁰⁹».

La maison se prête à de multiples représentations et énumérer de quoi elle est le lieu invitera à placer le roman de maison sans doute davantage à la confluence de différents genres, au premier rang desquels figurent le roman d'aventures, le récit d'enfance, le roman généalogique, le récit de filiation ou encore les récits du quotidien ou les récits de soi. Le roman de maison emprunte son goût du secret et de l'intrigue à des genres autrefois mineurs : le roman policier ou le roman fantastique. C'est ainsi un creuset et il se caractérise par une relative porosité.

*

⁴⁰⁹ Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, Opus cité, p. 113.

Chapitre 2 : La maison et le romanesque

2.1 Roman domestique, roman de famille, roman de maison

La maison, qui peut au gré des romanciers servir la représentation comme jouer un rôle dans la diégèse, apparaît aujourd'hui comme un lieu possible de réactivation du romanesque. Les romanciers retourneraient-ils à la maison sans illusions ou pour jouer de nouveau aux illusionnistes ? Si les romanciers se réapproprient la maison, la réinventent, ils doivent cependant composer avec un héritage romanesque qu'ils choisissent ou non d'assumer, de revendiquer comme de contester. Nous pointerons à cet effet la veine sentimentale comme la veine fantastique. Nous chercherons par ailleurs à mettre en évidence la manière dont le roman contemporain s'abreuve à différentes sources romanesques pour composer ses histoires.

Maison et famille traditionnelles offrent une ressource inépuisable pour la fiction, note Daniel Madalénat⁴¹⁰. Nous les retrouvons sous la plume de romanciers régionalistes (tel Jules Michelet par exemple), où la maison assumait par ailleurs son rôle traditionnel de décor stable, maison, famille et patrimoine se confondant, et qui renouaient quant à eux plus volontiers avec une veine réaliste et passéiste. La maison nourrit des rêves comme elle suscite des convoitises nouvelles et fait l'objet de transmissions inédites. Ce retour à la maison est également un retour au lieu. Le parcours se fait souvenir. Nombre de retours à la maison, sous la forme de récits de soi, viennent réveiller les heures sombres du passé et de douloureux secrets de famille pour permettre la réparation, la reconstruction. Cette maison, c'est la maison d'enfance le plus souvent dont il s'agit de dissiper les ombres pour se réapproprier son histoire.

⁴¹⁰ «La famille étroite, avec ses fonctions sexuelle, procréatrice, affective, économique, éducative, est un système complexe de communication et d'interaction : elle a ses changements (naissances, décès, divorces), ses conflits, ses rôles stéréotypés qui permettent de mimer des sentiments convenables. Elle fournit ainsi à l'intimisme des actants et des actions variés à l'infini ; elle est une inépuisable carrière pour les élégiaques, les spécialistes lyriques du mariage, les romanciers des lignées ou des intérieurs.»
Daniel Madalénat, *L'Intimisme*, Presses universitaires de France, «Littératures modernes», 1989, p. 87-88.

Dominique Viart et Bruno Vercier observent qu'aujourd'hui «[l]es “romans de famille” [...] se multiplient, qui interrogent la notion toujours aiguë des relations humaines. Si un tel “thème” n'est pas bien neuf – on le trouve déjà dans les pièces de Diderot, les romans de Balzac et Zola, ceux de François Mauriac et d'Hervé Bazin – il se trouve relancé par contamination⁴¹¹.»

Autres fictions, celles des romans de la maisonnée : dans sa contribution au *Roman contemporain de la famille*, Dominique Viart établit une topographie de la famille en littérature. Il fonde ainsi des romans domestiques contemporains, les romans de la famille dérivant de la catégorie du roman domestique établie par Albert Thibaudet. «Ces romans, [souligne-t-il], reprennent certains traits du genre» :

[L]es romans de la famille fournissent à la fois la chance d'un cadre très restreint, que formalise la métonymie de la «maison», structure sur le mode du «huis clos», entre un nombre limité de personnages et de lieux dont la proximité accroît les frictions, et, donc, les effets de dramatisation jusqu'à une tension quasi théâtrale [...] et, d'autre part, la possibilité de traiter, dans ce cadre/drame restreint, microscopique, les questions plus vastes du macrocosme social. [...] Car c'est une caractéristique de certains romans actuels que de mettre en abyme les traits discriminants des formes romanesques dont ils s'inspirent. [p. 22]

[...] L'exacerbation des rapports affectifs devient une modalité insistante et radicale de traitement de romanesque «domestique», là où les Mauriac et autres romanciers du XX^e siècle préféraient ausculter les drames cachés et les violences étouffées⁴¹². [p. 25]

Le roman de maison offre un nouveau paradigme d'observation de la famille. Nos romanciers ne dédaignent pas revenir dans de sombres maisons où planent les non-dits sur le passé. Chacun utilise la maison comme matériau romanesque pour composer ses histoires et leur donner un sens. Les différentes stratégies de nomination de la maison ont fait ressortir la diversité de cette réappropriation. La maison est aussi un espace d'aventures actuelles où des événements étranges ou intrigants se produisent. Les maisons sont parfois follement rêvées mais les illusions sont également trompeuses et le romanesque déjoué, mis à distance.

Bernard Pingaud souligne dans *La Bonne aventure* que le retour au romanesque n'est pas totalement débarrassé d'un soupçon relatif qu'on peut aisément déceler à travers les œuvres des romanciers qui ne veulent plus se contenter de refaire Balzac, sans pour autant renoncer

⁴¹¹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*, Opus cité, p. 98.

⁴¹² Dominique Viart, «Fictions familiales versus récits de filiation, Pour une topographie de la famille en littérature», in *Le Roman contemporain de la famille*, Sylvaine Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), Classiques Garnier, Paris, 2015, p. 22 ; p. 25.

à “raconter” ou à “représenter”»⁴¹³. Les personnages féminins que les auteurs mettent en scène participent de ce retour dubitatif car il n’est plus question de les enfermer dans des rôles auxquels elles n’adhèrent plus. Marie NDiaye a recours à la parodie, à l’ironie, effets, souligne Bernard Pingaud, dont usent ces romanciers soupçonneux qui reviennent au romanesque.

2.2 Romance, roman gothique, roman fantas(ma)tique

2.2.1 La maison, lieu de la romance

La dimension paroxystique propre au romanesque s’attache en premier lieu à la maison. La maison, lieu de prédilection d’intrigues amoureuses, dans laquelle se tenaient autrefois les femmes était propice à l’exaltation des sentiments exacerbés ou extravagants.

Observant les mutations du roman d’amour en roman domestique au tournant du XVIII^e siècle, Charles Shelly relève d’abord les critiques pointées à son époque par Mme de Staël à l’encontre du roman, jugé à la fois trop sentimental et féminin. Dans son *Essai sur les fictions*, publié en 1797, celle-ci « fait l’éloge du genre romanesque et lui assigne deux buts principaux, [explique Bruno Blanckeman] : explorer toute l’étendue des sentiments sans se restreindre au seul jeu des passions amoureuses, mais en s’intéressant aussi à ceux qui mettent en jeu l’être social ; agir sur les mœurs, les réformer, les affiner en proposant aux lecteurs (-trices) des modèles de vérité auxquels se conformer⁴¹⁴».

La thématique amoureuse, trop restreinte, est par ailleurs un privilège de classe, observe Charles Shelly.

Renouveau d’une thématique usée, défi posé par le traitement de passions inédites, il s’agit surtout de transformer le roman en genre universel en lui permettant de s’adresser à toutes les classes de la société, à tous les âges de la vie. [p. 511]

[...] Pour trouver les moyens de passer du roman d’amour au roman domestique, de la «miniature du couple» au «tableau de famille», ce n’est pas vers la tradition française, avec son Roman bourgeois, comique et vulgaire, que le roman sentimental peut se tourner. [...] il s’agit de se tourner vers les littératures où l’on a de tout temps donné une dignité aux «mœurs domestiques», à «la vie à la campagne, en famille», et, partant, à leur représentation littéraire⁴¹⁵. [p. 515]

⁴¹³ Bernard Pingaud, *La Bonne aventure, Essai sur la «vraie vie», le romanesque et le roman*, Éditions du Seuil, 2007, p. 159.

⁴¹⁴ Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, Opus cité, p. 30.

⁴¹⁵ Charles Shelly, «Roman d’amour et roman domestique: mutation du genre au tournant du XVIII^e siècle», *Eighteenth-Century fiction*, Opus cité, p. 511 ; p. 515.

Le roman domestique anglais (*Domestic Novel*), qui se développe à partir du XVIII^e siècle et se répand plus largement au XIX^e siècle, est fondé sur une autre culture, celle du *home* qui contribuera également en France à l'avènement de la famille dans le roman, comme nous l'avons vu en introduction. Celui-ci ne dédaigne pas de s'alimenter à la veine sentimentale comme au roman gothique, de même que de s'ouvrir à des œuvres plus populaires ainsi que l'explique Elizabeth Boyd Thompson⁴¹⁶ dans sa contribution à *l'Encyclopédie des études féminines*. L'éventail est large et l'exposé de ces intérieurs ne valorise pas de la même manière la vie domestique ni ne met en scène des maisonnettes semblables. Jane Austen, Thomas Hardy, les sœurs Brontë, Elizabeth Gaskell ou encore George Eliot illustrent ainsi diversement les affres de leurs héroïnes selon qu'elles obéissent ou non aux conventions sociales et respectent la place qui leur a été assignée. Ce *Domestic novel* offre un contrepoint au roman maritime, souligne-t-elle. Roman d'apprentissage de femmes, destiné le plus souvent à des femmes, il constitue et entretient une forme de gynécée littéraire. En Angleterre, tandis qu'au *novel* s'attachera un romanesque réaliste la dimension sentimentale et fantasmatique sera désormais l'apanage du *romance*.

Les romancières féministes mineront quant à elles les intérieurs, critiquant, telle Virginia Woolf, la femme aliénée dans la maison bourgeoise pour tenter de conquérir, au sein de la maison, l'espace à soi.

En France, l'avènement du roman domestique coïncide plus précisément avec l'ascension de la bourgeoisie. La maison patrimoine, enjeu de succession, assume alors pleinement son rôle de décor à la fois mimétique et symbolique de la place de la famille. Le développement de la sphère privée, refuge de l'intime, favorise la confession des sentiments.

Bruno Blanckeman observe que la dimension sentimentale s'exprime aujourd'hui plutôt dans les univers plus formatés des séries télévisées qui remplissent un cahier des charges déclinant des rôles et situations stéréotypés.

«Cette affinité de la fiction avec les structures traditionnelles de l'identité féminine se manifeste de façon plus évidente encore avec l'usage actuel des "romans roses", dont la lecture par de larges catégories de femmes ne serait pas aussi répandue et intensive si elle ne

⁴¹⁶ « The domestic novel of manners is largely a phenomenon of nineteenth-century British literature and includes a number of texts that have been variously categorized as domestic fiction, domestic romance, social problem novels, governess novels, and novels of manners. »⁴¹⁶ / « Le roman domestique de mœurs est dans une large mesure un phénomène propre à la littérature anglaise du XIX^e siècle et qui inclut un certain nombre de textes qui ont été différemment classés en : fiction domestique, romance domestique, romans sociaux, romans de gouvernantes, romans de mœurs. » Elizabeth Boyd Thompson, « Domestic Novel » In *Women's Studies Encyclopedia*, ed. Helen Tierney. Greenwood Press, 2002. <<http://www.gem.greenwood.com>>

répondait à des fonctions importantes, que ne satisfont ni les épisodes de la vie réelle, ni les autres catégories de narrations – à l'exception, probablement, des téléfilms⁴¹⁷», relève pour sa part Nathalie Heinich. Elle postule une affinité entre la fiction et les structures traditionnelles de l'identité :

[C]ette crise de l'identité féminine, qui a fait implorer l'ordre traditionnel des états de femme par la déliaison entre dépendance économique et disponibilité sexuelle, semble aller de pair avec une crise de la fiction.[...]

[L]a littérature contemporaine ne semble plus être le lieu par excellence de la construction imaginaire de l'identité féminine telle qu'elle a pu être pendant près de trois siècles⁴¹⁸.

Le roman autoriserait-il cependant l'éclosion d'une nouvelle féminité, qui ne serait plus synonyme de sentimentalité, comme l'affirme la sociologue Paula Serfaty-Garzon ?

Car, si le rôle de maîtresse de maison reste pratiquement une obligation féminine, si le roman est peut-être subjectivement nécessaire pour fonder et légitimer – dans la mauvaise foi la plus inconsciente d'elle-même – la soumission des femmes d'aujourd'hui à cette attente, de larges pans de leur rapport à la maison échappent au conte de fées. Le «petit paradis» relève sans doute de cette «sincère mauvaise foi», mais il ne se réduit pas à celle-ci. Car voilà que la maison devient le lieu où elles se disent de manière neuve⁴¹⁹.

Les parcours de femmes sont liés à la dissociation d'avec la famille dont elles cherchent, comme chez Pascal Quignard, à s'émanciper, se déprendre. Les quêtes identitaires féminines mettent en avant la quête d'un nouvel ancrage comme la volonté d'orienter librement sa vie. La femme «non liée» invente aussi son propre rôle.

«Il faut que tu t'en ailles, Thomas. La maison est à moi et maintenant ma vie aussi⁴²⁰», déclare Ann Hidden à son mari.

Les espaces que nous avons décrits témoignent encore de quête de lieu à soi et pour soi, de même que les personnages posent des limites sur ce qui constitue leur territoire intime. Mme Carrion, fermant sa porte, défend son espace comme une forteresse.

[Patrick Carrion] alla à la chambre qu'elle [sa mère] leur avait interdite.

Il hésita. Il était trempé. Il avança la main vers la poignée. Il tourna le bouton de faïence. Il entra. Madame Carrion en larmes le frappait au visage avec les poings.

«Mais pourquoi? disait Patrick en protégeant son visage. Mère, qu'est-ce qu'il y avait de caché? Qu'est-ce que j'ai vu? Il n'y a rien!

– Il n'y a rien peut-être, répétait-elle. Mais ce rien est à moi⁴²¹.

⁴¹⁷ Nathalie Heinich, *États de femmes*, Opus cité, p. 343.

⁴¹⁸ *Ibid*, p. 324 ; 325.

⁴¹⁹ Perla Serfaty-Garzon, *Marre d'être la fée du logis ? Paradoxes de la femme d'aujourd'hui*, Éditions Armand Colin, 2008, p. 54-55.

⁴²⁰ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 30.

J.M.G. Le Clézio met en scène la famille, le couple, mais aussi la déliaison. Dans la maison d'Afrique d'*Onitsha*, Maou est évincée par la dernière reine de Méroé, que son époux poursuit telle une chimère et qui se confond avec Oya, la femme noire fantasmée.

Pascal Quignard suit le parcours de femmes, qui, telle Ibelle dans *Le Salon du Wurtemberg*, se montrent passionnées, extravagantes, comme l'attestent les parcours de fuite non prémédités, les ruptures, les décisions irrévocables. Dans *Villa Amalia*, Ann Hidden fait ainsi poser de nouveaux verrous dans sa maison pour en interdire l'accès à son mari. L'une comme l'autre ont aussi changé leur prénom. Elles inventent leur vie.

«J'avais raison tout à l'heure, [déclare Georges Roehl à son amie Ann Hidden]. Tu es pis que folle. Tu vas devenir un personnage de conte⁴²².»

Le retour à la maison autoriserait-il le retour à la sentimentalité ?_La maison, chez Pascal Quignard, fait l'objet de transports amoureux. Elle invite avec les maisons adultérines à de nouvelles romances qui n'empruntent pas aux trames convenues des romans sentimentaux et qui relèvent de l'expérience intime. Elle éveille chez J.M.G. Le Clézio des rêves sentimentaux (ainsi pour Maou dans *Onitsha* le souvenir de la chambre de San Remo).

Marie NDiaye prévient tout sentiment d'abandon dans la maison, comme elle met à distance, contient, tout débordement de sentimentalité. Les relations sentimentales, comme celle que pourrait laisser entrevoir la relation avec Calmette dans *Rosie Carpe*, sont tenues en échec.

La maison, lieu où l'on rêve, ainsi que nous l'avons vu dans notre première partie n'est pas toujours un lieu de rêve. Si elle nous emporte plus souvent vers la maison lumineuse de l'enfance, elle a aussi sa face nocturne et éveille les cauchemars.

2.2.2 Roman gothique, roman fantas(ma)tique, maisons hantées

Les paysages de l'âme et les rêveries fantasmagoriques font écho aux paysages extérieurs tourmentés. La nuit venue, les maisons vont offrir une image fantasmagorique éveillant un peuple de créatures qui viendront faire craquer les lattes disjointes des greniers, battre les volets, susciter l'effroi. «Y a-t-il quelqu'un dans la maison ?»

⁴²¹ Pascal Quignard, *L'Occupation américaine*, Opus cité, p. 184.

⁴²² Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 70.

La maison, monde du dedans, du repli est le lieu où se déploient les fantômes. Après les châteaux des romans gothiques, les maisons deviennent à leur tour hantées, peuplées de fantômes. «Esprit es-tu là ?» Au milieu du XIX^e siècle, le spiritisme est également à la mode dans la bourgeoisie. Les maisons permettent, à la lueur de chandelles, de rappeler les disparus. L'historienne Nathalie Sauget explique que la «maison hantée» sert de contrepoint au discours sur le *Home, sweet home* qui émerge peu à peu à la même période». Elle observe que la maison hantée apparaît dans des contextes historiques précis :

Il existe des temps pour voir surgir les histoires de maisons hantées : celui de l'après Révolution française, le temps de la Restauration, celui de la révolution industrielle et celui des crises d'installation de la République en France. Les maisons hantées apparaissent donc dans une période de perturbation des grands équilibres qui affectent l'Occident : troubles dans les familles, vastes transferts de propriétés, nouveaux rapports à soi et à la terre. Cette remise en contexte politique, économique et sociale permet de donner de «l'épaisseur» à des lieux qui sont fortement anthropomorphisés. [p. 103]

La maison hantée au XIX^e siècle est un thème, voire un sous-genre de la littérature gothique ou fantastique. Or le genre fantastique, qui se développe fortement au XIX^e siècle, apporte de nouveaux récits qui associent souvent «maisons hantées» et secrets de famille qui mettent en jeu des rapports de pouvoir entre hommes, femmes et enfants. [...]

La famille devient la cellule de base des régimes démocratiques et la cellule protectrice des ménages. Tandis que les époux et les pères sont priés de travailler pour subvenir aux besoins de leur famille, les épouses et les mères doivent s'occuper de l'espace domestique, élever dans l'amour et le confort leur progéniture et la préparer à assumer ses futurs rôles sociaux. Le toit familial est donc central au XIX^e siècle. Cette place nouvelle de la famille et de la maison se lit dans l'adaptation du thème de la «maison hantée». Dans la littérature gothique et fantastique, la maison est le lieu du dysfonctionnement de la cellule familiale et du malheur féminin qui peut se révéler monstrueux⁴²³. [p. 139]

La maison, lieu d'expériences fantasmagoriques, permet aujourd'hui de déployer de nouveaux fantômes. Les romanciers renouvellent le fantastique, jouant sur les affects et réinventent de nouvelles maisons hantées. Nous soulignerons les phénomènes d'étrangeté chez Marie NDiaye. Fantômes et revenants hantent les maisons de Pascal Quignard.

Quarante ans passent, un ange passe, une âme monte au ciel, une femme surgit sur un trottoir et plonge son visage dans les feuilles d'un laurier, le fantôme de sœur Marguerite se glisse tout à coup dans l'espace.

- Et deux fantômes boivent du thé ensemble, conclut [Ann Hidden].
- Le thé de maman est bon, tu ne trouves pas ?
- Georges, vous ne pouvez pas savoir combien ce que vous dites est vrai : je suis une femme devenue un fantôme⁴²⁴.

⁴²³ Stéphanie Sauget, *Histoire des maisons hantées*, Éditions Tallandier, 2011, p. 18-19.

«L'expression consacrée *Home, sweet home* apparaît pour la première fois en 1823 en Angleterre dans le titre d'une chanson créée par John Howard Payne, un acteur d'origine américaine né en 1791, qui connut l'essentiel de son succès sur les scènes londonniennes.» [p. 198] ; p. 103 ; p. 139.

⁴²⁴ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 19.

Philippe Forest, revenant vers la maison où il a habité devant laquelle il se tient à la lisière, s'imagine, tel Charles Chenogne, un «fantôme revenu hanter les lieux» :

Il n'y a pas de sensation plus étrange que celle qu'il éprouve lorsque ses pas conduisent un homme devant un lieu qu'il a, dans un passé lointain, habité. On voudrait pousser la porte, s'en revenir chez soi. On se demande qui poursuit l'existence qu'on a autrefois menée dans une maison qui n'est plus la sienne, sur laquelle on n'a plus aucun droit, où sa place n'est plus. Facilement, on se figure être un fantôme revenu hanter, invisible, les lieux où jadis il a vécu⁴²⁵.

Le thème de la maison perdue témoigne aussi d'angoisses, de deuils impossibles.

2.3 La maison, lieu du nouveau romanesque

2.3.1 Le romanesque passionnel

Retour à la maison, retour à la «fiction»? Revenant sur le tournant engagé au début des années 80 qui marquait un retour à la fiction, Jean-Marie Schaeffer tout à la fois nuance et précise :

D'abord, en ce qui concerne la littérature dite avancée, je ne suis pas sûr que ce qui semblait une hypothèse plausible pendant les années cinquante, soixante ou soixante-dix, vaille encore pour la situation actuelle : ce qui a souvent été salué ou condamné comme un retour «postmoderne» à la fiction me semble plutôt correspondre à une réactivation de la veine romanesque⁴²⁶.

Selon quelles modalités la maison permettrait-elle de réactiver cette veine? Conclut-elle à un réenchâtement des lieux? La maison peut-elle être ce nouveau lieu de la «vraie vie»?

L'un des traits du romanesque que relève Jean-Marie Schaeffer est notamment «[l']importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes⁴²⁷.» La maison leur offre véritablement une caisse de résonance. Dans l'univers familial de la maison, où nous connaissons la place de chaque chose, l'élément insolite le plus insignifiant alerte. La vie domestique ne renvoie pas par ailleurs nécessairement à un monde policé et cet univers clos est aussi lieu de sauvagerie. La maison autorise, à l'abri du regard social, tous les dérèglements comme la libération des fantasmes orientant le roman de maison vers un romanesque paroxystique (enfermement, violences...).

⁴²⁵ Philippe Forest, *Cruel*, Éditions Gallimard, 2016, p. 34.

⁴²⁶ Jean-Marie Schaeffer, «La catégorie du romanesque», in *Le Romanesque*, Opus cité, p. 295.

⁴²⁷ *Ibid*, p. 296.

La maison semble le terreau/terrain propice de la psychanalyse et le roman de maison pouvoir réveiller l'inconscient du personnage et nous ramener à la notion d'habitat intérieur et à l'image du corps que définit Alberto Eiger : «[...] *l'habitat intérieur*, une représentation psychique, synthèse de la représentation du corps et de celle du groupe familial, qui organise notre insertion dans l'espace habitable⁴²⁸.» La maison contient la folie du vieux dans *Jours de colère*. Dans *Le Chercheur d'or* et *Onitsha*, elle abrite les «chimères» qui provoquent également des «fièvres».

Ainsi Pascal Quignard assimile la maison-mère à une grotte utérine. Les mystères féminins alimentent d'autres fantasmes. L'interdit castrateur que Mme Carrion impose à son mari l'isole et la rattache, de même que Marie-José Vire, à la communauté des femmes :

Patrick avait vu une fois son père hésiter devant la porte de la chambre où sa mère se retirait chaque jour. Il avait vu soudain sa mère le surprendre devant le bouton de la porte. Il avait entendu ce jour-là sa mère dire à son père d'une voix qui n'admettait pas de réplique: «Je détesterais vraiment que tu rentres dans ma bibliothèque quand je n'y suis pas. Ne le fais jamais.»

Sous le coup du refus que venait de lui opposer Marie-José Vire, Patrick Carrion s'approcha de la porte de la chambre de sa mère. Il fut à deux doigts de pousser la porte. Il regardait cette porte peinte à la peinture à l'eau blanche et ordinaire. Il voulait pénétrer ce mystère qui faisait que les femmes s'enfermaient hors du monde des hommes. Ou bien se retiraient dans le refus et le silence. Comme son père avait fait, il regarda le bouton d'ivoire fendillé et jauni qui permettait d'ouvrir la porte qui donnait sur la chambre. Il n'osa pas y porter la main⁴²⁹.

La maison est le lieu où, à l'abri des regards, s'épanouit la sexualité, où le corps se dénude. Marie NDiaye nous montre le corps exhibé, faisant l'objet de tractations. La chambre conjugale, lieu de l'intimité, est investie par des étrangers. Dans *Rosie Carpe*, Lagrand se glisse sans gêne aucune dans le lit de Max et de sa femme.

– Ton frère a passé toute la nuit dans mon lit, dit [Max] de son ton pressé, et on s'est couchés dans le salon, ma femme et moi, sur le canapé, mais ça ne va pas pouvoir durer longtemps, Rosie. C'est dégoûtant. Voilà l'impression que ça me fait, Rosie, ton frère dans le lit de ma femme et moi, avec mon caleçon et mon maillot. C'est dégoûtant. J'ai envie de vomir rien qu'en y repensant, tiens, et j'ai envie de brûler mon lit et le matelas et la chambre entière, et ton frère avec, Rosie. Qu'est-ce qu'il fait chez moi ? Que nous veut-il⁴³⁰ ?

Sylvie Germain fait état de violations de domicile comme d'intimité. La fêlure intime est également au cœur de ses romans. Elle parle aussi avec délicatesse du corps et des rapports intimes et évoque la douleur de celui auquel les gestes intimes sont refusés. Elle met par

⁴²⁸ Alberto Eiger, *L'Inconscient de la maison*, Éditions Dunod, «Psychisme», 2004, 2009, p. 2.

⁴²⁹ Pascal Quignard, *L'Occupation américaine*, Opus cité, p. 60-61.

⁴³⁰ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Opus cité, p. 122-123.

ailleurs en scène des personnages en position de voyeurs (Cordebugle, le vieux Mauperthuis ; Laudes-Marie ou encore Tante Chut).

J.M.G. Le Clézio suggère la sexualité dans la maison, une sexualité parfois fantasmée (l'ambiguïté de la femme exotique, ou encore le viol). À la veille de quitter la maison d'Ibusun, Fintan demeure à l'affût de ce qu'il se passe dans la chambre de ses parents.

Dans la maison vide, Maou et Geoffroy dormaient, dans la chambre aux volets fermés. Ils étaient allongés l'un à côté de l'autre sur le lit étroit. De temps en temps, ils se réveillaient, Fintan entendait leurs voix, leurs rires. Ils avaient l'air heureux⁴³¹.

J.M.G. Le Clézio comme Pascal Quignard lie la maison au corps féminin, corps maternel, baignant leurs maisons de liquides amniotiques. La maison-bateau d'Onitsha offre une métaphore de la maison-berceau. La maison est un lieu de passage et de (re)naissance.

La maison devient un corps qui n'appartient qu'à Le Clézio, [analyse Nicolas Pien]. Dès lors, toutes les qualités de cette maison deviennent celles de l'Être qui, lui aussi, est ouvert. Ce corps-maison est traversé par les éléments et cela a pour conséquence d'effacer l'identité passée et [...] de donner la possibilité au corps d'être autre, de renaître encore et toujours. Cette maison est, en ce sens, une maternité. [...] La maison est aussi un pays, un berceau. Elle devient le symbole de tous les espaces de la naissance, de tous les espaces originels qui peuvent s'ouvrir à l'autre [...]⁴³².

La psychanalyse tout comme la quête des origines ont favorisé la libération du secret de famille qui demeure une source romanesque intarissable et fait notamment le succès de romans autobiographiques tel *Un secret*, de Jean-Claude Grimbart. Les histoires de maison jouent sur l'aspect transgressif, l'effraction, le défendu. Le désir s'y épanouit.

2.3.2 Le romanesque quotidien

Si la maison offre un refuge aux rêves et possède en elle-même une dimension onirique, l'univers domestique est par ailleurs le lieu du quotidien parfois le plus trivial, de la routine, de l'habitude, jugés a priori anti-romanesques. Mais chaque mouvement littéraire influence la notion de romanesque, rappelle Michael Sheringham⁴³³. Le quotidien offre aujourd'hui une nouvelle matière romanesque et la maison devient un espace à revisiter :

⁴³¹ J.M.G. L Clézio, *Onitsha*, Opus cité, p. 224.

⁴³² Nicolas Pien, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, Opus cité, p. 218.

⁴³³ [L]e romanesque est [...] une notion à la fois transgénérique et transhistorique dont le contenu a été une première fois fixé au regard du roman du XVII^e siècle dont elle est issue (insistance sur la relation amoureuse,

Intuitivement, en effet, la maison est bien le lieu de la routine la plus basique, là où les gestes les plus ordinaires sont posés. Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si de nombreux romans contemporains, qui ont pour matière narrative le quotidien, se déroulent entre les murs d'un appartement ou d'une maison, [observe Isabelle Décarie]⁴³⁴.

La question de la reconnaissance, de l'adéquation des personnages aux lieux, fussent-ils communs, banals, de leur appropriation comme de leur dessaisissement, est au cœur du projet de nos romanciers qui cherchent à atteindre une manière subjective de saisir le réel, l'existence et nous invitent à faire l'expérience de la maison, si triviale soit-elle.

Roland Barthes avait affirmé l'existence d'une forme de romanesque, détachée du roman, une écriture du fragment : «Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie⁴³⁵.»

Nous relevons chez Pascal Quignard l'attention particulière portée aux atmosphères qui donnent une profondeur à la maison entrelaçant les souvenirs comme les instants de vie, favorisent l'écriture du fragment, ainsi «cette tresse de fragments et de souvenirs [que Pascal Quignard appela] *Tous les matins du monde*»⁴³⁶, et qu'il composa dans sa maison au cœur de l'hiver pour détourner de lui la tristesse des heures sombres. Les musiciennes fugueuses composent elles aussi leur vie comme des fragments romanesques. Dans *Villa Amalia*, Ann Hidden affirme par exemple son goût pour les fragments qu'elle ramène à l'essentiel : «Elle n'aimait que les œuvres et, dans les œuvres, des morceaux. L'ensemble de ce qu'elle vénérât au sein de la musique qui avait été écrite ou transcrite aurait tenu dans un unique petit volume⁴³⁷.»

Marie NDiaye nous invite à dépasser l'opposition dialectique entre romanesque paroxystique et romanesque du quotidien. Les événements étranges suscitent des affects et finissent par s'inscrire dans le quotidien le plus banal, nous invitant, tel le père perché dans le flamboyant devant la maison, à une forme de consentement.

péripiétés multiples, événements extraordinaires). Sa situation particulière, à l'intersection de la représentation et de la vie, la rend susceptible d'évoluer en fonction des nouveaux modèles que le roman propose à la vie (l'influence du romantisme sur le romanesque en est la preuve).

Michael Sheringham, «Le Romanesque quotidien», in *Le Romanesque*, Opus cité, p.282.

⁴³⁴ Isabelle Décarie, «Le Quotidien à tout prix», dans *temps zéro*, n°1 [en ligne]. URL :

<http://tempszero.contemporain.info/document71>.

⁴³⁵ <http://www.fabula.org/forum/barthes/18.php> «Vingt mots-clés pour Roland Barthes», 1975, III, 327 et 333 : le romanesque.

⁴³⁶ Pascal Quignard, *Dans ce jardin qu'on aimait*, Opus cité, p. 8.

⁴³⁷ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 123.

Sylvie Germain comme Marie NDiaye jouent sur la transgression. Nous les mettrons l'une et l'autre en regard en abordant le romanesque ultra contemporain pour évoquer la notion d'hospitalité. Chez Sylvie Germain celle-ci relève de l'éthique et suscite des questionnements existentiels. Marie NDiaye confond hospitalité et hostilité pour renouer avec un romanesque paroxystique qui témoigne également de sentiment d'étrangeté au monde.

2.4 Des romans de maison(s)

2.4.1 J.M.G. Le Clézio : Roman d'aventures et récit de transmission

Le romanesque questionne également le rapport à la norme et aux valeurs, ainsi que l'explique Thomas Pavel dans sa contribution «L'axiologie du romanesque»⁴³⁸. La maison est à cet égard un lieu propice pour suivre l'évolution du roman leclézien. Elle permet dans un premier temps à l'auteur d'exprimer son refus du roman et des conventions romanesques en lien avec son refus des normes sociales et des conventions bourgeoises. Celui-ci va de pair avec un rejet du matérialisme et du sentiment de propriété.

Dans sa préface au *Procès-verbal*, J.M.G. Le Clézio affirme l'aspect ludique de son projet. L'intérêt pour les composantes romanesques traditionnelles : personnage, intrigue, décor s'estompe au profit de l'effet escompté chez le lecteur :

[J']aimerais que mon récit fût pris dans le sens d'une fiction totale, dont le seul intérêt serait une certaine répercussion (même éphémère) dans l'esprit de celui qui le lit. Genre de phénomène familier aux amateurs de littérature policière, etc. C'est ce qu'on pourrait appeler à la rigueur le Roman-Jeu, ou le Roman-Puzzle. Bien entendu, tout ceci n'aurait pas l'air d'être sérieux, s'il n'y avait d'autres avantages, dont le moindre n'est pas de soulager le style, de rendre un peu plus de vivacité au dialogue, d'éviter descriptions poussiéreuses et psychologie rancie⁴³⁹.

«Il était une petite fois» : L'incipit du roman détourne d'emblée le roman-fable. Les premières maisons de l'univers romanesque sont des maisons accueillant la marginalité, dans lesquelles on ne peut pas s'installer, ni inscrire d'histoires. Ainsi que l'explique Michelle Labbé :

⁴³⁸ Thomas Pavel, «L'axiologie du romanesque» in *Le Romanesque*, Gilles Declerq et Michel Murat (dir.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 283-290

⁴³⁹ J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Opus cité, p. 12-13.

Pour J.M.G. Le Clézio, comme pour d'autres romanciers et théoriciens du XX^e siècle, le rapport de l'individu au social ne peut définir le schéma romanesque puisque la société est rejetée et que les rapports sociaux s'avèrent ou absents de l'œuvre ou destructeurs et insaisissables. Si réalité sociale et production artistique sont liées, le seul schéma romanesque possible est celui de la fuite pour la quête d'un autre ordre⁴⁴⁰.

Dans *Le Livre des fuites*, l'auteur dénonce les procédés de l'illusion romanesque pour faire état de leur vanité.

Je commence à haïr sérieusement les petites histoires besogneuses, ces trucs, ces redondances. Un roman ? Une aventure, quoi. Alors qu'il n'y en a pas ! Tout cet effort de coordination, toute cette machinerie – ce théâtre –, tout cela pour quoi ? Pour mettre au jour un récit de plus⁴⁴¹.

Comment habiter le monde ? L'auteur dénonce à la même époque l'enfer des grandes villes qui dissolvent l'identité comme la cupidité des promoteurs immobiliers. Jeune Homme Hogan exprime avant tout son rejet de la ville.

Le bout du monde
Roman d'aventures Poème
Hogan chassé de la ville. Il ne comprend plus pourquoi les gens restent toute leur vie à la même place. Qu'est-ce qui maintient ensemble les habitants d'une cité ?
[...]
La hantise d'habiter. (Être chez soi, être bien...)
[...]
Il faut fuir, mais pour où ?
Et comment ? Dans l'espace, dans le temps.
Quelle sera la limite ?
La plus grande, la plus vieille des recherches : celle de l'habitat.
Trouver le lieu qui vous maintiendra en paix, qui vous tienne en vie.
Marcher doucement, calmement vers les choses.
Marcher vers l'image la plus précise de soi⁴⁴².

Ce «Roman d'aventures» en forme de «poème» n'est pas une succession d'événements s'orientant vers une fin. C'est une «fuite» spatio-temporelle pour découvrir le lieu de la vraie vie et cette histoire n'a pas de fin : «Les vraies vies n'ont pas de fin. Les vrais livres n'ont pas de fin. (À suivre)⁴⁴³» Dans *L'Inconnu sur la terre*, J.M.G. Le Clézio poursuit cette quête de la vraie vie. La vraie vie est extase matérielle et prélude à une renaissance. La maison sur la colline abandonnée est un lieu de passage où viennent des enfants «de nulle part», sans «histoire préalable» qui les rattache à la société, pour se mettre à l'écoute des sensations.

⁴⁴⁰ Michelle Labbé, *J.M.G. Le Clézio, L'Écart romanesque*, Opus cité, p. 31.

⁴⁴¹ J.M.G. Le Clézio, *Le Procès-verbal*, Opus cité, p. 54

⁴⁴² J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, Opus cité, p. 168-169.

⁴⁴³ *Ibid*, p. 284.

L'auteur cède de nouveau au plaisir des noms qui possèdent un éclat de magie comme ils ouvrent sur un autre monde. La maison temple est baptisée.

Les histoires témoignent avant tout d'expériences. «Devenir autre» : c'est à une nouvelle naissance, à une renaissance qu'est convié le personnage. Cette expérience constitue une parenthèse par rapport à ce qu'était autrefois sa vie. En se réinscrivant dans le temps chronologique, le personnage revient d'un monde, également transformé. Les expériences cosmiques nous plongent elles aussi dans un autre monde. L'évidence «c'est comme dans un rêve», qui s'impose telle une vision, invite au «transport».

Autrefois, à Rozilis : Autres saisons, autres maisons... Les noms de maisons sont les sésames d'un autre monde ou bien ils nous transportent de l'autre côté du monde. Les fuites d'autrefois se sont muées en parcours auxquels un but est assigné. Nous suivons des personnages qui passent de l'enfance à l'âge adulte. En renouant avec l'Histoire, l'auteur renouait avec sa propre histoire. La confrontation entre maison réelle et maison fictive souligne l'aspect romanesque d'une quête qui emprunte au roman d'aventures et s'enrichit véritablement de son inscription en territoire exotique. Une dimension onirique s'attache aux maisons à jamais perdues qui deviennent des maisons-histoires à transmettre.

Le retour à la maison s'inscrit doublement dans le rêve et le voyage. Dans le ventre du bateau qui l'emmène avec sa mère vers Onitsha, la maison du père, Fintan écrit «Un long voyage». Dans le grenier du Boucan (*Le Chercheur d'or*), Alexis et sa sœur Laure lisent des récits de voyage et des romans d'aventures. Le voyage vers la maison ancestrale (*Révolutions*) est un récit intermittent que conte la tante Catherine, entrecoupé d'extraits de Journal de bord et autres voix. La quête romanesque du Chercheur d'or s'élabore au sein de la maison. La maison est le lieu où se rêve l'aventure. La rencontre d'autres civilisations invite à la découverte d'autres mythes et légendes. Pour y accéder, il convient d'abandonner ses repères, quitter maison et famille, et faire soi-même l'expérience de l'altérité, devenir véritablement autre. Le romanesque acquiert une dimension humaniste et témoigne avant tout d'une ouverture au monde.

2.4.2 Pascal Quignard : Roman de mutation, roman de gestation

Pascal Quignard se place en retrait pour défendre un lieu «asocial», dire l'intime. Nous avons rappelé l'évocation de Bergheim, la maison natale (celle du retour à la mère) de même

que la maison d'écriture sur les bords de l'Yonne présentes dans les *Traités* et qui prennent sens dans le roman en s'inscrivant dans un trajet, à la fois quête éperdue et pèlerinage aux lieux perdus dont nous avons relevé la dimension fantasmatique.

La maison et plus particulièrement les maisonnettes au bord du fleuve réactivent le romanesque au sens contre-mimétique. Pascal Quignard renoue avec le fantastique et le surnaturel, les maisons hantées. Ses maisons sont peuplées de fantômes et les personnages eux-mêmes disent revenir hanter leur ancienne demeure. Nous avons souligné l'aspect diaphane, fantomatique de ses héroïnes qui se confond avec leur parcours ascétique.

Habiter la maison, c'est aussi vivre avec ses fantômes. La vraie maison, la «maison où je parle», est avant tout un lieu intime dont nous éprouvons la profondeur et les silences ; elle est située dans un autre monde. L'écriture de Pascal Quignard relève de l'expérience intime.

L'intime [écrit Pascal Quignard] est un superlatif qui désigne un lieu absolument autre. Il s'agit du lieu originaire. L'utérus maternel est un lieu que l'espace (l'extériorité, le lieu externe, le milieu naturel, toute la dimension sociale) ignore. Le monde interne est un «lieu qui se développe dans un autre lieu».

Le site originaire n'est pas de ce monde.
Il est chez soi ailleurs que chez soi⁴⁴⁴.

Il enveloppe les chambres de silence, qu'il assimile dans les *Traités* à des rives.

Les chambres sont des rives.
Les lits sont des sortes de berges extrêmes.

Nous nous taisions. Je ne puis assez dire combien je sais maintenant que nous avons raison de nous demander à nous-mêmes de nous taire. L'intérieur et le dehors s'effleuraient encore. La nudité est le seul vestige dans la vie humaine qui demeure encore perméable, couverte de l'eau silencieuse de l'autre monde⁴⁴⁵.

Au monde intime, Pascal Quignard, superpose celui des intimes qui se situe sur un plan radicalement différent. Les leçons de musique avec Mlle Aubier sont ainsi partage de rituels et les expressions de la maisonnée («faire cornemuse»⁴⁴⁶) scellent la reconnaissance et l'entente de la communauté. Cependant, «[c]hacun avait son royaume». Les lieux à part sont des lieux romanesques propices à l'invention d'autres vies que la vie quotidienne. Dans la muette d'Oudon, Charles Chenogne invente un mode de vie frugal :

⁴⁴⁴ Pascal Quignard, *Les Paradisiaques*, Opus cité, p. 103.

⁴⁴⁵ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Opus cité, p. 378.

⁴⁴⁶ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 184.

C'était à une dizaine de kilomètres de Liré et d'Ancenis – où durant cinq ans je passai l'été, où je rafistolai, où je prétendis vivre, autant que je pouvais, comme un nouveau Simplicimus. Les raves, les haricots, les pois, les lentilles, les baies, les poires, les pommes, les cerises, les oiseaux, les limaçons, les grenouilles, les mulets, les anguilles, une cognée, un pot de fer, le fleuve, le soleil, une pelle, un couteau une nasse, de la glu, tels étaient les instruments et les êtres qui me paraissaient nécessaires au bonheur⁴⁴⁷.

Dans la gloriette du jardin entourant Bergheim, calquée sur la Vordes, il imite Monsieur de Sainte Colombe.

J'essayais toujours d'imiter Monsieur de Sainte Colombe. Au fond du jardin de Bergheim il y avait une gloriette délabrée qui ne m'avait jamais attiré enfant et je l'installai comme un petit pavillon de musique pour jouer de la viole l'été⁴⁴⁸.

Ces maisonnettes où les personnages se démasquent font également état d'une quête de solitude et d'intimité aussi exacerbée et radicale que les désirs de fuites de ses héroïnes :

Je ressens souvent de brusques appels de solitude. [...] La vie un peu mondaine ou amoureuse a quelque chose de délicieux par les brusques appétits paniques de solitude qu'elle engendre à l'improviste. C'est l'envie de se retrouver, de se retrouver seul, de faire des gestes sans témoin. C'est l'envie de relâcher les traits, d'ôter son visage⁴⁴⁹.

Le rapport à la maison, au sentiment d'habitation, privilégiant les affects, ravive un romanque passionnel.

Au fond, j'avais racheté Bergheim comme si je recherchais de l'amour, un singulier amour. J'avais secouru mon enfance⁴⁵⁰.

Charles Chenogne remontant le chemin de Bergheim comme on descendrait dans le Royaume des morts convoque la mythologie⁴⁵¹ exacerbant l'aspect fantasmatique. D'autres maisons renouent avec le fantastique pour faire entendre des voix d'Outre-tombe. Les accents sont graves, solennels. Les salons de musique résonnent de pleurs et de regrets. «J'appartiens à des tombes⁴⁵²», confesse Monsieur de Sainte Colombe.

⁴⁴⁷ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 223-224.

⁴⁴⁸ *Ibid*, p. 320.

⁴⁴⁹ *Ibid*, p. 365.

⁴⁵⁰ *Ibid*, p. 321 ; p. 323.

⁴⁵¹ *Ibid*, p. 261.

⁴⁵² Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Opus cité, p. 50.

[Monsieur] de Sainte Colombe posa sur le tapis bleu clair qui recouvrait la table où il déplaçait son pupitre la carafe de vin garnie de paille, le verre à vin à pied qu'il remplit, un plat d'étain contenant quelques gaufrettes enroulées et il joua le Tombeau des Regrets.

Il n'eut pas besoin de se reporter à son livre. Sa main se dirigeait d'elle-même sur la touche de son instrument et il se prit à pleurer. Tandis que le chant montait, près de la porte une femme très pâle apparut qui lui souriait tout en posant le doigt sur son sourire en signe qu'elle ne parlerait pas et qu'il ne se dérangeât pas de ce qu'il était en train de faire. Elle contourna en silence le pupitre de Monsieur de Sainte Colombe. Elle s'assit sur le coffre à musique qui était dans le coin auprès de la table et du flacon de vin et elle l'écouta⁴⁵³.

Cette expérience transporte véritablement Monsieur de Sainte Colombe qui confie à sa fille : «Pour moi il y a quelque chose de plus que l'art, de plus que les doigts, de plus que l'oreille, de plus que l'invention : c'est la vie passionnée que je mène⁴⁵⁴».

Pierre Michon lui fait écho, évoquant une autre maison des morts. Il décrit ainsi la maison des Cards :

Cette maison est un peu secrète : non pas que je la cache, mais de loin, quand je n'y vis pas, c'est-à-dire neuf mois sur douze, elle m'apparaît comme un secret lointain, enfoui. Je la porte en moi comme un noyau invisible, et y penser me donne en même temps la plus grande force et la plus grande faiblesse. Je ne tiens pas trop à ce que d'autres la voient quand je n'y suis pas : c'est comme si je voulais garder jalousement un mirage qui n'apparaîtrait que pour moi, chaque été⁴⁵⁵.

Les Cards c'est un peu le lieu de convocation et d'attente du texte, ou des morts, s'il y a une différence – c'est peut-être tout ça, *un dieu* ? Un lieu d'attente, et non pas d'effectuation : j'y écris peu, c'est quand je suis loin de cette maison que j'écris, mais en pensant à elle⁴⁵⁶.

Nous palpons le mystère de ces maisons hantées. Comment dire le silence ? Dans le salon de musique transformé en bureau, Charles Chenogne confie :

Ici je ne fais plus de musique. Je me tais. Je prête toute mon attention au bruit léger et doux du crayon à papier sur des bouts d'enveloppes, des bandes de journaux, le revers de programmes de concert. J'écris. Subitement je vois l'âme d'un homme qui écrit : je vois un peu d'eau qui clapote et qui bout. Et puis un homme un peu usé et fantomatique qui ne devient réel que quand il se lève, que quand il quitte cette pièce – à supposer qu'on puisse appeler le réel la perception du monde et des êtres aussitôt que l'eau intérieure est redevenue peu à peu tiède et étale. Quand il n'y a presque plus de vie. Nous sommes des corps pleins de songes⁴⁵⁷.

Les maisons, chez Pascal Quignard, font l'objet de quêtes au caractère absolutiste à l'image de ses héroïnes, ainsi Claire sur la lande, qui rappelle une héroïne brontëienne⁴⁵⁸.

⁴⁵³ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Opus cité, p. 25.

⁴⁵⁴ *Ibid*, p. 49.

⁴⁵⁵ Anne-Lise Broyer et Pierre Michon, *Vermillon, La Maison des Vies minuscules*, Éditions Verdier (Lagrasse)/ Éditions Nonpareilles (Paris), 2012, p. 51.

⁴⁵⁶ *Ibid*, p. 60.

⁴⁵⁷ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 423-424.

⁴⁵⁸ Pascal Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, Opus cité, p. 51-54.

Des femmes fantasques, incandescentes, reprennent leur vie, suivant leurs désirs, provoquant des fuites comme des ruptures radicales et parfois inexplicables. Elles se saisissent avec frénésie d'une maison et s'en dessaisissent aussi brutalement. Ann Hidden contemplant le feu de joie qu'elle a allumé après avoir vidé sa maison «se dit soudain: "Je n'ai plus de foyer." Le foyer (le lieu où nos défauts sont pardonnés, où nos faiblesses sont accueillies) était en train de brûler au milieu du jardin⁴⁵⁹.» Ce foyer consumé, elle aspire à entretenir un nouveau feu : «Il me faut une cheminée [...] J'ai besoin d'une maison⁴⁶⁰.» La villa Amalia va combler sa quête amoureuse :

Elle était amoureuse – c'est-à-dire obsédée.

[...] Elle aimait de façon passionnée, obsédée, la maison de zia Amalia, la terrasse, la baie, la mer. Elle avait envie de disparaître dans ce qu'elle aimait. Il y a dans tout amour quelque chose qui fascine. Quelque chose de beaucoup plus ancien que ce qui peut être désigné par les mots que nous avons appris longtemps après que nous sommes nés. Mais ce n'était plus un homme qu'elle aimait ainsi. C'était une maison qui l'appelait à la rejoindre.

Elle s'attachait véritablement à ce site qui lui donnait l'impression de vivre au cœur de la mer. Elle soignait ce fragment de nature. Anxieuse, elle s'occupait de la vie qui y poussait, qui y affluait, qui s'y multipliait. Elle se relevait la nuit au moindre bruit qui lui paraissait anormal. Elle entretenait de façon jalouse cette langue de terre, cette étroite et longue villa. Elle en fleurissait le bord, lavait la roche volcanique. Elle se l'attachait porte par porte, fenêtre par fenêtre, marche par marche, coin par coin⁴⁶¹.

Le roman de maison est ici un roman de transformation, de mutation et les personnages passent par différents états, subissent des mues. La maison répond à des aspirations, successions de huttes ou cabanes ateliers, lieux de retraite parfois fantasmagoriques. Nous avons relevé la dimension sentimentale, les chassés-croisés amoureux, ou encore la passion comme celle qui embrase Claire et Simon dans *Les Solidarités mystérieuses*. Le roman de maison qui nous ramène dans le ventre de la mère est aussi un roman de gestation.

2.4.3 Sylvie Germain : Roman de l'hospitalité

La maison est un lieu pour les histoires. Sylvie Germain se range du côté des conteurs mais aussi de la fantasmagorie, du fantastique et du fantasque, comme le suggèrent les noms dont sont parfois affublés les personnages, des sobriquets qui portent en eux une histoire. Sylvie Germain accueille des personnages extravagants (ainsi, la Tante Chut). La maison est un lieu «foutraque», ouvert à tous les fantasmes, autorisant les dérèglements comme la plus

⁴⁵⁹ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 89.

⁴⁶⁰ *Ibid*, p. 126.

⁴⁶¹ *Ibid*, p. 136 ; p. 161.

grande violence. La folie des hommes la traverse. Cette folie qui parfois s'empare d'eux trouve un écho dans la folie meurtrière de la guerre, à l'image de celle qui frappe la veuve Morrogues dans *L'Enfant Méduse*. Laudes-Marie, la sans-maison, la domestique, déniche les histoires et révèle aussi folies et lubies. Son retour à la bergerie dans la montagne, riche de ses expériences de la vie, est ponctué de visions/visitations lesquelles, comme celles de Prokop Poupa, nous font basculer dans la fantasmagorie pour nous permettre d'appréhender un réel plus profond.

La vision comme sa sœur l'imagination permet de visiter l'envers du réel pour révéler l'Être des choses sous un autre jour, [écrit Milène Moris-Stefkovic]. Les images qui constituent les visions ne cherchent pas à déréaliser le réel ni à le trahir, mais bien au contraire à révéler sa part de mystère qui nous échappe au quotidien⁴⁶².

Selon Sylvie Germain, les visions sont «de l'ordre du fantastique, mais c'est pour mieux mettre en relief certains aspects du réel, de la complexité du cœur et de l'esprit humain⁴⁶³».

L'écrivain conteuse délaisse une mythologie personnelle et une imagerie biblique pour se concentrer sur les déflagrations de l'Histoire qui tissent sa trame romanesque. Les maisons des derniers romans se sont épurées, stylisées. L'aspect merveilleux cède le pas à l'étrangeté. Les personnages sont davantage ancrés dans la réalité du monde contemporain. Nous sommes avant tout sensibles à leurs affects. Les drames individuels ouvrent le champ à des questionnements éthiques dont la maison se fait l'écho.

Nous suivons le destin de personnages qui entretiennent un rapport problématique à la maison, de par leur étrangeté ou leur statut d'étranger. La figure de l'hôte y occupe une place centrale. *À la table des hommes* accueille l'étranger, ici nommé Babel/Abel, dans ce qui était autrefois une maison livre, le Bibliotel. Le thème de la maison qui offre hospitalité et refuge est inscrit en filigrane. «Est-ce la fin du voyage ? se demande Babel en posant son sac au pied du divan⁴⁶⁴.»

Le roman de maison germanien sera avant tout en quête d'hospitalité. Comme pour Emmanuel Lévinas, dont la philosophie tient une place importante dans son œuvre, celle-ci sera d'ordre éthique.

L'homme, selon Emmanuel Lévinas [explique Benoit Goetz], est chez soi dans une société, avant de l'être dans une maison. Quant à la Terre, au territoire, ils ne jouissent d'aucun prestige d'aucune sorte. L'homme est un exilé sur cette terre et ce n'est que dans la société des hommes qu'il peut

⁴⁶² Milène Moris-Stefkovic, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, Opus cité, p. 161.

⁴⁶³ *Ibid*, p. 167.

⁴⁶⁴ Sylvie Germain, *À la table des hommes*, Éditions Albin Michel, p. 140.

espérer bâtir sa demeure. Mais l'architectonique de cette demeure n'est pas esthétique mais éthique. On pourrait aller jusqu'à dire que ce n'est pas la maison qui offre l'hospitalité, mais que c'est l'hospitalité qui fait que la maison est une maison (ce n'est ni le site, ni les fondations)⁴⁶⁵.

Sylvie Germain réactive la métaphore du «logis» pour désigner l'âme. Elle se fait aussi hôtesse pour accueillir, recueillir ce personnage qui se presse au seuil de la conscience à propos duquel elle écrit : «Il a la force incantatoire des suppliants de la tragédie grecque dont Maurice Blanchot dit, dans *L'Entretien infini* : “Le suppliant et l'étranger ne font qu'un : tous deux privés de tout, étant privés de ce droit qui fonde tous les autres et que crée seule l'appartenance au foyer.”⁴⁶⁶ »

La porte de sa maison est grande ouverte.

2.4.4 Marie NDiaye : Roman de l'étrangeté au monde

Contrairement à la maison germanienne, l'entrée de la maison chez Marie NDiaye est défendue. L'hôte est ici cet autre qui menace de tout dévaster. Norah est saisie du remords cuisant d'avoir laissé entrer chez elle Jakob et sa fille Grete.

Elle n'arrivait plus à reconnaître l'amour sous la déception, elle n'avait plus l'espoir d'une vie de famille ordonnée, sobre, harmonieuse.

Elle avait ouvert sa porte et le mal était entré, souriant et doux et obstiné.

Après des années de méfiance, lorsqu'elle avait quitté le père de Lucie puis acheté cet appartement, après des années d'austère édification d'une existence honorable, elle avait ouvert sa porte à l'anéantissement de cette existence.

Honte à elle.

Elle ne pouvait le dire à personne⁴⁶⁷.

L'hôte est avant tout hostile. Les ouvertures/fermetures de la maison sont évaluées, comme sa capacité à accueillir au risque de se laisser envahir. L'espace domestique où les places ne sont plus attribuées ni confortées est devenu un espace particulièrement instable. Chez Marie NDiaye, l'espace domestique a également une connotation carcérale : fenêtres nanties de barreaux ou ne pouvant s'ouvrir, enfilade de pièces assimilées à des cellules (*Trois femmes puissantes, I*). La lutte pour la défense comme la revendication de son territoire est d'avance perdue⁴⁶⁸.

⁴⁶⁵ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, Opus cité, p. 75.

⁴⁶⁶ Sylvie Germain, *Les Personnages*, Éditions Gallimard, «L'un et l'autre», 2004, p. 16.

⁴⁶⁷ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, Opus cité, p. 32.

⁴⁶⁸ Dans *Rosie Carpe*, Rosie ne peut empêcher Max d'entrer quand bon lui souhaite dans le studio qu'il a loué pour elle ; elle ne cherche pas non plus à revendiquer la place qui lui revient.

Nous observons chez Marie NDiaye, la plus jeune parmi les romanciers, que l'espace domestique est aujourd'hui transformé en un véritable champ de bataille où l'on ne reconnaît plus rien ni personne, où «l'intérieur» n'offre nul repli, ni endroit où se cacher. L'on y est sans cesse épié, lorgné sans vergogne (comme l'étude de la fenêtre a pu le mettre en évidence), ou encore, tel Lagrand, prisonnier d'un regard.

Cela faisait maintenant dix-neuf ans qu'il était marié à Renée. Il lui semblait que pas un seul jour de ces dix-neuf années qu'ils avaient passées ensemble, elle et lui, toujours deux depuis le début, dans une solitude extrême et taciturne, que pas un seul instant elle n'avait détourné de son visage à lui la dureté de son œil noir qui, constamment, jugeait, gardait, rappelait à l'ordre, ramenait vers elle, accaparait et protégeait⁴⁶⁹.

Il n'y a jamais de place pour l'échange de regards qui conclurait à une forme de reconnaissance. Lorsque Renée s'éclipse, pour laisser la place à Rosie, cette dernière n'offre à Lagrand qu'un regard vide :

Renée avait retiré son regard, en avait libéré Lagrand et s'était éclipse, et c'était maintenant Rosie qu'il retrouvait dans son appartement des Abymes, qu'il serrait dans ses bras, toujours surpris, ravi, la serrant plus fort encore pour éprouver son ravissement, tendrement satisfait de l'entendre gémir et protester sur un ton étouffé. Rosie ne lui commandait rien, ne le maltraitait d'aucune façon, esquivaient son regard. Elle lui semblait avoir atteint le point le plus extrême de la passivité et de l'indifférence⁴⁷⁰.

Marie NDiaye prévient tout repli sur l'intime pour faire état de violations de domiciles, d'espaces violés dans leur intimité. Sous le regard (et jugement) permanent de l'autre, ses personnages sont à jamais privés du droit à l'intimité comme de vie intime. De quoi témoignent les intérieurs, sinon d'actes de malveillance, de situations où s'exercent des rapports de force, où les personnages, faibles, lâches ou mesquins, sont les victimes expiatoires d'un individualisme forcené ? Ils font figure de perdants, dépossédés de maison comme de statut. La maison n'est plus garante de stabilité comme de sécurité et elle fragilise également le personnage. Violences et confrontations témoignent du fait que la maison est aussi le lieu du corps à corps, qu'il s'agisse d'empêcher d'entrer ou de pousser à l'intérieur d'une pièce notamment. Le corps se met toujours de travers et les gestes ne sont jamais consentis.

La maison perd ses contours rassurants et les personnages débusquent l'inhabituel, l'incongru, relèvent des dérangements. L'angoisse irrationnelle, le sentiment «d'inquiétante

⁴⁶⁹ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Opus cité, p. 368.

⁴⁷⁰ *Ibid*, p. 387.

étrangeté» prennent une dimension paroxystique. Le quotidien rassurant vacille et le personnage dans la maison se laisse progressivement envahir par un climat angoissant et hostile qui évoque les romans noirs. Voici Nadia perdant repère et raison dans *Mon cœur à l'étroit* :

Je recule vers le salon obscur. Je me sens épiée et ma démarche est raide. D'un mouvement sec je ferme les tentures. Je suis en sueur. Il me semble avoir remarqué que la pluie, devenue plus forte, crépite sur les vitres – et pourtant, ce crépitement, je le vois mais ne l'entends pas, je l'associe mentalement à un bruit familier mais, ce bruit, je ne peux le discerner, comme si l'appartement s'était soudain trouvé équipé d'une parfaite isolation phonique. Et je n'ose toujours pas allumer les lampes et je n'ose pas davantage préciser la pensée effrayante mais indistincte qui affleure à ma conscience et veut me faire admettre que je n'ai aucune idée de ce qu'il se produirait, de ce que je verrais si je laissais la lumière éclairer le salon où mes meubles, mes chers jolis meubles de prix, dissimulent peut-être, ravis de me tromper, des inconnus inquiétants, des gardes agressifs. [...]

Une fois dans la chambre, je tire la porte et le petit verrou. Puis, harassée, je m'assois sur le lit délicatement afin de ne pas réveiller Ange. [...] Je sens au fond de moi que je n'ai pas envie de le réveiller encore, par crainte de ne pas le reconnaître, qu'il me parle étrangement, par crainte aussi qu'il me découvre dans cet état de presque terreur où m'ont jetée les ambiguïtés de mon salon⁴⁷¹.

Olivia Rosenthal lui fait écho avec sa nouvelle intitulée «Dans la maison», relevant également la présence de corps étrangers. Investie par elle-même du rôle de tenir et de garder la maison en l'absence de ses parents partis soudainement au chevet de sa sœur, une enfant se laisse peu à peu gagner par le désarroi et le sentiment d'abandon qui grandissent à mesure qu'elle sent la présence de corps étrangers, d'indices de présence non élucidés et également fantasmés.

D'habitude, les intrus se cachent, ils ont besoin de pénombre pour grandir en secret. C'est pourquoi les éliminer est indispensable. Ils risquent sinon de faire exploser l'organisation limpide et transparente de la famille. Ils sont comme les pièces aveugles de la maison, celles qui pèsent au coin de l'œil et dans la tête. On ne sait quelle fonction leur assigner, leur histoire, engloutie, flotte sur l'ensemble des lieux comme une promesse inaboutie. C'est d'ailleurs par ces pièces-là, les muettes, les sans-nom, les froides, celles où un berceau défoncé pourrit lentement et se balance secoué par les vents qui traversent les fenêtres évidées, c'est par ces pièces-là que pénètrent le plus souvent les étrangers⁴⁷².

Entre lucidité et ironie, Marie NDiaye dénonce d'étranges sociabilités et également une représentation du romanesque, par personnage interposé. «Contrairement à la représentation romanesque, [la] représentation *du* romanesque implique en général une distanciation

⁴⁷¹ Marie NDiaye, *Mon cœur à l'étroit*, Opus cité, p. 52-53.

⁴⁷² Olivia Rosenthal, «Dans la maison», *Mécanisme de survie en milieu hostile*, Éditions Gallimard, «Verticales», 2014, p. 56.

(souvent ironique), donc une dissonance entre l'auteur et le personnage⁴⁷³», explique Jean-Marie Schaeffer. Cette distanciation est encore mise en relief par les métamorphoses animalières inexpliquées, qui renvoient les personnages dans un entre-deux sans renaissance. Le lecteur est laissé juge du comportement des personnages. Ces derniers réclament parfois notre empathie, nous font part de l'injustice dont il leur apparaît être victimes. Ils viennent ainsi à nous, en butte à leur isolement, tel Herman dans *Un temps de saison* ou Rudy Descas, menacé par ces oiseaux hitchcockiens de mauvais augure qui l'obligent à battre en retraite. Marie NDiaye met en scène des personnages qui jaugent, jugent, refusent d'adhérer, pointent la dissonance, mais sont également victimes et se «font avoir». L'univers du faux/de la fiction est pointé puis accepté, comme si les personnages s'illusionnaient volontairement. Ainsi la maison rose de Grand Yoff, maison «mensonge» dans laquelle Norah s'installe après avoir déjoué puis accepté l'illusion romanesque ou la maison de Lazare en Guadeloupe dans *Rosie Carpe* :

Lazare, après un silence de presque une année, se mit à envoyer lettres sur lettres. [...] Aucune de ces lettres n'évoquait les parents Carpe ni d'ailleurs personne d'autre que lui. Lazare, qui possédait maintenant, affirmait-il, une voiture, puis une villa sur la côte au nord de Pointe-à-Pitre, et *tout allait au mieux pour lui*, semblait-il crier sur le papier, répétait-il avec une insistance fervente, presque antipathique, tout allait au mieux pour lui.

Et quand Rosie, des années après, arpentant le bref espace d'herbe brûlée entre la route et l'humble maison de Lazare, repenserait à ce qu'il lui avait abondamment décrit dans les grosses lettres qui étaient arrivées à Antony, elle comprendrait que cet excès d'auto-satisfaction enflammée avait eu pour intention secrète, affolée, inconsciente, d'inspirer à Rosie une réaction exactement contraire à celle qu'elle avait eue, de la détacher de Lazare, de lui faire éprouver peut-être dégoût et animosité envers lui pour qui tout allait merveilleusement bien et qui ne demandait jamais de ses nouvelles, sachant pourtant dans quel triste logement du morne Antony arrivaient ses enveloppes frappées de l'inscription Guadeloupe Terre de Soleil. Mais Rosie se contentait de lire à mi-voix, ponctuant sa lecture lente de : Bien, bien, et de sourires involontaires quand elle remarquait une belle et enfantine faute d'orthographe. Jamais elle ne songea que Lazare pouvait ne pas souhaiter uniquement, en lui écrivant ainsi, lui faire plaisir, la rassurer, puis l'encourager à partir à son tour. Et tout cela lui faisait plaisir et la rassurait et, plus tard, lui donna envie de partir. Très bien, murmurait-elle en repliant et rangeant la lettre, satisfaite, presque heureuse. Il suffirait d'arrêter de picoler, pensait-elle ensuite⁴⁷⁴.

Les personnages finissent aussi par consentir au mensonge, incapables de se révolter. Les histoires sont ainsi de drôles d'histoires dont ils ne sont pas moteurs, impuissants à en tenir le fil.

Marie NDiaye revendique une forme de romanesque paroxystique (le surnaturel) et elle dénonce par ailleurs cet aspect romanesque en banalisant les drames, en contenant les affects ou en inversant/déjouant les réactions attendues.

⁴⁷³ Jean-Marie Schaeffer, «La catégorie du romanesque», p. 291-302, in *Le Romanesque*, Opus cité, p. 297.

⁴⁷⁴ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Opus cité, p. 185-186.

2.4.5 Redéfinition du personnage et de ses rapports avec le monde social

Si le romanesque questionne les normes, il ouvre également sur des problématiques sociales. La question de la redéfinition de l'individu et de ses rapports avec le monde social nous amène à reconsidérer l'époque où une véritable connivence s'établissait entre la maison et le personnage, où celui-ci occupait avant tout une place dans la société que sa maison accréditait. «Le romancier n'est-il jamais meilleur sociologue qu'en étant véritablement romancier, en ne faisant précisément pas de roman social⁴⁷⁵?» s'interroge Blanche Cerquiglioni.

Il ne s'agit pas, porte close, de tourner le dos à la société ainsi qu'en témoignent les questions de société qui sont abordées : revendication de liberté, dénonciation de l'exclusion, discours sur la famille... L'éventail des trajets que nous avons suivis interrogent précisément les rapports de l'homme au monde : Qu'il s'agisse de prendre position, notamment vis-à-vis de ceux qui sont opprimés (J.M.G. Le Clézio), de se démettre de fonctions sociales (Pascal Quignard), de porter attention à ceux qui sont en marge de la société (Sylvie Germain) ou de carnavaliser la société bourgeoise (Marie NDiaye).

Si les premiers textes de J.M.G. Le Clézio manifestaient clairement une rupture avec la société, comme de tout ce qui pouvait se référer à la norme et notamment l'enfermement dans un genre, les textes du nouveau romanesque ne concluent pas pour autant à une réconciliation de l'individu avec le monde social. La maison se tient toujours en marge, les personnages avec lesquels nous sommes en empathie ne sont pas propriétaires. Le modèle de Rozilis, dans *Révolutions*, annonce un idéal de société égalitaire où l'esclavage serait aboli. Cette maison-manifeste propose une «vie nouvelle», une quête qui est scandée en écho dans les différents romans où la vraie vie serait ailleurs et à venir. En l'ancrant géographiquement sur des rives lointaines, J.M.G. Le Clézio prend position contre la société coloniale et plus largement contre les valeurs de nos sociétés occidentales, aveugles aux véritables richesses. Les romans qui invitent au voyage vont à la rencontre d'autres formes de sociétés comme de sociabilités.

En se retirant dans la maison, Pascal Quignard y affirme le caractère asocial de pratiques que sont l'écriture, la lecture, l'expérience amoureuse.

⁴⁷⁵ Jean-Yves Tadié, Blanche Cerquiglioni, *Le Roman d'hier à demain*, Éditions Gallimard, 2012, p. 319.

Sylvie Germain renoue avec une forme de morale comme de militantisme humaniste en prenant résolument le parti des victimes, des exclus comme de ceux qui s'éloignent de la norme ou qui refusent de répondre à l'injonction sociale. Elle nous invite bien souvent à déjouer les apparences. Elle privilégie les parcours individuels. Elle se met à l'écoute de ses personnages, de leurs doutes comme de leurs souffrances.

La référence au monde social occupe une place de choix dans les romans de Marie NDiaye qui fait état de la désintégration de structures sociales (dissolution de la famille comme valeur et comme socle). Si elle expose de nouveaux asservissements dans la maison, ses personnages se révèlent impuissants à les dénoncer. Tout au plus sont-ils livrés au regard du lecteur-spectateur. La société bourgeoise, ses valeurs de confort comme de respectabilité sont brandis comme des trophées acquis de haute lutte au prix d'une rupture/éradication du milieu d'origine comme de son passé. Les maisons n'existent que par ce qu'elles exhibent ; elles préviennent tout sentiment de reconnaissance. L'absence du personnage que l'on y cherche vainement laisse un sentiment d'inquiétude et d'étrangeté. La rupture avec le milieu d'origine, le sentiment d'avoir commis une infraction/effraction confirment l'impossible illusion d'un décor auquel les personnages, tels les héros balzaciens, aimeraient adhérer.

Dominique Rabaté explique :

La honte du milieu d'origine est ainsi très souvent la cause du malaise dans lequel vivent les personnages de Marie NDiaye. [p. 18]

L'étrangeté vient donc d'un sentiment insurmontable de désaccord avec le monde dans lequel le personnage vit par imposture, oppressé par la honte, séparé de lui-même par le fil anxieux des questions sans réponse qu'il se pose. C'est le sens de son identité même qui vacille⁴⁷⁶... [p. 21]

Le souci des convenances, du qu'en-dira-t-on n'est pas exempt d'aveux de bassesse (Nadia reconnaissant avoir spolié son mari à l'occasion de leur divorce, *Mon cœur à l'étroit* ; Rudy Descas allant chercher son fils à l'école afin d'empêcher sa femme de le quitter en emmenant l'enfant). Marie NDiaye écrit des romans de la désocialisation, comme de la désolidarisation. La maison s'inscrit à l'écart du voisinage. L'environnement n'est jamais ce bon voisinage, entraide, amitié, lien gratuit, élan spontané étant prohibés. La mise à distance prévient tout épanchement. La communauté fait toujours bloc pour rejeter l'intrus, dont la figure est indirectement associée à celle du bouc-émissaire de René Girard. Ange et Nadia

⁴⁷⁶ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, un livre CD, Opus cité, p.18 ; p. 21.

sont ainsi ignorés, victimes d'une mystérieuse rumeur (*Mon cœur à l'étroit*). De même, sa plus proche voisine semble indifférente à la détresse d'Herman :

Ne voit-elle pas que je suis trempé ? se dit Herman, à la fois tout ébahi et pris d'une sorte d'engourdissement qui anéantissait sa colère.

Comme elle ne répondait ni ne faisait le moindre geste, le fixant pourtant d'un regard étrangement amical, il répéta sa demande qu'elle allât chercher Rose et le petit, en accentuant soigneusement chaque mot. Et il songeait avec lassitude, impatient du lendemain qui les verrait regagner tous trois la capitale : Ah, je ne comprends rien à ces gens-là⁴⁷⁷ !

«Pour “rester usager du quartier”, et bénéficier du stock relationnel qu'il contient dans le voisinage, il *ne convient pas* de “se faire remarquer”⁴⁷⁸», observe Pierre Mayol. Herman devra cesser de poser des questions et accepter de devenir «un vrai villageois» pour espérer être considéré par la communauté.

Marie NDiaye évoque des logements relativement récents qui n'ont pas d'ancrage historique. Les cités idéales (comme celle de l'appartement de la mère dans *En famille*) de même que les pavillons révèlent, des années après leur construction et les rêves radieux qu'ils promettaient, leur inhabitabilité. Cette impossibilité d'habiter serait-elle à mettre en lien avec l'inadéquation des logements d'aujourd'hui ? Faut-il remettre en cause les maisons d'aujourd'hui, nouvelles machines à habiter devenues parfois inhabitables, faute notamment d'ancrage temporel ? Ainsi que le constate Jacques Pezeu-Massabuau :

[C]ette essentielle dimension temporelle – la double «épaisseur» des traditions sociale et architecturale – manque aux formes du logement livrées par les constructeurs actuels à notre «besoin d'habiter». Si nous les occupons tant bien que mal, c'est seulement qu'elles reproduisent en apparence des formes d'habitat héritées du passé, à la manière de notre société elle-même, fondée largement (en dépit des bouleversements qu'elle connaît) sur des idées, des formes de la vie collective venues de son histoire. Mais leur adéquation aux exigences de l'homme actuel semble impossible car cette naissance soudaine les prive de la longue imprégnation de signes (de symboles) qu'a reçue la maison vernaculaire : de tout ce que celle-ci nous donne «en plus» de la simple fonction de se loger, qui est peut-être plus important qu'elle si nous voulons véritablement «habiter» notre terre. Et d'abord de cette liberté dont la demeure traditionnelle nous indiquait les formes, les usages et les limites.

[...] l'inadéquation qui oppose l'homme de notre temps aux logements qu'on lui fournit [...] ne suscite pas seulement le danger, puis le problème, de nous laisser «vivre» sans exister vraiment – déraciné peut-être – mais encore celui de nous désapprendre à demeurer, de nous habituer à être étranger au monde, à la contrée, à la région, à la collectivité où il nous faut demeurer. Sans pouvoir, ni surtout désirer, y pousser des racines⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ Marie NDiaye, *Un temps de saison*, Opus cité, p. 12.

⁴⁷⁸ Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Opus cité, p. 30.

⁴⁷⁹ Jacques Pezeu-Massabuau, *Demeure mémoire – Habitat : code, sagesse, libération*, Éditions Parenthèses, Marseille, 1999, p. 177 ; p 178.

*

Le motif de la maison réactive diversement le romanesque, jouant sur l'aspect mimétique comme sur l'aspect «contre-mimétique» dont les affects des personnages font état. Il ne s'agit plus d'inscrire un cadre stable dans lequel vit une famille, mais de partir du personnage pour retrouver les liens qui l'attachent à la maison. Les romanciers contemporains renouent avec le plaisir des intrigues, réinventent des secrets, revisitent les maisons d'enfance et dessinent de nouveaux trajets (entre quêtes et enquêtes) pour découvrir ou retrouver des maisons. La maison excite les fantasmes, entretient le mystère. Les femmes contribuent à réactiver le romanesque, qu'il s'agisse, telles les héroïnes de Pascal Quignard, de se prendre de passion exacerbée pour une maison ou de se montrer, comme chez Sylvie Germain, transgressives ou extravagantes. Si Marie NDiaye contient les sentiments, elle fait également état d'excès et de débordements. Le roman de maison questionne aussi les normes et les valeurs ainsi qu'en témoignent les romanciers, lesquels en (ré)investissant les maisons les positionnent sur des axes symboliques ou encore éthiques. L'expérience de la maison dans le roman met-elle en avant les soucis d'être ou d'avoir ? Nous nous mettrons en quête du bonheur dans la maison. Serait-il d'ordre matériel ou davantage spirituel ?

*

Chapitre 3 : La maison et le monde

Comment l'opposition entre la maison et la route, le monde intime et l'appel du large peut-elle se penser aujourd'hui ? La maison est-elle véritablement le lieu de la vie intime et lui offre-t-elle un refuge ? Le retour à la maison manifeste-t-il un repli sur l'intime ? La multiplication ces dernières décennies des récits de soi permet de s'interroger sur cette notion de repli comme d'affirmation de l'individualisme. Bruno Blanckeman réévalue l'intime dans le roman contemporain :

Les vecteurs traditionnels de l'intime sont remis en cause à partir des années 1970 et le roman met en scène les figures d'une intimité vulnérable, comme exposée aux vicissitudes du temps. Les structures tutélaires de la vie privée – le couple, la famille – sont remises en cause et à défaut de disparaître connaissent des transformations culturelles qui agissent sur l'expérience intime elle-même⁴⁸⁰.

La frontière entre l'intérieur et l'extérieur, monde caché/monde exposé, et leurs espaces privilégiés est devenue extrêmement poreuse dans notre société, où prévaut aussi l'injonction de tout dire, où la médiatisation, l'exposition de «la vie intime» sont croissantes et peuvent avoir des répercussions sur la fiction contemporaine. L'investissement dans les maisons permet-il, avec une plus grande fréquentation du personnage, de recueillir la parole intime et d'accéder également à une autre vérité du personnage ? N'aspérons-nous pas, en tant que lecteur, à pénétrer également dans la sphère intime ?

Or, au phénomène d'habitation répondent en écho l'impossibilité d'habiter les maisons, à la sécurité, la précarité, à l'émancipation, des dépendances nouvelles. Loin de faire état d'un repli sur l'intime, la fréquentation de la maison montre que l'on s'y livre aussi à des expériences d'ordre intime qui renouvellent le regard sur le monde. Monde intime et grand large, loin de s'opposer, se répondent. On ne contemple pas nécessairement le monde depuis sa fenêtre, de même que l'on ne retourne pas à la maison pour se retrancher, mais aussi pour redéfinir son rapport au monde. La maison est porteuse d'enjeux éthiques et politiques et des valeurs lui sont attachées.

⁴⁸⁰ Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, Opus cité, p. 213.

3.1 Le bonheur domestique/La maison du bonheur

Conjuguant les notions de bien-être comme de plénitude, renvoyant à une image de l'enfance, la maison nous invite naturellement à évaluer le bonheur. Voici les femmes qui cherchent à détourner les aventuriers en herbe de leurs rêves d'ailleurs pour leur inculquer le bonheur domestique : «Et puis, j'apprendrais aux garçons à être sages, d'une sagesse que je sais, [confie Yvonne de Galais dans *Le Grand Meaulnes*]. Je ne leur donnerais pas le désir de courir le monde, comme vous le ferez sans doute, monsieur Seurel, quand vous serez sous-maître. Je leur enseignerais à trouver le bonheur qui est tout près d'eux et qui n'en a pas l'air⁴⁸¹.»

«[L]e corps d'images heureuses de la maison et les valeurs d'intimité de l'espace intérieur nous renvoient à l'expérience première du bonheur de l'être du dedans avant que celui-ci ne saisisse le dehors pour s'y donner un destin⁴⁸²», écrit Paula Serfaty-Garzon. Nous évaluerons les rêveries bienheureuses de la maison d'enfance qui persistent dans le roman et la manière dont elles sont attachées à la figure maternelle. Le bonheur des sensations, le bonheur de revenir à soi comme chez soi sont autant d'invitations à vivre le bonheur dans la maison.

Le roman réaliste du XIX^e siècle considérait la maison avant tout comme un bien mobilier, un enjeu de succession ; place et reconnaissance du personnage dans les lieux sont aujourd'hui davantage en jeu. Si Marie NDiaye fait promettre le bonheur à ses personnages, celui-ci se révèle toujours mensonger : Rudy Descas fait venir sa femme Fanta en France et, au lieu d'un château au milieu d'un vignoble, ne lui offre qu'une pauvre maison :

Il avait appris à penser ainsi maintenant, même si cela le contrariait et le blessait toujours autant, mais il accordait son expression à l'évidente volonté de Fanta, manifestée par toute son attitude, de ne plus considérer comme chez eux mais uniquement comme chez lui leur pauvre maison branlante, et non pour cette raison, il le savait, au fond n'avait que faire, mais parce qu'il avait choisi cette maison et qu'il l'avait nommée et qu'il l'avait, en quelque sorte, inventée.

Cette bâtisse, avait-il décidé, abriterait leur bonheur⁴⁸³.

Lazare, le frère de Rosie Carpe, semble lui aussi la presser par ses paquets de lettres de le rejoindre dans l'île dont elle découvre à son arrivée qu'elle n'a rien de paradisiaque.

⁴⁸¹ Alain Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Librairie Arthème Fayard et Emile-Paul Frères, 1972, Éditions Gallimard, «1000 Soleils», 1976, p. 156-157.

⁴⁸² Paula Serfaty-Garzon, *Chez soi, Les Territoires de l'intimité*, Opus cité, p. 75.

⁴⁸³ Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes, II*, Opus cité, p. 121.

De même que l'on peut dire du bonheur qu'il se construit, il est au cœur du projet architectural de la maison : imaginer des espaces qui réuniraient idéalement le beau, le bien et l'utile. La maison doit abriter le bien être, refléter l'image du bonheur possible dans un lieu. Lumière, confort, ouverture, décroisement sont autant d'invites à imaginer des parcours, des modes de vie en lien avec la société de son temps. Le jugement de goût s'exerce mais l'adéquation nouvelle au lieu se révèle primordiale. L'être doit pouvoir y élire domicile.

Le bonheur a-t-il véritablement une chance de s'épanouir dans la maison ou ne serait-il qu'un rêve illusoire ? L'on peut s'interroger sur la place accordée aujourd'hui au bonheur dans la maison qui semble moins faire fortune romanesque que le malheur et les drames. Pour être si suspect, le bonheur dans la maison aurait-il enfin une connotation régressive associée par ailleurs aux trames convenues des romans sentimentaux ?

L'aventurier cherchait autrefois à se soustraire au bonheur domestique imposé par le monde bourgeois. Aujourd'hui, la quête du bonheur au sein de la maison témoigne davantage d'une volonté d'accomplissement personnel. Le retour à la maison sonne comme renaissance, retrouvailles, et nombre de retours sont aussi le point de départ d'une vie nouvelle.

Y a-t-il un archétype de l'espace heureux ? [se demande Jean-Paul Rogues.] Il y faudrait à la fois le resserrement de l'intimité et le spectacle de l'étendue : la maison de Saint-Sauveur, pour Colette, est à la fois clôture et ouverture, abri et refuge : c'est à elle qu'on revient après de longues randonnées. En cas de tempête, on ferme toutes les issues, les lucarnes du grenier, la porte de la remise, la fenêtre de la chambre du fond. Maison «bachelardienne» que cette «demeure ancienne, honorée, close de partout, mais que l'on peut ouvrir à tout moment sur ses greniers gérés, sur son fenil rempli⁴⁸⁴.

«[L]es descriptions bachelardiennes des armoires pleines et bien rangées, des coffres et des placards ne doivent pas être prises pour une célébration morale de l'ordre conventionnel dans une maison bourgeoise ou paysanne idéalisée, mais comme une image qui véhicule sa propre rêverie de l'espace heureux⁴⁸⁵, écrit Paula Serfaty-Garzon.

Le roman de maison serait-il nostalgique, attaché à la seule restitution du bonheur perdu ? Au plein d'autrefois renvoie aujourd'hui le vide, intérieur vide comme sensation de vide. «Autrefois, à Rozilis...» égrène la tante Catherine comme une ritournelle, heureuse de se plonger dans le souvenir qui prend forme pour envahir le présent du récit. Où se situe le

⁴⁸⁴ Jean-Paul Rogues, «Topiques de l'enfance dans les romans d'aventures», p. 93-103, in *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), Presses universitaires de Caen, Caen, 2003, p. 193-194.

⁴⁸⁵ Perla Serfaty-Garzon, «Expérience et pratiques de la maison», Opus cité.

bonheur ? Et à quel temps le conjuguer ? J.M.G. Le Clézio n'hésite pas à placer ce bonheur au large ou sur la route dans l'excipit de ses romans :

«Alors Ouma est avec moi de nouveau [...] Jusqu'où irons-nous ensemble ? [...] Il fait nuit à présent, j'entends jusqu'au fond de moi le bruit vivant de la mer qui monte⁴⁸⁶.»

«[Mariam] a posé sa tête sur l'épaule de Jean, elle s'est endormie tranquillement dans les cahots de la route, et la nuit tombait⁴⁸⁷.»

Nous avons le plus souvent effectué des trajets à rebours, qui offraient pour la plupart une résolution ou témoignaient d'une évolution du personnage. Marie NDiaye fait exception, nous laissant sur des fins plus indécises, non conclusives et parfois régressives, nous barrant souvent la route, l'accès à la maison. Nous devons évaluer ces clôtures par rapport à un horizon d'attente, selon qu'elles nous confortent ou se révèlent plus dérangeantes, laissant ou non ouverte la porte de la maison. L'accent mis sur le parcours individuel fait état de quête d'émancipation ou encore de volonté de réconciliation. Le bonheur serait à mettre en relation avec un sentiment de liberté retrouvée, d'apaisement.

Évaluer le bonheur à la maison chez les différents auteurs invite à revenir sur les parcours des personnages ainsi qu'à préciser pour chacun d'eux ce que représente l'idée du bonheur associé à la maison et son orientation. Est-il tourné vers l'avenir ou le passé, vers l'extérieur ou l'intérieur ? Qu'en est-il du bonheur des retrouvailles comme du bonheur d'être de nouveau chez soi ? J.M.G. Le Clézio comme Pascal Quignard mentionnent tous deux l'Éden, le Paradis. Les maisons d'enfance sont des paradis perdus chez J.M.G. Le Clézio. Leur évocation prend sens dans le trajet du personnage qui s'approprie la mémoire des lieux. La transmission de cette maison perdue, le lieu d'où l'on vient, le lieu où l'on est conçu se révèlent primordiaux. Mais le bonheur ne se situe pas à l'intérieur des maisons. Dans la maison leclézienne, il est fait état de dissensions, de difficultés pécuniaires également. La première partie du *Chercheur d'or* s'intitule «Une enfance rêvée» et se souvient du temps du Boucan. Alexis et sa sœur Laure y trouvent de manière fugace le bonheur, dans des espaces clairement séparés des adultes, comme le grenier qui permet de rêver, de s'inventer des vies. Le bonheur dans la maison est ouvert sur l'extérieur. Ce que goûte Fintan sur le seuil de la maison d'Afrique dans *Onitsha*, ce sont des sensations, les odeurs qui montent de la terre après la pluie et, plus que tout, une sensation de liberté, d'échappée par les fenêtres ouvertes.

⁴⁸⁶ J.M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Opus cité, p. 375.

⁴⁸⁷ J.M.G. Le Clézio, *Révolutions*, Opus cité, p. 555.

Le bonheur est une attente, la promesse d'une «vie nouvelle» et il se dessine au terme d'un trajet qui ouvre sur un sentiment de plénitude comme d'harmonie. Le bonheur s'attache aussi à la figure maternelle, comme dans le bateau qui mène vers Onitsha ou les leçons sur la varangue, le domaine de Mam (*Le Chercheur d'or*). Les figures féminines sont en effet toujours associées à des images du bonheur (conteuses, initiatrices, mères ou sœur qui, comme Laure, restent à la maison et informent des événements de la vie, font écran au malheur : maladie, deuil). Le bonheur domestique serait-il cependant uniquement une affaire de femmes et en seraient-elles seules redevables ?

Le lieu de l'utopie même c'est la maison créée par la femme, [écrit Marguerite Duras], cette tentative à laquelle elle ne résiste pas, à savoir d'intéresser les siens non pas au bonheur mais à sa recherche comme si l'intérêt même de l'entreprise tournait autour de cette recherche elle-même, qu'il ne fallait pas en rejeter résolument la proposition du moment qu'elle était générale. La femme dit qu'il faut se méfier et à la fois comprendre cet intérêt singulier pour le bonheur. Elle croit que ça amènera les enfants à rechercher plus tard un état heureux dans la vie. C'est ce que veut la femme, la mère, amener son enfant à s'intéresser à la vie. La mère sait que l'intérêt au bonheur des autres est moins dangereux pour l'enfant que la croyance au bonheur pour soi⁴⁸⁸.

Les femmes dans la maison ne sont pas simplement des mères. Chez Pascal Quignard, indépendantes et déliées de la famille, elles désertent la maison, en quête de lieu à elles, dont l'image se confond avec le Paradis, comme cet Éden de la villa Amalia qui conclut le roman, équivalant au mot fin et annonçant aussi : «Maison à vendre».

Elle s'apprêtait à revendre Teilly.

Là bas, quand elles étaient ensemble, quand elles vivaient ensemble toutes les trois, elles n'avaient jamais peur du soleil, pelotonnées toutes les trois dans leurs chaises longues, buvant toutes les trois de l'eau glacée dans de grandes bouteilles de verre couvertes de buée, sur la terrasse, tout en haut de la colline, au paradis⁴⁸⁹.

Pascal Quignard nous ramène à des maisons qui découvrent également des pans de malheur, des drames intimes. Mais ce retour est lui aussi nécessaire pour construire à l'âge adulte le bonheur de l'ici maintenant dans un autre lieu ; un lieu que l'on configure, où l'on se retire, une demeure où une histoire possible de soi se déploie, même si celle-ci n'est que passagère : Ann Hidden ne sera qu'une présence fugitive dans la maison-atelier de son ami Georges Roehl. Claire Methuen finit par abandonner à son frère Paul la ferme Ladon où il installe son bureau. Chacune d'elle éprouve cependant le besoin de s'approprier

⁴⁸⁸ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Opus cité, p. 53.

⁴⁸⁹ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 297-298.

physiquement les lieux en faisant le vide, en repeignant, décapant, lavant à grandes eaux les histoires qui les précèdent, se délestant aussi de leur passé.

La quête de bonheur se confond avec la quête de lieux propices à l'épanouissement du travail de création.

Elle aurait sa hutte-Gumpendorf toute remaçonée dès qu'elle le souhaiterait. Elle avait eu raison de renoncer à son travail dans le VIII^e arrondissement. La vie qu'elle découvrirait ailleurs serait-elle vraiment plus concentrée ? Plus propice à la création ? La solitude radicale constituait-elle vraiment une denrée succulente ? [se demande Anne Hidden].

Tous les amants ont peur. Elle avait terriblement peur de ne pas convenir à la maison. Elle eut peur de ne pas savoir s'y prendre en lançant les travaux. Peur d'en altérer la force. Peur de rompre un équilibre. Peur aussi d'être déçue. Peur de ne pas être aussi heureuse qu'elle pensait qu'elle allait l'être quand elle avait découvert la villa pour la première fois.

Le printemps balaya la peur⁴⁹⁰.

Le bonheur, c'est encore la communion des âmes dans la musique. Aimantée par une voix de femme, Claire Methuen s'approche de la maison de la falaise :

La porte-fenêtre était grande ouverte. C'est de là que venait le chant. [...] Les musiciens la virent par la porte-fenêtre alors qu'elle était en train de gravir la pelouse. Ils continuèrent de jouer. Elle leur sourit et entra. L'homme au violoncelle fit un signe de la tête en désignant le canapé. Elle s'assit dans le canapé. Elle ferma les yeux⁴⁹¹.

Sylvie Germain nous confronte au mal et au malheur et les maisons retiennent soupirs, lamentations, cris de douleurs que la romancière s'attache à libérer. Les chemins qui ramènent à la maison, chemins de réconciliation, ouvrent sur une renaissance. Car une consolation est au terme du roman qui permet de rendre de nouveau sensible à la beauté du monde ou d'entendre un rire d'enfant semblable à un chant d'oiseau :

C'est la petite fille que [Pierre] a vue tout à l'heure derrière la grille. Elle l'observe. Il tient le ballon entre ses mains et lui sourit, la tête levée, penchée vers une épaule. Il se met à jongler avec le ballon, d'abord lentement, puis il accélère le mouvement et enfin le lance par-dessus le mur. La fillette se redresse sur la branche où elle était accroupie pour mieux suivre la trajectoire du ballon qui dessine une haute courbe au-dessus des arbres avant de tomber dans le jardin. Pierre l'entend rire ; quelques notes flûtées, sonores, comme un chant de fauvette⁴⁹².

Les romans de Marie NDiaye dénoncent l'espace heureux ou le pervertissent. Les maisons luxueuses sont sans chaleur et la plupart d'entre elles reflètent des rapports de force,

⁴⁹⁰ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 73 ; p. 145.

⁴⁹¹ Pascal Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, Opus cité, p. 200.

⁴⁹² Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Opus cité, p. 294.

font état de violences, d'abus. Le bonheur semble toujours tenu en échec. Les personnages affichent plus volontiers leur réussite, ainsi Lagrand pénétrant dans la maison de Titi dénonce l'intention véritable : « Il m'a amené ici uniquement pour que je voie sa piscine, sa maison et ses enfants [...]»⁴⁹³.

L'idée du bonheur attaché à l'intégration dans la société renvoie à une image d'ordre ainsi qu'à des modèles. La maison comme le bonheur se construisent et s'inventent aussi hors des sentiers battus. De nouvelles formes de bonheur marquent la fin des romans de maison qui n'hésitent plus à reléguer les rêveries romanesques au grenier. Marie NDiaye dissipe les rêves de midinette et épingle les vendeurs de rêves de pacotille. Ses épilogues étranges, flous comme les brouillards épais, fantasmagoriques empêchent tout retour à un ordre ancien.

3.2 Avoir ou être ?

La maison conjugue à la fois l'être et l'avoir parce qu'elle constitue un bien et qu'elle est le lieu où nous aspirons au bien-être. À la fois lieu propre et lieu que l'on cherche à s'approprier : reconnaissance de quelque chose à soi, reconnaissance de soi, appartenance et possibilité d'être. Ainsi que l'explique Benoît Goetz :

Une maison est une manière d'être à l'espace, ou de posséder un espace, c'est-à-dire un mode d'habitation ou d'inhabitation. Elle suppose donc aussi une temporalité, un battement entre des allées et des venues. [...]

Ainsi habiter ce serait être (se tenir) en même temps qu'avoir. Ou plutôt, l'avoir ici précède décidément l'être. Je ne suis et je n'ai jamais été que parce que je disposais d'un espace pour me tenir, d'espaces qui ont suscité mon rythme propre, mon «idiorythme». [...]

La maison est le lieu des choses. On n'habite pas sans quelques choses. Nommons ainsi meubles et équipements en tout genre, objets d'art et bibelots. Le rapport aux choses détermine une manière d'habiter. Ainsi l'économie domestique avant de concerner l'augmentation de la richesse et des possessions, va concerner l'ordonnement des choses et des personnes. Toute maison est un arrangement⁴⁹⁴.

En retournant à la maison, les auteurs contemporains mettent aussi en scène leur relation à l'espace domestique, la façon de s'y tenir comme de se le réapproprier, d'exprimer leur lien à l'écriture comme à leur espace de travail.

⁴⁹³ Marie NDiaye, *Rosie Carpe*, Opus cité, p. 377.

⁴⁹⁴ Benoît Goetz, *Théorie des maisons*, Opus cité, p. 101, 105-106, 109.

L'habitat est un bien parmi d'autres, mais, à ne dire que cela, on perd de vue ce qui fait son essence, [écrit Bernard Salignon]. L'habitat ne peut pas être réduit à sa juste valeur marchande immobilisée, même si pour habiter un logement il faut le payer, l'acheter, le louer ou bien l'avoir par héritage. L'habitat, en tant que bien que les hommes possèdent, comprend l'idée qu'au-delà de l'avoir il y a un appropriation. On peut très bien posséder un logement sans pour autant se l'approprier, en avoir fait son «propre» au sens archaïque du terme. Être «bien» dans son espace habité est lié à la manière dont l'homme en fait son lieu symbolique et son ancrage concret⁴⁹⁵.

Ann Hidden n'appréciait pas le goût de Georges. Elle préférait s'occuper de tout. L'entrepreneur se plia volontiers à ce nouveau petit défi qu'elle lui proposait [...]. Elle fit de la pièce qui donnait sur le jardin une cuisine [...].

Dans la pièce donnant sur l'Yonne, un jardin tout en blanc.

En haut une chambre à coucher vide sinon ascétique.

Un petit lit à couette blanche couvert d'oreillers blancs entre deux murs d'angle couverts de haut en bas de rayonnages blancs pour y entreposer les partitions ou les livres.

Des toilettes minuscules à droite de l'escalier⁴⁹⁶.

Moins soupçonneux mais plus avertis, les romanciers contemporains reviennent à la maison pour parler de l'individu et de son rapport au monde. Il s'agit bien d'habiter de nouveau les maisons qui deviennent, pour chaque écrivain, véritablement singulières.

Après avoir dénoncé le matérialisme, le consumérisme, le confort bourgeois, J.M.G. Le Clézio a pris le parti de ceux qui ne possèdent rien, ou qui ont tout perdu pour faire entendre leur voix. À l'instar de l'écrivain Albert Cossery, J.M.G. Le Clézio nous incite à nous détacher des maisons. Celles-ci ne lui sont pas moins nécessaires pour bâtir ses histoires. «Suis-je la maison où je m'abrite du monde, ou suis-je la maison qui contient le monde^{497?}», écrit J.M.G. Le Clézio dans *L'Inconnu sur la terre*.

Les personnages de Pascal Quignard font le vide, quittent tout, se délestent. Les maisons qu'ils convoient reflètent des vies nouvelles, le lieu d'une vie autre. Le retrait dans la maison, la façon nouvelle de l'habiter comme la manière de s'en détacher mettront en évidence le souci d'être plutôt que d'avoir. Dans *Le Salon du Wurtemberg*, Charles Chenogne confie :

«Parfois il me semble qu'il y a toute une part de ma vie, que l'essentiel de ma vie est inaccessible à la parole⁴⁹⁸».

«[...] j'achetais [...] une petite maison ancienne sur les bords de la Loire, à Oudon – une «muette», disait-on, et je ne suis pas sûr que le nom même ne me séduisit pas⁴⁹⁹.»

⁴⁹⁵ Bernard Salignon, *Qu'est-ce qu'habiter?* Éditions de la Villette, 2010, p.17.

⁴⁹⁶ Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Opus cité, p. 80.

⁴⁹⁷ J.M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, Opus cité, p. 182.

⁴⁹⁸ Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg*, Opus cité, p. 217.

⁴⁹⁹ *Ibid*, p. 223.

Sylvie Germain non plus ne s'intéresse pas à la maison sur le plan matériel. Sabine Bérinx quitte sa maison lorsqu'elle ne s'y reconnaît plus. Lucie Daubigné y revient lorsqu'elle est prête à la faire sienne de nouveau. Les expériences révélatrices, visions, visitations dont la maison est aussi le lieu permettent au personnage de s'accorder au monde et d'y trouver sa place.

Aux rêves matérialistes de maison luxueuse se superpose, chez Marie NDiaye, l'impossibilité d'habiter les maisons, la difficulté d'y pénétrer. On s'accroche ainsi inmanquablement au couvre-lit en chenille ou encore au canapé pelucheux que l'on retrouve de roman en roman, seuls éléments personnels dans ces intérieurs sans âme dans lesquels pèse plus souvent tel un mystérieux génie des lieux la présence d'un corps étranger.

On autorisa Fanny à passer la nuit sur le canapé du salon, identique à celui qu'avait possédé l'aïeule et qui, avec son tissu pelucheux dont elle reconnut la sensation mi-déplaisante sur sa peau, et comme très avant dans sa chair même, émut Fanny en lui inspirant le regret douloureux de n'avoir su alors savourer pleinement ces moments quand, appuyée sur l'aïeule, elle regardait quelque feuilleton que celle-ci commentait plaisamment, par les longs après-midi d'été, dans la pièce aux volets clos⁵⁰⁰.

*

La maison a définitivement perdu la fonction d'abri, de refuge, de mise à couvert qui lui était attachée. Aux personnages propriétaires de leurs maisons dans les romans de Pascal Quignard qui choisissent de s'en délester, font pendant ceux dont le statut est plus fragile : qu'ils vivent comme chez J.M.G. Le Clézio dans la dépendance de la famille, qu'ils en soient, chez Marie NDiaye, rejetés et ne puissent trouver dans la maison la place qui leur revient au sein de la famille, qu'ils soient encore, chez Sylvie Germain, sans famille, sans maison, sans abri, étranger à la maisonnée. Pierre Zébreuze se définit ainsi :

Il a procédé par la négative pour justifier le fait qu'il n'avait rien, ou presque, à raconter, il a aligné une série de «sans» : sans épouse ni compagne, sans enfant, sans fratrie, sans parents, morts prématurément, sans propriété, sans lieu d'attache particulier, sans formation spéciale, sans sans sans⁵⁰¹ ...

Le roman de maison évoque aussi les sans-maison. J.M.G. Le Clézio, Sylvie Germain, Marie NDiaye mettent en scène les figures de l'exclusion, des «sans».

⁵⁰⁰ Marie NDiaye, *En famille*, Opus cité, p. 258.

⁵⁰¹ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, Opus cité, p. 53.

Sans abri : Difficiles à quantifier, ils sont également difficiles à nommer, sinon par cette terminologie essentiellement privative, [note Sylvie Quesemand Zucca :] «sans domicile fixe», [...] «sans-abri», sans logement, sans travail et, pour une partie d'entre eux, «sans-papiers». On pourrait ajouter, quand cette vie dans la rue s'inscrit dans la durée : sans affiliation, sans socialisation, sans liens et, finalement, sans véritable perception des limites d'une existence et d'un corps devenu sans forme. En somme, le manque ou la perte d'identité. Toutes ces dénominations privatives donnent avant tout à entrevoir la silhouette aujourd'hui banalisée d'un homme, d'une femme, d'un adolescent, qui risque de s'absenter de lui-même, à force d'être absent de nos préoccupations sociales de réciprocité⁵⁰².

L'habitation est liée à la manière dont l'homme se sent citoyen dans l'État, [explique Bernard Salignon.] Si l'habitat ne remplit pas cette forme et cette fonction, l'homme se sent en partie exclu du lieu où il demeure, où il est et où il a vocation d'être⁵⁰³.

«Le temps de la maison est passé», écrivait Theodor W. Adorno, prophétisant un monde de plus en plus précaire:

Comme toujours, c'est pour ceux qui n'ont pas le choix que la situation est la plus difficile. Ils habitent sinon dans des bidonvilles, du moins dans des bungalows mais, demain déjà, ils coucheront peut-être dans des cabanes de jardinier, dans des caravanes ou dans leurs voitures, sous la tente ou à la belle étoile. Le temps de la maison est passé⁵⁰⁴.

Chacun envisage selon ses propres modalités le rapport au monde et à la société. J.M.G. Le Clézio croise cette interrogation avec les diasporas comme dans *Étoile errante*. Sylvie Germain questionne le rapport à l'autre, à l'étranger tandis que Marie NDiaye aborde différentes formes d'exploitation comme de dissolution de l'identité et d'expérience de la désocialisation. Impossibles racines, comme impossibles ancrages... Marie NDiaye confie à Dominique Rabaté :

Cette notion de «pays étranger étranger» a toujours occupé une place fondamentale dans mon existence. *En famille* a synthétisé cette importance, a été le couronnement conscient de longues années de questionnements plus ou moins clairs sur le sujet suivant: de quel pays suis-je? Est-ce que tout pays n'est pas pour moi une terre étrangère? Ces interrogations, bien sûr, ont été suscitées par des particularités de ma biographie, qui ont provoqué dès mon enfance un état de malaise constant, ou plutôt une perpétuelle sensation de déplacement, telle qu'il me semblait que je ne me sentirais jamais nulle part chez moi et que nulle part non plus on ne me considérerait comme une compatriote⁵⁰⁵.

Marie NDiaye transforme la maison en lieu étranger, d'étrangeté où les personnages sans repères sont incapables à comprendre le monde dans lequel ils vivent. Comme eux, poussés en

⁵⁰² Sylvie Quesemand Zucca, *Je vous salue ma rue, clinique de la désocialisation*, Éditions Stock, «Un ordre d'idées», 2007, p. 21-22.

⁵⁰³ Bernard Salignon, *Qu'est-ce qu'habiter?* Opus cité, p. 18.

⁵⁰⁴ Theodor W. Adorno, «Asiles pour sans-abris», *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, Éditions Payot, 1980, rééd. Éditions Payot et Rivages, «Petite bibliothèque Payot», 2003, p. 45-47.

⁵⁰⁵ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye*, Un livre CD, Opus cité, p. 24.

avant, nous avançons hébétés vers un monde incertain. Une autre fille étrangère, une exilée, lui fait écho, qui cherchait autrefois la maison de son père.

Je n'ai plus de «maison de mon père», [écrit Assia Djébar]. Je suis sans lieu, là-bas, non point seulement parce que le père est mort, affaibli, dans un pays dit libéré où toutes les filles sont impunément déshéritées par les fils de leurs pères. [...]

Depuis cette aube de 1953, est-ce dans l'une ou l'autre des villes de corsaires d'autrefois, est-ce vraiment dans cette immensité, ce coin d'enfance, là-bas, sur ce rivage où les ruines se dressent plus majestueuses, plus ensoleillées que les demeures des vivants – est-ce là-bas que je cherche, moi, inlassable, où se trouve la petite, l'obscurie maison de mon père⁵⁰⁶?

Routes et océans évoquent aujourd'hui davantage exils et migrations, qu'espaces d'aventures. L'espace du dehors devient le lieu d'espaces de vie transitoires. Nous sommes entrés dans une ère de mobilité nouvelle où les liens qui nous attachaient aux maisons sur plusieurs générations se sont distendus. Mais cette mobilité libératrice est également subie. Jean-Marc Besse analyse cet état-habitat :

La progression du migrant ou du réfugié, qui le fait passer d'une étape à l'autre, d'un camp à l'autre, s'inscrit dans la logique d'un espace occupé, mais non habité en tant que tel. Ce n'est donc pas le déplacement en tant que tel, *sui generis*, qui installe les conditions d'une autre manière d'habiter le temps et l'espace. Mais, plutôt, c'est à l'intérieur d'une certaine manière de se déplacer, d'éprouver et de concevoir le déplacement comme une libre création d'espace et une participation à un monde en train de se faire, qu'un sens différent de l'habiter peut se faire jour.

Le migrant ne voyage pas. Il est transporté d'un lieu à un autre⁵⁰⁷.

*

Le roman permet-il d'habiter le monde ? La maison alimente de façon réflexive les rêves d'écriture des romanciers et de leurs personnages qui se tiennent dans la maison pour écrire, composer, s'y retirent pour rêver. Roman de maison, maison du roman ? Car la maison est aussi le lieu d'invention du roman. Si au XIX^e siècle, l'architecture, qu'évoque Philippe Hamon, a pu fournir un modèle au roman, il semblerait que l'on soit aujourd'hui davantage en quête d'habitation. La maison est, comme le roman, un lieu d'expériences, d'expérimentation, de transgression, de définition de notre rapport au monde, et les deux termes se superposent parfois. La métaphore du roman comme maison illustre le retour en force de l'image mentale et rhétorique de la maison. Celle-ci semble pouvoir offrir un ancrage comme une ressource pour l'imaginaire.

⁵⁰⁶ Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père*, Librairie Arthème Fayard, 2007, p. 386.

⁵⁰⁷ Jean-Marc Besse, *Habiter, Un monde à mon image*, Opus cité, p. 217.

La maison est un monde. J.M.G. Le Clézio parle du monde depuis la maison, une maison ouverte au monde car la maison ne peut être cloisonnée.

La maison n'est pas un habitat, elle est l'expression de la réunion de tous les espaces, intérieurs et extérieurs, et l'homme qui l'habite peut-être à la fois dans ces deux espaces qui n'en forment plus qu'un⁵⁰⁸.

La maison, c'est aussi le texte, poursuit l'auteur, illustrant une autre métaphore :

C'est [...] par le rêve, dont l'écriture est la trace, que cette maison pourra être bâtie. [...] La vraie demeure est donc le texte. La maison devient un pays et ce pays est l'écriture, les fondations du rêve de la maison⁵⁰⁹.

Pascal Quignard nous invite à pénétrer dans un autre monde. Sur un plan métaphorique, il relie maison et écriture:

Depuis l'enfance, dès l'enfance, je désirais impatientement faire l'épreuve sans la vue des maisons que j'ignorais encore.

Jouer à la maison ignorée, à tâtons, était plus qu'un jeu solitaire. C'était une curiosité irrésistible où dominait l'angoisse. [...] Il n'y eut pas de maison nouvelle où je ne me levasse dans la nuit et errasse.

Écrire, dire l'adieu, c'est errer dans une nuit comparable. C'est tenter le même essai dans la maison inconnue du monde⁵¹⁰.

«Nos carapaces, nos maisons, ce sont les mots et les livres» écrit Pascal Quignard, qui invite ainsi à lire la maison comme une métaphore du livre, comme elle abri précaire mais fécond, [observe Chantal Lapeyre-Demaison]. Si la maison est un corps, il faut en effet rappeler que le corps pour Pascal Quignard est essentiellement écrit, et qu'il est donc assimilé à un livre. Cette lecture de la maison comme livre est également rendue possible par un ensemble de notations qui portent à la méfiance : elles suggèrent, avec insistance, que la maison, toujours abondamment décrite dans l'œuvre, est le royaume du faux. [...] La maison, ce lieu originel que désirent les personnages et qui est source de multiples convoitises, c'est le roman⁵¹¹.

Julien Gracq, lecteur, déambulait dans la maison comme dans un roman.

Si impersonnel qu'il se veuille, un livre de fiction est toujours une maison vide que tout, de pièce en pièce, dénonce comme encore quotidiennement, désinvoltement habitée, du manteau accroché à la patère à la robe de chambre qui traîne sur le lit, et au désordre de la table de travail – et je suis toujours content quand j'ai l'impression de surprendre l'auteur sur ses traces encore toutes chaudes, et comme au saut du déménagement⁵¹².

*

⁵⁰⁸ Nicolas Pien, Le Clézio, *la quête de l'accord originel*, Opus cité, p. 217.

⁵⁰⁹ *Ibid*, p. 217.

⁵¹⁰ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Opus cité, p. 395.

⁵¹¹ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine, Essai sur Pascal Quignard*, Opus cité, p. 146-147

⁵¹² Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Librairie José Corti, 1980, p. 169.

Conclusion

*

Nous avons pris comme point de départ le XIX^e siècle où le roman connaît un essor particulier alors que la classe bourgeoise triomphe. Le roman valorise alors maison et maisonnée et affiche sa dimension mimétique. La maison comme la famille constituent une structure et un socle stables sur lesquels bâtir des histoires. Au XX^e siècle, les crises du roman et de la représentation vont de pair avec les évolutions sociétales qui ont ébranlé la maison. Alors que le roman semble renouer avec le plaisir de raconter des histoires, nous avons souhaité évaluer le rôle et la place que la maison pouvait y jouer. Nous avons choisi quatre auteurs susceptibles de témoigner d'un possible réinvestissement de la maison pour réactiver la fiction. Notre étude, dans un premier temps thématique, s'est attachée à la représentation de la maison dans le roman. Nomination, élection d'espaces, ancrage symbolique ont contribué à dessiner les contours de maisons véritablement singulières nous permettant de les identifier à un univers romanesque particulier à chaque écrivain et consacrant une volonté de réappropriation du genre. Le seuil et la fenêtre, lieux de passage, ont permis de tester les ouvertures de la maison et la vision des narrateurs s'apparente parfois à celle d'architectes pour définir de nouveaux parcours et modes d'habitation.

Contrairement au littéraire qui part souvent du bâti, du cadastre, du parcellaire (c'est-à-dire d'un système statique de «distinctions», maisons de mémoire fictives ou maisons réelles) pour imaginer ensuite les déplacements et les aventures de ses personnages, l'architecte doit souvent penser parcours, modes d'utilisation, emplois du temps, routines, fonctions et finalités avant de dresser ses cloisons ou de tracer ses routes⁵¹³.

L'incursion dans l'espace domestique a permis de rendre compte de l'évolution d'espaces et d'affirmer un rapport aux lieux où prime le besoin de reconnaissance.

La famille ne constitue plus son socle, la maisonnée s'est élargie, et la place qu'y occupe le personnage se révèle cruciale. La question du legs, qui était au cœur des histoires de famille, est envisagée sur un plan symbolique. Les affinités électives ont remplacé les filiations généalogiques, perturbant le vécu de la temporalité. La maison permet par ailleurs de conjuguer et de confronter le temps linéaire, chronologique et le temps cosmique, le temps de l'éternel retour. Lieu d'ancrage dans l'histoire individuelle et collective, la maison est également un lieu de mémoire qu'il convient de faire parler. Dans la maison, on peut

⁵¹³ Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti, 1989, p. 32-33.

inventer son temps et retrouver temps à soi et lieu à soi qui sont aujourd'hui davantage valorisés.

Le rôle et la place de la maison dans les récits nous ont permis dans un deuxième temps de relever que celle-ci offrait de multiples ressources diégétiques. Elle autorise le personnage à se livrer à des expériences initiatique, mystique ou encore fantas(ma)tique. La maison est un lieu d'intrigues, de drames suscitant les effets thymiques du récit ainsi qu'un lieu théâtral qui réhabilite la scène domestique. La maison est un foyer organisateur de trajets diversement orientés et motivés. La quête des origines relève chez J.M.G. Le Clézio du trajet initiatique, le retour à la maison-mère prend chez Pascal Quignard la forme du pèlerinage. Sylvie Germain nous propose un cheminement intérieur tandis que les personnages de Marie NDiaye semblent plus souvent voués à l'errance. Des trajets «aventuriers» ramènent aujourd'hui le personnage à la maison elle-même devenue un lieu propice à de nouvelles aventures. La maison, réinvestie, a donc de nouvelles histoires à raconter. Qu'ils soient de caractère rêveur, sédentaire, casanier, les personnages ont aussi gagné le droit d'y rester, et leurs expériences sont valorisées.

Enfin, le roman de maison compose avec un héritage romanesque au sens générique, celui du roman domestique (qui ouvre aujourd'hui sur de nouveaux romans de famille), de la romance et du récit fantastique. Les maisons hantées comme les domaines perdus de l'enfance sont des lieux propres à exciter les fantasmes. Le thème de l'étrangeté comme de l'étranger renouvelle aussi le fantastique témoignant d'angoisses archaïques comme de réalités nouvelles déstabilisantes. Le roman de maison et de maisonnée nous oriente vers une perspective éthique pour questionner le rapport aux normes et aux valeurs. J.M.G. Le Clézio se met en quête d'un autre ordre axiologique ; Pascal Quignard évoque un autre monde. L'un comme l'autre se détachent du monde social comme référence. Sylvie Germain et Marie NDiaye s'invitent dans les maisonnées, définissant chacune la place de l'hôte, entre hospitalité et hostilité.

Nous avons postulé un roman de maison en contrepoint du roman d'aventures pour conclure à l'issue de cette étude à la réhabilitation de la maison, nouveau lieu d'aventures du roman contemporain et de la fiction (histoire, intrigue, personnages), lieu privilégié de questionnements éthiques et politiques invitant à réfléchir à la place de l'homme dans le monde. En suivant le parcours de quatre romanciers, c'est la diversité de ses représentations,

comme les enjeux différents du rapport au monde que l'étude de la maison dans le roman a permis de poser.

Quelles perspectives ouvre le roman de maison ? Il semble aujourd'hui intéressant de lire d'autres romans à travers le prisme de la maison pour poursuivre l'investigation de l'espace domestique. De même convient-il d'étendre cette étude à d'autres territoires et modes d'habitation, afin de croiser le regard d'auteurs étrangers susceptibles de soulever de nouveaux questionnements par rapport à la maison et de relativiser notre rapport à l'habitat. Des problématiques plus spécifiques pourraient alors être abordées dans le champ historique (comme la place de la maison dans les romans post-coloniaux) ou dans le champ géographique à l'appui de la géocritique (ainsi la maison dans le paysage) afin d'envisager autrement les représentations de maisons.

Nous avons conclu notre recherche en évoquant plus particulièrement les sans-maison. La question du logement est aujourd'hui tout aussi cruciale qu'au XIX^e siècle et les villes connaissent de nouveaux afflux de populations. Un paysage urbain se redessine. Ces mutations accentueront-elles le repli sur soi ? Les sans-maison seront-ils condamnés aux marges comme à la marginalité ? Le roman des sans-maison présente une continuité avec notre étude, invitant à regarder des routes et océans remplis de nouveaux dangers comme à mesurer les effets d'un impossible retour à la maison. Les écritures contemporaines témoignent de la détresse des migrants. Dans un texte intimiste, *À ce stade de la nuit*⁵¹⁴, Maylis de Kerangal accostait dans l'île mortifère de Lampedusa ; Joy Sorman enquêtait dans *L'Inhabitable*⁵¹⁵ sur les hôtels de fortune. Les questions éthiques et sociétales qui traversent le roman de maison se révéleront de plus en plus insistantes. Le roman de maison deviendra-t-il un nouveau roman engagé ?

⁵¹⁴ Maylis de Kerangal, *À ce stade de la nuit*, Éditions Gallimard, «Minimales/Verticales», 2015, 80 p.

⁵¹⁵ Joy Sorman, *L'Inhabitable*, Éditions Gallimard, «L'Arbalète», 2016, 88 p.

Bibliographie

1. Bibliographie des œuvres littéraires

1.1 Corpus principal

Auteurs

Germain, Sylvie

Jours de colère, Éditions Gallimard, 1989, rééd. «Folio; n°2316», 1991, 352 p.

L'Enfant Méduse, Éditions Gallimard, 1991, rééd. «Folio; n°2510», 1993, 288 p.

Immensités, Éditions Gallimard, 1993, rééd. «Folio; n°2766», 1995, 272 p.

Chanson des Mal-aimants, Éditions Gallimard, 2002, 256 p.

L'Inaperçu, Éditions Albin Michel, 2008, 304 p.

Autres ouvrages

Le Livre des Nuits, Éditions Gallimard, 1985, rééd. «Folio; n°1806», 1987, 348 p.

La Pleurante des rues de Prague, Éditions Gallimard, 1992, rééd. «Folio; n°2590», 1994, p. 136.

Les Personnages, Éditions Gallimard, «L'un et l'autre», 2004, 120 p.

Quatre actes de présence, Éditions Desclée de Brouwer, 2011, 132 p.

À la table des hommes, Éditions Albin Michel, 2016, 272 p.

Le Clézio, J.M.G.

Le Procès-verbal, Éditions Gallimard, 1963, rééd. «Folio; n°353», 1973, 320 p.

Le Chercheur d'or, Éditions Gallimard, 1985, rééd. «Folio; n°2000», 1988, 384 p.

Onitsha, Éditions Gallimard, 1991, 260 p.

Révolutions, Éditions Gallimard, 2003, 560 p.

Ritournelle de la faim, Éditions Gallimard, 2008, 224 p.

Autres ouvrages

L'Extase matérielle, Éditions Gallimard, 1967, rééd. «Folio essais; n°212», 1992, 336 p.

L'Inconnu sur la terre, Éditions Gallimard, 1978, rééd. «L'Imaginaire; n°394», 1999, 406 p.

Mondo et autres histoires, Éditions Gallimard, 1978, rééd. «Folio; n°1365», 1982, 320 p.

Voyage à Rodrigues, Éditions Gallimard, 1986, rééd. «Folio; n°2949», 1997, 160 p.

L'Africain, Mercure de France, «Traits et portraits», 2004, 112 p.

Le Livre des fuites, Éditions Gallimard, 1969, 2001, «L'Imaginaire; n°225», 294 p.

En ligne

Dans la maison d'Édith, *World Literature Today*, Vol. 71, n°4, «The Questing Fictions of J.M.G. Le Clézio», (Autumn, 1997), p. 678-682, Board of Regents of the University of Oklahoma, <http://jstor.org/stable/40153286>

NDiaye, Marie

En famille, Les Éditions de Minuit, 1990/2007 «Double ; n°43», 320 p.

Un temps de saison, Les Éditions de Minuit, 1994/2004 «Double ; n°28», 144 p.

Rosie Carpe, Les Éditions de Minuit, 2001/2009 «Double ; n°64», 400 p.

Mon cœur à l'étroit, Éditions Gallimard, 2007, 304 p.

Trois Femmes puissantes, Éditions Gallimard, 2009, rééd. «Folio; n°5199», 2010, 336 p.

Autres ouvrages

Autoportrait en vert, Mercure de France, «Traits et portraits», 2005, rééd. «Folio; n°4420», 2006, 126 p.

Ladivine, Éditions Gallimard, 2013, 416 p.

Y penser sans cesse, Éditions de l'Arbre vengeur, Talence, 2011 «La maison de Berlin», 112 p.

La Cheffe, Éditions Gallimard, 2016, 288 p.

Quignard, Pascal

Le Salon du Wurtemberg, Éditions Gallimard, 1986, rééd. «Folio; n°1928», 1988, 448 p.

Tous les matins du monde, Éditions Gallimard, 1991, rééd. «Folioplus classiques; n°202», 2010, 176 p.

L'Occupation américaine, Éditions du Seuil, 1994, 224 p.

Villa Amalia, Éditions Gallimard, 2006, 304 p.

Les Solidarités mystérieuses, Éditions Gallimard, 2011, 272 p.

Autres ouvrages

Vie secrète, Éditions Gallimard, 1998, rééd. «Folio; n°3292», 1999, 496 p.

Les Paradisiaques, Éditions Grasset, 2005, rééd. «Folio; n°4516», 2007, 416 p.

Les Ombres errantes, Éditions Grasset & Fasquelle, 2002, rééd. «Folio; n°4078», 2004, 208 p.
La Barque silencieuse, Éditions du Seuil, 2009, rééd. «Folio; n°5262», 2011, 256 p.
Sur l'idée d'une communauté de solitaires, Éditions Arléa, 2015, «Arléa poche; n°217», 96 p.
Dans ce jardin qu'on aimait, Éditions Grasset, 2017, 176 p.

1.2 Autres œuvres

ANDREU, Paul, *La Maison*, Éditions Stock, «La Bleue», 2009, 120 p.
BALZAC, Honoré de, *La Maison-du-chat-qui-pelote et autres scènes de la vie privée*, Éditions Gallimard, «Folio classiques; n°1441», 1970, pour l'établissement du texte et les éclaircissements, 384 p.
BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Éditions Gallimard, «Folio classiques; n°3326», 1999, 448 p.
BARTHES, Roland, *Nouveaux Essais critiques*, Éditions du Seuil, 1953, 192 p.
BERGOUNIOUX, Pierre, *La Maison rose*, Éditions Gallimard, 1987, 168 p.
BOURGEOIS, Louise, *Moi, Eugénie Grandet*, Éditions Gallimard, «Le Cabinet des lettrés», 2010, 144 p.
BOUVIER, Nicolas, *L'Usage du monde*, Librairie Droz, 1963, rééd. Éditions Payot, «Petite Bibliothèque Payot», 1992, p. 364 p.
BRETON, André, *Nadja*, Éditions Gallimard, 1928, 1963, 200 p.
CLERC, Thomas, *Intérieurs*, Éditions Gallimard, «L'Arbalète», 2013, 400 p.
COLETTE, *La Maison de Claudine*, Librairie Arthème Fayard et Hachette Littérature, 1961, 2004, rééd. Le Livre de Poche, n°763, 186 p.
COSTA, Elena, *Daniel Avner a disparu*, Éditions Gallimard, 2015, 144 p.
DJEBAR, Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Librairie Arthème Fayard, 2007, 416 p.
DURAS, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Éditions Gallimard, 1950, rééd. «Folio; n°882», 1978, 384 p.
DURAS, Marguerite, *Écrire*, Éditions Gallimard, 1993, 160 p.
DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Les Éditions de Minuit, 1977/2012, «Double, n°83», 128 p.
DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Éditions POL, 1987, rééd. «Folio; n°2623», 1994, 192 p.
ERNAUX, Annie, *Le Vrai Lieu, Entretiens avec Michelle Porte*, Éditions Gallimard, 2014, 120 p.
ERNAUX, Annie, *Les Années*, Éditions Gallimard, 2008, rééd. «Folio; n°5000», 2010, 256 p.
ERNAUX, Annie, *La Place*, Éditions Gallimard, 1987, rééd. «Folioplus classiques; n°61», 2006, 160 p.

FLEM, Lydia, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Éditions du Seuil, 2004, «Bibliothèque du XXI^e siècle», 160 p.

FOREST, Philippe, *Crue*, Éditions Gallimard, 2016, 272 p.

FOURNIER, Alain, *Le Grand Meaulnes*, Librairie Arthème Fayard et Emile-Paul Frères, 1972, Éditions Gallimard, «1000 Soleils», 1976, 270 p.

GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant*, Librairie José Corti, 1980, 312 p.

GRIMBERT, Philippe, *Un secret*, Éditions Grasset, 2007, rééd. Le Livre de Poche, 2006, 192 p.

HEINICH, Nathalie, *Maisons perdues*, Éditions Thierry Marchaisse, Vincennes, 2013, 128 p.

KERANGAL, Maylis (de), *À ce stade de la nuit*, Éditions Gallimard, «Minimales/Verticales», 2015, 80 p.

MAUVIGNIER, Laurent, *Apprendre à finir*, Les Éditions de Minuit, 2000, 128 p.

MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Éditions Gallimard, 1984, rééd. «Folio; n°2895», 1996, 256 p.

MICHON, Pierre (texte), Broyer Anne-Lise (photographies), *La Maison des Vies minuscules*, Éditions Verdier (Lagrasse) Éditions Nonpareilles (Paris), 2012, 80 p.

NAIPAUL, V.S., *Une maison pour Monsieur Biswas*, Éditions Gallimard, 1964, «L'Imaginaire», 588 p.

OSTER, Christian, *Une femme de ménage*, Les Éditions de Minuit, 2001, 240 p.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, «L'Espace critique», 1974-2000, 184 p.

POULAIN, Catherine, *Le Grand Marin*, Éditions de l'Olivier, 2016, 384 p.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Éditions Gallimard, 1987 pour l'établissement du texte par Jean-Yves Tadié, 408 p.

RAVEY, Yves, *Un notaire peu ordinaire*, Les Éditions de Minuit, «Double», 2013, 112 p.

RAVEY, Yves, *Le Drap*, Les Éditions de Minuit, 1983, 80 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *La Jalousie*, Les Éditions de Minuit, 1957, 224 p.

ROSENTHAL, Olivia, *Mécanisme de survie en milieu hostile*, Éditions Gallimard, «Verticales», 2014, 192 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La Salle de bain*, Les Éditions de Minuit, «Double ; n°32», 1985-2005, 144 p.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel, *Histoire d'une maison*, Bibliothèque d'éducation et de récréation, Jules Hetzel et Cie, 1873, 260 p.

ZOLA, Émile, *La Curée*, Éditions Gallimard, 1981, rééd. «Folioplus classiques; n°257», 2014, 448 p.

ZOLA, Émile, *Pot-Bouille*, Éditions Gallimard, «Folio classiques; n°1408», 1982, 480 p.

2. Bibliographie critique sur les auteurs du corpus

sur Sylvie Germain

BOBLET, Marie-Hélène, *Terres promises, émerveillement et récit au XX^e siècle*, Librairie José Corti, «Les Essais», 2011, 256 p.

GOULET, Alain (dir.), *L'Univers de Sylvie Germain*, Actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007), Presses universitaires de Caen, Caen, 2008, 354 p.

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, *Sylvie Germain, la hantise du mal*, L'Harmattan, 2007, 282 p.

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska, *Sylvie Germain, regards croisés sur Immensités*, L'Harmattan, 2008, 214 p.

MORIS-STEFKOVIC, Milène, *Vision et poésie dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain*, Éditions Honoré Champion, 2014, 312 p.

SCHAFFNER, Alain et BOBLET, Marie-Hélène (dir.), *Sylvie Germain, Le Livre des nuits, Nuit d'Ambre, Éclats de sel*, revue *Roman 20/50*, n°39, juin 2005, 196 p.

Article d'ouvrage

THOIZET, Évelyne, «“La visibilité secrète” des choses dans les essais de Sylvie Germain», p. 149-166, in *Les Essais, un espace transgénérique*, Mariska Koopman-Thurlings (dir.), Éditions Rodopi, Amsterdam-New York, 2011, 184 p.

Articles de revues

«Sylvie Germain, la position du souffleur», propos recueillis par Véronique Rossignol, *Livres hebdo*, n°379, p. 66-69, 20 juin 2008.

«À l'écoute d'une rumeur intérieure», propos recueillis par Michel Abescat et Fabienne Pascaud, *Télérama*, n°2907, 28 septembre 2005, p. 49-52

sur J.M.G. Le Clézio

CAVALLERO, Claude, *Le Clézio, témoin du monde*, Éditions Calliopées, 2009, 360 p.

CHUNG, Ook, *Le Clézio, une écriture prophétique*, Éditions Imago, 2001, 264 p.

CORTANZE, Gérard de, *Jean-Marie Gustave Le Clézio: Le Nomade immobile*, Éditions du Chêne-Hachette Livre, 1999, rééd. «Folio; n°3664», 2002, 320 p.

DUTTON, Jacqueline, *Le Chercheur d'or et d'ailleurs*, L'Harmattan, «Utopies», 2003, 301 p.

ÉZINE, Jean-Louis, *Ailleurs*, Éditions Arléa, 1995, 126 p.

- GILLET, Isabelle, *Étude sur J.M.G. Le Clézio, Le Chercheur d'or*, Éditions Ellipses, 2001, 96 p.
- JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie, THIBAUT, Bruno, Éd., *Lectures d'une œuvre, J.M.G. Le Clézio*, Éditions du Temps, Nantes, 2004, 192 p.
- LABBE, Michelle, *Le Clézio, L'Écart romanesque*, L'Harmattan, 1999, 288 p.
- LHOSTE, Pierre, *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Mercure de France, 1971, 128 p.
- ONIMUS, Jean, *Pour lire Le Clézio*, Presses universitaires de France, 1994, 210 p.
- PIEN, Nicolas, *Le Clézio, la quête de l'accord originel*, L'Harmattan, 2004, 316 p.
- REAL, Elena, JIMENEZ, Dolores. Éd., *J.M.G. Le Clézio: Actes du colloque international*, Valencia, Universitat de Valencia, 1992, 306 p.
- SALLES, Marina, *Le Clézio, peintre de la vie moderne*, L'Harmattan, 2007, 322 p.

Articles d'ouvrages

- GASCOIGNE, David, «Entre les géométries et la jungle, quelques espaces du moi dans *Le Procès-verbal* de J.M.G. Le Clézio», in *Le Moi et ses espaces, Quelques repères identitaires dans la littérature française contemporaine*, David Gascoigne (dir.), Presses universitaires de Caen, Caen, 1997, p. 59-76, 184 p.
- RACAULT, Jean-Michel, «L'Écriture des pierres. Mémoire insulaire et fiction généalogique dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de J.M. G. Le Clézio», p. 383-392 in *L'Insularité, thématique et représentation: Actes du colloque international de Saint-Denis de La Réunion*, avril 1992, textes réunis par Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault, Paris: L'Harmattan; Saint Denis de La Réunion: université de La Réunion, 1995, 480 p.

Articles de revues

- CAVALLERO, Claude, «Les Marges et l'origine», *Europe*, janvier-février 2009, Le Clézio, n°957-958, p. 29-38, 380 p.
- DUMONTET, Fabienne, «Au Louvre, les mille voyages de Le Clézio», *Le Monde*, p. 19, dimanche 6 - lundi 7 novembre 2011.
- Télérama*, «J.M.G. Le Clézio au Louvre», supplément au n°3222, 12 octobre 2011
- MAURY, Pierre, «Le Clézio: retour aux origines», *Magazine littéraire*, n°230, p. 92-97, mai 1995
- Magazine littéraire*, n°362, «Dossier Le Clézio», février 1998
- «Coexister, c'est comprendre ce qui peut offenser l'autre», propos recueillis par Frédéric Joignot, p. 4-5, *Le Monde*, samedi 13 septembre 2014

Audiovisuel

- Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Entre les mondes*, Empreintes, la collection documentaire © France 5, the factory, Ina 2008

sur Pascal Quignard

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Presses universitaires du Septentrion, «Perspectives», 2000, 224 p.

COUSIN DE RAVEL, Agnès, LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, RABATE Dominique (dir.), *Les Lieux de Pascal Quignard*, Actes du colloque du Havre 29-30 avril 2013, «Les Cahiers de la NRF», Éditions Gallimard, 2014, 272 p.

LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, *Mémoires de l'origine, Essai sur Pascal Quignard*, Éditions Galilée, 2006, 314 p.

PAUTROT, Jean-Louis, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Éditions Rodopi B.V., Amsterdam-New York, NY 2007, 196 p.

RABATE, Dominique. *Pascal Quignard, étude de l'œuvre*, Éditions Bordas/SEJER, 2008, 192 p.

Articles de revues

BLANCKEMAN, Bruno, «Une histoire de fantômes», in *Roman 20-50*, n°44, décembre 2007, *Pascal Quignard, Le Salon du Wurtemberg et Villa Amalia*, p. 7-14, Études réunies par François Berquin, Presses universitaires du Septentrion, 170 p.

DEMANZE, Laurent, «Biographie d'un mélancolique», p. 102-113, in *Pascal Quignard, Europe*, n°976-977, août-septembre 2010, 380 p.

DURAND-BOGAERT Fabienne, HERSANT Yves (dir.), *Pascal Quignard*, Les Éditions de Minuit, 2007, «Critique», n°721-722, 128 p.

Revue, articles en ligne

THIBAUT, Bruno, «Rives et dérives chez Jean Rolin, J.M.G. Le Clézio et Pascal Quignard», *L'Esprit créateur*, Vol. 51, n°2 (2011), p.69-80, <http://muse.jhu.edu>

VEINSTEIN, André, *Les Solidarités mystérieuses*, France Culture, 2011

sur Marie NDiaye

RABATE, Dominique, *Marie NDiaye*, Un livre-CD, CulturesFrance Éditions-Textuel, 2008

GUICHARD, Thierry, JERUSALEM, Christine, MONGO-MBOUSSA, Boniface, PERAS, Delphine,

RABATE, Dominique, *Le Roman français contemporain*, CulturesFrance Éditions, 2007, 160 p.

Articles de revues

CLAIR, Lucy, Dossier Marie NDiaye, «Écrire, quoi d'autre?», *Le Matricule des Anges*, n°107, octobre 2009, p. 20-24.

RICHARD, Jean-Pierre, «Marie NDiaye, "Le trouble et le partage"», p. 161-186 in *Terrains de lecture*, Éditions Gallimard, 1996, 192 p.

Revue, articles en ligne

COTTILLE-FOLEY, Nora, *Postmodernité, non-lieux et mirages de l'anamnèse dans l'œuvre de Marie NDiaye*, French Forum/Spring, 2006, Vol. 31, n°2, p. 81-94

CROM, Nathalie. «L'écrivain Marie NDiaye, entretien, *Télérama* n°3110, 22-08-2009, p. 9-11 [en ligne] URL : <http://www.telerama.fr/livre/marie-ndiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-litteraire,46107.php>

3. Bibliographie critique générale

3.1 Histoire littéraire

ALLEMAND, Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Éditions Ellipses, «Thèmes et Études», 1996, 120 p.

BLANCKEMAN, Bruno, *Le Roman depuis la Révolution française*, Presses universitaires de France, 2011, 272 p.

BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline, DAMBRE, Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, 592 p.

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, «Philosophie de l'ameublement», p. 59-72, Éditions Gallimard, «Tel; n°206», 1992, 196 p.

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, «Lettres sup.», Armand Colin, 2005, 232 p.

COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin/VUEF, 2003, 640 p.

COYAULT-DUBLANCHET, Sylviane, *La Province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Librairie Droz, Genève, 2002, p. 296 p.

DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Librairie José Corti, «Les Essais», 2008, 408 p.

OZOUF, Mona, *Les Aveux du roman, Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Éditions Gallimard, «Tel; n°329», 2004, 364 p.

MADALENAT, Daniel, *L'Intimisme*, Presses universitaires de France, «Littératures modernes», 1989, 240 p.

PINGAUD, Bernard, *La Bonne Aventure, Essai sur la «vraie vie», le romanesque et le roman*, Éditions du Seuil, 2007, 176 p.

RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Éditions Armand Colin, «Cursus», 224 p.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Éditions Armand Colin, «Lettres sup», 1991, 2009, 200 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, «Critique», 1963, 152 p.

ROY-REVERZY, Éléonore, *Le Roman au XIX^e siècle*, Éditions SEDES, «Campus Lettres», 1998, 176 p.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Éditions Gallimard, 1956, rééd «Folio essais ; n°76», 1987, 160 p.

STAROBINSKI, Jean, «Fenêtres, de Rousseau à Baudelaire», p. 452-459, *La Beauté du monde*, Éditions Gallimard, «Quarto», 2016, 1344 p.

DELON, Michel, MELONIO, Françoise, MARCHAL, Bertrand et NOIRAY, Jacques, COMPAGNON, Alain, (dir. Jean-Yves Tadié) *La Littérature française T2, Dynamique et histoire*, Éditions Gallimard, «Folio Essais», 2007, 928 p.

VIART, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, Éditions Armand Colin, «Lettres sup», 2011, 224 p.

VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Éditions Bordas, 2005, 512 p.

THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la littérature*, «Le roman de l'aventure», NRF n°72, septembre 1919, rééd. Éditions Gallimard, «Quarto», 2007, p. 319-333, 1764 p.

THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la littérature*, «Le roman domestique», NRF n°127, avril 1924, rééd. Éditions Gallimard, «Quarto», 2007, p. 877-892, 1764 p.

WITTMAN, Jean-Michel, *Gide politique, Essai sur Les Faux-Monnayeurs*, Classiques Garnier, 2011, 214 p.

TADIE, Jean-Yves, CERQUIGLINI, Blanche, *Le Roman d'hier à demain*, Éditions Gallimard, 2012, 454 p.

Article d'ouvrage

VIART, Dominique, «Fictions familiales versus récits de filiation, Pour une topographie de la famille en littérature», p.37-35, in *Le Roman contemporain de la famille*, Sylvaine Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), Classiques Garnier, 2015, 360 p.

Article de revue

SHELLY, Charles, «Roman d'amour et roman domestique: mutation du genre au tournant du XVIII^e siècle», *Eighteenth-Century fiction*, Volume 17, Number 3, April 2005

Article en ligne

BOYD THOMPSON, Elizabeth, «Domestic Novel» In *Women's Studies Encyclopedia*, Helen Tierney Edition, Greenwood Press, 2002. [en ligne] <http://www.gem.greenwood.com>

3.2 Poétique littéraire et narratologie

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative, Suspense, curiosité, surprise*, Éditions du Seuil, «Poétique», 2007, 448 p.

BISSA ENAMA, Patricia, FONTANE WACKER, Nathalie (dir.), *Le Secret de famille dans le roman contemporain*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2016, 234 p.

BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Éditions du Seuil, «Poétique», 1973, 352 p.

CHALONGE, Florence de, *Espace et récit de fiction, Le cycle indien de Marguerite Duras*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Asq, 2005, 264 p.

DECLERQ, Gilles, MURAT, Michel, *Le Romanesque*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 320 p.

GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Éditions du Seuil, «Poétique», 1999, 365 p.

LETOURNEUX, Matthieu, *Le Roman d'aventures, 1870-1930*, Presses universitaires de Limoges, «Médiatextes», Limoges, 2010, 456 p.

LEVILLAIN, Henriette (dir.), *Poétique de la maison*, «La Chambre romanesque, le Festin théâtral, le Jardin littéraire», Presses de l'université Paris Sorbonne, 2005, 232 p.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Éditions Hachette, «Recherches littéraires», 1993, 248 p.

HAMON, Philippe, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Librairie José Corti, 1989, 208 p.

HAMON, Philippe, *La Description littéraire*, «Littérature», Éditions Macula, 1991, 1995, 288 p.

RIBAUPIERRE FURLAN, Claire (de), *Le Roman généalogique : Claude Simon et Georges Perec*, Éditions La Part de l'œil, Bruxelles, 2002, 366 p.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Éditions Grasset, 1972, rééd. Éditions Gallimard, («Tel»; n°13), 1991, 364 p.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification, Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Librairie José Corti, 1962, 1982, 224 p.

VENAYRE, Sylvain, *La Gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne. 1850-1940*, Aubier, «Historique», 2002, 350 p.

Articles d'ouvrage

CHKLOVSKI, Victor, «La construction de la nouvelle et du roman», *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis et traduits par Tsvetan Todorov, Éditions du Seuil, «Tel Quel», 1965, p. 172-199.

ROGUES, Jean-Paul, «Topiques de l'enfance dans les romans d'aventures», p. 93-103, in *Le Récit d'enfance et ses modèles*, Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), Presses universitaires de Caen, Caen, 2003, 320 p.

Articles de revues

BOURNEUF, Roland, «L'organisation de l'espace dans le roman», *Études littéraires*, avril 1970, p. 77-94

CHALONGE, Florence de, «Des rencontres élémentaires», *Sémiotiques*, n°4, juin 1993, p. 93-108

RICARD, François, «Le décor romanesque», *Études françaises*, Vol. 8, n°4, 1972, p. 343-362

TODOROV, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», in *Communications*, 1966, Vol. 8, n°1, p. 125-151

Articles en ligne

BOURGEOIS, Bertrand, «À Rebours des grammaires des arts décoratifs», février 2006, file:///Users/admin/Desktop/bourgeois.htm.html

DECARIE, Isabelle, «Le Quotidien à tout prix», dans *temps zéro*, n°1 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document71>.

HUGLO, Marie-Pascale, «Présentation», dans *temps zéro*, n°1 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document71>.

JENNY, Laurent, *Méthodes et problèmes*, «La description», en ligne © 2004, Université de Genève: Dpt de français moderne <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/>>

SIMONNET, Émile, «L'Espace dans le récit de fiction», [en ligne], <http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/espace.htm>

4. Bibliographie théorique

4.1 Sciences humaines : Histoire, sociologie, psychanalyse

ARIES, Philippe, DUBY, Georges (dir.). *Histoire de la vie privée, T.4, De la Révolution à la Grande Guerre*, Éditions du Seuil, «L'Univers historique», 1987, 636 p.

- ATGET, Eugène, *Intérieurs parisiens, début du XX^e siècle, artistiques, pittoresques et bourgeois, 1857-1927*, photographies (musée Carnavalet, 19 octobre, 21 novembre 1982 dans le cadre du mois de la photo 1982 organisé par l'association Paris Audiovisuel), 116 p.
- AUGE, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Éditions du Seuil, 1992, 160 p.
- BESSE, Jean-Marc, *Habiter, Un monde à mon image*, Éditions Flammarion, «Sens Propre», 2013, 260 p.
- BORNE, Dominique, *Histoire de la société française depuis 1945*, Éditions Armand Colin/SEJHER, 1988, 2002, 192 p.
- BRICOUT, Bernadette, GASTON, Laurence, VINCENT, Gaston, *La Mémoire de la maison*, Éditions Albin Michel, 2012, 288 p.
- BURGUIERE, André, KLAPISCH-ZUBER, Christiane, SEGALIN, Martine, ZONABEND, Françoise (dir.), *Histoire de la famille, 2, Le Choc des modernités*, Éditions Armand Colin, 1986, 560 p.
- CERTEAU, Michel (de), «Pratiques d'espace», *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Éditions Gallimard, «Folio essais ; n°146», 1990, 360 p.
- CERTEAU, Michel (de), GIARD, Luce, MAYOL, Pierre, *L'Invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Éditions Gallimard, «Folio essais ; n°238», 1994, 448 p.
- CHOLLET, Mona, *Chez soi, une odyssée de l'espace domestique*, Éditions La Découverte, «Zones», 2015, 328 p.
- CZECHOWSKI, Nicole (dir.), *Habiter, habité, L'alchimie de nos maisons*, Éditions Autrement, «Mutations», n°116, septembre 1990, 164 p.
- DECARIE, Isabelle, *Fictions domestiques, La Maison dans tous ses états*, Trait d'union, «Spirale», Montréal, 2004, 114 p.
- DIBIE, Pascal, *Ethnologie de la porte*, Éditions Métailié, «Traversées», 432 p.
- DUBOST, Françoise (dir.), *L'Autre maison, la «résidence secondaire», refuge des générations*, Éditions Autrement, «Mutations», n°178, avril 1998, 184 p.
- DUBY, Georges, PERROT, Michelle, *Histoire des femmes en Occident, 5, Le XX^e siècle*, Plon, 1992, «Tempus», Éditions Perrin, 2002, 896 p.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Éditions Bordas, 1969 pour la première édition, rééd. Dunod, 1992, 536 p.
- EIGER, Alberto, *L'Inconscient de la maison*, Éditions Dunod, «Psychisme», 2004, 2009, 180 p.
- ELEB, Monique, DEBARRE, Anne, *Architectures de la vie privée, XVII^e-XIX^e siècles, Maisons et mentalités*, Éditions Hazan, 1999, 312 p.
- FONTANEL, Béatrice, *Nos maisons, Du Moyen Âge au XX^e siècle*, Éditions du Seuil, 2010, 216 p.
- GOTMAN, Anne, *L'Héritage*, Presses universitaires de France, «Que sais-je?», 2006, 128 p.

- HEINICH, Nathalie, *États de femme, L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Éditions Gallimard, «NRF Essais», 1996, 408 p.
- KAUFMAN, Jean-Paul, *La Chaleur du foyer, Analyse du repli domestique*, Librairie des Méridiens, Éditions Klincksieck et Cie, 1988, 192 p.
- KAUFMAN, Jean-Paul, *Le Cœur à l'ouvrage, Théorie de l'action ménagère*, Éditions Nathan, «Essais et recherches», 1997, 240 p.
- PEZEU-MASSABUAU, Jacques, *La Maison, espace social*, Presses universitaires de France, «Espace et liberté», 1983, 256 p.
- PEZEU-MASABUAU, Jacques, *Demeure mémoire – Habitat : code, sagesse, libération*, Éditions Parenthèses, Marseille, 1999, 184 p.
- QUESEMAND ZUCCA, Sylvie, *Je vous salis ma rue, clinique de la désocialisation*, Éditions Stock, «Un ordre d'idées», 2007, 192 p.
- PERROT, Michelle, *Histoires de chambres*, Éditions du Seuil, «La Librairie du XXI^e siècle», 2009, 462 p.
- REMOND, René, *Le XIX^e siècle 1815-1914, Introduction à l'histoire de notre temps, 2*, Éditions du Seuil, «Points Seuil», 1974, 256 p.
- ROUX, Simone. *La Maison dans l'histoire*, Éditions Albin Michel, 1976, 304 p.
- SAUGET, Stéphanie, *Histoire des maisons hantées*, Éditions Tallandier, 2011, 272 p.
- SERFATY-GARZON, Perla, *Chez soi, Les Territoires de l'intimité*, Éditions Armand Colin/SEJER, 2005, 256 p.
- SERFATY-GARZON, Perla, *Marre d'être la fée du logis ? Paradoxes de la femme d'aujourd'hui*, Éditions Armand Colin, 2008, 196 p.
- SORMAN, Joy, *L'Inhabitable*, Éditions Gallimard, «L'Arbalète», 2016, 88 p.
- WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre, Chronique du regard et de l'intime*, Éditions Verdier, Lagrasse, 2004, 472 p.
- WEINRICH, Harald, *Léthé, Art et critique de l'oubli*, Librairie Arthème Fayard, 1999, 320 p.

Articles de revues

- CHATE, Anne, «Les noms de maisons, fragment d'un discours sur soi ?», *Ethnologie française*, 3/2003, (Vol. 33), p. 483-491.
- DEPAULE, Jean-Charles, «L'Impossibilité du vide : fiction littéraire et espaces habités». In : *Communications*, 73, 2002, p. 233-243.
- ELEB, Monique, «Il est important de mettre l'humain au cœur des réflexions sur l'habitat», *La Croix*, propos recueillis par Marie Auffret-Pericone, le 31 mai 2011
- PERROT, Michelle, «Les Chambres», *La Quinzaine littéraire*, n°1020, août 2010

ROLLOT, Catherine, «Ces Français qui renoncent à l'héritage de parents trop endettés», *Le Monde*, n°20799, dimanche 4 - lundi 5 décembre 2011

Revue, articles en ligne

BERNARDES, Joana Duarte, «Habiter la mémoire à la frontière de l'oubli : la maison comme seuil», *Conserveries mémorielles* [en ligne], n°7, 2010, mis en ligne le 10 avril 2010, <http://cm.revues.org/433>

DESPRES, Carole, «De la maison bourgeoise à la maison moderne. Univers domestique, esthétique et sensibilité féminine», *Recherches féministes*, Vol. 2, n°1, 1989, p. 3-18.

<http://id.erudit.org/iderudit/057531ar>

RODRIGUEZ, Gabriel, *La Maison idéale – l'idéal de la maison. Hypothèses sur le futur de l'habitat*, séminaire Leroy-Merlin, Nantes, 13 janvier 2005

SERFATY-GARZON, Perla, «Expérience et pratiques de la maison», in *Home Environments, Human Behavior and environment*, Advances in theory and research, Vol. 8, édité par Irwin Altman, 1985, Plenum Press, New York, p.65-86 <http://www.perlaserfaty.net/texte1.htm>

Audiovisuel

DEL LUNGO, Andrea, Alain Veinstein reçoit Andrea Del Lungo, auteur de *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire* (Éditions du Seuil / «Poétique»), France Culture, 6/06/2014

4.2 Philosophie

ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, «Petite Bibliothèque Payot», Éditions Payot, 1980, Éditions Payot et Rivages, 2003, pour l'édition de poche, 368 p.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, 1943, rééd. 1990, 308 p.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, 1957, rééd. «Quadrige», 2004, 224 p.

BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, Librairie José Corti, 1948, 352 p.

LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, «La Demeure», Martinus Nijhoff, 1971, 284 p.

NANCY, Jean-Luc, *La Ville au loin*, Éditions Mille et une nuits, 1999, 72 p.

RICŒUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, 2000, rééd. «Points Seuil», 2003, 720 p.

Articles, revues

DERRIDA, Jacques, DUFOURMANTELLE, Anne, *De l'Hospitalité - Fragments*, [en ligne], Écartés d'identité n°84/85, mars-juin 1998, <http://www.revues-plurielles.org>.

4.3 Architecture

GAUDIN, Henri, *Seuil et d'ailleurs*, «Tranches de Villes», Les Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 2003, 176 p.

GODIN, Christian, MÜHLETHALER, Laure, *Édifier, L'architecture et le lieu*, «Art et architecture», Éditions Verdier, Lagrasse, 2005, 312 p.

GOETZ, Benoît, *Théorie des maisons, L'habitation, la surprise*, Éditions Verdier, Lagrasse, 2011, 224 p.

SALIGNON, Bernard, *Qu'est-ce qu'habiter?* Éditions de la Villette, 2010, 144 p.

4.4 Histoire de l'art

FRANCIOLLI, Marco, *Fenêtres, de la Renaissance à nos jours, Dürer, Monet, Magritte...*, Éditions Skira, Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 2013, 328 p.

5. Usuels

FURETIÈRE, ANTOINE DE, *Dictionnaire universel*

GARDES TAMINE, Joëlle, HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Éditions Armand Colin/SEJER, 2004, 240 p.

GEERBRAND, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, «Bouquins», 1969, 1982, 1110 p.

GREVISSE, Maurice, *Le Bon Usage*, refondu par André Goosse, Éditions Duculot, 1986
Le Petit Robert, 1986

LITRE, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1863-1872.

Annexe

PRÉSENTATION DES MAISONS

J.M.G. LE CLÉZIO

Le Procès-Verbal (1963)

La villa sur la colline

Celle-ci apparaîtra de manière récurrente dans l'œuvre. Elle domine ici la ville de Nice. Elle sert d'abri, de refuge au personnage principal, Adam Pollo, qui s'y introduit par effraction. Ce lieu transitoire qu'il investit lui permet d'affirmer un programme existentiel : rompre avec l'ordre social, la famille. La villa se présente comme une alternative aux maisons de la ville, en contrebas, lieu de la domiciliation et de la socialisation. Elle est composée de deux pièces qui se superposent exactement, la chambre, baignée de soleil, où s'expose Adam Pollo, lieu de l'écriture, et le séjour, aux volets fermés, auquel on accède par un petit escalier, où se déploient les fantasmes.

Les maisons secondaires

La maison des parents d'Adam Pollo : Elle est évoquée dans une lettre de la mère d'Adam adressée à son fils poste restante pour lui demander de rentrer à la maison.

L'asile : Adam définit l'asile dans lequel il sera interné à la fin du roman comme «une belle maison, avec un beau jardin à la française et des gens qui s'occupent de vous faire à manger».

Le Chercheur d'Or (1985)

Le Boucan

Le Chercheur d'Or inaugure le cycle des romans mauriciens. Le Boucan, la maison exotique dans l'île, se singularise par son nom (dérivé de boucanier). C'est la maison d'où l'on entend la mer. Son toit bleu permet de la repérer dans le paysage. Grimant dessus, Alexis domine les lieux et peut ainsi situer la maison dans l'espace grâce aux points cardinaux. Le grand arbre chalta qui sert de refuge et d'observatoire est planté devant la maison. Comme Ibusun, la maison principale du roman *Onitsha*, elle subit la violence de la saison des pluies. «Enfoncement du Boucan, 1892», titre de la première partie du roman, inscrit la disparition de la maison dans l'histoire. C'est la maison d'enfance, du souvenir (le temps du Boucan), une maison perdue que l'écriture permet de reconstruire et de réinvestir.

Les maisons secondaires

La maison de Forest Side : Elle accueille la famille après l'effondrement du Boucan. Située près du port, elle est le point de départ vers «l'île au trésor». C'est là que s'éteindront le père puis la mère de Fintan.

Le campement dans l'Anse aux Anglais (île Rodrigues) : C'est sur cette île, suivant les traces de son grand-père, que l'auteur revient dans *Voyage à Rodrigues*.

Voyage à Rodrigues invite à confronter maison fictionnelle/maison réelle, même si l'auteur se défend de reconnaître dans Euréka, la maison de ses ancêtres aujourd'hui transformée en musée, la maison de ses souvenirs qu'il conviendra de chercher dans ses ouvrages de fiction, rebâtie, réinvestie, transfigurée.

La ferme de M. Castel : Le jeune Fritz Castel participera un temps à la recherche du trésor. Elle est située à l'écart du Comble du Commandeur et c'est là qu'Alexis, atteint de fièvre, sera soigné par la jeune manaf.

La maison d'Ouma, la jeune manaf, est elle aussi vouée à la disparition, son village est détruit. La maison n'est pas clairement indiquée. Ouma la désigne à Alexis de manière indistincte, de l'autre côté de la vallée, comme un espace interdit aux étrangers.

Onitsha (1991)

Ibusun, «la maison où l'on dort», la grande maison vide/la maison de Geoffroy

Il s'agit d'un logement de fonction octroyée par la compagnie de la United Africa à Geoffroy Allen. Celui-ci en sera expulsé à la fin du livre, contraint de la vider pour la laisser à son successeur. Ibusun, la maison en Afrique, fait l'objet d'une double focalisation : celle de Maou, la jeune femme restée en France, à laquelle son mari écrit des lettres et pour laquelle cette maison symbolise le commencement d'une vie nouvelle, qui verra la famille réunie. Elle deviendra la grande maison vide dans laquelle la jeune femme esseulée confrontera son rêve, celui de faire revivre le souvenir de San Remo qui a autrefois abrité leur bonheur, à la réalité. Cette maison, à l'écart de la société coloniale, fait écho à celle du Boucan.

Ibusun, maison fictionnelle, renvoie à Ogoja, où vécut Le Clézio en Afrique, et qu'il évoque dans *L'Africain*. Comme elle, elle s'ouvre sur l'immense plaine africaine.

Ibusun se positionne géographiquement par rapport à d'autres maisons secondaires :

La maison de Gerald Simpson le District Officer

Située près du port, la maison du DO est introduite par Maou qui fait ses premiers pas dans la société coloniale. Elle en sera évincée en franchissant les limites séparant les blancs et les noirs. La maison a ses espaces réservés, délimités par les colons (reproduisant les différents espaces à bord du *Surabaya*, le bateau qui les a menés avec Fintan en Afrique). Cette grande maison de bois est en rénovation : des ouvriers noirs, durement traités par le DO, creusent une piscine. C'est de cette maison que partira symboliquement la révolte qui s'étendra ensuite à la ville.

La maison de Sabine Rodes

Située à l'autre extrémité de la ville, au-dessus de l'embarcadère, en marge de la société coloniale, comme celle de Geoffroy, la maison de Sabine Rodes est chargée de livres et d'objets d'art africains. C'est dans la grande salle des collections aux volets toujours fermés que Geoffroy venait autrefois puiser des ouvrages dans la bibliothèque et nourrir son rêve. Cette maison blanche, sorte de château de bois et de tôle peint en blanc, s'inscrit dans l'histoire coloniale: ancien bâtiment des douanes du temps des «consulats du fleuve», elle porte les marques de balles incrustées dans la façade, souvenir du temps des Njawhaw, les

«Destructeurs». Aujourd'hui en décrépitude, elle symbolise la fin d'un monde. Cette maison est doublement attractive-répulsive, à l'instar de l'aspect trouble de son propriétaire. La maisonnée est composée d'Okawho, fils adoptif de Sabine Rodes auquel il destine tous ses biens et Oya, dont la place et le rôle demeurent ambigus. À l'image du capitaine qui disparaît avec son navire, Sabine Rodes s'enfermera dans la grande salle sombre après la désertion d'Okawho et d'Oya.

Le village de Bony, Omerun, la maison de la grand-mère de Bony

La maison de la grand-mère de Bony est située au bord de la rivière, à Omerun, un village d'autochtones dans lequel ne réside aucun colon. Simples huttes couvertes de toits de feuilles, les maisons du village sont vouées à la disparition. C'est la maison d'Afrique de Fintan, sa maison adoptive (il reçoit le surnom de «umu», comme s'il était le fils de la famille). Des odeurs de cuisine exotique s'en échappent.

L'épave du bateau anglais

Accrochée au bout de l'île Brokkedon, au milieu du fleuve, l'épave du *George Shotton*, couché dans la vase, semblable à la carcasse d'un monstre marin est un bateau vestige de l'histoire coloniale. Le bateau qui a réellement existé faisait autrefois l'orgueil de l'Empire. Sabine Rodes l'a déclaré comme sien. Oya et Okawho s'y cachent, s'y retrouvent. Oya fait figure de gardienne des lieux. C'est là qu'elle viendra seule accoucher. C'est aussi pour Fintan le lieu de l'aventure et de l'initiation.

La maison d'Opio dans le sud de la France

Maison du retour sur le continent, elle illustre la maison sur la colline. C'est là que s'éteindra le père.

Révolutions (2003)

Rozilis, la maison fondatrice

Rozilis est une variation de la maison dans l'île à Maurice. Maison fondatrice de la lignée, elle tient son nom du bateau sur lequel voyagea l'ancêtre breton pour s'installer dans l'île et fonder une famille au moment de la Révolution. Celui-ci lui assigne alors un programme précis, l'instituant en véritable phalanstère où se réaliserait un rêve de vie égalitaire. Elle se positionne à l'écart de la société coloniale, située à l'intérieur des terres. Maison aujourd'hui détruite et à jamais perdue, une partie de la famille en ayant été autrefois bannie, Rozilis est une maison-histoire dont le souvenir est transmis par la tante Catherine à son petit-neveu. Le jardin, véritable Éden, paradis perdu, était le lieu des jeux comme celui des secrets que partageaient la tante Catherine et son amie indienne, Somapraba.

Les maisons secondaires

à Nice

La Kataviva, l'immeuble de la tante Catherine, la «maison aux histoires»

L'appartement des parents de Jean

Josaphat, la maison de repos de la tante Catherine, où celle-ci est placée à la fin du roman

La villa Belle Vue, l'immeuble Belle Époque où vit la tante Éléonore

Angleterre, Mexique: les lieux de transit de Jean Marro, colocations étudiantes

Jamaïca Road à Londres

La Colonia Guerrero au Mexique

À l'époque de l'ancêtre breton

L'Isle de France, aujourd'hui Ile Maurice

La maison des Bassins, à l'écart de la société coloniale, la maison des amis (couple mixte)

La maison de Minissy, dans laquelle Kiambé est placée comme esclave

La case de Lubin

Le domaine de Ratsitatane, chef de la révolte des noirs marrons («La forêt de la montagne Longue est devenue ma vraie maison».)

en Inde

La grande maison blanche de Kilwa, la maison coloniale où vécut Kiambé avant d'être embarquée comme esclave sur un bateau à destination de L'Isle de France.

Ritournelle de la faim (2008)

Deux maisons se superposent et se répondent, s'inscrivant toutes deux dans l'imaginaire colonial :

La Maison mauve, le pavillon de l'Inde française, démonté et entreposé dans le jardin de l'Armorique/La Thébaïde (l'immeuble substitué) et la propriété d'Alma, à Maurice

La Maison mauve est une maison d'exposition, c'est la maison des colonies, le pavillon de l'Inde française monté à Paris pour l'exposition universelle. M. Soliman fera de sa petite-nièce sa légataire, lui offrant le pavillon à remonter sur un terrain à bâtir dans lequel il fait pousser des arbres d'essence exotique. Ce jardin, situé rue de l'Armorique, devient le lieu des secrets qu'Ethel partage avec son amie Xénia. Spoliée de son héritage, Ethel assiste impuissante à la construction d'un immeuble qui ne sera jamais complètement terminé, ironiquement baptisé La Thébaïde et balayant à jamais le rêve indien que symbolise la Maison mauve.

La propriété d'Alma, la grande maison coloniale à Maurice dans laquelle le père d'Ethel a passé son enfance, est une maison perdue. Témoignage de la richesse passée (l'argent des sucreries), la maison a été vendue et l'héritage dilapidé. Le salon de l'appartement parisien, rue du Cotentin, avec ses rituels et son atmosphère, contribue à entretenir le souvenir d'une époque qui s'apprête à disparaître.

Les maisons secondaires

L'appartement de la rue du Cotentin dans lequel vivent Ethel et ses parents illustre «la maison naufrage».

Villa Sivodnia : («Aujourd'hui»), ancien hôtel décati, où échoue Maude, la cantatrice autrefois aimée par le père d'Ethel. La jeune fille est la seule à lui rendre encore visite. Comme la vieille dame de la villa Orlamonde (*Mondo*) et la tante Catherine (*Révolutions*), sa situation est précaire, à la limite de la pauvreté. Ces intérieurs sont des lieux oubliés qui témoignent aussi de la fragilité et de la solitude des personnages qui les habitent.

PASCAL QUIGNARD

Le Salon du Wurtemberg (1986)

Bergheim, en Allemagne, la maison au milieu d'un parc

Comme plus tard villa Amalia, Bergheim est une maison cachée aux regards, qui apparaît au détour d'un chemin. Bergheim, la maison d'enfance, ne se dévoile véritablement qu'à la fin du roman pour livrer les secrets de son intérieur. Le salon du Wurtemberg, qui donne son titre au roman, fait écho à différents salons de musique, notamment celui de Mlle Aubier dans la maison de Saint-Germain-en-Laye. La gloriette, le salon de musique installé dans le jardin, rappelle quant à lui la Vordes, la cabane de *Tous les matins du monde*.

Bergheim, dont le nom est scandé comme un talisman qui ouvrirait un lieu magique, est mentionné dans *Les Ombres errantes*.

Les maisons secondaires

La maison de Mlle Aubier : la maison des amis

La muette d'Oudon : le lieu de la «mue», sur les bords de la Loire

La maison du quai de la Tournelle à Paris : c'est là que Charles Chenogne reçoit la commande musicale (*Tous les matins du monde*). C'est un lieu de travail. Il y fait l'expérience de la vie commune.

La maison de vacances de Regnéville : la maison de vacances et d'enfance. Associée à l'Éden (comme Villa Amalia), elle représente «le rêve austère d'habiter».

La maison de Chatou : la maison de l'adultère

La villa de Saint-Martin-en-Caux : la maison des amants qui expérimentent la vie commune

Tous les matins du monde (1991)

La maison sur la Bièvre, loin de Paris

La maison sur la Bièvre inaugure un type de maison, la maison au bord du fleuve où une barque est amarrée (comme la maison des Carrion, *L'Occupation américaine* ; la maison du Teilly, *Villa Amalia* ou encore «La maison où j'habite» évoquée dans *La Barque silencieuse*.) Ceinte d'un jardin, cette maison est située à l'écart, loin de Paris, des tumultes du monde et de la reconnaissance factice. Monsieur de Sainte Colombe y vit retiré depuis la mort de sa femme. La maison sur la Bièvre sert d'antichambre à la Vordes, lieu intime, lieu d'élection.

La Vordes

La cabane sur le mûrier que fait bâtir Monsieur de Sainte Colombe au fond du jardin après la mort de sa femme, accentue son isolement. Il s'y rend seul. C'est sa retraite, son refuge, à l'écart de la maison principale qui abrite la maisonnée.

Le salon de musique devient le lieu de réception d'un hôte particulier. Il se transforme en lieu de Visitation. C'est également le lieu de la communion des âmes, de la transmission, de

la filiation : les leçons de musique que donne Monsieur de Sainte Colombe à Marin Marais à la fin du roman. La Vordes est le lieu de l'échange, de la parole intime, de l'expression profonde de soi à travers l'instrument : «le lieu où je parle». C'est le lieu épié, des paroles et secrets dérobés.

La Vordes fait écho à la Muette (*Le Salon du Wurtemberg*, lieu de la mue et du silence, la cabane au bord de l'eau).

L'Occupation américaine (1994)

La maison des Carrion

Située à Meung, au bord de la Loire, face à l'église, la maison des Carrion est une maison inscrite dans l'Histoire : réquisitionnée par les Allemands sous l'Occupation, elle participe du climat trouble de non-dits qui pèse sur la ville. C'est la maison du docteur Carrion, le vétérinaire, maison bourgeoise, attachée à une fonction et un statut social. Derrière la maison, au fond du jardin qui donne sur le fleuve, une barque est amarrée qui permet de se rendre dans l'île.

La maison des Carrion se situe et se définit par rapport à d'autres maisons ou lieux : la maison de Marie-Josée Vire, la quincaillerie-épicerie, le garage de Rydell, dépendant de la maison d'Antoine Malleure, la soupente au-dessus de la cure, le pavillon de Trudy Wadd dans la base américaine, la cabane dans l'île.

Quitter la ville, quitter la maison du père... les parcours des différents adolescents du roman reflètent des quêtes d'émancipation. L'île est leur domaine (domaine secret de l'enfance, de l'initiation, de la transgression), leur «Royaume» (rappelant l'intitulé générique des sept tomes des traités).

Villa Amalia (2006)

Villa Amalia

Villa Amalia est une maison à laquelle on arrive progressivement, en suivant le parcours d'Ann Hidden. Située dans l'île d'Ischia, en Italie, adossée à un rocher, offrant une vue sur la mer, la villa Amalia, qui donne son titre au roman (– celui-ci devait initialement s'intituler : *Au bord de la mer*) est une maison qui ne s'offre pas au premier regard. On y accède par un escalier et l'on ne devine de la route que son toit bleu. Elle est entourée d'un jardin. Villa Amalia est une maison désirée, voulue absolument par Ann Hidden, personnage principal de ce roman, laquelle, suite à sa rupture, trouve dans ce lieu une forme d'ancrage. Cette maison est assimilée au Paradis. Villa Amalia est aussi le lieu d'un drame (le décès accidentel de la fille de l'amant). Villa Amalia annonce la ferme Ladon (*Les Solidarités mystérieuses*) et rappelle aussi la villa d'Atrani (*Vie secrète*).

D'autres espaces, d'autres maisons

La maison d'Ann Hidden à Choisy-le-Roy : Cette maison dont elle possède les clés et exclut son conjoint lui appartient. Le piano est le seul élément de mobilier qu'elle conserve après l'avoir vidée.

La maison de la mère de Georges Roehl à Choisy-le-Roy : C'est une maison à vider suite au décès de la mère. Georges Roehl et Ann Hidden s'y retrouvent pour faire dînette dans le salon. À l'étage, se trouve la chambre de la mère, qui abrite des souvenirs.

La maison de la mère d'Ann Hidden, en Bretagne : Cette grande maison au bord de la mer est la maison d'enfance d'Ann Hidden à laquelle elle revient épisodiquement pour rendre visite à sa mère. Le père qui l'a autrefois désertée et sa fille vont s'y retrouver au décès de la mère.

La maison du Teilly : Cette maison sur les bords de l'Yonne appartient à Georges Roehl. Située derrière la maison principale, elle appartenait autrefois à son ami aujourd'hui disparu. Accueillie par Georges, Ann Hidden trouvera là un espace transitoire suite à la rupture avec son mari. Cette maison atelier deviendra à la fin du roman un espace de travail. Ann Hidden ne s'y installera qu'après avoir définitivement quitté la villa Amalia. La maison du Teilly est surnommée par Georges : son «Gumpendorf», sa hutte. Comme la Vordes, la Muette, c'est un lieu de retraite, situé derrière la maison principale. La maison du Teilly réapparaît dans *La Barque silencieuse*, quai de la fausse rivière. («La maison où j'écris...»)

La maison de l'amant, Leo, et de sa fille, à Naples

Ann Hidden n'y est que de passage et refuse de s'y installer.

Les Solidarités mystérieuses (2011)

La ferme Ladon

La ferme Ladon est la maison de Claire Methuen sur la lande bretonne. D'abord prêtée par Mme Ladon, elle devient sa propriété quand celle-ci décide de l'adopter et d'en faire l'une de ses légataires. C'est une maison cachée aux regards, que Claire aura peine à trouver. Cette maison, jusqu'alors inhabitée (Mme Ladon n'y a jamais vécu après le décès de son mari), s'inscrit dans le paysage et le voisinage. Elle fait pendant à la maison de l'amant à Saint-Lunaire. Elle sera fracturée, incendiée, par la femme de Simon. C'est une maison hospitalière dans laquelle s'installe Paul, le frère de Claire, et qui reçoit des hôtes de passage : Jean, l'ami de Paul puis Juliette, la fille de Claire après la séparation d'avec son mari. Elle est vouée à changer d'histoire, de propriétaire ainsi que l'atteste le panneau à vendre suite à la disparition de Claire. La ferme Ladon se définit par rapport aux maisons qui l'entourent et les personnages qui les habitent. *Les Solidarités mystérieuses*, roman choral, permet d'apprécier le parcours de Claire et d'appréhender la maison sous de multiples facettes : point de vue des occupants, visiteurs, voisins.

Les maisons secondaires

La maison de Mme Ladon, où celle-ci goûte le plaisir de vivre seule

La villa de Simon Quelen : la maison de l'amant, la maison du pharmacien

La cure de Saint-Briac : la maison de l'amant de Paul

La maison du voisin : la Tremblaie, la ferme du Roc

La maison du cousin Philippe

La maison des parents dans laquelle Claire et son frère ont vécu seuls à la mort de leurs parents, sous la tutelle des parents de Simon Quelen

La maison de la falaise: cette maison qui apparaît mystérieusement sur la lande introduit le fantastique.

SYLVIE GERMAIN

Jours de colère (1989)

La Ferme-du-Pas, d'Ambroise Mauperthuis

La ferme d'Ambroise Mauperthuis et de ses deux fils sert de seuil aux cinq fermes qui composent le hameau du Leu-aux-Chênes, proche de la forêt surplombant la vallée et la rivière de l'Yonne. Ambroise Mauperthuis, l'enfant bâtard, est revenu s'installer à la Ferme-du-Pas dans laquelle sa mère travaillait autrefois comme domestique. Il s'agit de l'ancienne ferme des Mourrault qu'Ambroise Mauperthuis a rachetée motivé, selon les gens du pays, par la nostalgie et l'esprit de vengeance. Celle-ci menaçait ruine et il a effectué des travaux de réparation et d'agrandissement pour s'y installer, devenant le maître du hameau et des terres qui l'environnent. La Ferme-du-Pas s'oppose à la Ferme-du-Bout où vivent Edmée et Jousé Verselay avec leur fille Reine (le taudis, le cloaque, selon Ambroise Mauperthuis). Elle devient la ferme ennemie une fois que l'aîné des Mauperthuis, chassé par son père, y trouve refuge. Elle s'oppose également à la maison de Vincent Corvol, dans la vallée, surnommée encore «le terrier» par Ambroise Mauperthuis. C'est une maison qui progressivement se vide : les deux fils Mauperthuis, Claude Corvol et son frère (les étrangers), et enfin la bonne, la Dodine (à laquelle succède la Fine, à la naissance de Camille), partent tour à tour. C'est une maison-prison dans laquelle le Vieux enferme sa petite-fille et qu'il proclame citadelle interdite. Camille allumera le feu pour s'en échapper.

Les maisons secondaires

La maison de Vincent Corvol, la maison des bords de l'Yonne

Vincent Corvol y vit reclus depuis le meurtre de sa femme. Sa fille Claude, contrairement à sa mère, la Vouivre, y mène une vie paisible, jouant du piano. Vincent Corvol lègue par testament sa maison à sa fille Claude qui reviendra s'installer dans la maison des ancêtres.

La Ferme-du-Bout

La maison qui accueille, dominée par le personnage de Reine, véritable «palais de chair»
La maison à la descendance généreuse (neuf frères) s'oppose à la maison vide et triste de Mauperthuis.

La ferme du milieu, la ferme Cordebugle, près du lavoir

C'est la ferme d'Huguet Cordebugle qui épie depuis la fenêtre, les femmes qui vont au lavoir, le passage du cercueil d'Edmée, Simon portant le bœuf.
La bauge cache une chambre secrète, fermée à clef. C'est là que Huguet Cordebugle opère sa mue les soirs de nouvelle lune. Il y recueille Simon et Camille.

L'Enfant Méduse (1992)

La maison de Lucie Daubigné

Située rue de la Grange aux Larmes, à la sortie du bourg, en direction des marais (le domaine de Lucie), la maison de la famille Daubigné est une maison cachée («Une belle maison

abritée des regards derrière ses grilles peintes en vert forêt, derrière ses buissons de buis taillé, ses églantiers, ses arbustes et ses minces colonnettes de roses trémières et de lupins.» Elle appartient à Hyacinthe Daubigné qui s'y installe à la mort de son père. C'est une maison vide, qui résonne d'accents tristes, jusqu'à ce que Hyacinthe décide de l'ouvrir à la veuve et à son fils Ferdinand. Promesse de bonheur, elle se referme bientôt dans le silence, à l'abri de ses murs. La veuve interdit l'accès de sa chambre à son mari qui se retranche dans son appartement et l'ogre, son fils, apporte le malheur, souillant sa demi-sœur. La maison est hantée par le fantôme de Victor Morrogues, premier époux de la veuve. Lucie, devenue jeune femme, reviendra au terme d'un long parcours d'errance, s'installer dans ce qui fut autrefois la maison-drame.

Les maisons secondaires

La maison de Louis-Félix (Lou-Fé, le «jumeau» de Lucie)

Située rue des Oiseleurs, perpendiculaire à la maison de Lucie. Dans le grenier, son ami Lou-Fé, le «petit prince», contemple les étoiles.

C'est la maison de Mme Ancelot, mère de Lou-Fé et aujourd'hui veuve, qui réconciliera aussi Lucie avec elle-même.

Le maison de tante Colombe

Dans le salon se tiennent des conversations auxquelles la petite fille n'entend rien.

La maison des Limbourg

La maison du malheur et du silence, endeillée par l'ogre.

La sœur de la victime joue le soir de la flûte dans l'ombre de la maison.

La maison d'Irène Vassalle

C'est la maison d'une autre victime de l'ogre, Irène Vassalle, laquelle s'est pendue dans son grenier.

Immensités (1993)

L'appartement de Prokop Poupa

L'appartement de Prokop Poupa, situé à Prague, est un logement inscrit dans l'Histoire. Déchu de l'université, emprisonné à plusieurs reprises, Prokop Poupa exerce aujourd'hui l'emploi d'homme de ménage. «Prisonnier en liberté surveillée», maintenu dans les frontières de son pays, il s'accommode de sa disgrâce plutôt que de se révolter. Dans son appartement, aménagé à sa convenance, il est «le roi en son logis». Roi d'un royaume minuscule, perché au 5^e étage de cet immeuble qui lui offre une vue plongeante sur une cour jardin, il peut entendre les voix de fidèles chantant les psaumes qui s'échappent d'une église-entrepôt en contrebas. Il bénéficie également d'une vue sur le ciel immense. Mais son titre le plus glorieux est celui de seigneur des Lares que lui attribuent ses amis lors d'une réunion à l'Ourson Blanc pour fêter la libération de Radomir Kukla. Celui-ci évoque la nécessité pour chacun d'abriter chez soi un esprit tutélaire. Prokop se lance dans l'éloge des toilettes. Ce lieu devient un isoloir, un cabinet de lectures, un lieu de rêveries.

Les autres maisons/espaces

Chacun des amis a élu un lairair dans sa maison.

Alois Pipal : la salle à manger-salon avec la gare de chemin de fer miniature

Jonas Tupik : la salle de bains

Radomir : la cuisine

Viktor Turek, saxophoniste : la cave

La grande Baba : le balcon de Prokop Poupa pour être près des oiseaux qu'elle imite à la perfection

Radka Nebtska : le grenier transformé avec ses amis en atelier d'imprimerie

La chanson des Mal-Aimants (2002)

La bergerie d'Adrienne, la maison dans la montagne

La bergerie d'Adrienne est située dans les montagnes pyrénéennes. C'est la maison qui aime le personnage de Laudes, orpheline bâtarde, placée de maison en maison. À l'image du coucou qui niche, Laudes vit dans la maison des autres, transportant sa valise. Cette bergerie, ou plus précisément le cadre qui l'environne, celle-ci n'étant qu'un refuge dans la montagne, marque des étapes à différents moments de sa vie. C'est le lieu où elle est aimée par une personne qui la recueille, où elle aura sa première vision, où elle connaîtra l'amour, où elle finira enfin par revenir, écoutant l'appel des montagnes. Martin, le fils d'Adrienne, lui permet alors de rester dans la bergerie, mais l'avenir de Laudes est dépendant de la bonne volonté du fils qui viendra peut-être un jour réclamer son héritage. La bergerie et surtout la montagne, maison à ciel ouvert, qui l'environne procurent à Laudes le sentiment d'avoir enfin un chez soi, de s'y sentir en sécurité et en paix. «Ma famille, mon origine, mon socle, c'était elle.»

Les maisons secondaires

Les maisons secondaires sont des maisons de passage, des lieux transitoires dans le parcours du personnage, n'offrant, comme les hôtels, parfois qu'une simple pièce à Laudes.

La maison des sœurs, la maison du recueil

C'est la maison de l'accueil et du recueillement.

Le manoir de la baronne Fontelauze d'Engrâce

Par l'entremise d'Adrienne, Laudes est placée au manoir. Elle est notamment chargée du rituel des pendules, le réglage des horloges. La bibliothèque du manoir la fascine tout particulièrement. Elle découvre les livres mais aussi les sombres secrets de famille.

L'appartement de Philomène Tuttu

La lecture sert de fil directeur puisque dans cette nouvelle place, Laudes est chargée de faire des séances de lecture. Cet appartement est le lieu d'un nouveau drame. Laudes découvre un jour l'appartement fracturé, Philomène assassinée.

La maison de Belleville, la maison de Fanfan

La maison et le bar, salle des pas perdus, est une maison ouverte à tous vents. La maison est vouée à la destruction. Avec elle, c'est l'histoire d'un quartier et d'une communauté qui disparaissent.

La maison de l'écrivain en banlieue chic

La maison principale avec l'alcôve secrète

Le chalet dans le jardin dans lequel Laudes est logée

L'Inaperçu (2008)

Hourfeuille

Hourfeuille est devenue la propriété de Sabine Bérinx suite à la mort accidentelle de son mari. Maison entourée d'un jardin, située de manière vague en Normandie ou dans le Cotentin, Hourfeuille va devenir la maison de famille. C'est la maison dans laquelle les enfants relatent la geste familiale dans le jardin et dans laquelle s'installe progressivement le patriarche. C'est la maison où l'on accueille puis chasse l'étranger, Pierre Zébreuze, dont la place au sein de la famille est indécise, critiquée. C'est la maison que quitte enfin Sabine Bérinx, l'abandonnant à ses enfants pour s'installer dans une maison de silence, une maison-paysage et retraite dans le Cotentin. La gloriette dans le jardin de la maison familiale où s'installe le patriarche est comme un poste de guet, une niche, qui en défendrait l'entrée.

Maisons secondaires

L'appartement des beaux-parents Zébreuze

Il est situé en ville. C'est là que se déroule le rituel des fêtes familiales. Le portrait de l'Absent, le mari de Sabine, trône dans le salon.

L'appartement de Pierre Zébreuze

La reproduction d'un tableau de Rothko, qui sera à l'origine de la carrière de photographe du fils de Sabine, est accrochée au mur de sa chambre. Sabine et sa fille y découvrent chacune un butin : un cahier et des photos appartenant à Pierre Zébreuze, éclairant un pan de son passé.

La maison de vacances

La maison de vacances est une maison souvenir qui permet d'introduire le personnage fantasque de Tante Chut, la sœur de Charlam Bérinx. Tante Chut s'est immiscée furtivement une nuit dans la chambre de son neveu pour se livrer à des attouchements.

La maison du Cotentin

C'est la maison dans laquelle Sabine Bérinx trouve refuge, une maison ouverte aux autres. Cette maison-perchoir, avec vue sur la mer, constitue une bulle.

MARIE NDIAYE

En famille (1991)

La maison principale

Dans le village de l'aïeule

La maison de l'aïeule, protégée par une grille et défendue par des chiens, est située au bout du village. C'est «la pauvre maison toute simple, au bout de la grand-rue.» Fanny, de retour au village, se voit d'abord refuser l'entrée par la famille qui semble ne pas la reconnaître ni se souvenir de son véritable prénom, ce qui l'offusque même si elle n'a jamais tenu la famille en grande estime. Celle-ci s'est réunie à l'occasion de l'anniversaire de l'aïeule, que Fanny a pour la première fois oublié. Enfin admise à entrer, elle prend sa place à table et, à l'issue du repas, sort de sa valise la photo de famille la montrant dans les bras de sa mère. Elle leur fait part de son projet de retrouver Tante Léda, qui n'a jamais su sa naissance, et de la réhabiliter en organisant un nouveau repas de famille où celle-ci, de même que ses parents, auront leur place à table.

Les maisons secondaires

Au village de l'aïeule

La maison de Tante Colette

Le village du père

La maison du père de Fanny auquel celle-ci rend trois visites successives.

Cette maison ceinte d'un haut mur au jardin rabougri «était la plus grande du village, la plus moderne et la mieux dissimulée aux regards.» Tout comme la maison du père en Afrique (*Trois femmes puissantes, I*), c'est une «grande maison arrogante». Elle possède un vaste hall tout en marbre véritable.

La ferme à côté du bourg de laquelle Tante Léda a envoyé une carte au père de Fanny.

La maison dans la cour est «une maison pauvrement bâtie, aux murs préfabriqués sur un socle de parpaings bruts.» Tante Léda vécut là quelques temps, par désarroi.

Au village de M.

Le Coq Hardi, maison-auberge dans laquelle est logée Fanny.

La salle à manger est fréquentée par l'oncle Georges, habitué des lieux.

La cuisine est devenu le domaine de Fanny depuis qu'elle a pris la place de Lucette dont elle partageait la chambre jusqu'à ce que celle-ci tombe accidentellement de la fenêtre.

La maison de Tante Léda

Elle est située à l'écart du village. Fanny n'est pas admise à y pénétrer. Elle fait partie d'un lotissement. Les murs sont crépis en beige, des nains travailleurs sont parsemés dans les plates-bandes du jardin.

La maison de Tante Clémence

Dans la maison de Tante Clémence, Fanny découvre des éléments du mobilier liés à l'aïeule lesquels, tel le canapé pelucheux, éveillent des souvenirs attendris et nostalgiques.

La maison où se tient la fête de famille à Noël

La maison où la famille devient indécise : Fanny croit mais à tort avoir aperçu par la fenêtre sa Tante Colette. Elle y est tenue à l'écart.

La ferme des parents du garçon que fréquente Fanny

Le mobilier et les objets rappellent à Fanny l'intérieur de l'aïeule : «Dans la cuisine de l'aïeule Fanny ne se fût pas sentie davantage chez elle ni plus à son aise.»

Dans le village de Tante Colette et l'Oncle Georges

Lieu de la maison mère des transports LEDA

Dans la maison de la Tante, en son absence, à l'invite d'une jeune fille qui lui offre un thé dans la cuisine, Fanny découvre une table qui appartenait à l'aïeule.

À Paris

L'appartement de la mère, proche du supermarché et du salon de coiffure.

Fanny y effectue deux visites. L'appartement est situé au nord «en bordure du boulevard périphérique, dans une cité étendue aux murs bariolés et vieillis, [au] premier étage d'un immeuble élevé, non loin d'une usine d'automobiles : un quartier pourvu de toutes les commodités, comme [sa mère] se plaisait à le souligner.»

L'endroit faisait autrefois figure de «cité idéale».

Chez Georges, aux confins de la cité

Un temps de saison (1994)

La maison des Parisiens

La maison des Parisiens, ainsi nommée par les gens du village, est située à l'écart du village. C'est une maison de vacances dont le statut des habitants vacille dès lors qu'Herman et sa famille débordent d'un jour de trop. Les Parisiens, accueillis durant la saison estivale, deviennent brusquement des étrangers. Et un étrange événement survient ce jour-là, avec la disparition de Rose, sa femme, et de son fils. Herman enquête puis se laisse bientôt convaincre que pour les retrouver, il doit devenir un habitant du village, l'un des leurs. Il déménage, s'installe au Relais, se laisse progressivement imbiber par ce temps de saison pluvieux. Le village spongieux l'absorbe jusqu'à ce qu'il perde progressivement toute velléité de retrouver les siens. Lorsqu'il les croise un jour inopinément, ceux-ci lui sourient sans le reconnaître vraiment, ils sont devenus des errants, des fantômes qui hantent les lieux.

Maisons secondaires

Les maisons des gens du village sont serrées les unes contre les autres. Elles communiquent entre elles, ne permettant aucune intimité.

La maison des boulangers

La chambre de Méthilde : Celle-ci la loue pour une somme exorbitante. Mais elle a son indépendance, peut recevoir, affirmer son désir d'autonomie contrairement à son amie Charlotte qui partage sa chambre au Relais avec un client qui abuse d'elle.

La ferme des parents de Méthilde : La ferme familiale

Rosie Carpe (2001)

La maison de Brive

C'est à Brive que l'histoire familiale a commencé, Brive où se trouve la maison d'enfance de Rosie et de son frère Lazare, «[...] une maison d'avant-guerre entourée d'un jardin sec, dans une rue bordée de maisons pareillement propres et affables.» Leurs parents les en ont elle et son frère autrefois quasiment chassés les sommant de se prendre en charge après l'échec à leurs examens à Paris. Rosie Carpe a trouvé une place dans un hôtel en banlieue. Flouée par Max, le patron, elle est tombée enceinte et a vécu à ses crochets, jusqu'à ce que Lazare lui rende visite et s'indigne du traitement qui lui est réservé. Aujourd'hui, en Guadeloupe, les années de Brive semblent bien lointaines. Le souvenir d'une maison jaune devient de plus en plus flouté, tout comme l'image obsédante du magnolia planté dans le jardin.

Les maisons en France

Le deux-pièces à Paris

Un deux-pièces à Paris loué par les parents pour les études de Lazare et Rosie

Le studio en rez-de-chaussée à Antony

Un studio au bord de la nationale, avec une fenêtre nantie de barreaux donnant sur le trottoir
Un logement prêté dans lequel Rosie ne possède pas d'objets ni de mobilier à elle
Un logement minable selon Lazare, rempli de breloques de guerre

L'appartement de Max et sa femme à Antony

Lazare viendra s'installer dans la chambre du couple, revendiquant pour Rosie la place qui devrait être la sienne dans cet appartement.

L'appartement de Rosie Carpe, à Antony

Un studio loué par Max pour Rosie et leur fils Titi

La maison des parents Carpe à Antony

Une maison avec jardin située dans un quartier résidentiel
La chambre dans laquelle dort Lazare aux murs tout blancs

Les maisons en Guadeloupe

La maison de Lazare, la maison de l'absent

Vantée par Lazare dans ses lettres à Rosie, comme une villa luxueuse avec piscine, la maison, accrochée à la ravine, est en fait minuscule. Elle est isolée, entourée de maisons abandonnées où la nature a repris ses droits. Des arbres d'essence exotique : un flamboyant, un tamarinier, un gommier sont plantés dans le jardin où les rats pullulent.

La maison d'Anita, la compagne de Lazare et de ses parents

La maison des parents Carpe, à Bas-du-Fort, La Perle des Iles

Un ensemble de studios loués à la semaine
La maison aux odeurs pestilentielles

La bicoque de Boissard

La maison d'enfance de Lagrand où il vivait avec sa mère dans le quartier de Boissard, détruite par un ouragan.

Cette cabane avec un bout de jardin comportait une pièce unique où Lazare et sa mère vivaient de manière symbiotique jusqu'à ce que celle-ci la déserte. Un chien à l'allure menaçante y était attaché.

L'appartement de Lagrand

L'appartement de Lagrand est situé rue Flory, dans un petit immeuble cossu, dans le quartier des Abymes. Mobilier et décoration rappellent à Rosie la villa autrefois louée par les parents Carpe à Antony: «semblable mobilier blanc, cuir blanc, bois laqué blanc, ferrures dorées, tableaux presque blancs sur les murs blancs, tout juste matérialisés par la ligne dorée d'un cadre fin.»

La maison de Titi (et de Lisbeth)

Dans cette maison cossue avec piscine, Rosie occupe la place de servante.

Mon cœur à l'étroit (2007)

L'appartement d'Ange et de Nadia

Le logement des parias: Nadia et Ange, instituteur à Bordeaux, se retrouvent de manière incompréhensible soudain mis à l'écart pour une faute qu'ils ignorent. Ange souffre bientôt d'une blessure qui va prendre des proportions de plus en plus importantes, un trou, une plaie qui ne se referme pas, et qui le confine dans sa chambre. Noget, un voisin qu'ils ont toujours méprisé, va s'introduire chez eux et finir par s'y installer. Nadia est progressivement évincée. Un parcours à rebours la ramène chez son ex-mari où son bureau est occupé par une prostituée, ensuite chez son fils qui vit dans une maison inhospitalière et enfin dans la maison de ses parents qu'elle n'a pas revus depuis qu'elle a épousé Ange.

Les maisons secondaires

L'appartement que possède Nadia, loué à son ex-mari

Cet appartement a été attribué à Nadia après son divorce, l'avocat ignorant son infidélité.

La chambre du fils, la chambre virginale (dans lequel il recevait son ami) transformée en chambre d'enfant pour la petite fille. Le lit est recouvert d'un couvre-lit en chenille.

Le bureau de Nadia, autrefois sanctuaire réservé est aujourd'hui violé: une prostituée a pris sa place pour y établir ses plannings.

Le salon abrite le souvenir de la famille unie.

La maison du fils

Située dans le village de San Augusto, cette maison inhospitalière tourne le dos au chemin, domine, arrogante. C'est une maison trop vaste, froide, détachée des autres maisons du village blotties les unes contre les autres. La femme et la fille du fils sont étrangement absentes.

La maison des parents à Bordeaux

La maison dans laquelle le fils de Nadia a installé ses parents et dans laquelle elle retrouve sa petite-fille. Les odeurs de cuisine de l'enfance s'en échappent. Ce logement succède aux

Aubiers, l'appartement dans la cité, en périphérie, dans lequel Nadia n'a jamais mis les pieds.

Trois femmes puissantes (2009)

1

La maison du père au Sénégal, la grande maison de béton, arrogante

De retour dans la maison de son père qui les a quittées avec sa mère et sa sœur, trente ans plus tôt, n'emmenant que son fils afin de lui assurer un brillant avenir, Norah constate l'échec de son entreprise. Elle trouve la grande maison dans laquelle elle et sa sœur sont venues autrefois en vacances et qui abritait alors une maisonnée nombreuse, désertée et complètement décatie. Où est passée la famille de son père? Qu'est-il advenu de sa femme et de son fils? Norah devra patienter pour connaître la raison pour laquelle son père l'a priée de venir. Elle acceptera de prendre la défense de son frère accusé du meurtre de sa belle-mère afin de faire émerger la vérité. Cette quête la renverra à elle-même, comme à son propre foyer, ébranlera ses certitudes, la conduira à affronter le père, le débusquer jusque dans le grand flamboyant dans lequel il se perche la nuit tel un oiseau de malheur.

Maisons secondaires

La maison rose, la maison de Grand Yoff (environs de Dakar)

Une maison mystère/mensonge dans laquelle Norah, selon son père, aurait prétendument vécu comme l'atteste par ailleurs une photo.

Norah s'installera dans la maison aux murs roses et au toit de tôle bleu pour préparer la défense de son frère et tenter de le ramener à la maison. La jeune femme finit par admettre y avoir peut-être vécu. Cette maison lui offre un sas et la distance nécessaire pour comprendre ce qui se passe dans la maison du père.

L'appartement de Norah à Paris, dans le quartier de la Goutte d'Or, dans lequel elle a accueilli Jakob et sa fille.

L'appartement d'enfance, dans le XII^e arrondissement, où elle a grandi avec sa sœur et sa mère depuis que le père les a quittées.

2.

Les maisons

En France

La maison de Rudy et de Fanta: la maison dans laquelle on n'entre pas.

La pauvre maison branlante, maison grossière et inachevée à la campagne, est symbole du déclassement. Un couple mixte, Rudy Descas, ancien professeur aujourd'hui vendeur de cuisines aménagées, et sa jeune femme, Fanta, y vivent dans l'indifférence. Le couple traverse une crise. Rudy a prononcé des paroles irréparables qu'il a regrettées aussitôt, intimant à sa femme de retourner d'où elle venait – retour dans son pays et retour à son amour, car Fanta l'a trompé avec son patron, Manille. Le couple a un jeune fils Djibril, qui se détourne de son père, de même que les amis qui les ont abandonnés depuis que Fanta n'aime plus son mari et se montre défiante. N'a-t-il pas trahi sa promesse et brisé son rêve de lui offrir un avenir en France, l'arrachant à son pays? L'on assiste à la chute de Rudy Descas

qui va connaître une véritable descente aux Enfers avant de pouvoir retrouver son foyer. Il lui faudra au préalable se libérer des drames vécus dans son enfance comme accepter de reconnaître ses fautes pour pouvoir retrouver le chemin de sa maison. Comme la première histoire, celle-ci se déroule dans deux pays différents, la France et l’Afrique.

Le château au milieu du vignoble bordelais

La grande bâtisse de la région bordelaise, appartenant à des étrangers
Ce château illustre la maison de contes de fées. C’est là que la mère de Rudy a travaillé en tant que femme de ménage. Décrivant l’intérieur à son fils, elle a alimenté par sa fausse convoitise son rêve de château. Rudy estime qu’il a été victime d’une injustice et que cette maison aurait dû lui revenir.

La grosse maison de Manille

La maison de rêve, symbole de la réussite sociale
La grosse villa visible depuis l’entreprise
La maison de l’adultère

La maison de Menotti

La maison où Rudy Descas doit installer une cuisine équipée.
La maison sans racine au jardin dévasté, Menotti ayant éradiqué toute trace des précédents occupants et opposant à leurs goûts simples un mobilier sériel symbole d’une distinction sociale aujourd’hui périmée.

La maison de Gauquelan

La maison de l’artiste dont la statue le nargue au carrefour
La maison qui ressemble à celle du père de Rudy, où celui-ci se retient sur le seuil de commettre à son tour un crime.

La maison de Maman

La cuisine, où Rudy n’a jamais eu sa place, pas plus enfant qu’adulte. C’est là que sa mère évoque à la fin du roman le meurtre autrefois commis par le père.

au Sénégal

L’appartement de Colobanne (Dakar)
L’appartement du Plateau (Dakar)
L’appartement de Fanta et de sa famille
La villa construite par Abel Descas dans le village de Dara Salam

3.

Khady Demba, une jeune femme qui n’a de désir plus fort que de vouloir tomber enceinte, perd son époux. Réfugiée dans sa belle-famille, elle en est un jour chassée, nantie d’une somme d’argent afin de payer son passage pour émigrer en France. Flouée, la jeune femme rencontrera un jeune garçon qui la vole. Elle vit alors retranchée dans une vieille gargote où elle est contrainte de se prostituer pour économiser de nouveau l’argent de son passage. Khady mourra dans un camp, tentant de s’échapper. Mais elle aura été jusqu’au bout, à travers toutes les vicissitudes, une femme puissante, sûre d’exister et d’être elle-même.

Les maisons

en Afrique, lieu inscrit en négatif

La maison de la belle-famille dans laquelle vit Khady depuis la mort de son mari, composée de trois pièces ouvrant sur une cour de terre battue

La maison de passe

La tente de plastique et de feuillage dans le campement

RETOUR À LA MAISON - Le motif de la maison dans l'œuvre romanesque de J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain et Marie NDiaye

RÉSUMÉ

L'histoire de la maison et celle du roman se croisent tout particulièrement au XIX^e siècle alors que littérature et architecture engagent des chantiers dont Philippe Hamon souligne le parallélisme. La maison comme la maisonnée sont par ailleurs affectées par les évolutions sociétales. Objet privilégié de la description réaliste, la maison a depuis été ébranlée dans ses fondations d'autant que l'intérêt même de son exposition s'est trouvé remis en cause. La question de la représentation est au cœur des crises que traverse le roman. Le retour à la fiction initié au tournant des années 1980, en réactivant le romanesque, favorise-t-il la délivrance de nouveaux permis de construire et le réinvestissement d'un lieu redevenu fréquentable? Cette thèse se propose d'explorer le motif de la maison dans l'œuvre romanesque de quatre romanciers contemporains, J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain et Marie NDiaye, à l'aune des changements sociologiques comme des problématiques du roman, afin de montrer que la maison offre des perspectives nouvelles pour la fiction. Nous envisagerons un «roman de maison» lequel, comme le roman d'aventure, aurait son espace, ses intrigues, ses personnages. En parcourant des espaces domestiques distincts, nous ferons ressortir un certain nombre d'enjeux esthétiques et poétiques liés au thème et nous nous demanderons si le roman ne serait pas, à notre époque, devenu le refuge le plus sûr et le lieu le plus hospitalier.

Mots clefs : Roman contemporain, Roman d'aventure/roman de maison, Critique de l'Imaginaire, Critique thématique (maison, maisonnée, habitat), XX^e et XXI^e siècles, J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain, Marie NDiaye

ABSTRACT

RETURN TO HOME - Home as literary motif in the works of J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain and Marie NDiaye

The history of home and that of the novel have crossed paths more than once, but hardly ever more so than in the nineteenth century, when literature and architecture began exploring new forms, the similarities of which were aptly pointed out by Philippe Hamon. At the time, both house and home were subjected to deep societal changes, and their worth as literary object was called into question: thus, home, which had long been a favourite topic of the realists, was shaken to its foundations. The very notion of representation lay at the crux of the crises the novel was going through. Around the 1980s, however, the novel began pivoting back towards fiction, thus reviving its core characteristic. Did this return to home promote new building permits, so to speak? Did it make home, as a literary trope, inhabitable once again? This dissertation shall explore the motif of home in the complete works of four contemporary authors, namely J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain and Marie NDiaye, as analyzed through the prism of sociological changes, as well as of novel-related problematics. By so doing, I hope to demonstrate that home still bears a slew of new perspectives for the fiction genre. I will put forward the notion of a 'home novel', which, just like the 'adventure novel', is endowed with its very own set of spaces, plots and characters. By delving into various domestic spaces, I shall bring out some of its key aspects, be they aesthetic or poetic, and wonder whether the novel might have become, in the times we live in, the safest and most hospitable haven at our disposal.

Key words : Contemporary novel, Adventure novel/Home novel, Critique of the Imaginary, Thematic criticism, Twentieth and Twenty-first centuries, J.M.G. Le Clézio, Pascal Quignard, Sylvie Germain, Marie NDiaye

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 120 Littérature française et comparée – UMR 7172 – Thalim / CERACC
17, rue de la Sorbonne 2e étage, escalier C - 75230 Paris Cedex