

La marginalité, résistance identitaire dans quatre romans
français du milieu du XX^{ème} siècle

par
Valériane Dhumerelle

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal

Mémoire soumis en vue de l'obtention du grade de
M. A. en langue et littérature françaises
Mai 2018

RESUMÉ

Ce mémoire explore la marginalité identitaire qui marque quatre personnages de romans français du milieu du vingtième siècle : *Le Feu follet* (1931) de Pierre Drieu la Rochelle, *Un Beau ténébreux* (1945) de Julien Gracq, *La Volupté d'être* (1954) de Maurice Druon et *Le Procès-verbal* (1963) de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Il s'agit de personnages solitaires se maintenant dans la fréquentation périphérique d'espaces sociaux et entretenant avec eux une relation simultanément centripète et centrifuge. Mise en relation avec la disparition finale des protagonistes, cette double dynamique d'attraction et de répulsion est ainsi abordée comme une suspension provisoire de leur chute, pourtant inévitable. Cette lecture est soutenue par une triple analyse : sociale, d'abord, à travers l'étude des rapports interindividuels développés par les personnages avec leur entourage, spatiale, ensuite, par l'observation des distances établissant le champ de la marginalité, identitaire, enfin, par la prise en compte de l'auto-perception des marginaux et des stratégies autarciques qu'ils déploient. La conception de la marginalité que propose ce travail est dès lors celle d'un sursis, mise en attente à la fois subie et consentie du marginal par lui-même. Être *a priori* vulnérable par un état d'amenuisement physique ou mental, le marginal est au contraire abordé par ce mémoire comme une identité active en situation de lutte autonome contre la mise en danger de son originalité.

ABSTRACT

This master thesis explores the marginal identities of the main characters in four French novels from the mid-twentieth century: *Le Feu follet* (1931) by Pierre Drieu la Rochelle, *Un Beau ténébreux* (1945) by Julien Gracq, *La Volupté d'être* (1954) by Maurice Druon et *Le Procès-verbal* (1963) by Jean-Marie Gustave Le Clézio. They are solitary characters who maintain themselves in peripheral social spaces with which they nurture a simultaneously centrifugal and centripetal relationship. Linked to the final disappearance of the protagonists, this dual dynamic of attraction and repulsion is approached as a provisory suspension of their fall, which is unavoidable. This reading is supported by a triple analysis: social, through the study of the interindividual relationships developed between the characters and their acquaintances, spatial, through the observation of the distances that establish the marginal scope, and of identity, through the awareness of the marginal's auto-perception and the autarkic strategies they display. The understanding of marginality as proposed by the present work is thereupon the one of a deferment, both suffered and assented by the marginal and generated by him in order to put his own self on hold. Supposedly vulnerable on account of a physical or mental dwindling, the marginal is on the contrary seen in this thesis as an active identity, who alone fights the threats against his uniqueness.

REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord ma directrice de recherche, Mme Isabelle Daunais, pour sa patience, sa disponibilité et ses conseils toujours judicieux et attentifs. La précision de ses remarques et sa flexibilité face à mon statut d'étudiante étrangère ont été pour beaucoup dans la réalisation de ce projet. Je l'en remercie très sincèrement.

Je remercie mes parents, non seulement pour m'avoir permis d'étudier à McGill, mais aussi pour leurs encouragements inépuisables aux différentes étapes de mon travail de recherche.

Je remercie également Maggie et Romain pour la richesse de nos discussions, de même que tous mes amis montréalais pour leur soutien et leur générosité dans les moments difficiles.

Enfin, je remercie Mario pour sa patience et sa confiance indispensables, qui ont tant contribué à mon épanouissement personnel aux cours des deux dernières années.

LISTE DES PERSONNAGES PRINCIPAUX

Le Feu follet – Pierre Drieu la Rochelle

Alain

Dorothy, femme d'Alain ; Lydia, maîtresse d'Alain

Le Docteur de la Barbinais ; Madame de la Barbinais

Les résidents de la maison de santé : Bichette Cournot ; Melle Farnoux ; le Marquis d'Averseau ; Mr Moraire ; Mr Brême

Dubourg, meilleur ami de jeunesse d'Alain, à présent égyptologue, marié et père

Chez Fadet : Fadet, galeriste ; Eva Fanning

Chez Praline : Praline ; Urcel ; Tototte

Chez les Lavaux : Solange Lavaux, Cyrille Lavaux ; Marc Brancion ; Mignac ; Fauchard ; les femmes et ex-compagnes de ces hommes

Dans la rue : Milou

Un Beau ténébreux – Julien Gracq

Allan Murchison

Dolorès, partenaire de suicide d'Allan

Gérard, le narrateur

Grégory, ami de pensionnat d'Allan

La « Bande straight » : Christel ; Irène et Henry Maurevert ; Jacques

La Volupté d'être – Maurice Druon

La Comtesse Lucrezia Sanziani, aussi appelée « la Sanziani »

Personnages réels : le notaire Pavelli ; Carmela, femme de chambre de Lucrezia ; Garani, voisin de Lucrezia et poète ; Renato, concierge de l'Hôtel d'Espagne ; le secrétaire de l'Hôtel d'Espagne

Personnages vivants issus du passé : Jeanne Blasto, amie de Lucrezia ; le Docteur Wolf, médecin de la troupe pour laquelle travaille Jeanne ; le Comte Sanziani, mari de Lucrezia

Personnages projetés et disparus : le notaire Tosio ; Aldo, ancien concierge ; Carlotta, ancienne femme de chambre ; Lydia, mère de Jeanne et amie de Lucrezia ; Edouard Wilner, amant ; Tewfik, amant ; le Kaiser, amant ; Gabriele d'Annunzio, amant

Le Procès-verbal – Jean-Marie Gustave Le Clézio

Adam Pollo

Personnages humains : Michèle ; Dans un bar : John Beaujolais, marin Montréalais ; Au zoo : le gardien des panthères, la vendeuse de pralines ; Dans la rue : le petit ami de Michèle ; À l'hôpital : Julianne R., étudiante en psychiatrie ; son professeur

Personnages humains non-présents : les parents d'Adam

Personnages animaux : le chien ; le rat blanc ; Au Zoo : la lionne, la panthère

RESUME-ABSTRACT	I
REMERCIEMENTS	II
LISTE DES PERSONNAGES PRINCIPAUX	III
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I. UNE AUTARCIE RELATIONNELLE	10
A. DES SOLITAIRES RELATIFS	13
DES SANS-RACINES	13
« DIS-MOI QUI TU FREQUENTES, JE TE DIRAI QUI TU ES »	16
LE SENTIMENT D'APPARTENANCE	19
LE COMPLICE	21
B. DES ECHANGES AMBIGUS	26
SEDUCTION ET DEPENDANCE	27
LA MISE EN SCENE DE SOI	30
UNE ETRANGE CONTAGION	32
C. ENFERMEMENT ET ECHEC	36
REJET PASSIF	37
REJET ACTIF	39
CHAPITRE II. UN ESPACE CELLULAIRE EN SUSPENSION	42
A. UN REFUGE FRONTALIER	46
UN ESPACE EN RETRAIT	46

LA DEPENDANCE AU LIEU	48
UN PARASITAGE SPATIAL	50
LE « CHEZ-SOI »	51
B. LA CHAMBRE-CELLULE	56
UNE INTIMITE MATERIALISTE	58
UNE MARGINALITE DE LA VALISE	61
UN TERRITOIRE PERSONNEL	63
UNE BULLE HERMETIQUE	66
C. SEDENTARITE OU NOMADISME ? UNE ESTHETIQUE DU PROVISOIRE	68
DES LIEUX DE TRANSITS	68
DES PERSONNAGES SANS ANCRAGE GEOGRAPHIQUE	70
UNE ULTIME ET URGENTE MOBILITE	72
DES LIEUX A LA FRONTIERE DU MONDE	75
CHAPITRE III. IDENTITE MARGINALE ET LUTTE CONTRE LA NORMALISATION	78
A. UN TEMPS EN SUSPENS	81
UNE TEMPORALITE A PART	81
UNE LUCIDITE MORBIDE ET OBSESSIONNELLE	84
ARRETER LE COURS DU TEMPS : RETARDER LA MORT	88

B.	UNE DESTINEE TRAGIQUE	92
	UNE DISPARITION INEVITABLE	92
	UN PROCESSUS AUTODESTRUCTIF METHODIQUE	94
	LE REFUS DE CHANGER LEUR SORT	99
C.	IDENTITES CUMULEES ET REFUS DE L'IDENTITE UNIQUE	104
	LA REVOLTE : UN ACTE DE REBELLION POUR LA PRESERVATION DE L'IDENTITE	105
	CONCLUSION	111
	BIBLIOGRAPHIE	116

INTRODUCTION

Poser la question de la *marginalité* dans la littérature française du milieu du vingtième siècle suppose de comprendre dans quel contexte historique et scientifique une notion initialement réservée au domaine de l'imprimerie (la « marge » désignant l'« espace blanc qui entoure un texte »¹) s'est vue dans les tardives années 1960 appropriée par les sciences sociales. D'un point de vue lexical, la « marginalité » des annotations « écrites sur la marge du texte » de Philippe de Marnix dans la Flandres du seizième siècle est cent-cinquante ans plus tard élargie à ce « qui est sur le bord de quelque chose » dans le *Dictionnaire spécialisé de botanique* de 1804 de J. C. Philibert. Après ce premier glissement de sens de l'imprimerie aux sciences naturelles, il faut toutefois attendre le vingtième siècle pour que les sciences sociales françaises manifestent leur intérêt pour le terme. L'économie politique ouvre de fait le bal en 1938 avec les travaux de Gaëtan Pirou, puis en 1964 dans le journal *Le Monde* où le marginal est défini comme un individu « qui est en marge de, pas conforme aux règles d'un système donné »². C'est là une première définition sociologique de la marginalité, confirmée en 1966 dans un article du *Nouvel Observateur* où il est fait état par Claude Angeli d'une « personne ou [d'un] groupe de personnes vivant en marge de la société »³. La *marge* cesse alors de se limiter à une conception purement technique et matérielle. Cette nouvelle approche la complexifie en même temps qu'elle donne à sa surface plane (*sur*) une profondeur pénétrable (*dans*). À la notion de bordure qui la définit jusqu'alors s'ajoutent celles de décentrement, de réserve et de transition. La nouvelle terminologie conserve toutefois l'idée initiale d'un étroit rapport avec le centre et

¹ « MARGINAL, ALE, AUX, n. et adj. [...] Pendant longtemps, le mot a seulement eu le sens objectif de “situé dans la marge d'une page [...]”. Ce n'est que récemment (v. 1960, G. Balandier) que s'est développé le sens figuré courant de “ce qui est en marge, non conforme aux normes d'un système donné”, un marginal désignant une personne vivant en marge de la société (v. 1960 ; répandu après 1968). » (A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 2138)

² Définitions reportées dans leur ordre chronologiques par l'article « MARGINALITE » du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne, <http://www.cnrtl.fr/>.

³ *Ibid.*

installe le marginal dans un rapport frontalier avec celui-ci, ni tout à fait adhésif, ni tout à fait détaché. Le marginal se tient ainsi dans la zone limitrophe, inférieure ou supérieure⁴, d'une norme établie pour les autres, ceux qui adhèrent à une identité collective dont il est exclu ou dont il s'exclut lui-même. Cette zone place le marginal dans un espace sans doute hors-norme, mais toujours défini par rapport à elle dans une relation ambiguë oscillant entre mise à distance et cohabitation. Toujours simultanément menacé d'exclusion et d'assimilation⁵, le marginal gravite autour du système qu'il peut à terme intégrer ou au contraire abandonner. De cette promiscuité résulte un dialogue parfois conflictuel entre l'identité marginale et les espaces ou les groupes normatifs qu'elle côtoie.

Pour cette raison, l'histoire d'une pensée de la marginalité est étroitement liée à l'émergence des sciences sociales au cours de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Au lendemain de la révolution industrielle, en effet, les progrès techniques exponentiels et l'avènement du système capitaliste opèrent de profonds changements dans la société occidentale et balayent en quelques décennies les restes de la vieille Europe aristocratique. La bourgeoisie remplace la noblesse et impose une logique de production qui devient le pilier d'un nouvel ordre social. Le travail, notamment, occupe un rôle de plus en plus central, conférant à l'individu un statut et un train de vie supposément méritocratiques, en opposition à l'ancienne distribution héréditaire des richesses, peu génératrice de mouvements sociaux interordres. La valorisation de l'emploi ne tarde toutefois pas à révéler son impersonnalité et son aliénation potentielle aux exigences du rendement. Si le rang de l'ancien sujet n'est plus déterminé par sa naissance, sa productivité ne légitime pas moins la place qu'il occupe dans la société, et le libre arbitre nouvellement acquis rend désormais suspect tout désinvestissement de la contribution à la collectivité. Ainsi, les figures initiales du « bon pauvre » et du banni, victime nécessaire réclamant assistance ou criminel acculé par la honte, font-elles place à la figure moderne du marginal, c'est-à-dire d'un

⁴ A. Bouloumié, *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

individu ni tout à fait dépendant ni tout à fait autonome, toujours en partie responsable de son inadéquation. Il n'est donc pas étonnant que les concepts de marge, de marginalité et de marginalisation aient finalement retenu l'attention des sciences sociales. On peut toutefois s'interroger sur le soudain intérêt manifesté pour ce phénomène au milieu du siècle dernier.

Il faut pour l'expliquer brièvement nous pencher sur les événements écrasants qui précèdent 1960. De la violence inédite de la Première Guerre mondiale aux atrocités de la Seconde, de la fébrilité politique de l'entre-deux guerres à l'assombrissement économique de 1929 et jusqu'aux brutalités de la décolonisation, tout concourt à faire de la première moitié du vingtième siècle une époque de remise en cause profonde des notions de dépendance et d'individualisation. Or la géopolitique chaotique qui redessine la carte du monde, ouvre et clôt les frontières, noue et dénoue les alliances, interroge plus que jamais l'individu et désautomatise son identité comme l'économie moderne a désautomatisé quelques décennies plus tôt l'attribution de sa fonction productive. Ainsi que l'explique le sociologue Jean-Jacques Simard dans le cadre de ses travaux sur l'identité individuelle et collective, la modernité se caractérise par une rupture entre « le sujet humain et l'objectivité de la nature », laquelle ne constitue plus une identité en tant que telle, c'est-à-dire « pleine », complète, mais pousse l'homme à devoir réfléchir à son identité afin de la définir. Cette identité moderne est désignée par Simard comme « la perception qu'un sujet humain, individuel ou collectif, éprouve de ce qui le distingue durablement et globalement des autres qui comptent à ses yeux, dans un contexte structuré des rapports sociaux »⁶. A nouveau, la question du libre arbitre se manifeste et l'*homo significans*, « créateur de sens », dépasse l'*homo fabulans*⁷, « fabricant d'histoire », pour incarner l'homme moderne, capable de se signifier lui-même en s'auto-attribuant des identités. Le besoin de trouver sa place implique à présent de la créer, une nouvelle fois par rapport aux autres. Ce processus est dès lors intimement lié à la construction et à l'affirmation de l'identité d'un

⁶ J.-J. Simard, « La révolution pluraliste. Une mutation du rapport de l'homme au monde ? », p. 7-42.

⁷ F. Gaillard, « Roland Barthes : les choses, les mots », p. 22.

individu par ses rapports sociaux, c'est-à-dire par le principe d'individuation, qui considère l'homme comme une somme active d'interactions et non comme un simple ensemble de données observables. Situé au carrefour des groupes auxquels il s'identifie, l'individu détermine donc par ses choix une part de son identité sociale.

Or l'un des facteurs initiaux d'interactions sociales et de solidification des liens interpersonnels est naturellement le partage d'un espace géographique. En s'élargissant, les espaces urbanisés de la société industrielle deviennent un enjeu majeur de l'organigramme social, public comme privé. Pour la société française du milieu du vingtième siècle, l'idéal d'un emploi et d'une famille stables répond à la nécessité de voir remonter la démographie et l'économie d'un pays dévasté par les guerres. Le nomade et l'indépendant évoluent à contre-courant de leur temps. Par renversement, la notion de marginalité s'associe à celle d'errance, jusqu'à faire du « marginal » un quasi synonyme de « vagabond »⁸. Les deux termes ne sauraient pourtant se superposer : certes, nous avons vu que la notion même de marginalité comprend une certaine mobilité frontalière dans son rapport à la norme, mais cette mobilité ne peut être identifiée à la mobilité géographique d'un itinérant. Et si cette mobilité géographique existe, elle ne saurait résumer l'identité complexe du marginal, se présentant davantage comme une conséquence symptomatique de son inadéquation au système dominant.

Pour le marginal en effet, « trouver sa place » indique à la fois une quête de propriété, d'appartenance et de reconnaissance, car la place, « espace occupé par quelqu'un ou quelque chose »⁹ et portion que chacun possède de la collectivité, est compromise pour le marginal du fait de son refus d'adhérer à une norme exclusive. Parce qu'il ne contribue pas à un système réclamant contribution, ne s'établit ni ne s'engage dans un système réclamant établissement et engagement, le marginal est en situation de quasi-annulation par la société. C'est par

⁸ Assimilation établie dans le cadre de l'émergence de la modernité telle que pensée par Talcott Parson. Jean-Marc Fontan, « Entre la gestion socialisée et l'autogestion d'une pratique, quel devenir citoyen pour l'itinérant ? », p. 30.

⁹ Article « PLACE » du Larousse, en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>.

conséquent ce danger de l'annulation identitaire qui place la marginalité dans un équilibre précaire. Le désinvestissement du marginal ne peut toutefois aller de pair avec une absolue asociabilité, le propre de la marginalité étant de se maintenir à l'extrême limite de la normalité et non de chercher à s'éloigner tout à fait d'elle. Le marginal doit donc entretenir un certain nombre de relations sociales avec des cercles normatifs, parfois eux-mêmes marginalisés, pour préserver son eurythmie. Ce rattachement superficiel induit la fragilité d'un état de flottement incertain : pareilles à des amarres de fortune, les relations du marginal menacent toujours de se briser et d'emporter avec elles le précaire équilibre qu'elles préservent. La figure du marginal interroge donc directement les notions de relation sociale, de collectivité et de coexistence des individus.

Or la notion même de marginalité est pratiquement inexistante dans la réflexion sociologique d'avant 1964. À cette date seulement l'histoire et les sciences humaines coïncident autour de la question de la normalité, et donc de l'anormalité, et ont permis que se développe une pensée de la marginalité. En littérature, les travaux récents de chercheurs comme Arlette Bouloumié, Philippe Forest ou Michelle Szkilnik ont permis dans les dernières décennies de révéler dans l'histoire des littératures francophones la présence ponctuelle mais régulière de personnages irrésolus, déracinés et inadaptés. Peu d'études cependant se sont penchées sur ces figures de désinvestissement, et souvent de dissidence, en superposant les œuvres hétéroclites d'une période délimitée, afin de comprendre quel témoignage celles-ci produisent sur les normes de leur époque.

Ce mémoire propose en ce sens d'explorer les ambivalences des relations entretenues avec leur entourage par les personnages marginaux d'un corpus de romans contemporains, afin de mettre en évidence la dimension identitaire de la sociabilisation, ainsi que la condamnation représentée par le renoncement à la collectivité dans le contexte de la société de production. Nous souhaitons nous concentrer sur la charge décisionnelle que nous semble représenter la

marginalité étudiée, de manière à comprendre les motivations autodestructrices qui lient un ensemble de protagonistes *a priori* sans rapport les uns avec les autres et de mettre au jour le statut profondément digressif de leur marginalisation.

Afin de réduire le champ de recherche et d'assurer la pertinence de notre corpus, nous avons pris la décision de nous concentrer sur des personnages solitaires et avons limité la période de publication aux années 1930 à 1960. Les raisons de ce choix sont à la fois socio-historiques et pratiques, cette période regroupant nombre d'auteurs appartenant à des mouvements très diversifiés, voire ne se rattachant à aucun mouvement en particulier. La marginalité littéraire nous semblant également pouvoir être une expérience subie (lorsque le protagoniste est confronté au marginal) ou vécue (lorsque le marginal est le protagoniste), nous avons choisi de nous pencher sur des personnages relevant des deux catégories et avons sélectionné quatre ouvrages: *Le Feu follet* (1931) de Pierre Drieu la Rochelle (1893-1945), *Un Beau ténébreux* (1945) de Julien Gracq (1910-2007), *La Volupté d'être* (1954) de Maurice Druon (1918-2009) et *Le Procès-verbal* (1963) de Jean-Marie Gustave Le Clézio (1940-)¹⁰.

Le choix de ces romans a dans un premier temps été déterminé par les nombreux critères qui les distinguent. Leurs styles, leurs tons et jusqu'à leurs décors manifestent leur originalité, tandis que les auteurs sont, quoique compatriotes et presque contemporains, indépendants les uns des autres sur le plan de l'histoire littéraire. Les guerres qu'ils subissent et les cercles qu'ils fréquentent sont différents (Drieu la Rochelle et Gracq ne fréquentant pas au même moment le mouvement surréaliste), tout comme leurs univers littéraires divergent. Chaque œuvre reflète l'univers singulier de son auteur et les protagonistes ont à première vue bien peu en commun : dans *Le Feu follet*, Alain, héroïnomane en rechute, s'extirpe d'une maison de repos léthargique où il ne parvient qu'à s'ennuyer et se lance pour une ultime nuit de débauche dans la quête d'un appel à vivre ou à mourir. Ecœuré par l'absurdité de son ancien mode de vie et déçu de ne lui

¹⁰ Les citations des œuvres s'accompagneront dans notre travail des initiales des œuvres entre parenthèses : (FF) pour *Le Feu follet*, (BT) pour *Un Beau ténébreux*, (VE) pour *La Volupté d'être* et (PV) pour *Le Procès-verbal*.

trouver aucune alternative satisfaisante, il rentre alors brisé à la pension du Docteur de la Barbinais où il loge provisoirement. Dans *Un Beau ténébreux*, le sublime Allan aspire lui aussi à mourir et entreprend avant d'y parvenir de transformer un hôtel breton en théâtre idéal d'une mise en scène macabre. Au cours d'un dernier bal il achève de semer le trouble en portant le masque d'un amant suicidé. Dans *La Volupté d'être*, la comtesse Lucrezia Sanziani, autrefois courtisane désirée des plus grands, subsiste misérablement. Ignorant sa condition, elle se réfugie dans une hallucination frénétique des temps les plus glorieux de sa vie. Dans *Le Procès-verbal*, enfin, le jeune Adam erre d'une villa abandonnée aux rues d'une ville côtière, constamment plongé dans une profonde logorrhée mentale.

Nous voyons donc comment, malgré leurs contrastes, ces œuvres permettent de relever l'étonnante concordance de leurs protagonistes : quoique très différents, ces quatre personnages partagent une solitude, un isolement et une fin tragique. Farouches sans être tout à fait solitaires, ils évoluent à la croisée de cercles qu'ils veillent à ne jamais tout à fait intégrer et à la surface desquels ils se maintiennent pour préserver le semblant de normalité leur garantissant d'être tolérés : Alain soigne son apparence et ne claque la porte d'un salon que pour en ouvrir une autre ; Allan tisse quelques relations étroites avec d'autres vacanciers, comme Gérard, le narrateur ; Lucrezia réaliste surgit de temps à autre devant Lucrezia délirante ; Adam est surpris à montrer politesse et rationalité en de rares circonstances. Tous finissent pourtant par renoncer à l'intégration des cercles qu'ils côtoient et par se replier sur eux-mêmes dans des espaces de transition qui ne peuvent par définition leur appartenir : la maison de repos (FF), les hôtels (FF ; BT ; VE), l'hospice (VE), la villa abandonnée et l'asile psychiatrique (PV). Ces non-lieux, espaces définis par Marc Augé dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* comme interchangeable et anonymes, accueillent la dernière étape d'une errance physique et morale. Ils matérialisent un lieu de vie calqué sur la vie des marginaux elle-même : la chambre devient un espace d'intimité précaire enclavé dans l'intimité des autres. Cloisonnés dans une

mobilité statique qui les enchaîne à des espaces non seulement passagers mais profondément impersonnels, ils ne sont plus « sur la marge » (au sens seiziémiste) mais bien en elle. La marge n'est plus limitrophe à la norme mais, selon le désir du marginal, établie à l'intérieur d'elle, et en ce sens volontairement enfermée en elle. L'espace choisi par nos personnages expose ainsi leur identité à la porosité de ses frontières et la juxtaposition de l'espace marginal avec l'espace collectif semble favoriser l'assimilation par un ou plusieurs groupes normatifs d'un singulier déjà partiellement accepté par elle.

Confrontés aux codes proposés par leur environnement, nos personnages révèlent pourtant des individualités en décalage permanent et un refus définitif de s'adapter: Alain se défend de travailler pour gagner sa vie et meurt de perdre la beauté qui garantit sa subsistance ; Allan fait de son ennui un exercice de style et s'applique à démontrer l'insuffisance de son environnement ; Lucrezia ne se conçoit qu'en muse d'un temps définitivement révolu qu'elle refuse de quitter ; Adam, étudiant ou déserteur, esquivé toute responsabilité civique et financière. Répondant d'une unique logique de consommation, tous occupent un statut nécessairement provisoire au regard de la société. Leur position figure donc un compte à rebours aboutissant à un dilemme ontologique : la soumission aux codes établis ou la disparition de leur identité, repliée sur elle-même dans le refus d'une alimentation par la norme. Face à ce choix vital, leur réponse est alors unanime : ils se laissent aller à la mort ou à la folie plutôt qu'à l'oubli progressif d'eux-mêmes dans une norme qu'ils rejettent farouchement. Alain et Allan se tuent au terme d'un long processus autodestructif, Lucrezia meurt en hospice sans demander d'aide, Adam est enfermé dans un asile psychiatrique et se mure dans le silence.

La démission sociale et la réclusion consentie de nos personnages nous semblent ainsi apparentées à un rejet progressif mais inconditionnel de la normalisation. La dimension volontaire de leur inadhésion place leur inconstance du côté d'une résistance identitaire à l'issue sacrificielle. Il nous semble alors que le champ spatial, social et mental de la marge étudiée

constitue le sursis d'une singularité vouée à renoncer mais se maintenant elle-même dans l'indécision. Cet état de suspension nous paraît dès lors exposer le paradoxe d'une marge intrinsèquement renonçante mais ayant recours à un ensemble complexe de subterfuges pour ne pas exercer sa liberté de disparaître.

Afin d'explorer la relation complexe qu'entretiennent les marginaux avec leur environnement et comprendre la manière dont s'articule leur relation ambiguë avec la norme, nous nous pencherons dans un premier temps sur les contractions des rapports sociaux entretenus par les marginaux, entre tentative de conciliation et répulsion mutuelle. Nous observerons ensuite l'ambivalence qui marque la gestion spatiale de la marge, elle aussi hésitante entre inclusion et exclusion. Enfin, nous mettrons en relation ces perspectives en concentrant notre lecture sur une conception autarcique et asphyxiante de l'identité marginale, notamment en démontrant le caractère prémédité de son autodestruction comme ultime refus de la normalisation. Cette dernière étape nous permettra de mettre en relief le caractère suspendu d'une marginalité immobilisée par et dans sa propre indécision, piégée au carrefour de possibilités multiples et aliénantes.

CHAPITRE I.

UNE AUTARCIE RELATIONNELLE

Afin de définir les termes de la marginalité de nos protagonistes, il faut dans un premier temps définir les relations qu'ils entretiennent avec leur environnement social. Nous nous appuyerons pour ce faire sur une définition de Guy Bajoit, selon laquelle la relation sociale est « un échange entre deux acteurs, qui éveille chez eux des attentes culturellement définies [...] et qui se déroule sous des contraintes sociales »¹¹. Si les marginaux de notre corpus évoluent en effet dans des univers très différents, ceux-ci sont toujours peuplés d'une foule d'êtres plus ou moins concernés par eux, avec lesquels ils interagissent ou non, mais qui, par leur jugement, leur donnent une image d'eux-mêmes et révèlent leur originalité. Alain est ainsi doté d'une « fantaisie dédaigneuse [qui lui donne] un air d'aristocrate à qui sont dues toutes les facilités » (*FF*, p. 63), mais aussi d'une attitude un peu effrayante, car il semble « engagé dans des voies peu fréquentées et dangereuses » (*FF*, p. 72) tandis qu'Allan passe pour « un énergumène, un casseur d'assiettes » (*BT*, p. 47) mais renvoie aussi tel « un athlète slave » une « image de la force et de l'aisance à la fois » (*BT*, p. 51). Lucrezia pour sa part se démarque par « son excessive pâleur [qui donne] à son apparition quelque chose de surnaturel et de mythique » (*VE*, p. 24) et provoque le silence en tous lieux où elle pénètre (*VE*, p. 65). Adam, enfin, « grand type dégingandé [traînant] dans les rues de la ville, les mains dans les poches de son vieux pantalon de toile sale » (*PV*, p. 109), interpelle par son aspect de « type bizarre » (*PV*, p. 102-103). Le bizarre, c'est-à-dire ce qui, selon la définition du Littré, « s'écarte des goûts, des usages reçus »¹², marque une étrangeté qui place « à part » les marginaux et les singularise par ce caractère distinctif. André Lalande définit de fait le singulier comme ce « qui ne ressemble à rien, ou à personne ; qui est, métaphoriquement, seul de son espèce ; ou qui, dans son espèce, présente seul tel ou tel caractère »¹³. L'impression qu'ils font atteste alors de personnalités exceptionnelles, dotées d'une présence fascinante, inquiétante et inattendue.

¹¹ G. Bajoit, « Le concept de relation sociale », p. 51.

¹² Dictionnaire Littré en ligne, article « BIZARRE », <https://www.littre.org/>, Définition n°1 : « Qui s'écarte du goût, des usages reçus. Homme bizarre. Opinion bizarre. »

¹³ R. Wintermeyer et Michel Kaufmann (éds), *Figures de la singularité*, p. 12.

Nous verrons dès lors dans cette première partie en quoi nos marginaux, séduisants et repoussants, occupent une place excentrique dans leur environnement social et, loin de chercher à s'identifier aux groupes sociaux qu'ils côtoient, semblent au contraire vouloir en être exclus et s'en exclure. Nous observerons pour ce faire la solitude relative d'Alain, Allan, Lucrezia et Adam, puis nous nous attacherons à analyser les relations qu'ils entretiennent avec les identités collectives qu'ils visitent, pour enfin rendre compte des étapes par lesquelles passent leur marginalisation et l'échec de toute tentative d'investissement de l'univers collectif.

A. DES SOLITAIRES RELATIFS

La *solitude* est double : elle peut être « objective » et tenir d'une situation observable (le fait d'être seul), ou « subjective » et nommer un sentiment (le fait de se sentir seul). Si l'une et l'autre sont généralement liées, il arrive cependant que des individus physiquement très isolés de leurs pairs ne ressentent aucun manque de contact humain ou encore que des individus abondamment entourés ressentent un immense vide autour d'eux. Dans l'une ou l'autre de ces situations, le rapport à l'autre contrarie la configuration de ce qu'Edward T. Hall désigne dans son ouvrage *La dimension cachée* comme la « distance sociale », c'est-à-dire l'espace maintenu entre eux par les êtres humains à des fins de confort et de protection. Dans nos ouvrages, cette distance constitue une remise en cause non-seulement du point de vue géographique (nous le verrons dans la deuxième partie de notre travail) mais aussi interactionnel. Nos marginaux, qui tantôt se complaisent dans une exclusion plus ou moins radicale, tantôt se sentent isolés au milieu de leurs semblables, configurent de la sorte une solitude marginale aussi équivoque que relative.

Des sans-racines

Si, à l'instar de Claude Dubar, nous considérons le noyau familial comme le premier cercle d'acquisition d'un comportement sociabilisant, nous nous devons également de constater que celui-ci fait uniment défaut à nos marginaux. De la même manière que leur famille biologique occupe une place très réduite dans chaque récit, l'idée de fonder un foyer propre est soit absente du discours, comme pour Allan, soit synonyme de divagation passagère, comme pour Adam, soit, comme pour Lucrezia et Alain, reléguée à un passé sans appel. Dans *La Volupté d'être*, l'unique évocation des parents de « la comtesse » coïncide ainsi avec celle de la figure maritale. Ayant retrouvé sa femme des décennies après leur scandaleuse séparation, le comte Sanziani lui rend visite à l'Hôtel d'Espagne et expose par son arrivée la vie domestique de Lucrezia.

C'est toute une antériorité qui nous est alors dévoilée, une existence dans laquelle la jeune et fantasque Laura, mariée par ses parents à un homme plus âgé qu'elle, porte de lui un enfant mort avant de naître. Au drame succède une rupture libératrice et la mise au monde de « Lucrezia », femme dévouée à la passion et aux liaisons sulfureuses : l'échec du mariage et de l'enfantement, ainsi que le renoncement au nom de sa naissance, semblent avoir engendré une souffrance émancipatrice. « Dans notre milieu, on garde le nom qu'on a. Laura, c'était charmant. Pour moi, tu es toujours restée Laura » (VE, p. 247) affirme d'ailleurs l'ancien époux en assistant à la reprise d'une dispute depuis longtemps consommée. Le vieil homme renouvelle sans le savoir la disparition de celle qu'il a épousée. Dans *Le Procès-verbal* également l'évocation des parents fait irruption sur un mode révélateur : Adam n'est pas marié, mais il semble avoir fugué de chez ses parents. De fait, lorsque ceux-ci cherchent à joindre leur fils par le biais d'une boîte aux lettres publique, c'est pour implorer : « Ecris nous une lettre affectueuse, Adam, qui montre que nous sommes encore ton père et ta mère, et pas des étrangers vis-à-vis desquels tu restes hostile » (PV, p. 238). Et tout comme dans *La Volupté d'être*, l'onomastique occupe une place symbolique par laquelle ses géniteurs tentent de rétablir le lien qu'Adam a rompu en disparaissant : le « clan des Pollo » doit ainsi être à tout prix préservé « et même avec un élément aussi difficile que [lui], il ne faut pas qu'il se désintègre » (PV, p. 239). Conscient de la différence de leur fils, ils le mettent en garde contre ses propres tentatives de sociabilisation et font de l'acte de naissance le sceau d'une union inviolable. Leurs démarches sont cependant vaines, puisqu'Adam ignore leur appel aussi bien que leurs conseils. Cependant, contrairement au comportement de Lucrezia vis-à-vis des hommes, il ne cherche pas à combler ce vide relationnel par la fréquentation des femmes. Sa relation avec la jeune Michèle évolue sur un mode chaotique, fait de quelques rencontres qui lui sont apparemment indifférentes, puis d'une recherche de contact à la fois acharnée et distraite. Michèle nous est par ailleurs très peu dévoilée : nous savons qu'elle vit chez ses parents, aime sortir dans certaines boîtes de nuit et,

par analepse, qu'Adam l'a violée. Sur ses intentions à l'égard de la jeune fille, Adam ne se prononce jamais, ni sur le court ni sur le long terme. Une seule fois, à un soldat américain déclarant vouloir épouser une fille française, il fait mine d'admettre que « [lui] aussi », mais cette allégation tient davantage d'un discours mimétique que réfléchi (PV, p. 52.). Dans *Le Feu follet*, l'évocation des parents d'Alain est baignée d'une même et plus ferme distance :

Sa mère, macérée dans un regret craintif de l'amour ; son père qui se reprochait de n'avoir fait que les économies d'un petit ingénieur ; sa sœur divorcée sans emploi ; chacun rêvassant devant les deux autres. Des années d'efforts insuffisants, qui ne s'étaient pas multipliés les uns par les autres, le laissaient retomber à zéro. (FF, p. 35)

L'absence d'implication émotionnelle qu'il témoigne à leur égard va jusqu'à les comparer aux autres habitants de la maison de santé, vieillards pathétiques qu'il appelle sa « famille retrouvée » (FF, p. 35).

Ses parents ? Ils les avaient habitués dès longtemps à ne plus croire à son existence. Quand il habitait encore avec eux, il leur avait donné le sentiment d'une absence d'autant plus déroutante qu'elle était enveloppée de gentillesse. Ils l'avaient vu se retirer avec une discrétion farouche de toutes les idées et de toutes les façons qui leur semblaient les garanties de l'existence. (FF, p. 58)

Par contraste amoureuses occupent dans *Le Feu follet*, comme dans *La Volupté d'être*, un espace immense. Lydia, amante distraite, intervient d'emblée dans l'œuvre en prétendant vouloir épouser Alain, tandis que Solange Lavaux, la femme convoitée, clôt le récit en élisant un autre homme. Au milieu d'elles, de nombreuses aventures peuplent les souvenirs d'Alain et une brillante absente, l'épouse Dorothy, reste prudemment en Amérique afin d'esquiver l'impuissance, la maladresse et le désarroi de son mari. La multiplication des conquêtes joue pour lui un rôle similaire à celui qu'elle joue chez l'héroïne de Druon : elle soulage provisoirement l'angoisse de l'insatisfaction, puis l'aggrave, comme chez Lucrezia l'éviction hallucinée d'un amant pour son prédécesseur est une tentative pour pallier l'échec de relations déjà abouties. Dans le cas d'*Un Beau ténébreux*, enfin, nous disposons seulement

d'informations fournies par la biographie élogieuse et épistolaire d'Allan qu'adresse son ami d'internat Grégory au narrateur Gérard. Grégory quitte fugitivement l'Hôtel des Vagues alors qu'Allan y arrive et place par sa lettre Allan sous la surveillance de Gérard qui ne les connaît pourtant ni l'un ni l'autre. Cette lettre nous apprend qu'Allan Patrick Merchison, fils d'une riche famille franco-britannique, a passé auprès de ses parents une enfance de voyages, d'hôtels de luxe en palaces. Le père seul est évoqué directement — une unique fois (*BT*, p. 61) — et la figure parentale disparaît sitôt que commence le récit de la vie en pensionnat d'Allan. Celui-ci garde par ailleurs la même opacité à l'égard des femmes de sa vie : Dolorès, d'abord présentée comme la compagne d'Allan, avec qui elle forme « un couple, et même un couple royal » (*BT*, p. 50-51), disparaît rapidement de la narration. Ils ne forment en réalité, par procuration, que le couple des amants de Montmorency, référence littéraire qui ne souffre pas plus de l'absence de Dolorès que des distractions d'Allan avec la belle Christel. Les deux suicidaires ne se retrouvent d'ailleurs qu'à l'heure de leur mort, vécue comme une « expérience en solitaire » (*BT*, p. 184).

L'absence narrative de la famille biologique et l'inconstance des rapports amoureux semble donc matérialiser le renoncement biographique des marginaux, soit par une disparition progressive, soit par une rupture brutale : ils ne cherchent aucunement à prévoir leur enracinement et leur perpétuité, favorisant une intimité solitaire et impulsive sans passé ni perspectives d'avenir.

« Dis-moi qui tu fréquentes, je te dirai qui tu es »

Déracinés, ou plutôt sans racine, nos marginaux ne sont toutefois pas de complets ermites, bien au contraire. Si leur exil social comprend indéniablement une dimension géographique, que nous développerons dans la deuxième partie de ce mémoire, leur éloignement de groupes sociaux « secondaires » n'est jamais très long, et leurs échanges avec ces groupes occupent une place essentielle dans chacune des œuvres.

Le Feu follet se compose en ce sens d'une suite de retrouvailles manquées : nous trouvons Alain dans les bras de Lydia, puis, après un bref retour à la pension, nous le suivons dans la nuit parisienne, où il s'engage dans une course effrénée essentiellement peuplée d'ex-compagnons de débauche : son vieil ami Dubourg, à présent rangé, Falet puis Praline, auprès desquels il retombe dans la consommation d'héroïne et qui sont « toujours [ces] mêmes oisifs » qui « commencent à se droguer parce qu'ils ne font rien et continuent parce qu'ils peuvent ne rien faire » (FF, p. 44), les Lavaux enfin, dont la réussite l'éblouit et l'apeure. Au détour d'un bar il trouve enfin Milou, qui l'admire, puis rentre pour se tuer : sa nuit tient lieu de pèlerinage. A des fins similaires mais marquées d'une langueur moins maladive, Allan côtoie les vacanciers de l'Hôtel des Vagues tout le temps qu'y dure son séjour. Alors qu'il lui serait aisé de se retirer dans le calme pittoresque de la Bretagne, cette « côte sauvage » qu'il évoque dans le billet adressé à Grégory avant son apparition, le jeune homme veille à se maintenir à la lisière d'un groupe autobaptisé « *bande straight* », que composent le narrateur, Gérard, le jeune couple formé par Jacques et Irène, Henri, la belle Christel et quelques autres insouciantes. Comme Alain, il ne mettra fin à leur contact que dans la perspective de se donner la mort. Dans le cas d'Adam et Lucrezia, la sociabilité et la sociabilisation se jouent sur des plans plus flous, car aucun de ces deux personnages ne fréquente à proprement parler de cercles de connaissances. Chacun pourtant se rattache à sa manière à une succession de personnages, qui ensemble tissent un canevas complexe de relations sociales aux liens plus ou moins étroits. Ainsi Adam, proche de la figure du marginal-vagabond tel que se le représente l'imaginaire collectif, exprime en réalité dès les premières pages du *Procès-verbal* l'inconfort qu'il ressent à vivre absolument isolé dans une villa abandonnée. Il commence « à comprendre ce que ça voulait dire [...] monstre de solitude » (PV, p. 21) et cherche alors la compagnie des hommes, et de Michèle. Il descend donc de la colline où se trouve la maison qu'il occupe, afin d'arpenter les rues et de visiter les cafés du centre-ville. Outre la jeune fille et les quelques soldats qu'il rencontre au

hasard des comptoirs, Adam se lie aux animaux. Il entame en particulier une relation quotidienne avec un chien qu'il rejoint chaque jour en ville et considère comme son égal, et comme le guide sur lequel compte pour ne pas se perdre, sans que personne « ne se [doute] que le chien n'[est] pas avec Adam, mais que c'[est] Adam qui [est] avec le chien » (PV, p. 109). De manière générale il place les animaux sur le même plan social que les êtres humains, et il n'est pas rare qu'il leur prête des traits anthropomorphiques — lorsqu'il lit en eux un comportement incitant à la communication — ou bien zooanthropiques — lorsqu'il répond à l'animal par un comportement mimétique. Ses rapports sociaux se rapprochent en cela de ceux de Lucrezia, dont la vie sociale « hyper-active » se compose majoritairement de confrontations virtuelles, fantômes revisités de rencontres évanouies. À l'exception d'une poignée de personnages réels — Carmela, sa femme de chambre ; Garani, son voisin ; Jeanne, sa vieille compagne de passage à Rome et le Docteur Wolf, médecin de la troupe de théâtre pour laquelle celle-ci travaille —, le nombre conséquent d'êtres qu'elle « reçoit » dans sa chambre de l'Hôtel d'Espagne sont en réalité les fantômes des individus ayant déserté sa vie : les princes et hommes d'affaires qui ont été ses amants, les femmes, nobles ou courtisanes, qui ont été ses amies. Fiévreusement, la vieille femme ne quitte un entretien que pour en rejoindre un autre, de la salle de bal de l'Empereur d'Autriche à l'atelier d'écriture de Gabriele d'Annunzio, comme Alain passe du salon enfumé d'opium de Praline à la brillante demeure des Lavaux.

Chaque processus de sociabilisation porte dans notre corpus une dimension insolite, mais aussi et surtout une certaine forme d'urgence : la frénésie de Lucrezia à remonter la liste de ses conquêtes et de ses rencontres fait écho à la course effrénée d'Alain dans Paris face aux cadavres vivants de ses anciens amis. La société humaine devient pour l'un et l'autre une société de fantômes, aussi déséquilibrée qu'est la sociabilisation humaine ou animale d'Adam ou celle, fondée sur la dominance, d'Allan.

Le sentiment d'appartenance

Bien qu'une relation sociale ne puisse théoriquement être considérée comme telle qu'en tant qu'elle lie des individus vivants, nous avons montré que nous accordions un crédit égal aux liaisons entretenues par nos marginaux avec des hommes et des femmes, mais aussi des animaux et des revenants. C'est qu'une fois établie la grande relativité de leur solitude objective, nous souhaitons à présent nous concentrer sur les enjeux de leur solitude subjective, nécessairement évaluée par eux en fonction d'interactions parfois insolites mais toujours valables à leurs yeux. Il nous importe donc de comprendre à quels groupes d'individus nos marginaux se sentent liés ou cherchent à l'être. En d'autres termes, nous désirons comprendre à qui (ou à quoi) ils s'identifient, auprès de qui (ou de quoi) ils nourrissent un sentiment d'appartenance.

Cette question de l'appartenance, et *a fortiori* de la non-appartenance, occupe dans notre corpus une place complexe, puisqu'elle repose sur la tolérance inhabituelle de groupes d'individus que le marginal côtoie. Bien que celui-ci ne fasse pas initialement ou officiellement parti des groupes en question, il les connaît et en adopte certains codes, concluant ainsi une sorte d'accord tacite avec leurs membres. Dans *Un Beau ténébreux*, cet accord est signifié par un « signe de ralliement », celui de la bande de jeunes vacanciers que côtoie Allan et qu'il désigne ironiquement les « *happy few* » (BT, p. 205). En lançant cette pique, celui-ci tourne en dérision l'illusion d'exclusivité qu'il a nourrie autour de sa personne au fil de l'été, cette impression de faire partie d'« une troupe qui aurait reçu », d'après Gérard, « en même temps [...] le baptême du feu » (BT, p. 123). On trouve une idée similaire dans *Le Feu follet*, lorsqu'Alain dépeint avec mépris le comportement des fumeurs d'opium, ces « initiés » qui cachent leur drogue aux yeux des novices pour mieux la ressortir dès leur départ. On retrouve encore cette connivence dans l'investissement de soi qu'invoque de manière répétitive Lucrezia pour parler des amis géniaux et richissimes qui ont fait d'elle leur muse, et dans le secret partagé

à demi-mot qu'Adam ne comprend pas chez les hommes et partage, en silence, avec les animaux.

Cependant ces groupes — rentiers et vacanciers, élite artistique et haute finance, drogués ou soldats démobilisés — sont déjà des groupes marginaux. Ce sont des cercles qui évoluent en marge d'autres cercles, et surtout en marge d'une société fonctionnelle à laquelle ils ne semblent pas devoir appartenir. Parallèles à cette « bonne société » qu'évitent nos personnages, vécue par des membres apparemment si semblables à eux-mêmes, ces marges collectives leur offrent un refuge, leur propose une alternative viable face à la solitude absolue.

Pourtant l'intimité du marginal solitaire avec ces marges collectives est chimérique. Elle n'a d'autre réalité qu'une inclusion artificielle. Les marginaux gardent avec elle une distance, soit par le mouvement, soit par la distanciation. Pour Lucrezia et Alain, le processus d'intégration est intense, mais avorté par frénésie. La comtesse ne se trouve jamais assez proche d'une époque idéalisée qu'elle cherche en vain à travers toutes celles qui la précèdent, cependant que l'amertume d'Alain s'intensifie à chaque amitié ternie, le poussant sans cesse vers une autre. Incapables de satisfaction face à des attentes utopiques, ils vivent dans un perpétuel inconfort. Dans le cas d'Allan et d'Adam, par contre, le déracinement est plus proche d'un désinvestissement continu que d'une lassitude à répétition. L'un comme l'autre se maintiennent avec nonchalance à la surface des cercles qu'ils fréquentent, sans affecter l'intention de s'y ancrer. Allan ne montre jamais qu'un intérêt distrait pour ce qui l'entoure, distribuant tout juste assez d'attention pour justifier sa présence et conserver la curiosité des autres. Invité à boire par les jeunes d'un café, Adam adopte une stratégie similaire quoique moins égocentrique : tandis qu'ils lui ouvrent la porte d'une possible vie de partage, il décline leur offre et s'installe simplement au fond du café. Adam et Allan limitent leurs interactions au lieu de les multiplier, restant sur le territoire de la sociabilisation des autres sans pour autant pleinement chercher à s'y intégrer.

Limités dans leur investissement par une surabondance ou une absence d'attentes, les marginaux naissent dans un état d'être et de non-être social permanent, qui met en échec le principe d'individuation qui devrait pourtant motiver leurs interactions. En nous appuyant sur la pensée de Georg Simmel nous considérons en effet que l'appartenance à la société est principalement conditionnée par l'implication de l'individu et de ses compétences dans une position à même de lui permettre de contribuer à cette société¹⁴. L'individu est donc défini à la fois par l'articulation des cercles auxquels il se réfère et par sa participation dans l'évolution de la machine collective.

Or nos marginaux n'intègrent durablement aucun cercle et les cercles en bordures desquels ils se trouvent se situent eux-mêmes hors d'une dynamique de productivité, au profit d'une pure dynamique de consommation¹⁵ et d'impermanence. Afin de freiner le processus d'exclusion enclenché par leur propre inconstance ainsi que par le caractère évasif et éphémère de ces collectivités, les marginaux doivent donc jeter des ancrages plus solides que leurs relations superficielles, et établir un point de contact durable qui s'apparente à une confiance interindividuelle.

Le complice

Une figure retient en cela notre attention, présente sous des formes différentes dans chaque œuvre mais complexifiant toujours le fil tendu entre le marginal, ses cercles, et la société. Cette figure est celle du complice, qui joue le rôle de relais entre le marginal avare d'implication sociale et les différents acteurs de son environnement, mais qui polarise surtout l'attention sur le marginal et l'établit en nouveau centre, inversant la position de la collectivité à son égard.

¹⁴ Propos résumés par Hans-Peter Müller dans son article « Comment l'individualité est-elle possible ? », p. 188.

¹⁵ Nous ne sommes toutefois pas dans une figure baudelairienne et benjaminienne de l'oisif : « Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque » (Baudelaire, « Les foules », *Petits poèmes en prose. Le spleen de Paris*). On retrouve au contraire des traits semblables à ceux de l'égoïste et de l'interné.

L'identité de ce complice est claire dans *La Volupté d'être*, où Carmela est présentée comme « une curieuse gamine qui est femme de chambre [...] et qui s'est prise de passion pour la Sanziani » (VE, p. 228). La jeune fille s'attache en effet à la comtesse dès son arrivée à l'Hôtel d'Espagne et la suit, pour ne pas dire l'incite, dans ses aventures fantasques, liée par « une complicité tacite [qui s'est établie] entre elles, pour vivre dans l'imaginaire » (VE, p. 154). Dans *Un Beau ténébreux*, l'identité du complice, Gérard, est également évidente, mais celui-ci, à la différence de l'innocente Carmela, a tout à fait conscience de son statut de médiateur. Loin d'être intimidé par la démesure qu'il perçoit d'emblée en Allan, Gérard voit pourtant son rôle auprès de lui comme une « mission » que lui aurait « confiée » son ami Grégory avant de s'enfuir de l'Hôtel des Vagues (BT, p. 10), lui donnant « charge d'âme » (BT, p. 76). Dans les deux dernières œuvres, les identités complices sont cependant plurielles et moins évidentes : les personnages du Docteur de la Barbinais, de Dubourg et de Milou composent ainsi les figures complémentaires du *Feu follet*, tandis que Michèle et Julianne R. se partagent celles du *Procès-verbal*.

Le complice de nos romans occuperait de fait, selon le schéma actanciel d'Algirdas Julian Greimas, le rôle narratif classique de l'adjuvant (ou auxiliaire), tout en présentant la particularité de participer, aux côtés du personnage principal, à une quête dès le départ désespérée. Choisi pour son talent à jouer les intrigues ou pour sa propension à pénétrer le secret du marginal, le complice est capable de conserver la clef secrète d'une connivence équivoque. Il n'est donc pas, à bien des égards, dénué d'étrangeté et donne toujours matière à soupçon quant à sa propre « normalité ». Son adhésion à la marginalité farouche du héros le place lui-même dans une position sociale ambiguë. « Cette petite, qui lui est dévouée, qui entre dans son jeu, qui fait semblant de mettre du bois dans la cheminée, quand elle le demande. Gentille d'ailleurs, cette enfant. Mais elle aussi, c'est un cas curieux... cette complaisance, cette participation à un délire... » (VE, p. 154), ainsi s'interroge le Docteur Wolf, venu ausculter la

comtesse. Car Carmela non seulement entre dans le jeu de Lucrezia, mais s'en abreuve et implore de participer : « — Vous n'avez pas besoin de Jeanne ? demanda-t-elle timidement » (VE, p. 112), « mais qui suis-je, signora comtessa ? » (VE, p. 216). De même Gérard se prend-il au jeu d'Allan, au point de voir la biographie d'Allan écrite par Grégory comme une « passionnante fiche policière » (BT, p. 61) ou jusqu'à le suivre en toute indiscretion (BT, p. 177), laissant sa curiosité tourner à l'obsession. Le complice fait donc à la fois office de pont entre l'irréalité du marginal et le reste du monde mais aussi de faisceau canalisateur recentrant le monde autour du marginal et légitimant son comportement. De fait, Alain confie par vengeance au Docteur de la Barbinais qu'il se tuera si, comme il le prévoit, il se drogue de nouveau. La motivation de cet aveu est simple : « il en voulait au docteur de son indulgence qui lui laissait la porte ouverte sur la mort, et par ses défis il voulait l'obliger à la montrer davantage, jusqu'à la complicité » (FF, p. 53). Il se présente ensuite à Dubourg et lui demande de l'« aider à mourir », puis enfin, à Milou, à qui il fait comprendre sa résolution. Ces personnages sont toujours à la fois volontaires et contraints dans leur complicité : volontaires, car ce sont eux qui poussent Alain dans ses retranchements, contraints, car le degré de confiance d'Alain dépasse les attentes de leur intimité. Dans la relation Allan-Gérard, la relation est à la fois bien plus claire et bien plus ambiguë : « que pensez-vous de cette idée, Gérard ? », lance Allan en apparaissant dans son costume de suicidé, « si poétique, n'est-ce pas ? Et je puis vous le dire en confidence, c'est une pensée délicate et toute particulière dédiée à vous tous » (BT, p. 205). Alors qu'un rapport de domination invisible s'établit dès le départ entre les deux hommes, le dominé reste longtemps, et gracieusement, consentant, ne se révoltant que dans les dernières pages du roman. Dans *Le Procès-verbal*, enfin, Michèle fréquente Adam sans que celui-ci lui cache son indifférence. Parfois insultant dans sa franchise, agressif dans son comportement et adoptant une posture souvent violente verbalement et physiquement, Adam ne fait pourtant fuir Michèle qu'après plusieurs rencontres, toutes postérieures à son viol. Michèle disparue et Adam interné,

il se laisse approcher par Julianne R., une étudiante en psychiatrie dont il fait sa dernière interlocutrice et qui est cependant « la première à [le] regarder vraiment » (*PV*, p 273). Celle-ci tombe sous son charme au point de remettre en cause le diagnostic de son supérieur, et place non seulement Adam dans une position d'exceptionnalité face à ses camarades, mais aussi d'exclusivité, puisque tous les autres étudiants finissent par dépendre des réponses qu'il lui accorde.

Or les complices ne sont pas seulement circonstanciels, attachés aux marginaux par empathie ou par curiosité. Ils font l'objet d'une véritable validation de leur part, qui renverse un processus d'intégration globalement mis en échec en retournant le sens de l'acceptation. « Tu pourras revenir me voir. Tu me plais » (*VE*, p. 42), dit Lucrezia à Carmela lors de leur première rencontre, comme Adam fait le geste d'« inviter » Michèle dans la villa de vacances qu'il occupe ou comme il prend la décision de ne s'adresser qu'à Julianne R., comme, encore, Allan consacre à Gérard des qualités spécifiques, ou comme Alain voit en Dubourg son plus grand ami.

Si les complices semblent donc au premier abord incarner l'illusion d'une adhésion possible à l'univers social, ils se placent en réalité du côté d'une désolidarisation du marginal avec la norme, ne portant que le masque des groupes sociaux que celui-ci approche. Ils sont une porte qui s'ouvre pour valider l'identité marginale. Ils contribuent en ce sens à faire du marginal un centre autour duquel gravite leur propre marginalité. Mais cette porte finit toujours par se refermer et replonger le marginal dans l'anonymat : de la même manière que le Docteur de la Barbinais, Dubourg et Milou laissent partir Alain, Gérard finit par renoncer à Allan et réalise qu'il « ne peut [le] suivre » là où il se rend (*BT*, p. 207). Moins consciemment, Carmela quitte l'hôtel pour passer une audition de cinéma, laissant la vieille femme troublée sans surveillance, alors même qu'elle connaît ses fragilités et les risques de son absence. Dans *Le Procès-Verbal*, enfin, si Julianne R. se permet d'interroger l'état d'Adam : « Qui a dit qu'il était fou ? », elle

est aussitôt reprise par son professeur : « Parfois, comme aujourd’hui, vous tombez sur des malades extrêmement intelligents » (*PV*, p. 286). Le pont se brise, le marginal reste seul.

Solitaires et incapables d’enracinement, les marginaux de notre corpus flottent donc en équilibre précaire sur des disques mouvants qu’ils ne parviennent pas à souder en une seule identité sociale. Manquant de ce que Jean Gagné appelle « les foyers de socialisation, c’est-à-dire ces instances médiatrices qui font le pont entre l’ordre social et l’individu et qui, en quelque sorte, en adaptent les règles à la réalité du quotidien, comme la famille, l’atelier de travail ou la communauté de quartier d’antan »¹⁶, ils mettent en échec le processus d’individuation qui devrait leur permettre d’asseoir leur identité au croisement des groupes auxquels ils s’identifient. Retenus de justesse par des êtres qu’ils s’attachent superficiellement, ils sont dépendants de personnages sur lesquels ils ne peuvent pas réellement se reposer. Leur centralité provisoire dépend de l’attention que leur portent ces collectivités dont ils sont l’unique dénominateur commun. Leur existence au sein de ces communautés paraît dès lors soumise au déséquilibre d’une distance avec l’autre toujours trop grande ou trop courte pour se stabiliser.

¹⁶ J. Gagné, « Yes I can débrouille : propos de jeunes itinérants sur la débrouillardise », p. 66.

B. DES ÉCHANGES AMBIGUS

Si le marginal dispose d'un complice, ses relations avec les autres membres de son entourage ne sont pas moins ambiguës. Avec une imprévisible ambivalence, Alain, Allan, Lucrezia et Adam sont tour à tour charmants et repoussants, séducteurs et intrusifs. Malgré leur détachement caractéristique, leur immersion dans un certain nombre d'univers collectifs montre qu'ils ne renoncent pas en premier lieu à la construction d'une identité « pour autrui », c'est-à-dire, comme le développe Claude Dubar dans son ouvrage *La socialisation, construction des identités sociales et professionnelles*, à une identité dépendante d'interactions interpersonnelles, « négocié[e] et renégocié[e] au cours d'une vie »¹⁷. Afin de se maintenir au croisement de cercles dans lesquels ils ne s'ancrent jamais tout à fait, nous avons en effet vu que les marginaux savaient s'attacher un entourage plus ou moins restreint. Nous verrons à présent que cette identité publique inclut un certain nombre de stratagèmes comportementaux visant à se rendre tolérables, voire indispensables. Nous verrons également en quoi ces stratégies induisent une dissimulation ou un amenuisement de leur identité « pour soi », mais également de quelle manière l'intervention sociale du marginal influe sur son environnement lui-même.

Il s'agit donc dans un premier temps de comprendre quel rôle jouent pour le marginal ces cercles qu'il fréquente superficiellement. Car si le complice, tantôt véritable partenaire (*VE*), tantôt interlocuteur attentif et conseiller (*FF ; PV*), tantôt fou du roi (*BT*), consiste en un médiateur entre le marginal et les cercles qu'il frôle (marges ou norme), encore faut-il comprendre quel rôle ces cercles jouent pour le marginal, et pourquoi il semble si paradoxalement vital pour ce dernier de maintenir un contact avec eux.

Afin de comprendre les motivations du marginal, nous analyserons son comportement et la réaction de son entourage. Nous étudierons d'abord son attitude séductrice et sa propre

¹⁷ C. Dubar, *La socialisation, construction des identités sociales et professionnelles*, p. 309.

dépendance à autrui, puis la manière dont il se met lui-même en scène, et enfin la conscience par son entourage du pouvoir exercé.

Séduction et dépendance

Nous l'avons vu, les marginaux de notre corpus savent, lorsqu'ils le désirent, s'attacher les autres tout en impliquant relativement peu d'eux-mêmes. Cette faculté repose sur un comportement séducteur qui se nourrit de leur excentricité. Ils semblent en effet fonder leur « pour autrui » sur la curiosité qu'ils génèrent, mais aussi dépendre de cette attention et encourager le maintien périodique de relations sociales dont ils font mine de ne pas avoir besoin.

Aussi lorsqu'Allan, peu enclin à se livrer tout au long de l'œuvre, s'entretient finalement avec Gérard, celui-ci constate que « manifestement [Allan] ne tenait pas à voir cette conversation tourner court » (*BT*, p. 178). Le ton tragique de la discussion – comme le dramatisme de son apparition au bal – semble alors calculé, si ce n'est triomphal : Allan a prévu l'échange en coup de poker, jouant d'un bluff glacé et désarmant. Afin de s'assurer une audience « minimum », choisie par lui et qui lui tient lieu de « cour de jeune prince » (*BT*, p. 61), il est prêt à faire le demi-pas qui ravivera la curiosité, à montrer la « douceur attentive, prévenante, qu'on voit aux malades graves pour ceux qui veillent à leur chevet » (*BT*, p. 164) et qui forcera l'admiration. On trouve une attitude similaire, quoique plus spontanée, chez Alain, par « cette discrète émotion qu'il laissait entrevoir parfois et dont la manifestation inattendue lui attachait soudain les êtres » (*FF*, p. 15). Naturellement enclin à plaire, ou plutôt à vouloir plaire, Alain fait de sa langueur un charme et maquille sa faiblesse en fragilité. Il module ainsi ses relations avec les autres sur le mode d'une victimisation passive et d'un charme de dandy. A l'inverse, Lucrezia affiche un pouvoir d'attraction provoquant, si ce n'est invasif, mais surtout double : courtisane sulfureuse ou vieille femme sénile, les variations de sa séduction opèrent à deux niveaux. Face à ses amants imaginaires, Lucrezia est entreprenante, brûlante et insatiable,

laissant supposer à Carmela rougissante que « beaucoup d'hommes [ont dû l'] aimer » (VE, p. 54), allusion à laquelle elle répond par un sourire de satisfaction complice. Face à son entourage « réel », au contraire, elle ménage son effort, adresse sa reconnaissance au compte-goutte, économise à l'extrême les indices de sa conscience. De même pour Adam, le rapport à l'altérité se fait sur un mode antinomique et, dans une certaine mesure, bicéphale : d'une part son rapport aux hommes s'opère sur le mode d'un désengagement presque total de l'espace de la séduction, d'autre part son rapport aux animaux semble remplacer cette absence : il s'accouple par procuration avec une chienne, éprouve du désir pour une lionne, s'affilie au rat qu'il finit par tuer. Or si nous nous concentrons seulement sur la passivité de ses relations humaines, nous remarquons qu'en dépit de sa volonté d'éloignement des humains, Adam module lui-même son comportement et se fait le médiateur de ses propres impulsions misanthropiques. Il affirme ainsi avoir « inventé un tas de combinaisons différentes pour vivre en société » (PV, p. 135) et admet souffrir de son absence de relations humaines :

— Vous en avez assez d'être seul...

— Oui, c'est ça. Je voudrais être avec les gens. (PV, p. 295)

Il va même jusqu'à mentir à la sœur de Michèle pour expliquer son intention de retrouver la jeune fille, une attitude à l'opposé de son habituelle absence de justification.

Nous remarquons par ailleurs que le rapport à l'autre, entretenu sur le mode de la séduction, est presque systématiquement connoté, porteur d'une sensualité plus ou moins tacite. Dans les cas de Lucrezia et d'Alain, cette tension sexuelle et sa centralité dans l'esprit du marginal sont évidentes : l'une est une courtisane, l'autre un homme entretenu. Désirer et obtenir font partie d'un impératif vital, presque d'un art. Dans le cas d'Allan et d'Adam, cette tension est moins directement justifiée et témoigne d'une tendance au contrôle et à la prise de possession. L'adoration que voue Gérard à Allan, et qui concerne la quasi-totalité des résidents de l'Hôtel des Vagues, fait en cela écho au magnétisme équivoque d'Adam vers certains

personnages secondaires : un soldat français qui l'attire « irrésistiblement » (*PV*, p. 54), la chienne, la lionne, une vieille femme, et bien sûr Michèle. Le besoin de séduire s'apparente alors à un besoin inexprimé de domination.

Or si le marginal cherche à posséder l'autre, c'est qu'il a besoin d'obtenir de lui l'assouvissement d'un certain nombre de besoins essentiels. Ces besoins sont d'abord matériels : pour ces êtres sans travail et sans capacité d'autogestion, l'autre constitue une esquivance des responsabilités financières et planificatrices, c'est-à-dire qu'il leur permet de flotter au-dessus des réalités pratiques. Nous nous approchons en ce sens de la théorie de Georg Simmel selon laquelle l'argent est un moyen de non-confrontation avec le réel¹⁸. En se reposant sur leur dépendance à autrui, les marginaux s'épargnent d'investir un monde dans lequel ils ne s'inscrivent pas : Allan attend de Grégory qu'il lui trouve un logement, Alain dépend financièrement des femmes, Adam demande de l'argent à Michèle, Lucrezia vit au compte de ses amants. Sans scrupule ni complexe à l'égard de cette dépendance, ils l'affichent au contraire avec naturel, comme une part de leur être. « Je l'aime pour son argent », s'exclame ainsi Lucrezia à propos de l'un de ses riches admirateurs, « et en disant cela je ne l'insulte ni ne le méprise. Il faut aimer les hommes pour ce qui les rend dominateurs. Allez donc dire à un artiste que vous ne l'aimez pas pour son talent ! » (*VE*, p. 220). Un discours qui rappelle les propos d'Alain à Dorothy, et son affirmation tranquille, dénuée d'autorité : « Je vous aime, vous devez être riche » (*FF*, p. 62). Tous vivent de l'adoration qui leur est vouée. Tous dépendent de la dépendance des autres, qui est utilisée par eux non seulement comme un moyen de subsistance pratique, mais aussi plus profondément comme le moyen de se maintenir dans la conscience collective par un échange dont leur part consiste à gratifier les autres de leur présence, mais aussi et surtout du spectacle de leur singularité.

¹⁸ H.-P. Müller, « Comment l'individualité est-elle possible ? », p. 191.

La mise en scène de soi

De fait la théâtralité, qui prend pour chacun une forme différente, place toujours le personnage sur le mode de la représentation. Comme le pense Alain en choisissant les habits de sa dernière nuit, « un solitaire, c'est un illusionniste » (FF, p. 55). C'est-à-dire que l'isolé, en ne se résolvant pas à la condition de son isolement mais en tentant de conserver une situation de contact, doit pour ce faire prétendre, en quelque sorte, jouer un clown dont il n'a jamais souhaité endosser le rôle. Cette dimension consciemment théâtrale se trouve également dans les multiples références du genre dramatique du *Beau ténébreux* : la description picturale du paysage breton par Gérard, la mention des activités du père d'Allan en tant que gestionnaire de théâtres, le ton secret qu'adopte le maître d'hôtel en évoquant ses hôtes, et, bien sûr, le costume des « amants de Montmorency » que revêtent Allan et Dolorès, référence littéraire et tragique. Nous la trouvons, encore, dans le jeu incessant de Lucrezia, qui non seulement se fait interprète de sa propre existence mais propose à Carmela un commentaire critique d'elle-même comme une actrice révèle les ficelles de son art à sa successeuse. Nous la trouvons, enfin, peut-être plus évasivement, dans *Le Procès-verbal*, dans la harangue d'Adam face aux passants de la ville côtière puis dans les caprices de sa conversation face aux étudiants de psychiatrie.

Pour tous il est question du *persona*, c'est-à-dire du « masque », de l'apparence sociale¹⁹. Il s'agit de « garder la face », ou au contraire de l'arracher, de préserver l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes, comme le montre Lucrezia en tombant foudroyée par son propre reflet de vieille femme. Ainsi que le montre Marcel Mauss dans *Sociologie and anthropologie*, le *persona* est un enjeu majeur du processus de sociabilisation, étroitement lié à l'occupation d'une place par l'individu dans la société²⁰. Il s'agit en effet de l'image que choisit un individu de lui-même pour se représenter face aux autres. Dans *La dimension cachée*, Edward T. Hall montre

¹⁹ M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, p. 350.

²⁰ *Ibid.*, p. 352.

également que « les individus qui ne développent jamais la face publique de leur personnalité occupent pauvrement l'espace public, et les individus qui ont des problèmes avec leur personnalité intime ne supportent pas la promiscuité. »²¹

Pour nos marginaux, la question de la *personnalité intime* est profondément liée à celle de la *face publique*, car le besoin d'être vus tels qu'ils souhaitent être vus et non tels qu'ils sont réellement est plus fort que leur aversion du contact hypocrite.

Oui ! Pourquoi est-ce que je reste avec lui ? Pour avoir un spectateur... Tu entends, Tewfik ? Un spectateur, voilà tout. Un valet, un chien, n'importe quoi, qui ait des yeux ! Il ne me suffit pas d'être vivante, il faut encore qu'on me regarde vivre. Je ne peux pas me passer de public. Il m'arrive trop souvent déjà de me sentir pareille aux vieilles actrices [...]. (VE, p. 87)

La lucidité de Lucrezia entre ici en résonance avec celle d'Alain dans la nuit parisienne. Elle rappelle également la perspicacité cruelle d'Allan face aux vacanciers de Bretagne et la clairvoyance insolite d'Adam, saoul et perdu, qui cherche l'attention des autres. « C'est à ce moment-là que j'aurais bien aimé entendre quelqu'un dire, quelqu'un me dire, salaud ! » se lamente-t-il (PV, p. 220).

Il ne suffit donc pas au marginal d'être vu. Il doit être aussi regardé, et même évalué. Malgré lui, c'est l'approbation qu'il cherche dans une aliénation maladroite. Sa frustration vis-à-vis de l'autre, envers lequel il ne parvient pas à adopter un comportement adéquat, est nourrie par un profond besoin de reconnaissance positive. Il cherche à évaluer son propre prix à la hauteur de l'attention qui lui est portée. « Rien de Dorothy. Pas de radio de Lydia. Aïe ! Le cercle de la solitude armé de pointes intérieures se fait de nouveau sentir » pense Alain sur le point de mourir. Pour lui la mort est une « absence des femmes, ce silence des femmes, définitif » (FF, p. 170) alors qu'il a « caress[é] toute sa jeunesse » l'idée que leur présence, leur

²¹ Edward T. Hall, *La dimension cachée*, p. 146.

argent, mais surtout leur tendresse et leur attachement résoudraient son permanent sentiment d'abandon (*FF*, p. 49).

— Je n'ai pas su prendre soin de moi, quand même, au moins une fois, quelqu'un aurait dû s'occuper de moi. (*FF*, p. 153)

Lucrezia affirmant que « le plaisir ne [lui] est venu que du désir des autres » (*VE*, p. 86) complète sans le savoir l'aveu du trentenaire. L'hyperactivité sociale d'Alain et Lucrezia, motivée par la recherche de partenaires, découle de cette frustration : chaque rencontre, chaque union, se soldant par un échec, ils passent de l'une à l'autre dans une frénésie hallucinée. À l'opposé, le désinvestissement d'Allan et Adam est causé par une peur rétroactive de l'attachement qu'ils provoquent. Leur propre dépendance les effraie autant que celle des autres, dont, une fois obtenue, ils ne savent que faire, comme Gérard soupçonne qu'Allan ne peut « rompre d'abord toute attache sociale » avec Dolorès ou Christel (*BT*, p. 186), ou encore comme Adam ne peut soutenir l'idée que le chien compte sur lui pour trouver son chemin.

Une étrange contagion

Enfin, tantôt séducteurs et conciliants, tantôt distants et boudeurs, nos marginaux déconcertent et génèrent par leur inconstance le malaise de leurs compagnons. La persistance de leur délire sème alors non seulement la confusion mais aussi le doute dans l'esprit de leur entourage, qui semble subir une influence parfois profonde :

Elle connaissait cette angoisse, cette répulsion instinctive que l'on ressent toujours devant le spectacle des dérangements mentaux, comme si l'anomalie constatée chez autrui mettait en doute la certitude de notre propre équilibre. (*VE*, p. 79)

À la fascination de l'autre s'ajoute en effet une « impression » de bizarre, d'envahissement. « Je crois bien que j'ai rêvé d'Allan », réalise Gérard, « si peu en paix avec lui-même ». « Cet être qui m'absorbe depuis huit jours va-t-il forcer jusqu'à mon sommeil ? »

(BT, p. 84). Autour de lui, l'Hôtel des Vagues entier est « désaccordé », « incohérent », si bien qu'il s'interroge : « Est-ce que je deviens fou ? » (BT, p. 155). Le narrateur gracquien n'est toutefois pas le seul à se remettre en cause : *La Volupté d'être* est elle aussi peuplée de personnages en crise, à commencer, dès les premières pages, par un notaire égaré qui se surprend à interroger son sens de la réalité après un passage halluciné de la comtesse, tout comme Carmela, obsédée par Lucrezia, se demande le jour avec inquiétude : « Est-ce que je ne suis pas un petit peu folle, moi aussi ? » (VE, p. 101).

Cet enchantement, qui fait naître la fascination et l'enthousiasme, provoque aussi inévitablement un certain dégoût, lequel se solde en plusieurs occurrences par la fuite sans appel des individus côtoyés. À ce titre, Ève Feuillebois-Pierunek et Zâineb Ben Lagha rappellent que « le degré de tolérance [face à la marginalité] varie selon les époques, les lieux et les types de marginalité, oscillant de la mise à mort à l'admiration en passant par l'enfermement, le rejet et la mise à l'écart, la suspicion, la crainte, la pitié »²². Dans notre corpus, le passage d'un degré de tolérance à un autre varie d'un marginal à l'autre, d'un entourage à un autre, mais surtout d'une phase du récit à une autre. Le délitement de l'environnement social du marginal, le désaveu de ceux qui l'admirent ou l'endurent prennent dans chaque récit une forme propre, mais demande toujours, de la part de celui qui est sous l'emprise du marginal, un temps de réaction face à cette ascendance. Cette réaction, en général l'éloignement, représente un acte d'auto-défense : sur le point d'être entraînés dans la chute du marginal, les membres de son entourage se libèrent, parfois très tard, des liens fragiles qui les unissent.

La protection de son entourage peut toutefois venir du marginal lui-même, comme dans le cas de Lucrezia, qui encourage Carmela à vivre et aimer à son tour, au dehors de leur fantasme. La jeune fille ne quitte alors la compagnie de la Sanziani qu'à la fin du roman, pour passer une audition obtenue grâce à Garani, qu'elle adore en secret. Si Lucrezia a encouragé cet acte, il lui

²² È. Feuillebois-Pierunek et Zâineb Ben Lagha (dir.), *Étrangeté de l'autre, singularité du moi*, p. 10.

coûte cependant la vie, puisque sans la surveillance de l'enfant la vieille femme en délire quitte l'hôtel pour n'y jamais revenir. La configuration est différente dans les autres romans, où la fuite auto-protectrice de l'autre est subie, voire vécue comme une trahison, sans toutefois être immédiate. Dans *Le Procès-verbal*, Michèle ne dénonce Adam ni après son viol, ni après son abandon nocturne dans les dunes, mais suite à une altercation brutale entre le jeune homme et son petit ami. Temps de réaction dont a aussi besoin une vieille vendeuse de pralines que croise Adam au zoo et qui le laisse se pencher lentement avant de réagir à son comportement déplacé. Julianne R. enfin, momentanément égarée puis réorientée par son professeur, finit-elle aussi par être sauvée de sa démence. *Le Feu follet* s'ouvre pour sa part sur la fuite en Amérique de Lydia, qui ne reste pas avec Alain, car « elle aurait pu l'aimer », mais qui « sans doute [prend] peur, définitivement » (FF, p. 20) comme Dorothy « épouvantée » se garde de revenir des États-Unis rendre visite à son mari en rémission. Les femmes ne sont par ailleurs pas les seules effrayées devant Alain, qui semble « engagé dans des voies peu fréquentées et dangereuses » (FF, p. 72) : les membres de la pension, par exemple, sous l'œil apeuré du Docteur de la Barbinais, frémissent tous d'« épouvante » tout en imaginant les vices de leur colocataire dans la nuit parisienne. À l'Hôtel des Vagues, Gérard finit par reconnaître que « cet exhibitionnisme [d'Allan] a quelque chose de plus qu'indécent » (BT, p. 205). Mais le charme inquiétant de celui-ci suffit en lui-même à nourrir l'animosité de certains personnages, dont la principale figure est Irène :

— Rien ne pousse à votre ombre. Les gens sont heureux, s'arrangent, trouvent la vie supportable à moins de frais que vous ne le croyez, savez-vous. Mais non ! – il a fallu que vous veniez tuer cela [...] gâcher cela, abîmer cela – tout ce qui est possible, normal, si simple. Rien qu'avec cette figure de malchance, cette figure d'enterrement...

— Je suis tout à fait convaincu maintenant que ce maléfice curieux vous épargne.

Elle le fixa d'un œil haineux. (BT, p. 223)

Cette mise en scène d'eux-mêmes par les marginaux est d'ailleurs souvent constatée par leur entourage : « Est-ce qu'elle ne se moquerait pas de nous ? », se demande le poète Garani, pendu aux lèvres de la comtesse, « elle voit qu'elle nous intéresse, elle sait que c'est son seul moyen de retenir encore l'attention d'autrui. Elle se livre, fragment par fragment, en nous jouant une série de comédies... » (VE, p. 192).

Nous constatons donc que la recherche de contact de la part des marginaux s'apparente en réalité à une double recherche de médiation et de public. L'assurance du regard de l'autre est ainsi confusément liée au besoin de partenaires pour un jeu dont ils sont seuls à connaître les cartes et qui consiste à jongler entre l'adhésion et le rejet de l'autre. Or à ce jeu dont ils sont maîtres, nous savons qu'ils finissent par perdre, laissant leur entourage se désagréger et la solitude prendre le pas sur leurs efforts de socialisation.

C. ENFERMEMENT ET ÉCHEC

Nous avons vu comment la sociabilité de nos protagonistes s'organise autour de la fréquentation superficielle de certains cercles eux-mêmes marginalisés avec lesquels ils maintiennent une « distance de sécurité ». Ni trop lointains ni trop proches, ils usent d'un charme qui, une fois mis en évidence, rend leur comportement suspect et pousse les autres à initier l'éloignement. Le résultat de ce double processus est une exclusion physique du marginal : Alain et Allan ferment chacun la porte de leur chambre et se tuent, Lucrezia se perd en ville et meurt isolée, Adam tombe en aphasie et cesse toute communication. Nous nous entendons de fait avec la définition de l'exclusion proposée par Maryse Bresson, c'est-à-dire comme processus construit autour de la fragilité et de l'isolement. Cette conception « progressive », adoptée par un grand nombre de théoriciens de la marge²³, s'appuie en général sur le présupposé que l'exclusion est « souvent subie, en particulier lorsque la “transgression” est involontaire voire existentielle »²⁴. Or si la transgression dans notre corpus comporte en effet une dimension existentielle (deux suicides, deux internements, quatre disparitions), elle n'est pas réellement involontaire, au sens où elle procède d'une multitude d'actions comportementales plus ou plus calculées, qui, les unes mises à la suite des autres ou se superposant, mènent à une complète exclusion sociale et physique du marginal.

Nous verrons donc dans cette dernière partie en quoi l'éloignement de l'entourage et la mise en demeure finale des marginaux ne sont pas tant subis que provoqués par eux, c'est-à-dire en quoi leur évincement répond en réalité d'une dynamique auto-exclusive d'une redoutable efficacité. Celle-ci s'articule en deux temps : d'abord par un rejet passif, lié à une indifférence vis-à-vis de l'environnement, puis par un rejet actif, agressif, qui déclenche le processus d'exclusion en tant que tel.

²³ Références citées par Céline Bellot dans son article « La trajectoire, un outil pour comprendre l'itinérance », p. 101 : McAll, 1999, 1995 ; Paugam, 1996, 1991 ; Castel, 1994, 1991 ; de Gaulejac et Taboada Lenoetti, 1994.

²⁴ E. Feuillebois-Pierunek et Zâineb Ben Lagha, *Étrangeté de l'autre, singularité du moi*, p. 9.

Rejet passif

La question du rejet de l'autre par nos marginaux est presque une question de misanthropie, au sens d'une ignorance partielle ou complète de l'existence de l'autre. Cette indifférence parfois radicale prend pour chacun des marginaux une forme différente : dans le cas de Lucrezia, par exemple, la relation à l'autre est fondée sur un besoin d'attention obsessionnel. Ce besoin est pourtant sélectif, la vieille comtesse ne rencontrant aucune difficulté à ignorer les individus du « monde réel » lorsque ceux-ci ne présentent pas d'intérêt pour ses délires. Une attitude dont les membres du personnel de l'Hôtel d'Espagne paient régulièrement le prix (au sens propre du terme comme au figuré) : « Il faut me comprendre, signora, je suis responsable, il faut comprendre... », implore l'intendant en réclamant le loyer impayé, sans un regard de Lucrezia (VE, p. 30). Une indifférence semblable est décuplée dans *Le Procès-verbal*, où Adam trouve que Michèle a « entre mille, l'air de ne pas être du tout unique » (PV, p. 45). Pour lui les autres sont « tous, tous, tous pareils » (PV, p. 219). Alain, pour sa part, affirme ne plus se sentir concerné par les regards qui lui importaient tant et qui ne « l'atteign[ent] plus », car « il ne s'occup[e] plus de plaire, pas plus aux femmes qu'aux hommes ; il avait plu » (FF, p. 112). Il conclut lui-même : « Je n'ai jamais aimé les gens, je n'ai jamais pu les aimer que de loin ; c'est pourquoi, pour prendre le recul nécessaire, je les ai quittés, ou je les ai amenés à me quitter » (FF, p. 164). Peut-être est-ce chez Allan cependant que cette indifférence à l'autre atteint un paroxysme de rejet conscient, lui qui, « prince des élégances », semble « cultiver l'impassibilité » (BT, p. 70) et qui de « fuyant, sauvage » avec les vacanciers (BT, p. 89) est capable de « monologuer » devant Gérard, ne se gênant pas « pour si peu » (BT, p. 84). « Ne disons pas qu'il triche », tempère Christel, « il joue simplement un jeu autre, dont personne ne sait déchiffrer les règles. Il déchaîne autour de lui une rafale inexplicable » (BT, p. 97) et « gagne à tous coups » bien qu'il « lui [soit] si parfaitement égal de gagner ici. [...] Ce serait trop facile ».

Cette distanciation prend une tournure analytique lorsque le spectacle se renverse et que le marginal observe ses congénères avec un complet détachement : « Vous viviez par deux, par trois, quatre, cinq, six, vingt-neuf, cent-quatre-vingt-trois, etc. », dit Adam en relatant son expérience de spectateur d'un café, « mais ça n'avait pas de sens, tous ces mots, toutes ces paroles qui s'entremêlaient. Vous étiez tous des hommes et des femmes, et je n'avais jamais autant ressenti jusqu'alors à quel point vous représentiez une race. J'aurais voulu tout à coup fuir chez les fourmis, et apprendre sur elles autant que j'en savais sur vous » (*PV*, p. 219). Cette extériorité est également présente dans le *Feu follet*, lorsqu' « Alain, assis, les regarda tous », concluant que « ces êtres dont il était à jamais séparé lui plaisaient » (*FF*, p. 140), ou encore lorsqu'il observe Solange Lavaux, « cette femme si facile, si difficile, [qui] représentait pour lui tout ce qu'il perdait. Il avait un regret affreux de cette chair si réelle. Les humains marchaient et chantaient dans un paradis, la vie » (*FF*, p. 160). La mise à distance prend une tournure anthropologique dans *La Volupté d'être* par le biais du présent de vérité générale qui tisse les discours de Lucrezia. Son emploi y est ambigu : on ne sait s'il doit établir la supériorité intellectuelle de la comtesse sur son époque ou prodiguer à l'innocente Carmela les connaissances dont elle a besoin pour se lancer dans le monde. Extériorité que l'on retrouve enfin dans *Un Beau ténébreux*, dans le silence et les stratégies invisibles d'Allan qui transforme l'Hôtel des Vagues en véritable laboratoire. Les vacanciers y font office de cobayes et réagissent aux expériences psychologiques et sociologiques d'un homme qui teste depuis l'adolescence le pouvoir qu'il peut exercer sur ses « dominions » (*BT*, p. 71).

Cette distance d'observation est toujours adoptée par le marginal lui-même, qui se place plus ou moins légèrement en retrait des autres pour souligner sa différence. Elle constitue le socle de relations sociales qu'il peut à tout moment faire dégénérer.

Rejet actif

Et en effet, après cette première phase de rejet, consciente mais passive, le marginal en retrait amorce un mouvement actif, pour ainsi dire offensif. Le retrait à la limite du cercle social n'est, de fait, pas suffisant pour induire son exclusion, car l'appartenance ne « constitue pas un fait de conscience individuelle. Il n'est pas nécessaire de demander à X s'il appartient à l'un ou l'autre de ces collectifs. Son appartenance est un fait social dont d'autres individus portent témoignage », explique Narciso Pizarro²⁵. C'est-à-dire que le marginal, parce qu'il n'est pas maître de son appartenance factuelle à tel ou tel groupe social, dépend de la vision des autres. Les marginaux doivent donc passer à l'action et rompre les fils qui les retiennent à leur environnement social, même ignoré. Ne se reconnaissant dans aucun groupe, ils doivent donc s'assurer que les groupes et leurs membres ne se reconnaissent plus en eux non plus.

À nouveau, les stratégies divergent et se rejoignent. Dans *La Volupté d'être* et *Le Procès-verbal*, on apprend que la vie de Lucrezia et d'Adam est d'abord marquée par une rupture violente avec les cercles familiaux : rupture avec le mari pour l'une, avec les parents pour l'autre. Cette base, qui touche au « cercle primaire » de la famille, semble dès lors servir de « modèle » pour les ruptures qui marquent le progressif isolement des marginaux : ruptures amoureuses à répétition pour Lucrezia, réelles lors de la vie vécue puis virtuelles lors de la vie-écho, disparitions spontanées pour Adam, qui rêve de s'évaporer sans laisser de traces. Dans *Un Beau ténébreux* et *Le Feu follet*, la rupture brutale prend une dimension plus répétitive, tandis qu'une foule de petites actions séparent Allan et Alain de l'isolement complet. Allan, maître de lui-même, ne perd jamais son sang-froid mais, ainsi qu'en témoigne Christel, laisse parfois échapper quelques indices de ses véritables dispositions : « Parfois il est très détaché, très amer, très offensant – si préoccupé de me montrer qu'avec moi il joue, rien de plus »

²⁵ N. Pizarro. « Appartenances, places et réseaux de places : La reproduction des processus sociaux et la génération d'un espace homogène pour la définition des structures sociales », p. 144.

(*BT*, p. 166) et, comme Grégory, explique à Gérard que « vers la fin de son séjour au collège, [il l'a] connu de plus en plus secret, impénétrable, retiré, au point que le moindre contact avec un camarade lui arrachât une grimace de dégoût. Il ne fit jamais part à personne de ses pensées, écartant toujours d'un coup d'œil glacial tout sujet sérieux » (*BT*, p. 71). De la part d'un être si peu communicatif, ces mouvements de rejets sont des portes claquées au nez de l'autre. Et, en effet, c'est par le geste symbolique de la fermeture de sa porte de chambre devant Christel qu'Allan fera son dernier Adieu, comme Lucrezia « chasse » Carmela de sa chambre en la prenant pour une autre, la laissant « trahie, dépouillée » (*VE*, p. 186). Toujours délicat dans son expressivité, Alain n'use jamais de violence mais fait le choix du silence, se recroquevillant sur lui-même. « Je ne peux plus parler, je ne parlerai plus jamais » (*FF*, p. 150) finit-il par décider, comme Adam décide « de ne plus rien dire » (*PV*, p. 45), puis de se parler à lui-même (*PV*, p. 242). Alain campe dans une « hostilité bornée », se sépare des autres, rompt les ponts et s'isole tout à fait dans une totale absence de communication alors que la barrière « que Dubourg dressait entre lui et la mort, une barrière de mots, s'en allait comme après un numéro de music-hall, le décor avec le bateleur » (*FF*, p. 103). Cette même barrière dressée par les femmes qui lui font « peur, peur » (*FF*, p. 151) et qu'il a fait fuir, ou encore par ses anciens amis, avec lesquels il cherche la nuit durant à se chamailler, finissant par décréter que « tous, tous ceux que j'ai vus, aujourd'hui. Ils sont tous pareils, ça a l'air d'une blague : Urcel est aussi grotesque que Dubourg » (*FF*, p. 166).

Cet effondrement de la communication et du langage est commun aux quatre marginaux. Chaque roman se termine par une réduction de son personnage au silence ou à une communication auto-exclusive qui souligne son absence de communicabilité. Alain décide de se taire et de renoncer à des échanges aussi vains que désespérants. Allan est lui aussi laissé seul lorsque Gérard décrète, dépassé, qu'ils n'ont « plus rien à se dire ». Lucrezia, si riche de mots et d'histoires, meurt dans l'immobilité silencieuse d'un hospice. Adam sombre en aphasie

et réalise le rêve d'une existence sans contact, dans laquelle ses relations ne seraient qu'une suite d'actes et de rencontres manquées par ses soins.

Le marginal de notre corpus est donc un être stérile et replié, qui disparaît dans un égocentrisme incapable de communiquer. « Il joue, il nage, il danse avec une espèce d'ivresse, d'emportement, mais toujours clos sur lui-même, isolé au milieu d'un tourbillon qui se referme » (*BT*, p. 55). Dans une lutte acharnée pour obtenir une validation qu'il renie sitôt obtenue, il évolue de sphère en sphère dans un excentrisme autarcique toujours plus déconstructeur. Devant un instinct de sociabilisation toujours en échec, la suspension²⁶ du marginal entre les cercles qui reconnaissent son existence ne tient qu'au fil d'une volonté divisée. Prisonnier d'une solitude toujours sollicitée et pourtant impénétrable, celui-ci ne parvient ni à s'ancrer ni à être altéré, modifié par son entourage, se limitant à une socialisation limitrophe que le détachement de quelques liaisons invalide. Les ponts établis ne peuvent dès lors servir de repères et les marginaux dérivent dans un isolement absolu qui ne peut les conduire qu'à disparaître.

²⁶ M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, p. 302. « Ce qu'il faut penser de l'instinct vital chez l'homme : à quel degré il est suspendu à la société et peut être nié par l'individu lui-même, pour raison extra-individuelle. [...] Inversement, voici longtemps que l'absence d'instinct social, l'immoralité, l'amoralité sont [...] un symptôme certain d'une certaine espèce de folie. »

CHAPITRE II.

UN ESPACE CELLULAIRE EN SUSPENSION

Nous avons observé, dans la première partie de ce mémoire, avec quelle ambiguïté le marginal de notre corpus établit ses relations sociales, tisse des échanges souvent équivoques, hésitants et éphémères avec son entourage. Nous avons alors constaté que cette ambivalence sociale se traduit pour chacun d'eux par un rapport non moins complexe à l'espace.

Ainsi, si Alain, Allan, Lucrezia et Adam appréhendent leur environnement social sur le mode de la dépendance et la manipulation, l'une des plus flagrantes conséquences, et l'indice de leur extravagance, est une marginalisation spatiale à première vue évidente mais non moins paradoxale. De fait, la dynamique contradictoire d'attraction-répulsion qui marque les échanges sociaux du marginal nous renvoie à l'intrinsèque relativité d'une marge originellement matérielle et synonyme d'*à côté*, d'*en dehors*, figurative d'écart.

Pourtant, loin de systématiser un éloignement social, nos marginaux cherchent au contraire à créer – souvent très maladroitement – des liens avec leurs congénères, suscitant leur intérêt et attisant leur curiosité. Ils se placent alors davantage *entre* eux (voire *en* eux, *à l'intérieur* d'eux) qu'*hors* d'eux (*à l'extérieur* d'eux). Or, comme le montre Donald Winnicott pour qui le lieu est la « première identification », le rapport au lieu est un rapport essentiel sur le plan identitaire, constitutive d'une possible topologie de l'individu, telle que proposée par Gaston Bachelard dans *Poétique de l'espace* à travers l'analyse de la gestion de l'espace du foyer²⁷. Selon Winnicott en effet, le rapport au lieu en tant qu'espace de développement social est lié aux réactions de l'entourage face aux « pulsions de l'individu », qui ne doivent, « pas [être] vécues comme effrayantes et ne soient pas rejetées »²⁸. Le choix d'un habitat par le marginal et sa gestion de l'espace matérialiseraient donc l'ambiguïté de rapports sociaux contradictoires, nous invitant à nous interroger sur son organisation, consciente ou inconsciente. Cette organisation spatiale rend à la fois compte des mouvements et de l'occupation, c'est-à-dire du point de vue

²⁷ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 18.

²⁸ H. O. Macedo, « De l'amour à la pensée. La psychanalyse, la création de l'enfant et D. W. Winnicott », p. 23-24.

de la création et de l'appropriation de l'espace de la marge, mais également de celui de ses déplacements hors de lui. L'exploration des limites de cet espace²⁹, de leur hermétisme ou au contraire de leur porosité devrait ainsi nous permettre de déterminer les frontières spatiales de la marginalité face aux espaces normatifs qu'elle côtoie, mais surtout les déplacements potentiels de ces frontières vers un agrandissement, un rétrécissement, ou une mobilité du territoire marginal³⁰.

Or les notions d'« espace » et de « lieu » sont ici indissociables et complémentaires. Dans *L'invention du quotidien*³¹, Michel de Certeau explore leurs différences et propose d'une part une lecture du « lieu » comme relatif à l'ordre et à la coexistence des éléments entre eux, d'une autre de l'espace comme « croisement de mobiles », c'est-à-dire un déploiement de mouvements. « En somme [écrit-il], *l'espace est un lieu pratiqué* », c'est-à-dire qu'au lieu préexistant, créé en tant que tel, l'espace insuffle une dynamique mouvante, un désordre organisé par les forces vivantes qui l'habitent.

En nous appuyant sur cette double définition, nous avons pu distinguer trois champs apparemment inclusifs de la relation entretenue par les marginaux de notre corpus avec la spatialité. Le premier d'entre eux est celui du lieu collectif investi par le marginal. Le deuxième est celui du lieu-espace intime allégué au marginal, dans notre cas celui de la chambre. Le troisième est l'espace du monde extérieur, non seulement composé de l'environnement urbain ou rural immédiat du marginal, mais aussi de l'ensemble des espaces visités ou envisagés par lui dans un futur potentiel et irréalisé. Ces espaces correspondent aux distances instaurées autour de lui par un individu au sein de la société, dont Edward T. Hall différencie quatre types

²⁹ A. Bouloumié, *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, p. 11 : « On est marginal par la limite inférieure ou supérieure de la société ».

³⁰ E. T. Hall, *La dimension cachée*, p. 28-29.

³¹ M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 170.

parfois coexistants : la distance sociale, la distance personnelle, la distance critique et la distance de fuite³².

Nous chercherons donc à étudier les dynamiques d'interpénétration de ces espaces afin de comprendre de quelle manière le marginal interagit avec les espaces normatifs des communautés qu'il fréquente, les investissant ou renonçant à eux, et de quelle manière l'établissement de son intimité correspond en réalité à une autarcie spatio-identitaire fragile.

³² E. T. Hall, *La dimension cachée*, p. 28-29.

A. UN REFUGE FRONTALIER

Alain, Allan, Lucrezia et Adam partagent en effet une absence de domiciliation propre et investissent des lieux singulièrement collectifs, toujours porteurs d'altérité. Les principaux lieux d'habitation des protagonistes de nos œuvres sont ainsi : une maison de santé de banlieue parisienne, celle du Docteur de la Barbinais, un « lieu qui réunissait les caractères également horribles de la maison de santé et de la pension de famille » (*FF*, p. 24), un hôtel de bord de mer, proche du village imaginaire de Kérantec, « ce vague hôtel, [...] cet Hôtel des Vagues » (*BT*, p. 46) qui « ne semblait rester ouvert pour eux seuls [*les vacanciers*], accueillir une arrière-saison secrète » (*BT*, p. 219), un autre hôtel, urbain celui-ci, l'Hôtel d'Espagne de la via Bocca di Leone dont « les tapis montraient leur trame, le plâtre se fissurait au plafond des couloirs, une vieille poussière restait agglomérée entre des lames de parquet, l'acajou des meubles s'écaillait » (*VE*, p. 45) et enfin une « villa abandonnée, en haut d'une colline » dans les hauteurs de Carros, près de Nice, puis un asile psychiatrique. Les principaux lieux d'habitation des personnages de notre corpus revisitent chacun à leur manière le rapport au foyer traditionnel et interrogent l'opposition classique du « dedans » et du « dehors », complexifié par leur dimension fractionnaire et collective.

Un espace en retrait

La première caractéristique commune à ces lieux est celle de leur vide identitaire et donc de leur neutralité. Zones-tampons, ces lieux présentent de fait la caractéristique systématique d'être en retrait par rapport à un environnement toujours soumis à une tension extérieur-intérieur, dans laquelle l'extérieur évoque un ensemble de forces supérieures, souvent inquiétantes. Nature et ville sont dangereuses, génèrent une appréhension singulière, se peuplent de figures menaçantes, à l'instar du noyé du *Procès-verbal* ou des chutes d'eau

fantasmagorique du *Beau ténébreux*. Les météorologies y oscillent entre une canicule par laquelle « on aurait dit que l'air s'épaississait » autour d'Adam (*PV*, p. 30), une pluie maussade à la fenêtre d'Alain et un orage mythique au-dessus du lit imaginaire de Lucrezia. Les espaces urbains sont pour leur part des endroits de confrontations et de risques. « Surtout n'allez pas à Paris », supplie le Docteur de la Barbinais (*FF*, p. 49), qui connaît la ville d'Alain et voit la capitale comme une concentration de tentations néfastes. On remarque par ailleurs que pour Allan et Alain la déambulation se fait majoritairement en automobile. Selon Edward. T. Hall, la voiture est de fait un « cocon de métal et de verre » qui « coupe ses occupants du monde » mais « émousse également la sensation du mouvement dans l'espace ». Ainsi la vision de l'auto « ne brouille pas seulement les images proches, elle altère [aussi] profondément le rapport global avec le paysage », si bien qu'« à mesure qu'augmente la vitesse, la participation sensorielle décroît progressivement jusqu'à disparaître complètement »³³. La multiplication des taxis dans *Le Feu follet* permet par exemple à Alain de n'improviser aucune étape extérieure à l'itinéraire prédéterminé.

De fait, ce retrait peut être géographiquement très marqué, comme dans *Le Procès-verbal* où Michèle, pour rendre visite à Adam, « dut partir à l'aventure, à travers l'embrouillamini des ronces, au risque de déboucher trop haut, de violer une propriété privée » (*PV*, p. 60) et dans *Un Beau ténébreux* où l'Hôtel des Vagues est « tout isolé dans [cette] petite ville oisive » (*BT*, p. 42) sur une « côte solitaire » (*BT*, p. 191). Il peut au contraire être moins évident, signifié par une atmosphère de repli « dans [un] parc humide, cerné par une banlieue maussade » (*FF*, p. 32) pour la maison de santé du *Feu follet*. Pension qui est d'ailleurs conçue par le médecin pour le préserver de « toutes les forces dangereuses qui rôdent à travers la vie et la société » dont il « se [tient] à distance dans cet asile fait d'abord pour lui-même » (*FF*, p. 42). On retrouve cet aspect dans *La Volupté d'être*, où l'Hôtel d'Espagne avoisine « vieux palais sombre et une fontaine »

³³ E. T. Hall, *La dimension cachée*, p. 216

(VE, p. 28) dans les ruelles de la capitale italienne. Ce sont des lieux qui portent en eux-mêmes une distance, à la fois métrique et temporelle, et se placent ainsi en retrait par rapport à l'action réelle de l'environnement non-marginal : la vie parisienne, romaine, niçoise, ou encore celle d'une ville bretonne. Ce sont des lieux en eux-mêmes excentriques, c'est-à-dire placés hors du centre par rapport auxquels ils se placent.

La dépendance au lieu

Pourtant, ces lieux partagés sont bien les exocentres du monde marginal, à travers lesquels nos protagonistes organisent leur dépendance et leur rejet de l'autre, reflétés par la dépendance et le rejet du lieu investi lui-même. On remarque ainsi avec quel manque d'enthousiasme les marginaux songent à quitter ces lieux, pourtant précaires, finalement transformés en zone de confort, et plus encore en espaces de contrôle où exercer leur emprise. Le désir de « garder sa place »³⁴ au sein de ce confort précaire, particulièrement présent dans le cas d'Alain ou de Lucrezia, est lié par Thomas Szasz dans son article « Folie et clochardise », au fait que « paradoxalement, la personne “habite” véritablement ici un milieu social, mais c'est un milieu qui se définit par l'absence de lieu personnel de vie. L'itinérant devient en quelques sorte un “pensionnaire” des ressources d'aide et d'hébergement »³⁵ qui lui offrent sécurité et encadrement, une vie structurée et une illusion de contrôle³⁶. Pour Alain, la conscience de sa dépendance est ainsi constitutive de son personnage. « Si je ne suis pas à huit heures à la maison de santé, le docteur me fichera à la porte » (FF, p. 19), dit-il à Lydia, admettant sans encombre qu'il « retombait dans des servitudes primaires : lycée et caserne. Il lui fallait s'avouer un enfant ou mourir » (FF, p. 45). De même, moins démonstrativement, Allan, qui renonce également à l'autonomie d'une maison abandonnée (tentation décidément familière) au profit de l'hôtel, car,

³⁴ T. Szasz, « Folie et clochardise », p. 229.

³⁵ *Ibid.*, p. 233.

³⁶ *Ibid.*, p. 244.

dit-il, « il y aurait des soucis, des servitudes matérielles dont je suis décidé à me passer entièrement » (*BT*, p. 46). Une conception qui résonne sous la plume d'Adam, lequel déclare avoir échappé à un foyer familial oppressant, et montre un engouement sincère à l'idée de vivre en institut :

tu dis à des tas de gens que tu connais un type complètement cinglé qui vit tout seul dans une maison abandonnée, et ils te demandent, pourquoi on ne l'enferme pas à l'asile ? Moi, je te dis, je n'ai rien contre, [...] finir sa vie tranquille, dans une belle maison, avec un beau jardin à la française, et des gens qui s'occupent de vous faire manger. (*PV*, p. 18-19)

L'engouement d'Adam le pousse même à expliciter les raisons pour lesquelles il choisit d'habiter la villa abandonnée :

Pour habiter, en ville, il y a deux sortes de maisons différentes : il y a les unes, et puis il y a les asiles. Dans les asiles, il y a deux catégories : les asiles de fous et ceux de nuit. Parmi les asiles de nuit, il y a ceux pour les riches et ceux pour les autres. Dans ceux pour les autres, il y a ceux avec chambre et ceux avec dortoirs. Dans ceux avec dortoirs, il y en a de bon marché et d'autres qui ne coûtent rien. Dans ceux qui ne coûtent rien, il y a l'Armée du Salut. Et à l'Armée du Salut, on est pas toujours pris. Voilà pourquoi, en fin de compte, c'était bon d'habiter tout seul une villa abandonnée, en haut d'une colline. (*PV*, p. 226)

Pour Lucrezia, la vie à l'hôtel signifie à la fois la liberté et l'échec. En effet, si dans un premier temps la vie des palaces est synonyme de succès, celle à l'Hôtel d'Espagne indique qu'elle n'a pas su, ou voulu, durant sa vie s'assurer une paisible retraite dans une propriété personnelle. Elle est, tout en étant dépendante des services et du décor fantasmé de l'hôtel, attachée à une vie interprétée par elle comme celle d'une émancipation physique par rapport à sa vie domestique antérieure.

À ce titre, Shirley Roy et Lorraine Duchesne écrivent au sujet de l'occupant de chambre institutionnelle que « le lieu physique de [la] vie ordinaire constitue en quelque sorte le lieu

psychologique dont [celui-ci] a besoin pour se retrouver »³⁷, et dans le cas d'Adam ou de Lucrezia, par exemple, le besoin d'indépendance, même relative, marque aussi un besoin réactionnel à un enfermement antérieur.

Un parasitage spatial

Nous voyons donc que cette occupation de l'espace collectif, qui remplace pour d'autres une domiciliation, une appropriation légale et légitime, prend chez les personnages de notre corpus une dimension parasitaire et ignore les règles classiques de la propriété. Cette occupation peut être consentie par les deux partis (le marginal et l'hôte), comme dans le cadre des hôtels ou des maisons de repos, où les propriétaires invitent le marginal à « emprunter » une portion d'espace, ou forcée, comme dans le cas d'Adam, qui squatte la villa puis est enfermé dans un asile psychiatrique. Or, souligne Pierre Pellegrino, « la transformation de l'espace et l'appropriation sociale de l'espace sont des composantes de la transformation des groupes sociaux et de leur pouvoir intégrateur »³⁸.

Le rapport à la marginalité spatiale est donc avant tout une question de limite et d'appropriation. Pour Adam, vivre dans une villa vide, selon lui abandonnée, présente un risque, car « on est à la merci d'une arrivée soudaine des propriétaires. Il arrive [sic] que ces gens-là se mettent en colère en voyant leur maison occupée » (PV, p. 227), ces « gens » qui « reviendraient, un soir, en voiture [...] ils envahiraient à nouveau la maison [et le] flanqueraient dehors, peut-être à coups de pieds » (PV, p. 132). Des propriétaires identifiés comme des envahisseurs mais dont l'identité semble parfois se confondre avec la sienne, lorsque la maison devient « la maison d'Adam » (PV, p. 58), qui est un *chez lui* sans être à lui (PV, p. 127-128). De même Lucrezia ignore-t-elle l'engagement de la location hôtelière. En

³⁷ S. Roy et Lorraine Duchesne, « Solitude et isolement : image forte de l'itinérance », p. 245.

³⁸ P. Pellegrino, « Epistémologie de l'espace et sociologie des lieux », p. 160.

témoigne l'exaspération du personnel de l'Hôtel d'Espagne : « Vous nous devez sept semaines, signora. Cela ne peut plus durer. Cinquante-six mille liras, il faut nous payer. Quand on occupe une chambre, on la paye, comprenez-vous signora ! » (VE, p. 30), mais également l'indifférence de Lucrezia elle-même, lorsque Carmela et Garani lui apportent de l'argent pour régler ses notes :

— Ah oui... l'hôtel...

Elle porta les yeux tout autour d'elle, sur la chambre exigüe, sur les murs, sur les meubles. (VE, p. 202)

Une négligence qui est aussi celle d'Alain au début du *Feu follet*, sur qui le Docteur de la Barbinais sait qu'il ne peut compter pour payer une chambre déjà occupée depuis cinq semaines. Allan, lui, paye, et paye même trop. Ce n'est guère pour sa part un parasitage financier qui l'accuse, mais plutôt un parasitage moral : cherchant le lieu pour mourir, il ne se soucie pas plus qu'Alain de l'impact que son petit jeu pourra avoir sur l'Hôtel des Vagues et son gérant complaisant. Pour tous, l'occupation d'une place donnée dans l'espace collectif donne lieu à une annulation de la nature première de cet espace. Ils y installent leur projection de foyer et font transiter les mots et les images qui « reprennent racine dans les lieux encore divers où les hommes essaient de construire une partie de leur vie quotidienne »³⁹.

Le « chez-soi »

La question « Où le personnage est-il chez lui ? », posée par le philosophe Vincent Descombes au sujet de l'écriture proustienne⁴⁰, présente dès lors une difficulté appuyée lorsqu'appliquée à la lecture des œuvres de notre corpus. Car Descombes définit le « chez soi » en ces termes :

³⁹ M. Augé, *Non-lieux*, p. 137.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 135.

Le signe qu'on est chez soi, c'est qu'on parvient à se faire comprendre sans trop de problèmes, et qu'en même temps on réussit à entrer dans les raisons de ses interlocuteurs sans avoir besoin de longues explications. Le pays rhétorique d'un personnage s'arrête là où ses interlocuteurs ne comprennent plus les raisons qu'il donne de ses faits et gestes, ni les griefs qu'il formule ou les admirations qu'il manifeste. Un trouble de communication rhétorique manifeste le passage d'une frontière qu'il faut bien sûr se représenter comme une zone frontière, une marche, plutôt que comme une ligne bien tracée.⁴¹

Remarque qui s'applique parfaitement à notre corpus, dont les personnages sont justement toujours confrontés à l'incompréhension, admirative ou méfiante, de leur entourage. Les goûts décadents d'Alain restent aussi glauques aux habitants de la maison de santé que l'indifférence d'Allan à ceux de l'Hôtel des Vagues. Les divagations d'Adam et de Lucrezia n'ont pas plus de sens pour les autres vacanciers de la ville côtière que pour les locataires de l'Hôtel d'Espagne. Et s'ils ont des complices, ceux-ci tiennent malgré tout davantage le rôle de la marionnette-témoin que du partenaire.

Pourtant, ainsi que le développent Fried Marc et Peggy Gleicher dans leur article « Some sources of residential satisfaction in an urban slum »⁴², ce que l'on appelle un « chez-soi » est plus qu'un simple élément immobilier, mais aussi un territoire au sein duquel sont vécues des expériences cruciales dans la vie d'un individu. Une nuance que l'on retrouve dans les travaux de Thomas Szasz, qui différencie les « sans foyers » (*homeless*) des « sans abris » (*houseless*)⁴³, et nous permet d'apporter une définition peut-être plus exacte du statut de nos marginaux. Car tous disposent d'un toit, mais non d'un lieu d'appartenance. Les lieux d'accueil deviennent donc des ersatz d'habitation « normales » et occupent non seulement le rôle de « maison » mais aussi celui de « foyer », permettant au marginal de se tenir à l'écart de la société tout en étant à l'intérieur d'elle. Cette tension matérialise le rapport ambigu des marginaux avec leur

⁴¹ V. Descombes, *Proust, philosophie du roman*, p. 179.

⁴² F. Marc et P. Gleicher, « Some sources of residential satisfaction in an urban slum », p. 305-315.

⁴³ T. Szasz, « Folie et clochardise », p. 235.

entourage, mais aussi la difficulté avec laquelle ils se livrent à un espace collectif. Comme le souligne Marc Augé, « les non-lieux médiatisent tout un ensemble de rapports à soi et aux autres qui ne tiennent qu'indirectement à leurs fins [...] les non-lieux créent de la contractualité solitaire »⁴⁴. Ce sont d'ailleurs des espaces non seulement collectifs mais aussi, chacun à sa mesure, publics, c'est-à-dire ouverts. Bien sûr, une villa de vacances est la propriété privée par excellence, l'espace acheté pour être à disposition et qui n'existe qu'en tant qu'espace disponible. Ce n'est cependant pas de cette manière qu'Adam voit la maison, qu'il pénètre sans se poser de questions et prive de son caractère privé. Il n'y a pour lui pas de grande différence entre cette villa et l'asile psychiatrique où il est finalement enfermé, l'une étant simplement plus accessible que l'autre. De même, la maison de repos du Docteur de la Barbinais est certes un établissement privé, mais une promesse d'argent et quelques bonnes connaissances en ouvrent aisément les portes. Dans le cas des hôtels, bien sûr, la question de l'accessibilité est semblable, l'hôtel étant la figure exemplaire de l'intimité publique, comme dans les chambres de passes « plus commune[s] qu'une pissotière » (*FF*, p. 16) qui ne se différencient des palaces que par leur coût. En somme, les espaces collectifs investis par les marginaux sont poreux, permettant, selon les mots de Walter Benjamin, la « compénétration enivrée de la rue et de l'appartement »⁴⁵ et plaçant le marginal au seuil de la vie collective. Selon Michel de Certeau, « cette érosion ou non-lieu qu'y creuse la loi de l'autre [et dont les noms] créent du non-lieu dans les lieux ; ils les muent en passages »⁴⁶. En d'autres termes, ces non-lieux, en devenant des espaces, perdent et prennent à la fois du sens. Ils se dotent d'une impermanence qui les détermine et les situe au carrefour des espaces intimes et collectifs.

Enfin, d'autres non-lieux, visités par les marginaux, soulignent ce rapport ambigu du marginal à l'espace collectif et montrent avec quelle étonnante versatilité ce dernier s'approprie

⁴⁴ M. Augé, *Non-lieux*, p. 119.

⁴⁵ Propos rapportés par Changnam Lee dans son article « Le flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930 », p. 133.

⁴⁶ Propos rapportés par Marc Augé dans son ouvrage *Non-lieux*, p. 109.

l'espace commun, y pose sa marque et l'inclut dans l'espace mental de son intimité. Les cabinets, par exemple, occupent dans *Le Feu follet* le rôle ambigu de piège et de refuge. « Chaque fois que tu vas te piquer, tu me dis que tu vas aux cabinets » (FF, p. 85) lui reproche Dubourg, tandis qu'Alain le reconnaît : « Les cabinets, les lieux, comme on dit. Le lieu. [...] Alain, dans cet endroit, ne se confinait pas dans la méditation, ni ne rêvait. Il agissait, il se piquait, il se tuait » (FF, p. 159). Lieux d'action, ils sont aussi le lieu d'un mensonge pudique, qui laisse planer le doute sur des doutes qui n'ont plus lieu d'être. Cette même pudeur est celle, instinctive ou feinte, de Lucrezia au restaurant de Nino, où elle entre, déjeune et sort, ne paye pas, ne demande rien, laisse penser et parler à l'abri d'une dignité elle aussi valide grâce à la complicité du gérant (VE, p. 70). Adam, de même, ne parvient pas, malgré tous ses efforts, à suivre le chien chez lui et en ressent la frustration, lui qui s'identifie à la communauté « des centaines de chiens » qui rentrent « dans leurs tanières habituelles ». Il vit comme un échec de ne pouvoir les suivre dans ce qu'il s'imagine être un habitat à la fois sauvage et familier où ils se réfugient « chaque soir, sains et saufs, sûrs d'être soi » (PV, p. 102). De même sa tentative de pénétration mentale de la cage aux panthères se solde par un renvoi à sa nature d'homme et l'empêche de prendre possession du territoire étranger qu'il convoite. Comme le rat n'a pas sa place dans la pièce qu'il s'est octroyée, Adam n'a pas sa place dans la cage octroyée aux bêtes sauvages. Dans le cas d'Allan, le casino de l'hôtel peut être vu comme un espace semblablement équivoque : alors qu'à la vue de tous il dépense exagérément son argent et fait par ce geste étalage de ses intentions, il saisit Gérard dans « ce vertige, cette petite mort », puis insolemment lui montre un visage impassible, comme s'il niait, lui aussi, la réalité de son entreprise. Nous voyons par conséquent que le marginal joue avec l'espace commun, contourne les justifications attendues par sa présence et investit prudemment les espaces ouvertement publics pour les transformer en lieux privés ou, au contraire, pour faire du lieu privé l'espace des échanges publics.

De fait ce jeu spatial du marginal avançant à tâtons sur les plates-bandes collectives et donnant aux lieux des utilités, des implications nouvelles, fait bien sûr écho à sa gestion contradictoire d'un espace avant tout social. Comme il « teste » les personnes, il « teste » leurs espaces et s'aventure au-delà des limites de son propre espace de confort. Ces lieux, enfin, sont ceux où il se réfugie à la fois se mêler à elle et s'en protéger. Car comme le rappelle Thomas Szasz, la domiciliation est un mode d'inscription moderne de l'individu dans la dynamique collective, et le fruit de l'industrialisation des sociétés, qui établit cette inscription comme une décision répondant d'un libre arbitre plus ou moins concret⁴⁷. Parce que, souligne Szasz, le domicile n'est pas un attribut biologique⁴⁸, le choix d'un espace de vie par le marginal est déterminant dans la lecture de sa marginalité. Ce choix n'est par ailleurs pas toujours marqué par une prise de décision active, mais par une acceptation passive de son installation.

⁴⁷ T. Szasz, « Folie et clochardise », p. 223.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 223.

B. LA CHAMBRE-CELLULE

Si l'étude de l'espace tel qu'il est établi dans chacun des ouvrages a permis de mettre en évidence l'existence d'un lieu collectif commun aux quatre personnages, elle permet aussi de souligner la récurrence d'un espace plus intime, le seul qui pour eux échappe à la neutralité identitaire des habitations investies : la chambre. Le rapport au foyer tel qu'il est entretenu par les marginaux ne s'opère en effet pas sur le mode d'une opposition « dedans-dehors » classique, puisque ce mode est complexifié par la dimension collective et partagée de l'habitation.

Nous aborderons donc cet espace de la chambre comme le « retour au lieu » qui constitue, selon Marc Augé, « le recours de ceux qui fréquentent les non-lieux »⁴⁹. Ainsi il nous semble que si les espaces collectifs investis (hôtel, villa, pension) constituent pour le marginal le seuil du monde extérieur, non-lieux poreux permettant la coïncidence de la pénétration et du retrait, le véritable espace de son intimité est celui de sa chambre, au sein duquel sont initiés puis échouent ces mouvements. En décidant de faire de la pièce (initialement chambre ou non) le lieu de sa résidence, le marginal la transforme en lieu habitable. Il *fait* la chambre à coucher en la désignant en tant que telle, car comme le dit Marc Augé, la chambre à coucher est l'un de ces lieux qui n'ont de signification que parce qu'« ils ont été investis de sens, et que chaque nouveau parcours, chaque réitération rituelle en conforte et en confirme la nécessité »⁵⁰.

Or cette chambre, si elle occupe dans chaque roman une place singulière, n'occupe pas le même espace narratif. Dans *La Volupté d'être*, elle est le décor principal du récit, et les quelques scènes se déroulant hors de son cadre se concentrent en général sur d'autres protagonistes que Lucrezia : Carmela, Garani, plus rarement sur d'autres personnages très secondaires. Elle est sans équivoque la chambre disparue dont Gaston Bachelard dit qu'elle constitue la demeure d'un passé inoubliable⁵¹. Dans *Le Feu follet*, la chambre joue un rôle d'encadrement. On la

⁴⁹ M. Augé, *Non-lieux*, p. 134.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁵¹ G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, p. 18.

trouve au début et à la fin du livre, soit avant et après le périple nocturne d'Alain à Paris. La chambre d'Allan, quant à elle, n'est évoquée qu'à la fin du *Beau ténébreux*, lorsque Gérard et Jacques s'y aventurent, puis lorsqu'Allan y attend de mourir. Dans le *Procès-verbal*, enfin, la chambre d'Adam dans la villa est en quelque sorte disséminée dans le cours du récit, en alternance avec des scènes d'extérieur. Lorsqu'Adam est chassé de la maison par la police et les propriétaires, cette chambre de la villa est remplacée par la chambre de l'asile psychiatrique, qu'il occupe à la fin du livre. Cette chambre prend également des formes un peu différentes, selon qu'elle est celle d'un hôtel haut-de-gamme ou décrépit, celle d'une pension de santé ou d'un asile, celle, enfin, d'une villa de bord de mer dont le sens des pièces de la maison dépend avant tout de la fantaisie de son occupant. Dans ce dernier cas, d'ailleurs, la nature même de la chambre est indéfinie, rarement nommée comme telle, plus souvent évoquée comme une pièce dont on ne sait exactement si elle est la chambre des propriétaires absents ou un séjour ponctuellement aménagé en chambre.

Ce qui est généralisable, en revanche, c'est l'installation des marginaux en elles, presque pour de bon. Ils vont même jusqu'à l'aimer, lorsqu'elle est, comme pour Alain, « plus avenante que toutes les chambres d'hôtel où il avait passé depuis qu'il avait quitté sa famille » (*FF*, p. 32), et s'y créent un quotidien, une habitude, un confort improvisé. Adam lui-même dispose de ce confort bancal, alors que sa vie à la villa se résume à « la nuit, allumer les cierges au fond de la chambre, et se placer devant les fenêtres ouvertes » (*PV*, p. 22), puis à se blottir dans la tanière de sa chambre d'asile qui « quoi qu'exiguë » possède « un aspect familial, assez familial, pour tout dire soulageant » (*PV*, p. 261). Ce blottissement qui appartient pour Bachelard à la phénoménologie du verbe « habiter »⁵² et qui renvoie la cellule à la thématique baudelairienne du « paradis artificiel », réalise le mensonge fait à soi-même d'une protection contre le monde extérieur, une manière de se sentir au chaud en sachant qu'il fait bien froid en dehors⁵³.

⁵² *Ibid.*, p. 19.

⁵³ *Ibid.*, p. 52.

Une intimité matérialiste

Or si les personnages se sentent chez eux dans leur chambre, c'est qu'ils y constituent ou reconstituent une certaine forme d'intimité, qui s'établit principalement par le méticuleux tissage d'un environnement familial. Les objets déploient ainsi sur l'espace un voile confidentiel et donnent une personnalité à cet espace de transit impersonnel. Lorsque dans l'un de ses délires Adam proclame qu'il « faudrait [...] essayer la voie des certitudes, qui est celle de l'extase matérialiste » (*PV*, p. 204), il n'est pas si loin de leur réalité à tous, qui est celle d'un rattachement anxieux à l'objet en tant que support du réel. Dans *Le Feu follet*, Alain tombe dans une « idolâtrie mesquine », causée par le sentiment d'encerclement et d'isolement qu'il ressent et qui le pousse à s'arrêter à une poignée d'objets, qui opèrent une forme de compensation de l'effacement de son entourage (*FF*, p. 33). Il voit les objets comme des « points de départ » de son imagination volage, mais aussi comme des éléments de cumulation, voire de collection :

Les choses sur la table et la cheminée étaient parfaitement rangées. Dans le cercle de plus en plus restreint où il vivait, tout comptait. Sur la table il y avait des lettres, des factures classées en deux paquets. Puis, une pile de boîtes de cigarettes, une pile de boîtes d'allumettes. Un stylo. Un grand portefeuille à serrures. Sur la table de nuit, des romans policiers ou pornographiques, des illustrés américains, deux objets : l'un, une mécanique très subtile ; un chronomètre de platine parfaitement plat, l'autre, une affreuse petite statuette de plâtre coloriée, d'une vulgarité atroce, achetée dans une foire, qu'il transportait partout et qui représentait une femme nue. Il la disait jolie, mais il était content qu'elle enlaidît sa vie. (*FF*, p. 32)

Une même accumulation d'objets précis et choisis est également présente dans la chambre d'Allan, cette fois dans :

un décor plus intime, à tout le point sommairement indiqué par ces quelques bibelots hétéroclites, objets d'une prédilection secrète [qui] tentent de restituer à eux seuls une intimité maniaque. [...] Au mur était appliqué de toute sa longueur un manteau de grosse laine bleu roi, d'une forme sacerdotale et lourde, inhabituelle [...] une vieille batte et une casquette de cricket, quelques précieuses armes indiennes, un

coffre de bois noir et pesant, lourdement constellé de clous et d'étoiles de cuivre, un travail arabe d'une singulière richesse [...] un habit, une écharpe, une cravate de soirée étaient jetés en désordre. [...] curiosité rare, un éventail de Chine, une étoffe de cachemire, un châle d'une splendeur de nuit bleue piquée d'astres [...].
(BT, p. 151-152)

L'objet apparemment inutile occupe dans chacune des chambres une place unique, soignée, répondant d'un ordre connu de son possesseur seul, évoquant des idées connues de lui seul. La signification de l'objet dépasse l'aspect formel. Celui-ci est incarné, souvent porteur de souvenirs. Or, étonnamment, si le rapport aux objets se fait pour Lucrezia et Adam sur un mode beaucoup plus minimaliste, notamment à cause de leur pauvreté, les choses matérielles jouent le rôle essentiel de support visuel : elles leur permettent de divaguer et de projeter sur leur environnement leur intériorité. À ce titre, Gaston Bachelard estime que « les objets choyés naissent vraiment d'une lumière intime ; ils montent à un niveau de réalité plus élevé que les objets indifférents, que les objets définis par la réalité géométrique »⁵⁴.

En ce sens l'immatérialité des fantasmes dans *La Volupté d'être* et *Le Procès-verbal* met en évidence cette tension entre le réel et l'idée que l'on s'en fait, plus évidentes chez leurs protagonistes du fait de leurs hallucinations. Pour Lucrezia, privée de ses biens par les nombreuses donations effectuées du temps de la richesse, puis par les ventes alimentaires nécessaires à sa subsistance, la vieille femme ne dispose plus que de quelques objets. À ceux-là cependant son imagination se rattache comme à des indices matériels de ce qui a été, et peut donc être de nouveau vécu. Ils lui permettent, comme des talismans, de se plonger dans ses souvenirs. Lorsqu'au début de l'œuvre elle vend sa montre, la comtesse porte à maintes reprises la main à son corsage, palpant la forme disparue de l'objet qui ne lui appartient plus. Son geste est alors si réaliste, réalisé avec une telle exactitude, qu'il déstabilise ses interlocuteurs. Ces objets qui ne sont plus les siens, Lucrezia les distribue à plusieurs reprises au fur et à mesure

⁵⁴ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 74.

qu'elle oublie les avoir déjà légués. Ils ont alors pour elle la même valeur, lui donne un sentiment égal à celui qu'elle ressentirait si elle en disposait réellement. Il en va ainsi pour le somptueux sari dont elle fait cadeau à Carmela. Lors de l'une de leurs séances imaginatives, la petite s'attend à trouver, une fois de plus, une boîte vide où l'objet est promis. Mais alors que « la vieille dame venait de soulever le couvercle poussiéreux du carton [...] dans le carton il y avait réellement quelque chose, un tissu merveilleux qui dormait dans ses plis anciens et ressemblait à un vêtement de fée » (VE, p. 115). Outre ce sari, le miroir de vermeil avec lequel Carmela la découvre et qu'elle conserve à sa mort constitue également un symbole du rapport profondément narcissique et obsessionnel que la comtesse entretient avec son reflet, image physique semblable à celle des photos et des peintures auxquelles elle tient tant. Ces objets fixent sa mémoire, la spatialisent et lui donnent une réalité. On retrouve d'ailleurs la chose-miroir entre les mains de Michèle dans *Le Procès-verbal*, dans le café où Adam lui-même se regarde dans une glace, et dans la chambre d'Alain dans *Le Feu follet*, où sur cette « glace [qui] ne [s'ouvre] que sur lui-même » (FF, p. 33), il colle une photo de Dorothy, des coupures de journaux, et écrit la date prévue de sa mort, comme Allan le fait sur son bureau. Dotée d'une palpabilité insolite, l'image réifiée fascine nos marginaux, comme Adam qui est fasciné par une carte postale représentant une jolie femme, dont il détache l'intention pornographique au profit de « la puissance de communication de ce simple objet » (PV, p. 167). Pour lui la chose peut être prise en tant que telle, mais dispose aussi d'une infinité d'attributs, généralement dissociés de lui mais vus comme composantes de l'objet à part entière, à commencer par les sons, auxquels il prête une attention redoutable, traquant le bruit d'une cigarette qui tombe (PV, p. 56) ou « les minuscules déplacements d'objets à l'intérieur de la maison » (PV, p. 67).

Enfin, cette vision de l'objet « pour ce qu'il est » n'est pas seulement physique et matérielle mais également virtuelle. Certains objets, dans *La Volupté d'être* notamment, prennent tout leur sens au fur et à mesure du déroulement de l'œuvre. La connaissance de leur

provenance ou de leur signification enrichit alors leur consistance et habille le lieu dans lequel ils se trouvent. Ils épaississent ainsi l'atmosphère des intimités découvertes, notamment dans le cas de Lucrezia chez qui la compréhension progressive de la provenance des objets évolue dans la direction d'une composition toujours plus personnelle de sa chambre. De même la découverte brutale des objets exotiques présents dans la chambre d'Allan apparaît soudain comme autant de preuves des réalités cachées derrière les nombreuses légendes qui l'entourent. Pour Alain, la fascination pour l'objet, dont il pense même à faire une collection professionnelle en ouvrant une boutique d'antiquités, répond avant tout d'une quête désespérée de matérialité. Ainsi sa mort s'accompagne-t-elle d'une dernière incantation : « Un revolver, c'est solide, c'est en acier. C'est un objet. Se heurter enfin à un objet. » (*FF*, p. 172)

Une marginalité de la valise

Ainsi les objets, même inquiétants ou bizarres, évoquent autour d'eux ce que Gérard nomme « les plis d'une tente invisible » en restituant « ce décor sommaire et amovible, patiemment enrichi de fantômes familiers, qui suffit à masquer au fumeur d'opium pendant les traversées les hideurs du dépaysement » (*BT*, p. 151), lorsqu'il remarque que « la banalité commune à toutes les pièces d'hôtel était absente » de la chambre d'Allan (*BT*, p. 151), comme elle l'est de celle de Lucrezia, installée depuis longtemps, et de celle d'Alain, bien établi. En d'autres termes ils composent une sorte d'intimité portative, amovible, que le marginal déploie autour de lui comme un refuge versatile, donnant lieu à l'aménagement identitaire qui répond pour Marc Augé de « l'irrésistible envie d'avoir un espace à [soi] [...] espace mobile qui nous emporterait loin. On aurait tout sous la main et ne manquerait de rien. »⁵⁵.

⁵⁵ M. Augé, *Non-lieux*, p. 11.

Une caractéristique comparable à la chambre parisienne dont Paul Claudel dans *Oiseau noir dans le soleil levant* dit qu'« entre ses quatre murs, [elle] est une espèce de lieu géométrique, un trou conventionnel que nous meublons d'images de bibelots et d'armoires dans une armoire »⁵⁶. À leur image les marginaux composent un univers précis et lourd de signification : un symbolisme matérialiste dans *Le Feu follet*, un exotisme dramatique dans *Un Beau ténébreux*, une magie baroque dans *La Volupté d'être* et un minimalisme épuré dans *Le Procès-verbal*. Ces chambres-bulles sont alors plus que des lieux dans les non-lieux, car ils sont porteurs d'un lourd bagage identitaire — pour ne pas dire du seul — dont disposent les marginaux. Dans un comportement sédentaire devenu traditionnel en occident, le lieu de vie répond en effet de ce que Edward T. Hall nomme des « espaces à organisation fixes ». C'est-à-dire que la division en pièces d'une habitation courante provoque une répartition méthodique des objets selon leur usage, guidée depuis le XVIIIème siècle par la privatisation et la spécialisation de l'espace. Pour les protagonistes de notre corpus rien de tel cependant : l'espace unique de la chambre, un espace concentré et provisoire qui mêle toutes les fonctions du lieu d'habitation ordinaire, cause une dispersion apparemment désordonnée de leur peu de biens matériels. Faute de répondre à une véritable structure cachée de l'espace quotidien, ils en reproduisent le mécanisme en superposant les objets et en leur attribuant des rôles déterminés pouvant paraître excentriques aux autres. Dans *Le Feu follet*, par exemple, le désordre de la chambre d'Alain contraste avec l'ordre tant envié de la maison des Lavaux, où tout semble si efficacement à sa place, contraste qu'évoque Edward T. Hall :

Si [...] les objets ou les activités associés à un espace donné se trouvent transférés dans un autre, on s'en aperçoit immédiatement. Les personnes qui vivent dans le désordre ou dans un capharnaüm permanent sont celles qui échouent à classer leurs activités dans un cadre spatial unifié, cohérent ou prévisible. (L'antithèse absolue de

⁵⁶ P. Claudel, « La maison d'Antonin Raymond à Tokyo », dans *Oiseau noir dans le soleil levant*.

cette attitude est représentée par la chaîne de production qui classe rigoureusement les objets à la fois *dans le temps et dans l'espace*).⁵⁷

La marginalité se présente donc elle-même comme une identité mobile, ajustable à ses propres déplacements⁵⁸. Une « éternelle chambre » qui, pour celui qui « depuis des années [n'a] pas de domicile », compose un « lieu dans cette prison idéale qui se [refait] [...] tous les soirs, n'importe où » (*FF*, p. 33). Elle est pleine des dieux lares évoqués par Bachelard pour parler de cette reconnaissance autonome que l'habitant projette dans le lieu qu'il occupe⁵⁹.

L'espace de l'intimité marginale est donc finalement un espace à la fois autarcique et mobile. Une intimité pouvant être déployée par le marginal lorsque celui-ci cherche un refuge non seulement contre le reste du monde, mais également de ses congénères, en le maintenant en permanence dans une bulle autarcique qui l'empoisonne autant qu'elle le préserve. Il s'agit aussi d'un espace d'échange avec cet extérieur rejeté, ainsi que d'un espace de métamorphose au sein duquel la plus profonde décrépitude se meut en luxe affolant (*VE*), l'étroitesse d'une cellule prend une élasticité universalisante (*PV*), le simple quotidien devient une cérémonie lugubre (*FF*) et la cabine d'un navire instable se transforme en cage ouverte (*BT*).

Un territoire personnel

Ces chambres tiennent donc en réalité lieu de fief, de territoire. Selon Hall, deux types d'espaces établis par l'homme coexistent en ce sens au sein de son environnement immédiat : celui qu'il établit entre les autres et lui-même, et celui qu'il établit autour de lui-même⁶⁰. À ce titre, l'espace de la chambre telle que présentée dans les romans de notre corpus semble

⁵⁷ E. T. Hall, *La dimension cachée*, p. 132.

⁵⁸ A. Bouloumié (eds.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, p. 226.

⁵⁹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 25.

⁶⁰ E. T. Hall, *La dimension cachée*, p. 19.

répondre à la fois de l'un et de l'autre, mais également correspondre à une mise à distance véritablement territoriale.

Ainsi dans *La Volupté d'être*, le moment où Carmela « [prend] rapidement possession de son domaine, c'est-à-dire des douze chambres du cinquième étage » (VE, p. 43) correspond aussi au moment où leurs locataires perdent à ses yeux leur prestige, parce qu'en même temps qu'elle fait de leurs chambres des pièces de travail, celles-ci perdent de leur mystère et sont débarrassées de toute aura singulière. Il n'y a plus de différence entre une chambre et un corridor. Or celle de Lucrezia conserve non seulement son opacité, mais son occupante garde elle aussi tout l'attrait de la première rencontre. Comme si la présence de Lucrezia, son occupation de l'espace de sa chambre, était plus forte que celle de Carmela. La territorialité, — c'est-à-dire la « conduite caractéristique adoptée par un organisme pour prendre possession d'un territoire et le défendre contre les membres de sa propre espèce »⁶¹— de Lucrezia prédomine et, sans qu'elle montre une attitude aussi provocatrice que la starlette française ou détachée que Garani, elle assied son pouvoir sur le lieu. Dans l'espace magique de la chambre de la « porte du cinquante-sept » qui est « chez la comtesse » (VE, p. 38), Carmela s'oublie. Elle descend chez la comtesse lorsqu'elle a « envie de nouveau d'être Jeanne » (c'est-à-dire de prendre le visage que lui prête Lucrezia) et en dépit des heures tardives (VE, p. 109), dans ce lieu qui lui fait perdre la tête dont elle ne reprend conscience qu'en atteignant la porte (VE, p. 119). A l'Hôtel des Vagues, la territorialité d'Allan semble à première vue s'imposer à l'ensemble de l'établissement, mais l'épisode de l'intrusion de Gérard et de son malaise montre assez la tension réellement exercée entre l'intérieur et l'extérieur de la chambre, qui est supérieure à celle exercée entre l'intérieur et l'extérieur de l'hôtel. L'image du navire, déjà employée pour parler de l'Hôtel des Vagues (BT, p. 18) est ici intensifiée, et Gérard en a mal au cœur, tandis que tout semble tanguer autour de lui (BT, p. 152). La raison de ce malaise est profondément liée au

⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

caractère tacitement interdit du lieu. Ce constat montre que tout comme la chambre de Lucrezia est pour Carmela ressentie comme singulière sans l'être factuellement, la chambre d'Allan répond elle aussi à un sentiment purement subjectif. Jacques n'hésite pas, lorsqu'il propose à Gérard de se rendre dans la chambre interdite, à déclarer connaître suffisamment Allan pour se permettre d'entrer dans sa chambre. Il garde d'ailleurs cette insouciance tout au long de l'entreprise et ne manifeste pas plus de gêne à l'arrivée d'Allan dans la chambre que Jacques ne semble voir l'incongruité de sa visite. Il en va très différemment de Gérard, qui voit immédiatement que dans « cette pièce à première vue ravagée par un brutal et presque aveuglant flot de lumière [...] des coins plus sombres organisaient leur défense, protégeaient une intimité menacée » (BT, p. 150). Terrifié à l'idée d'être découvert dans cette chambre par son hôte, il ne comprend pas que Jacques échappe au sentiment d'urgence qui le dévore (BT, p. 153), et son angoisse se solde par la réalisation de ses craintes, c'est-à-dire non seulement la découverte par Allan de sa visite, mais également la visibilité de son insécurité devant lui :

Depuis le jour où je vous ai trouvé [...] *surpris*, à l'hôtel, dans ma chambre. Après la visite domiciliaire [...]. Car votre visite était un peu plus qu'une visite d'ami. Non, – ne vous défendez pas – vos mains tremblaient. Vous étiez *fait*, mon cher Gérard, et il eût fallu être aveugle, pour ne pas percevoir à jour votre attitude faussement à l'aise de suspect. (BT, p. 175)

La violation de l'intimité est donc, à l'image de l'intimité elle-même, ici plus perceptive que factuelle. Dans *Le Feu follet*, l'espace de l'intimité ne répond pas à la même logique frontalière, marquée par le seuil de la porte. Il nous est en effet dit que Mme de la Barbinais et son époux entrent et sortent régulièrement de cette chambre initialement prévue comme espace de rémission. L'une cherche en vain à assouvir un appétit sexuel malade, l'autre à feindre de remplir son rôle de médecin. La dimension clinique de la chambre diminue le caractère privatif de l'espace alloué au marginal et systématise l'intrusion des autres personnages dans son

enceinte, comme la présence de Carmela chez Lucrezia ou le va et vient de l'infirmière dans la chambre d'asile du *Procès-verbal*.

Une bulle hermétique

Or il apparaît que ces allers et venues, loin d'oxygéner les chambres, les laissent dans un hermétisme scellé. Ainsi la chambre d'Alain est « sans issue », c'est une « prison idéale », « une plus petite boîte dans une plus grande boîte. Une glace, une fenêtre, une porte » dont « la porte et la fenêtre n'ouvraient sur rien » (*FF*, p. 33), tandis que dans celle d'Allan, les fenêtres grandes ouvertes dans « un tumulte de rideaux échevelés » n'évoquent que « cette mise en scène familière de la cage vide » (*BT*, p. 149) et une « idée obscure de haut lieu, de dernier refuge, la coupole d'un observatoire, la dernière terrasse d'un gratte-ciel, la chambre de veille à l'extrême pointe d'un phare, le dernier palier où le fugitif, traqué d'étage en étage, subit soudain l'appel irrésistible du vide qui le cerne, qui s'offre » (*BT*, p. 152). Cette thématique de la cage est également très présente dans *Le Procès-verbal*, où Adam cherche à la fois à entrer « dans la peau » des animaux et dans leur « chez-eux », la cage matérialisant l'espace de l'animalité. Lorsqu'il tente au zoo de s'immiscer mentalement dans l'enclos des panthères puis dans celui des loups, les fauves l'attaquent pourtant. Le gardien en colère évoque alors sans le savoir l'un des désirs alors informulés d'Adam : « C'est drôle mais ça serait moins drôle si la cage venait à s'ouvrir, hein [...]. Ça serait drôle aussi si c'était vous qui étiez là-dedans, vous ne trouvez pas » (*PV*, p. 88). Dans la villa elle-même, Adam crée d'ailleurs une cage pour le rat blanc qu'il décide de tuer. Il ferme « les portes et fenêtres, pour que la bête ne puisse pas s'enfuir » (*PV*, p. 119) et s'enferme avec elle non seulement physiquement mais aussi métaphoriquement, cherchant à entrer dans sa tête. Cet épisode est par ailleurs significatif quant à la question de l'intrusion : le rat est un intrus dans la « maison d'Adam » et doit pour cela mourir. De même l'intrusion de Gérard et Jacques dans la chambre d'Allan semble-t-elle avoir pour conséquence

de rompre son espace autarcique, jusqu'alors préservé et inconnu. Nous retrouvons ainsi Allan à la fin du roman, seul dans sa chambre sombre, puis rejoint par Christel sur laquelle il finit par refermer « la porte d'une main dure » (BT, p. 256). Lorsque celle-ci est rouverte, c'est pour laisser entrer Dolores et la mort (BT, p. 257). De même pour Adam, l'arrivée de la police et la fuite hors de la villa entraînent son égarement et la rupture de l'équilibre établi dans l'enceinte préservée de sa « cachette » (PV, p. 224). Il est alors emmené à l'asile et habite une « petite chambre propre, que l'orientation vers le Nord protégeait hermétiquement du soleil » (PV, p. 258) à la fenêtre « garnie de barreaux » (PV, p. 258) où il pourrait s'isoler « sous les draps, tout en restant en pleine communication avec le monde » dans cette pièce étroite et suffocante qui correspond finalement « peut-être par-dessus tout [à ce] qu'il voulait » (PV, p. 262). Prison des souvenirs, pour Lucrezia, qui se raccroche à cette bulle illusoire comme pour y retenir par pan entier sa vie disparue, « que non pas le bonheur, mais l'avant-bonheur reste enfermé dans la chambre ronde ! »⁶² Cet enfermement claustrophobique rappelle le caveau antique, où sont entreposés avec les morts tous les objets qui ont fait sa vie. À ce titre, Michel de Certeau affirme que ce sont les objets qui « seraient finalement réductibles à *l'être-là* d'un mort, loi d'un " lieu " (du caillou au cadavre, le corps inerte semble toujours, en Occident, fonder un lieu et en faire la figure d'un tombeau) », au contraire des *opérations* qui sont immédiatement associées à une histoire et spécifient un espace⁶³. Et en effet, il est curieux de constater que nos deux « collectionneurs », Alain et Allan, se suicident chacun dans leur chambre, entouré de ces objets voués à les suivre dans la mort, tandis que Lucrezia, les ayant éparpillés, meurt loin d'eux, dans le plus impersonnel des lieux de morts, l'hospice chrétien, n'emportant rien dans sa tombe, pas même le miroir que Carmela conserve, et que l'aphasie définitive d'Adam correspond à l'ultime dépossession de son entrée à l'hôpital psychiatrique.

⁶² G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 40.

⁶³ M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 174.

C. SÉDENTARITÉ OU NOMADISME ? UNE ESTHÉTIQUE DU PROVISOIRE

Mais cette « zone de confort », par rapport à quoi se constitue-t-elle réellement ? Pour le comprendre, nous devons revenir à la notion de distance plurielle développée par Edward T. Hall. La chambre assurerait en un sens le double rôle de la distance sociale, c'est-à-dire du maintien du contact minimum, et celui de la distance personnelle, c'est-à-dire du maintien de l'écart minimum. L'hôtel, la villa et ses environs, la maison de repos, assureraient une distance critique, qui est une distance inter-espèces : entre le voyageur et les voyageurs, le vacancier et les vacanciers, l'interné et les autres internés. Reste donc à observer quelle distance le marginal maintient avec le reste du monde extérieur, qu'il côtoie, et dans la périphérie de laquelle il se trouve. Cette distance semble en effet se mouvoir en même temps que se meut le personnage et l'empêcher par sa permanence d'envisager le monde qui l'entoure comme s'il était le sien.

Des lieux de transits

Le premier espace où chercher une réponse est sans aucun doute celui de l'habitation elle-même, qui dans chaque roman n'est pas seulement un lieu de distance et de recul par rapport au monde extérieur, mais aussi, voire surtout un lieu de transit défini par cette fonction. Hôtels, maison de repos, maison de vacances... nous nous trouvons de manière systématique devant des constructions possédant toutes les caractéristiques théoriques d'un lieu d'habitation et l'aspect formel d'une maison (que l'on retrouve d'ailleurs dans la plupart de leurs appellations), mais n'en assumant pas durablement le rôle. Lieux de passage, ces constructions deviennent ainsi des espaces dynamiques intrinsèquement déterminés par leur impermanence, « non-lieux » puisque « le lieu s'accomplit par la parole, l'échange allusif de quelques mots de passe, dans la connivence et l'intimité complice des locuteurs. »⁶⁴, tandis que, nous l'avons vu, les

⁶⁴ M. Augé, *Non-Lieux*, p. 99.

échanges tenus à l'endroit de nos espaces ne sont que des dialogues de sourds, stériles et déconnectés. Ces lieux « non-pratiqués » ne peuvent dès lors répondre qu'à une logique de passage. Nous avons vu l'échec des liens sociaux établis dans ces espaces, dans lesquels les mouvements des personnages se croisent sans rien s'apporter, voire en s'abîmant les uns les autres, ou les uns dans les autres du fait d'une impossible cohabitation. La non-viabilité sociale du lieu va de pair avec sa non-viabilité pratique.

Les personnages s'installent alors dans cette dimension passagère comme dans un confort taillé pour eux seuls. Allan sait bien qu'il ne pourra éternellement rester à l'Hôtel des Vagues, gîte d'une seule saison, pas plus qu'Adam ne peut habiter pour toujours une villa de vacances qui n'est pas la sienne mais dont il s'approprie les activités caractéristiques par le fait d'« habiter tout seul dans une grande maison abandonnée, [de] mettre face à face deux chaises longues, et [de] transpirer au soleil, pendant des journées entières, presque nu & quelques fois nu » (*PV*, p. 54), ce qui revient à s'imprégner de toute la dimension estivale, vacancière du lieu et d'en faire son quotidien. De la même manière, Alain ne peut pas non plus rester pour toujours chez le docteur de la Barbinais, qui cherche d'ailleurs à le convaincre qu'il guérit et pourra bientôt le quitter, tandis que le patient montre un singulier acharnement à démontrer le contraire :

- Mais vous vous en sortez, en ce moment.
- Vous savez bien que non.
- Je constate que vous êtes tout à fait sevré.
- Cela ne durera pas. Dès ce soir... (*FF*, p. 40-41)

A l'Hôtel des Vagues la « plage décolorée et soudain si insolite à l'approche de l'hiver » se pare d'une « intimité inavouée » (*BT*, p. 275) et devient un de « ces rares endroits où les défenses sociales fléchissent aussi bas que ces plages livrées pour deux mois à la veulerie et au désœuvrement » (*BT*, p. 184). A l'Hôtel d'Espagne, enfin, ce rapport dichotomique du passage et de la permanence est dès le départ assumé :

Le second étage [...] gardait quelque chose du luxe ancien de l'hôtel. Les chambres y étaient plus chères, les clients s'y renouvelaient fréquemment et laissaient de meilleurs pourboires. Tandis que le cinquième étage était celui des sédentaires [...] toutes gens généralement qui après avoir habité deux semaines au second étage avaient un jour demandé à la réception « Vous n'auriez pas une chambre un peu plus calme... J'ai l'intention de m'installer pendant quelque temps... » (VE, p. 34-35)

Transformés en lieux de vie, ces lieux de passage occupent une place ambiguë dans la vie de leurs occupants : ni espace personnel dédié à la famille, ni espace extérieur lié aux activités sociales, ils ne sont pas non plus des espaces interpersonnels, à la fois extérieurs et intérieurs, qui sont des lieux d'interactions à la croisée des espaces personnels et publics, qui représentent les espaces collectifs traditionnellement centraux dans la vie quotidienne des sociétés d'Europe occidentale et méditerranéenne⁶⁵, dont le rôle est, nous le verrons un peu plus loin, dans chaque roman assuré par d'autres espaces. Ces lieux de semi-transit, d'isolement et de contact social permanent illustrent bien le rapport complexe que les marginaux entretiennent avec leur entourage immédiat : Alain ne veut pas quitter la maison de santé mais ne veut pas non plus ressembler aux autres pensionnaires qui, eux, y vivent à l'année, Allan déclare dans la lettre à son ami Grégory avoir « rêvé d'abord d'une côte sauvage, d'une maison isolée » (BT, p. 45) pour finalement exercer le pouvoir que l'on sait sur les autres habitants, Lucrezia et Adam rêvent tous deux explicitement à des ailleurs convoités, sans être pour autant capables de se déplacer, et remettant l'évasion à leur imagination.

Des personnages sans ancrage géographique

Certes, donc, Alain, Allan, Lucrezia et Adam ont — presque toujours — un toit. Mais ces toits n'ont pas d'inscription géographique durable, et ne sont jamais des foyers. Nos personnages sont donc des « Sans Domicile Fixe » en puissance. Et en effet, à y regarder de

⁶⁵ E. T. Hall, *La dimension cachée*, p. 177.

plus près, il semble que leur apparente sédentarité au sein d'établissements-tampons et de chambres-cocons ne soit que le leurre d'un nomadisme frénétique, avant tout constitutif de leur histoire. Ce qui compose leur parcours répond dès lors de la définition proposée par Céline Bello dans son article « La trajectoire : un outil de compréhension de l'itinérance », c'est-à-dire d'une trajectoire comme « cheminement de vie de personnes vers l'itinérance »⁶⁶, qui évoque mobilité et dynamisme dans le champ de l'exclusion. L'apparent statisme de nos marginaux ne saurait de fait dissimuler ce « cheminement » souvent entrepris depuis un long moment, et se poursuivant dans l'itinérance elle-même. Ainsi de nombreux indices, parfois indirects, nous permettent d'établir avec plus ou moins de certitude les itinéraires souvent chaotiques qui les ont menés où nous les trouvons.

Ces itinéraires portent parfois la trace d'un faste excessif, parfois la marque d'un quotidien moins glorieux. Ainsi la jeunesse d'Alain s'inscrit-elle dans une géographie urbaine significative : Monte-Carlo, Miami, New-York et Paris composent la toile de fond d'aventures dont nous savons finalement peu de choses si ce n'est leur décadence insouciant. Une urbanité éclatante que l'on retrouve chez Lucrezia, où amants et confidentes sont aussi peu dissimulés. Dans la longue liste de ces destinations cent fois attendues, rejointes et épuisées par la courtisane, nous retrouvons Monte-Carlo et Paris, mais aussi Lausanne, Lisbonne, Salzbourg, Rome, Deauville, Cannes, Londres, l'Écosse et tant d'autres noms évoqués ou tus qui s'étendent sur une liste longue de plusieurs décennies de voyages. Du passé d'Allan, les précisions sont rares nous l'avons dit, mais il nous est rapporté une naissance à Paris, « une vie de voyage, de palaces, de stations thermales élégantes » (*BT*, p. 61), une mission à Constantinople, des voyages en Himalaya et en Inde. De l'ordre de la supposition, ces informations nous parviennent par le biais d'admirateurs, Grégory ou Christel, ou sont déduites par Gérard dans la chambre d'Allan. Des péripéties d'Adam nous parviennent également quelques indices, dont il est souvent

⁶⁶ C. Bellot, « La trajectoire : un outil dans la compréhension de l'itinérance », p. 106.

impossible de mesurer la fiabilité, puisque le marginal lui-même ne peut affirmer « de façon certaine s'il sortait de l'asile ou de l'armée » (*PV*, p. 57). L'Algérie, le djebel, la Garrigue, puis Nice, mais également « les soirées autrefois, la Pergola, le Shooting Star ou le Mammouth Club » (*PV*, p. 170) sont les principales indications spatiales dont nous disposons. Nous remarquons dès lors une double tendance : d'une part Alain et Lucrezia vivent leur rapport à l'extérieur, et donc à l'altérité, sur un mode exclusivement urbain — Alain admettant même qu'il « [craint] la campagne » (*FF*, p. 32) — qui correspond à leur insatiabilité sociale, d'autre part Allan, et surtout Adam, présentent la fréquentation plus diversifiée mais aussi plus solitaire de lieux urbains ou ruraux qui révèlent leur aversion sociale.

Nous constatons, enfin, que les itinéraires des quatre marginaux composent une fresque étrange aux contours chronologiques et factuels vagues, qui tient davantage de la « carte » (*map*) que du « parcours » (*tour*) tels que différenciés par Charlotte Linde et William Labov⁶⁷. Ils semblent en effet répondre à une logique d'aléas plus que de prévision. Au gré des invitations, Lucrezia et Alain prennent voitures et bateaux, s'enfuient au bout du monde, tandis qu'Adam et Allan se laissent guider par leur indifférence et le hasard des circonstances.

Une ultime et urgente mobilité

Cette tendance semble s'inverser dans le cadre du récit, où les personnages exercent leur mobilité dans le sens rigoureux d'un itinéraire connu d'eux seuls. Lucrezia et Alain suivent une route méticuleusement tracée : elle parce qu'elle remonte le cours de sa vie, lui parce qu'il reproduit à l'identique le schéma de nuits de débauche. Ni l'un ni l'autre n'ont le choix des lieux qu'ils visitent, pas plus qu'Allan qui, poussé par la fatalité, tisse de ses mouvements une toile relationnelle toujours plus confinée. Pour Adam aussi le chemin est tracé : il est celui qui

⁶⁷ C. Linde et William Labov. « Spatial networks as a site for the study of language and thought », p. 924-939.

suit, depuis l'adolescence, les gens dans la rue pour ne pas avoir à savoir où aller. Il est donc, paradoxalement, obligé de suivre le chemin de l'autre.

Cette mobilité est atténuée mais non disparue au cours des récits, où les personnages, que l'on pourrait croire enfin installés, ne cessent de se déplacer : Alain passe une nuit avec Lydia dans un hôtel sale, se rend à Paris, rend visite à Dubourg, Falet, Praline, les Lavaux, et même Milou. C'est d'ailleurs dans la rue que sa nuit se termine, elle qui l'appelle un peu plus à chaque rencontre et qui lui semble préférable aux intérieurs intolérables comme « une longue journée heureuse avec un ami charmant, dans une maison parfaite. Et tous les jours, tous les jours. Non, la rue, la nuit » (*FF*, p. 155), car « la nuit commençait. La nuit, le mouvement perpétuel. Il fallait se déplacer sans cesse, aller d'un point à un autre, ne rester nulle part. Fuir, fuir. L'ivresse, c'est le mouvement. Et pourtant on reste sur place » (*FF*, p. 108). On trouve une même cohabitation de l'immobilité et du mouvement chez Lucrezia, dont le visage évoque un statisme inimitable (*VE*, p. 39) et qui, pourtant, toujours installée près de sa fenêtre, affole « l'imagination de Carmela comme elle avait affolé les portiers d'hôtel de cinq capitales par ses exigences, ses trente valises et ses départs dans l'heure, prenant le premier train, le premier bateau, pour se fuir elle-même et se retrouver toujours » (*VE*, p. 93). Pour Allan et Adam, les déplacements sont moins frénétiques, mais toujours suspects. Le pique-nique champêtre auquel prend part Allan baigne dans une atmosphère si lourde et pourtant si apparemment inoffensive que Gérard se demande ce qu'il peut avoir d'extraordinaire : « Rien que de banal au fond dans tout ce qui m'entoure mais le lieu, cette plage blême, ces landes confuses, le silence des avenues ensevelies dans les feuilles, a sans doute quelque chose de maléfique : j'ai parfois l'impression de rêver éveillé » (*BT*, p. 44). Adam, enfin, quitte peu à peu le promontoire de sa colline pour se mêler à la ville, et flâne, de nouveau au sens baudelairien, dans une agglomération dont il interroge la raison d'être. Pour Claude Cavallero, il vagabonde et se promène en même temps,

redessine les lignes de la ville⁶⁸. En visitant quelques cafés, un Prisunic, quelques plages et autres lieux de la vie quotidienne, il réinvente la nature même de la ville et se l'approprie à son tour. Elle est alors pour lui un dédale dont il ne cherche pas à s'échapper.

Les quatre marginaux se lancent dans une forme de conquête de leur extérieur, franchissent le seuil de leurs refuges et repoussent ainsi les limites de leur espace propre. Pour Michel Kokoreff, cette tentative de dépassement est avant tout identitaire, car « à partir de l'absence de lieu d'inscription, les mobilités urbaines et le marquage de l'espace qui en résulte pourraient se comprendre comme une tentative de recomposition partielle d'un territoire fragmenté »⁶⁹.

Mais ces tentatives se soldent systématiquement par un échec et un retour dans l'enfermement de l'espace marginal. Lucrezia comprend ainsi confusément, et surtout trop tard, qu'« il ne faut pas revenir sur les lieux où on a été heureux » (VE, p. 83), tandis que qu'Alain ne cesse de répéter qu'il doit partir, toujours partir, lorsqu'il est chez Praline : « Je vais m'en aller » (FF, p. 134), ou chez les Lavaux :

- Non, je ne suis pas parti, mais je vais partir, je suis en retard.
- Ça non, tu vas rester.
- Je vais rester, mais je partirai. (FF, p. 148)

Auprès d'eux, il ne prend plus même la peine de justifier son départ : « — Je m'en vais [...] il faut que je m'en aille quelque part » (FF, p. 153). Cette thématique du « partir » est également présente dans *Un Beau ténébreux*, lorsqu'Irène invite froidement Allan à se retirer, ou lorsque Christel comprend ce que pour lui « partir » signifie réellement. « Partir » n'est pas « aller » et pour tous un lieu quitté est significatif d'une perte.

⁶⁸ C. Cavallero, « Le syndrome de l'errance ou la fuite impossible dans les fictions de J-M. G. Le Clézio », p.103.

⁶⁹ M. Kokoreff, « L'espace des jeunes. Territoires, identités et mobilité », p.177.

Des lieux à la frontière du monde

Dans *Non-lieux*, Marc Augé voit dans les travaux de Marcel Mauss l'exposition de l'opposition entre les « non-lieux » et les lieux de culture traditionnellement localisés dans le temps et dans l'espace⁷⁰. En étant non seulement des lieux de transits, mais aussi des lieux en transit, les non-lieux « médiatisent des rapports à soi et aux autres “qui ne tiennent qu'indirectement à leurs fins [et] créent de la contractualité solitaire” ». En d'autres termes, les marginaux existent dans leur espace marginal sous une identité qui ne saurait prévaloir hors de lui, car « dans le non-lieu, l'identification habituelle ne vaut plus, il s'agit de désidentification et de jeu de rôle. »⁷¹.

Sur ce point Winnicot souligne que « l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors »⁷². Pour nos marginaux peut-être plus que pour tout autre personnage, cette tension entre « intérieur » et « extérieur » est centrale, car son rapport à l'autre est fondé sur une tolérance mutuelle établie *en dépit* de leurs exigences et de leurs égarements. Hors des lieux collectifs qu'ils investissent, ils ne jouissent plus de leur aura et se montrent sous un jour dénué de cette extravagance qui impressionne leur entourage immédiat. La meilleure illustration de ce phénomène est sans doute la scène de *La Volupté d'être* où Lucrezia quitte finalement l'Hôtel d'Espagne à la recherche de son ancien amant Wilner et, ne le trouvant pas dans le temps présent de la réalité romaine, s'écroule dans la rue comme foudroyée. « Effondrée sur le sol, les cheveux contre les pavés et son chapeau à quelque distance » elle n'est alors plus rien qu'une « vieille clocharde inanimée gisant sur la voie publique » (VE, p. 257). Alors que pour elle l'espace aimé du passé s'échappe de l'espace réel du présent, celui-ci la rattrape et la replace dans une réalité jusqu'alors mise en parenthèses car,

⁷⁰ M. Augé, *Non-lieux*, p. 48.

⁷¹ *Ibid.*, p. 119.

⁷² Donald Winnicot, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. p. 24.

comme le souligne Gaston Bachelard, « les espaces qu'on aime ne veulent pas toujours être enfermés ! ils se déploient. On dirait qu'ils se transportent aisément ailleurs, en d'autres temps, dans des plans différents de rêves et de souvenirs. »⁷³.

Cet écart perceptif marque également le cheminement d'Adam, qui n'est, dans les rues de la ville côtière, qu'un « maniaque » et un « déséquilibré » (PV, p. 255) et celui d'Alain, vu comme « un monsieur tout en gris » par les deux livreurs du petit débit de Saint-Germain, certes « bien habillé » mais d'une « drôle de tournure, une bien mauvaise mine » (FF, p. 71) puis, chez les Lavaux, comme un simple ivrogne et un drogué par Brancion, à qui il est présenté pour la première fois. Seul Allan semble jouir d'un prestige perpétuel, comme en témoigne la lettre de Grégory à Gérard au début d'*Un Beau ténébreux*, et malgré l'éclatement d'Irène à la fin de l'œuvre. Mais dans le roman de Julien Gracq, les références à la théâtralité sont si nombreuses qu'il n'est pas permis de douter de l'artificialité du décor proposé. Outre les mentions régulières de l'aspect « extraordinairement théâtral » (BT, p. 58) de l'hôtel et ses alentours, la scène du bal et sa référence aux amants de Montmorency apportent une lumière certaine sur la mise en scène apposée au lieu. Cette référentialité est également présente dans *La Volupté d'être*, Lucrezia semblant attendre un regard spectateur pour activer sa mémoire, mais avec, surtout, le milieu de la cinématographie qui emporte Carmela et la troupe de ballet de Jeanne Blasto. Elle est, enfin, moins évidente mais non moins présente dans le cas d'Alain, lorsqu'il donne son ivresse en spectacle chez les Lavaux, ou encore dans celui d'Adam, lorsqu'il harangue la foule piétonne.

L'espace marginal serait donc un espace non seulement ambivalent mais également polymorphe. À la fois espace de transit et de mouvement, et lieu d'un encadrement désiré, il est surtout tension permanente entre intérieur et extérieur, intérieur formant un extérieur et intérieur mouvant et extériorisé. La chambre, tacitement interdite et codée, est un espace flottant,

⁷³ G.Bachelard : *La poétique de l'espace*, p. 43.

versatile, car adaptable, maintenu en équilibre entre les forces centrifuges et centripètes qui animent le rapport du marginal avec l'altérité. Le désir de repli et la résistance face à l'étouffement agissent donc sur le rapport du marginal avec l'espace de la même manière que son rapport d'aversion-attraction sociale le pousse à la fois vers les autres et loin d'eux. Entre mouvement et immobilisme, il se retrouve ainsi dans un flottement précaire, instable, dépendant des fluctuations de son désir d'ouverture ou de rétractation. Enserré dans la collectivité, son intimité exerce une marginalité contradictoire, toujours en contact mais aussi en échange avec l'espace des autres. Tirailé par ces forces contradictoires, il parasite les espaces qu'il investit et cherche, en vain, à s'y établir.

La marge serait donc finalement un lieu répondant à son propre ordre, à ses superpositions singulières, et qui n'est pas compatible avec l'espace extérieur. Le marginal ne fait sens qu'à l'intérieur du lieu qu'il habite, et toute extériorisation le confronte à son inadaptation autarcique. Incapable de se communiquer, il est la figure d'une modernité dans laquelle Marc Augé écrit qu'« on est toujours et on est jamais chez soi »⁷⁴. Les marginaux de notre corpus matérialisent donc non seulement l'ambivalence de rapports sociaux paradoxaux, mais aussi la difficulté d'un équilibre identitaire trop autarcique pour survivre. S'enfermant dans une bulle à la fois statique et instable, ils font finalement de l'espace de la marge le huis clos d'une attente frénétique, voué à se briser et à disparaître.

⁷⁴ M. Augé, *Non-lieux*, p. 136.

CHAPITRE III.

IDENTITÉ MARGINALE ET LUTTE CONTRE LA NORMALISATION

Nous avons vu dans les précédentes parties comment nos marginaux, pris dans un incessant mouvement d'attraction-répulsion sociale et menés par une simultanéité de forces spatiales centrifuges et centripètes, se réfugient dans l'espace ambigu d'une intimité publique. La dimension tragique des œuvres semble alors resserrer son étau autour du personnage, qui n'est pas seulement l'acteur mais également, nous le verrons plus précisément, l'auteur de sa perte. Toujours hésitant dans son rapport au monde, le marginal de notre corpus ne se contente pas de se laisser ou non approcher, de défendre ou de concéder un territoire. La bataille qu'il livre est avant tout identitaire, puisqu'il s'agit d'une lutte à mort, à la fois pour et contre la vie. À ce titre, la construction de son identité personnelle, rapportée par Jacques Hedoux comme « un processus d'appropriation de ressources et construction de repères, un apprentissage expérientiel, la conquête permanente d'une identité narrative (soi-projet) par et dans l'action collective avec d'autres choisis » est mise en échec. Par cet échec les romans de notre corpus interrogent « la mise en œuvre d'une attitude réflexive (soi-même) par et dans des relations signifiantes [...] permettant la construction de sa propre histoire (soi) en même temps que son insertion dans l'Histoire (Nous) »⁷⁵.

Or, à l'instar de la tragédie classique, la question du libre arbitre occupe dans notre corpus une place non seulement primordiale mais aussi existentielle : l'humain face à l'humain se refuse à la société des autres, s'enferme dans une apnée instable entre asphyxie et étouffement, et s'engouffre finalement dans les méandres d'une âme incertaine, trop radicale pour accepter les normes que l'on tente de lui imposer. Pourtant, dans une société moderne qui ne reconnaît plus le gouvernement du divin, nul autre que l'homme lui-même ne peut tirer les ficelles de son destin. Face à cette réalité dépourvue de sens, nos personnages font donc de leur marginalité plus qu'une simple remise en cause de leur place dans la société : ils sortent cette société du champ de sa légitimité et meurent de ne pouvoir lui proposer d'alternative viable. Leurs

⁷⁵ J. Hedoux, « (sur DUBAR (Claude). — La crise des identités. L'interprétation d'une mutation », p. 162.

personnalités autarciques sont en ce sens condamnées à se départir d'une part de leur originalité ou à implorer. Retardant vainement un processus qu'ils ne pourraient interrompre qu'à la condition de se compromettre, ils créent leur propre marginalité comme le sursis nécessaire à une ultime mise à l'épreuve de l'existence.

Afin de montrer en quoi la marginalité des personnages de notre corpus fait de leur déviance une arme de résistance contre la normalisation qu'établit la société moderne, nous explorerons tout d'abord de quelle manière le suspens socio-spatial qui la caractérise est également synonyme d'une suspension temporelle, puis de quelle manière la gestion de leur disparition certaine répond d'un processus méthodique d'autodestruction, pour enfin conclure sur la violente protestation que révèle le comportement apparemment involontaire de nos marginaux.

A. UN TEMPS EN SUSPENS

Adam, Lucrezia, Allan et Alain ne s'impliquent jamais durablement dans des cercles sociaux et leur territoire se maintient toujours à l'écart des problématiques collectives. Or en termes de *durée*, justement, celle de la marginalité occupe un statut à part, entre permanence et urgence, qui maintient nos personnages dans un surplace continu. Sans racines et donc sans passé, renonçant à l'enracinement et à la construction de leur avenir, ils sont de perpétuels habitants du temps présent. Il ne s'agit pas pour eux de justifier la veille ou le lendemain d'un moment qu'ils exploitent encore et encore, dans une temporalité autocentrée qui ne trouve de référence que dans leur propre perception du temps. Rappelons à ce titre que l'enjeu temporel ne réside pas seulement dans la linéarité essentielle du récit, mais plutôt dans la conclusion fatale de chaque roman : au terme de leur isolement et enfermement progressifs, les marginaux meurent ou se meurent, en d'autres termes disparaissent. Le temps de notre corpus est donc un temps doublement clos, à la fois dans le texte et dans la vie qu'il retrace.

Trois dimensions s'emboîtent ainsi les unes dans les autres : la gestion unique que chacun fait du temps qui lui est imparti ; la conscience lucide que ce temps mis à disposition est soumis aux limites d'une mort inévitable ; la manière dont chacun tente de manipuler la distance le séparant de cette fin irrémédiable dans le sens d'une mise à l'épreuve du mouvement du temps lui-même.

Une temporalité à part

Il s'agit donc en premier lieu de rendre compte de la manière dont chaque marginal aborde le temps dont il dispose et trahit par lui son rapport immédiat au monde. Observons tout d'abord la plus évidente et peut être la plus spectaculaire des manipulations temporelles de notre corpus : l'incroyable remontée du temps opérée par Lucrezia Sanziani. Vieille femme dans la réalité, nous la découvrons rajeunie de quelques décennies dans sa vie fictive, alors qu'elle

monnaie à Venise les derniers services érotiques d'un batelier. De cette femme déjà trop mûre sans être trop âgée, il ne reste à la fin de l'œuvre qu'une vieille femme au comportement de communiante (VE, p. 281). Notons que sur le plan narratif Lucrezia complexifie sa rétroactivité par une gestion temporelle à deux vitesses : le temps qu'elle raconte et se raconte est ponctué de quelques épisodes réalistes plus ou moins morcelés et amnésiques : « Est-ce le matin ou l'après-midi ? » se demande-t-elle dans les premières pages en sortant du cabinet où elle vient de confondre son notaire habituel et son successeur ébahi (VE, p. 26). Hésitant en pleine rue sur l'identité de son interlocuteur, elle se convainc sans mal qu'elle retrouverait dans le cabinet le fantôme qu'elle pense y avoir rencontré. Pour elle, l'espace est synonyme de temps dédoublé : d'une part celui du réel commun, de l'autre celui des souvenirs qu'elle y accroche et auxquels elle se cramponne à reculons. Le décor de ces souvenirs impose ainsi à la remémoration elle-même une vitesse propre, afin que la mise en abîme s'accorde à la frénésie ou à la lenteur des acteurs convoqués. Au souvenir d'une promenade sur l'eau, elle « [exige] qu'il n'[aille] pas plus vite que les deux rameurs qui [font] avancer le mince esquif noir » (VE, p. 217). Une telle remontée antichronologique est également convoitée par Adam, pour qui « le moment [est venu] d'abandonner la terre aux termites [...] de fuir à l'envers, et de remonter les étapes du temps passé » afin d'opérer une rétrogradation qui le porterait jusqu'à l'enfance, aux langes et au ventre de sa mère, dans la radicalité du statut embryonnaire (PV, p. 314). L'enfermement dans l'espace du fantasme chez Lucrezia correspond dans *Le Procès-verbal* à l'enfermement physique d'une perte de la notion du temps : pour Adam, le « jour était trop avancé ; il ne savait plus très bien depuis quand, deux jours, ou plus, il n'était pas sorti de la villa » (PV, p. 26). Or par la non reconnaissance du temps écoulé, le jeune homme s'approprie une temporalité propre :

Adam ne doutait pas que le temps passait, de cette façon imprévue ; c'était un de ces types de temps qu'on peut entièrement prendre à soi, un de ces types de temps

extensibles, qu'il suffit d'ajuster à la mesure du geste précis qu'on doit faire, pour pouvoir en jouir en paix. (PV, p. 35)

Somnambules en éveil (VE, p. 75), Adam et Lucrezia font écho au comportement insomniaque d'Alain, lequel est plongé dans la frénésie mobile et pourtant statique d'une ville qui l'enserme et le maintient dans l'étau de sa nuit. Comme le souligne Allen Thiher dans son article « Le Feu follet : The drug addict as a tragic hero », Paris n'est pour lui qu'un seul lieu et ce lieu unique ne laisse pas couler le temps. Une nuit, répétée à l'infini, peuplée de rencontres toujours semblables, presque cauchemardesques, campe le décor du *Feu Follet*. « Naïf dandy, [Alain croit] que tout [peut] être rapide, éphémère, sans lendemain : une trace brillante qui s'efface dans le néant » (FF, p. 132) et concrétise cette croyance en faisant de chacune de ses visites un non-attardement, c'est-à-dire une étape perpétuellement répétée pour révéler la même inconsistance. En ce sens Allan également joue un effet proche non du comique mais du tragique de répétition : un hôtel, un même groupe de vacanciers, des jours et des nuits toujours semblables. Comme Paris pour Alain, le littoral breton réduit à l'enceinte de l'établissement et à quelques promenades forme un ensemble clos et chronotopique dans lequel Allan répète théâtralement ses scènes. « Quel refuge cherchez-vous donc dans la nuit ? [...] Vous défiez-vous tellement de la veille ? De la vie réelle ? » lui demande Gérard (BT, p. 104) de la même manière que Dubourg pourrait le demander à Alain. Pour l'héroïnomane comme pour Lucrezia, le temps est en fuite et pourtant il n'avance pas, laissant les personnages « hors de la saison, hors du temps, en face d'un horizon sans cesse davantage dévoré par les brumes [s'écoulaient] pour eux ces journées indécises —isolées du monde » où ils restent « englués là, prolongeant de semaine en semaine un séjour sans cesse moins justifiable, une dérive molle au fil des jours, une attente aveugle, une épuisante indécision » (BT, p. 219-220). Ce temps « englué », « état de quasi-hypnose, d'irrésolution » (BT, p. 197) bondit lui aussi d'un mois à l'autre, manipulant, tordant la chronologie de l'été moite du *Beau ténébreux*. Au moment du « réveil » dans « le dernier jour de septembre », cette saison terminée se conclut dans une « quiétude malsaine qui

jusque-là les avait réunis dans la complicité la plus étroite » et qui « se [dissipe] d'un coup » lorsque « brusquement ils se [réveillent] » (*BT*, p. 221). Onirique, ce temps bouleversé va jusqu'à se déshumaniser – lui qui ne peut être qu'une notion humaine – en révélant la vie cachée du décor lui-même, dans les éléments de la nature qui « vivent d'une vie de sécrétion et se meuvent à l'intérieur d'un système temporel différent ; ou bien il fallait décréter que seule la connaissance sensorielle est mesure de la vie » (*PV*, p. 36). En ce sens, à la question « Quelle heure est-il ? » (*PV*, p. 72), le jeune homme propose une démonstration spectaculaire afin de montrer que, de la même façon que Lucrezia, il pense que « le temps n'existe pas » (*VE*, p. 68). *Le Procès-verbal* comme *Un Beau ténébreux* donne l'impression que « l'été ne finirait jamais » (*PV*, p. 82) alors même que celui-ci ne constitue qu'une longue conclusion. Conscients que le temps linéaire ne s'applique qu'à l'adoption d'une lecture chronologique du monde, les marginaux savent qu'hors de l'humain le temps lui-même n'existe pas.

Une lucidité morbide et obsessionnelle

Si les marginaux de notre corpus tentent par tous moyens de manipuler le temps imparti en l'étirant, le morcelant, ou le remontant— pour toujours, en somme, en modifier la linéarité — c'est qu'ils ont une conscience aiguë de sa finalité, l'immanquable disparition du sujet et de son histoire : la mort, leur mort. L'omniexistence de cette mort portée par le temps, lequel ne peut être aboli qu'en fantasme par nos personnages, est traduite par une récurrence dans nos romans de la thématique de l'attente. Le marginal est dans un état d'équilibre permanent entre sa disparition à venir et pourtant non advenue. Bien sûr, cet état tenant de la vie même, il n'est pas extraordinairement lié aux personnalités d'Allan, Adam, Lucrezia et Alain, comme il n'est pas outre mesure surprenant que ceux-ci ne puissent se défaire de cette réalité. Ce qui rend ces individus singuliers, en revanche, c'est la manière dont ils tentent désespérément de la maîtriser en réorganisant leur environnement et la perception qu'ils en ont.

Rappelons à ce titre que l'enjeu temporel ne réside pas seulement dans la linéarité du récit, mais aussi dans la conclusion fatale de chaque roman : au terme de leur isolement et enfermement progressifs, les marginaux meurent ou se meurent, en d'autres termes disparaissent. Le temps de l'œuvre est, nous l'avons dit, le temps de la vie, et cette vie est déjà obsessionnellement non advenue.

Avez-vous songé à la tentation folle que ce peut être pour un dieu que de se faire homme ? L'incarnation représente-t-elle finalement autre chose que la défaite (à laquelle bien peu échappent) devant la plus grande des tentations ? Jouer à la fois sur les deux tableaux. Déjà un pied dans le monde des destins, encore un pied dans le monde des chances : quelle ivresse ! Être à la fois des deux côtés du miroir. Nous avons tous pensé à cela au moins une fois dans notre existence et dans nos rêves jetés en gage jusqu'à notre vie pour faire exploser idéalement notre toute-puissance. (BT, p. 189)

En d'autres termes, ce n'est pas seulement du temps que tentent de s'emparer nos marginaux, mais de la mort elle-même. Leur marginalité est une attente chaque jour réactualisée de la mort, une « fête sans lendemain » (BT, p. 197) résolument consciente de sa fatalité :

Je n'attends plus rien de déplaisant, mais quelque chose de dangereux. Tu comprends ? C'est uniquement une façon d'avoir les pieds sur terre. [...] l'impression d'attendre quelque chose, et que tu sais, tu comprends, tu sais que ce doit être la mort, alors, là, O. K. Je te comprends. Parce qu'on finit toujours par avoir raison, un jour, d'attendre la mort. Mais tu comprends, n'est-ce pas, ce n'est pas l'impression désagréable que tu as qui compte, mais le fait qu'il ne se passe pas un moment sans qu'on attende, consciemment ou non, sa mort. C'est cela. Ça veut dire, tu sais quoi ? Que dans un certain système de vie, qu'on met en application par le seul fait d'exister, tu laisses une part négative – qui ferme en quelque sorte parfaitement l'unité humaine. Ça me fait penser à Parménide. Tu sais la phrase où il dit, je crois, « Comment ce qui est pourrait-il bien devoir être ? Comment pourrait-il être né ? Car s'il est né, il n'est pas, et il n'est pas non plus s'il doit un jour venir à être. Ainsi la genèse est éteinte et hors d'enquête le périssement [...]. » (PV, p. 70)

Contrairement au chat de Schrödinger qui ne sait pas qu'il est à la fois mort et vivant, nos marginaux sont pleinement conscients du paradoxe de leur existence et de la futilité de leur

passage sur terre. En existant, ils sont voués à mourir, en mourant ils sont non advenus. « Personne ne peut savoir », dit Lucrezia, « Moi seule je peux retrouver ce que j'étais, là-dedans, dit-elle en agitant le miroir. Seulement, voilà, c'est fini ; et quand c'est fini, c'est comme si cela n'avait jamais été » (FF, p. 41). Sans descendance, sans cercle social dans lequel laisser une empreinte durable, ils savent que la mort est une destination finale, la fin de leur présence sur terre. Ce qui se passe entre la naissance et la mort leur paraît dérisoire. « Les actes sont rapides » convient amèrement Alain, « la vie est vite finie ; on en arrive bientôt à l'époque des conséquences et de l'irréparable » et « déjà son passé immédiat lui paraissait incroyable. Avait-il rêvé vraiment de se désintoxiquer ? S'était-il enfermé vraiment dans ces abominables maisons de santé ? Avait-il écrit un télégramme à Dorothy ? Avait-il serré Lydia dans ses bras ? » (FF, p. 106).

La mort « irréparable » (BT, p. 192), en même temps qu'elle est invalidée par chaque instant de vie, place le sujet trop lucide dans un continuels état de quasi-mort. A l'instar du rat blanc massacré par Adam, les marginaux agonisants « [n'existent] déjà plus » (PV, p. 123). Dans le premier tome de son ouvrage *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau considère le mourant comme un « mort en sursis », dans la mesure où celui-ci « tombe hors du pensable, qui s'identifie à ce qu'on peut faire ». Car, affirme-t-il, « rien n'est dicible là où plus rien ne peut être fait. Avec l'oisif, plus que lui, le mourant est l'immoral : l'un, sujet qui ne travaille pas ; l'autre, objet qui ne s'offre même plus au travail ; tous deux intolérables dans une société où la disparition des sujets est partout compensée et camouflée par la multiplication des tâches »⁷⁶. Oisifs et mourants, nos marginaux se placent non seulement hors de la société de production, mais aussi hors de toute perspective commune. Ils vivent pleinement l'attente de la mort en confondant l'une avec l'autre, comme Lucrezia qui constate après le décès d'un amant qu'une frontière a été franchie et que pour elle à présent les morts et les vivants se côtoient, de sorte

⁷⁶ M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 277.

qu'« une partie d'[elle-même], une partie de [son] corps, de [sa] vie, se trouve de l'autre côté » (VE, p. 212). Alain affirme en ce sens que « la vie et la mort sont une même chose », qu'il n'est d'ailleurs pas nécessaire de se suicider pour être mort, puisque « du point de vue de l'éternel où [il est] maintenant, où [il a] toujours été, où [il sera] toujours [...] vie et mort se mêlent », tandis qu'il agit « comme si de rien n'était, alors qu'en effet rien n'est » (FF, p. 107). Dans le cas d'Adam au contraire, la simultanéité de la mort et de la vie se fait sur un mode spatial et binaire. « Le temps, devenu universel, [se détruit] par sa propre complexité. Maintenant, dans sa compréhension du monde, tout était exactement mort ou vif » (PV, p. 148). Or pour lui le temps est explicitement dérangé dans son ordre chronologique, toujours lié à une simultanéité qui abroge la linéarité et concilie les antithèses dans une unité qu'il ressent à tout instant et qui place ainsi toutes les composantes mortes et vivantes du monde sur un même plan. Allan, enfin, est fasciné depuis son plus jeune âge par une coexistence semblable de la vie et de la mort, par la brutale irrévocabilité de la mort et la légèreté de la vie, comme en témoigne l'épisode du camarade décédé que relate Grégory dans sa lettre : un garçon de leur pensionnat s'étant tué par accident en cours de sport, on trouva Allan aux côtés du cadavre, qu'il avait veillé toute la nuit comme hypnotisé par cette vision macabre (BT, p. 71). On retrouve par ailleurs cette obsession pour le corps-objet dans la terreur du vieillissement qui sévit chez Alain et Lucrezia, et plus clairement encore chez Adam, qui voit le cadavre d'un noyé comme une simple masse amorphe, inidentifiable. La mort retire toute identité, réifie l'humain en le désinanimant, en lui retirant son *anima*, son âme. En ce sens « le mourant est le lapsus », il est « ob-scène », privé de la possibilité d'être et donne tort au « on peut toujours faire quelque chose ». Le mourant, et plus que lui le mort, est privé de langage, il est « enveloppé d'un linceul de silence », et de fait « innommable »⁷⁷. La mort prive d'identité, nos marginaux le savent et ne peuvent se défaire de cette idée, comme ils ne peuvent se défaire de la mort sans se défaire de la vie.

⁷⁷ M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 277.

Arrêter le cours du temps : retarder la mort

Avoir conscience que la course du temps ne peut être arrêtée et que la mort est inévitable ne signifie pas pour autant que la coexistence, la co-omniprésence, de la vie et de la mort soit tolérable et acceptée. Pour nos marginaux, la disparition promise et déjà en cours de réalisation justifie en effet leurs tentatives d'appropriation de la temporalité collective par son individualisation. Or ces tentatives de morcellement, rétroaction, ellipses ont un but bien précis, unique et désespéré : retarder la mort, maîtriser l'immaîtrisable. Dans sa volonté de maîtriser l'heure de sa mort, Allan tente de se détacher de la temporalité collective et se place dans la zone de « sursis d'un condamné », dans un temps béant qui ne lui permet que de gagner quelques jours sur la mort. De la même manière, la consommation de drogue d'Alain, paradis artificiel en échec, fait de sa course nocturne un perpétuel report, une suite de visites et de prétextes qui certes le confortent dans sa décision de mourir, mais font également sans cesse reculer l'exécution de cette mort. Pas plus que Lucrezia n'est prête à s'abandonner à l'âge ou Adam à être enfermé, les deux jeunes hommes ne sont prêts à mourir *tout de suite*. Ils déterminent ainsi un renvoi, la période définie d'une nuit et d'un été.

Il existe ainsi un écart permanent entre le temps de la marginalité et le temps de la norme, lequel met en évidence un paradoxe singulier : nos marginaux tentent à la fois de consommer la vie et d'en ralentir le rythme. Comme l'écrit Joël Glaziou dans le recueil *Figures du marginal dans la littérature française et francophone* : « la marginalité pourrait alors se définir comme le lieu et le moment où les tensions entre forces opposées sont les plus vives, mais aussi où elles s'annulent... à moins qu'elles ne soient suspendues en une attente indéfinie »⁷⁸. En appliquant à une échelle existentielle le principe du choix intertemporel développé par Jon Ester dans son ouvrage *Reason and Rationality*, il semble de fait possible de considérer la marginalité des

⁷⁸ J. Glaziou, « Dans la marge... des forces en marche. Portrait de quelques marginaux dans l'oeuvre de Le Clézio », p. 224.

personnages comme une dynamique double et antinomique de prise de contrôle volontaire d'une condition inéluctable (la mort) et d'élimination du chemin à parcourir pour remplir cette condition inacceptable (la vie)⁷⁹. Le choix intervient lorsqu'un individu doit préférer une solution à court ou à long terme. Si la solution à long terme lui paraît préférable, il acceptera d'investir son temps dans l'attente. Si la solution à long terme ne lui semble pas, ou ne lui semble plus, présenter un intérêt suffisant pour justifier cette attente, il choisit la solution à court terme. Il en va de même avec la gestion temporelle de nos marginaux, confrontés au choix chaque jour renouvelé de vivre ou de mourir. Choisisant de ne plus donner de temps à la vie, chaque marginal investit son temps dans la mort, mais choisit de le faire sur un mode de mise en attente du réel.

La confrontation à la temporalité collective se fait alors sur un mode vampirique ou incompatible. Vampirique dans le cas d'Allan, qui parvient le temps de son séjour à charmer et endormir l'Hôtel des Vagues. Il superpose sa temporalité à celle des autres vacanciers et les pousse à substituer à leur propre perception du temps les règles de la sienne. Vampirique également pour Carmela, qui se donne pour reflet de Lucrezia et par cette action « [isole] son visage du reste de l'univers » (*VE*, p. 55), jusqu'à s'en rendre absente. Incompatible face au reste du monde, pourtant, où « paressant dans ses délires s'être oubliée, et flotter à l'intérieur d'elle-même, l'esprit vide » (*VE*, p. 111), Lucrezia doit activement refuser l'organisation chronologique de sa vie. Au journaliste qui souhaite écrire ses mémoires — et donc ordonner ses souvenirs — la vieille femme répond : « Ma vie, monsieur, n'appartient qu'à moi. Je ne la raconte qu'à moi-même » (*VE*, p. 68). Incompatible également pour Alain, dont les visites à ses anciens amis ne sont que des intrusions dans d'autres micro-temporalités qui ne lui appartiennent jamais, faute

⁷⁹ Ces deux comportements nous semblent en effet associés aux principes d'indirection et de non-indirection proposés par Ester : le principe d'indirection évoque une action effectuée sans but en elle-même que la poursuite d'un but plus avancé : l'errance nocturne (*FF*), le séjour en Bretagne (*BT*), la théâtralisation hallucinatoire (*VE*), le vagabondage (*PV*). Le principe de non-indirection évoque une action n'ayant pour but qu'elle-même : la mort biologique ou mentale.

de s'y attarder. Au contraire, les individus rencontrés ne cessent de lui rappeler son inadhésion et son impuissance face au temps fuyant du réel : trentenaire allant au-devant des camarades de sa jeunesse, il ne supporte pas qu'un autre que lui-même lui rappelle le jeune homme de dix-huit ans qu'il a été (*FF*, p. 79). Incompatible, enfin, pour Adam, qu'un simple « Quelle heure est-il ? » rend fou. Car si pour lui le temps n'existe que pour les autres êtres humains, il ne se laisse pas moins engourdir par « cette espèce d'oubli » qui donne « envie de s'arrêter là [...] et d'attendre n'importe quoi, plus rien » (*PV*, p. 178). Pas plus qu'Alain, pourtant, il ne parvient à faire plier le monde qui l'entoure. Autour d'eux tous, et malgré les parenthèses qu'ils parviennent brièvement à créer, le monde continue de vivre comme s'ils n'existaient pas réellement.

Les tentatives de manipulation du temps de nos marginaux se soldent de plus par des échecs systématiques : le matin et l'automne approchent, le vagabondage et la vieillesse sont révélés comme autant d'horizons qui finissent par être rejoints. Dans *Le Feu follet*, Alain, « qui s'était plaint de la monotonie des jours », la retrouve avec déception dans « le raccourci même qui lui avait semblé s'offrir à travers ces jours » (*FF*, p. 46). Il est pourtant pris dans un parcours qui le mène frénétiquement d'appartement en appartement et ne retire son bras d'un comptoir que pour s'accouder à un autre, mais cet effort est vain. Le temps de la drogue, temps arrêté, « paradis sur terre » en lequel Alain a d'abord cru, n'est finalement « qu'une illusion éphémère » : il sait qu'il ne durera pas (*FF*, p. 44). De la même manière les hallucinations de la Sanziani trouvent un terme lorsque Carmela quitte leur univers autofictionnel. À ce moment convergent dans le fantasme la prédiction de l'âge de mort et celle de la réalisation que cet âge est arrivé : « Mais j'ai 68 ans ! » (*VE*, p. 238). De la même façon encore, la temporalité de l'Hôtel des vagues se rétablit, à nouveau dans un éveil tardif, lorsqu'est finalement venue l'heure pour Allan de mourir. Dans le cas d'Adam, enfin, son inaptitude à résister au contact de l'autre et à

rester isolé, et donc protégé, loin du temps normé, le rattrape, l'attrape même, et l'enferme par internement, le privant à son tour de « l'illusion éphémère » de pouvoir retenir le temps.

De fait, le délai établi ne tient pas lieu de purgatoire, les marginaux n'espèrent ni de souhaitent de rémission : Alain sait qu'il se droguera et que la drogue signifie la mort, Allan sait qu'il se tuera une fois la saison estivale terminée, Lucrezia sait qu'elle ne peut plus subsister, Adam sait que le maintien déjà précaire de son équilibre mental ne pourra pas durer. Ils ne cherchent en ce sens qu'à gagner du temps, de leur temps, sur celui des autres. Le temps de la marge serait alors une tentative de suspension du temps collectif, tentative d'arrêt sur image, de report d'échéance. Alain, Allan, Lucrezia et Adam tentent de se soustraire à une temporalité fatale qu'ils affrontent avec lucidité et à laquelle ils refusent de céder. La perspective de la disparition, pour autant qu'elle soit inaliénable, les pousse à tenter l'impossible pour lui résister.

B. UNE DESTINÉE TRAGIQUE

L'inexorabilité universelle de la mort est donc traduite chez nos protagonistes par un processus autodestructeur complexe, articulée autour d'une simultanéité de construction et de déconstruction, d'accélération et de ralentissement, mais qui emprunte pour chacun une voie propre, personnelle, qui leur permet d'opérer une sorte de disparition contrôlée. Nous observerons ainsi leur propre perception de leur fin inévitable et leur exploration de la notion de destinée, puis les méthodes exploitées par chacun d'entre eux pour lui faire face, et enfin la manière dont, maintenus dans l'efficacité de ce mécanisme autophage, ils s'enferment dans un pacte dont ils sont les seuls signataires.

Une disparition inévitable

Force est de constater, tout d'abord, qu'Adam, Lucrezia, Alain et Allan font montre d'un caractère tragique indéfectiblement lié à une destinée qui semble à première vue les dépasser. Dans *Le Feu follet*, dès les premières pages, Lydia sur le point de quitter Alain se « [trouve] décidément trop faible pour écarter [de lui] ce qu'on lui avait toujours dit être sa fatalité » (FF, p. 20), tandis que lui-même pense que « la nuit et l'ivresse, à la longue, ce n'était que sommeil. Il n'était que cela : nuit et sommeil. Pourquoi vouloir lutter contre sa destinée ? » (FF, p. 38). Dans *Le Procès-verbal*, Adam songe qu'il y a pour lui « une espèce de destin » (PV, p. 148), comme Allan interroge Gérard à propos de la mort : « Ce qui n'est qu'une fin, un *pis-aller*, et c'est peu dire, pour la plupart des êtres, ne peut-il devenir pour d'autres une vocation ? » (BT, p. 211). Lucrezia, enfin, s'étant promis une vie fabuleuse, l'accompagne d'un impératif chronophage et destructeur, car « il fallait que la vie eût ce rythme effréné pour qu'elle fût savoureuse. Il fallait qu'une perpétuelle insatisfaction, un désir toujours neuf, une tentation incessante [lui donnassent] le sentiment de brûler le temps comme une torche attisée par le vent » (VE, p. 218).

Mus par une force qui les dépasse, tous sont menés à se consommer, corps et âme, sans retenue possible. Ainsi dans *Le Procès-verbal*, Adam reconnaît qu'il « n'y avait aucune perfection dans la spirale qu'il accomplissait ; c'était plutôt une figure de folie, la description réelle d'une espèce de délire, où la bête sombre se perdait, heurtant à l'infini les couches de courants froids et chauds, de son nez aveugle. La faim, la mort ou la vieillesse rongeaient peut-être son ventre [...] son éternité négative à peine visible » (PV, p. 76). Ce « délire » persistant qui marque le discours d'Adam et son rapport à une bestialité primaire et vulnérable est illustré dans le violent épisode de la mort du rat blanc : c'est lorsque les identités d'Adam et de l'animal se confondent, c'est-à-dire lorsqu'Adam passe du statut de « tueur de rat blanc » au statut de rat blanc lui-même, que la bête *doit* mourir. « Ce que je vais te faire, tu l'as attendu depuis longtemps, Rat blanc », profère Adam, « le monde n'est pas fait pour toi » (PV, p. 120). Il nous paraît cependant que le rat ne doit pas mourir en raison de sa nature de rat, mais du fait qu'Adam s'identifie en lui. Adam-rat blanc sait qu'il en va de la destinée d'un rat blanc de disparaître de sa main. Dans le cas d'Alain, c'est l'état mental qui justifie la perte, car, avance Urcel, les drogués désintoxiqués ne seraient après cure que face à eux-mêmes, c'est-à-dire « désespérés » (FF, p. 121). En ce sens, Alain corrige le Docteur de la Barbinais en déclarant : « Je n'ai pas d'angoisses, je suis dans une angoisse perpétuelle » (FF, p. 48) comme Lucrezia admet être atteinte d'une « claustrophobie d'[elle]-même » (VE, p. 96). Ecartelée entre son être réel de la jeune femme et jeune fille qu'elle a été et qu'elle n'est pas parvenue à corriger, elle évolue dans la hantise d'un soi bien plus profond, pareil à la « bête » leclézienne.

Et en effet, c'est parce qu'ils sont *tels qu'ils sont* et non tels qu'ils voudraient être que les marginaux se détruisent. C'est donc en raison de l'essence même de leur être qu'ils se composent une destinée tragique, espérant à travers elle échapper à leur destinée naturelle et indélébile. « C'est un grand malheur que de naître avec de la démesure dans l'âme, un grand malheur sans lequel il n'y aurait pas de grandes vies » (VE, p. 200) dit Garani devant Lucrezia,

reconnaissant le caractère inaliénable de son destin. À ce titre, Allen Thiher dans « Le Feu follet : the drug addict as a tragic hero », souligne à propos d'Alain :

This suicide, in the context of the rigorously structured series of cause and effect, is the only denouement that can successfully close the conflict between Alain's desire and his intolerable vision of himself. The crisis can be ended only by suppressing that unbearable consciousness that is relentlessly aware of its fallen state⁸⁰.

Il remarque également : « The city is, for Drieu, a single place. It is the locus of degradation where the decadent must endure his shame and act out his preordained rites of destruction »⁸¹. Dans le cas d'Alain, mais aussi dans le cas d'Adam, Lucrezia et Allan, l'unité de lieu tragique, placée dans un vain mouvement de surplace, force le personnage à faire face à lui-même et à constater son absence du monde. Ainsi, lorsque Lucrezia affirme que le sentiment d'être seule au monde fait naître en elle des désirs suicidaires, ses paroles font écho à celles d'Alain lorsque celui-ci déclare : « Je ne connais que moi. La vie, c'est moi. Après ça, c'est la mort. Moi, ce n'est rien ; et la mort, c'est deux fois rien » (*FF*, p. 127). Incapables de sortir d'eux-mêmes, enfermés dans leur condition comme ils s'enferment dans leur chambre, les marginaux, à l'instar d'Adam, « perde[nt] [...] pied hors de la réalité » (*PV*, p. 288). Car, comme le dit Lucrezia, « il n'y a pas deux décors, un pour l'enfer et l'autre pour le paradis. L'enfer, c'est errer au paradis en s'y sentant malheureux » (*VE*, p. 97).

Un processus autodestructif méthodique

Nous voyons donc comment le fatalisme des personnages, intimement lié à leur personnalité, les mène à réaliser leur destin tragique. Or cet impératif extérieur d'autodestruction porte toujours l'empreinte plus ou moins prononcée du libre arbitre, lequel permet aux marginaux de répondre d'eux-mêmes, ou du moins de se présenter comme une

⁸⁰ A. Thiher, « Le Feu follet : The drug addict as a tragic hero », p. 36.

⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

construction personnelle volontaire. Ainsi, Allan lance à Gérard : « Il ne vous a pas échappé, cher Monsieur, que tout ceci semble réclamer une conclusion. Elle ne saurait, bien entendu, prendre une autre forme que celle d'un acte, vous verrez » (*BT*, p. 83). Acte volontaire que l'on retrouve dans *Le Feu follet* avec la consommation d'héroïne, qui est pour Alain la matérialisation déterminée de son état esprit. « Le désespoir est une chose, la drogue en est une autre », répond-il à Urcel, « le désespoir, c'est une idée, la drogue, une pratique. C'est une pratique qui fait peur, si bien que nous avons bel et bien espéré nous désintoxiquer » (*FF*, p. 121), signifiant qu'un autre, son interlocuteur fumeur d'opium par exemple, n'aurait pu à sa place aller au bout du désespoir initial. Un autre que lui ne se serait pas « drogué à mort ». « Le suicide », déclare encore Alain, « c'est la ressource des hommes dont le ressort a été rangé par la rouille, la rouille du quotidien. Ils sont nés pour l'action, mais ils ont retardé l'action ; alors l'action revient sur eux à coup de bâton. Le suicide, c'est un acte, l'acte de ceux qui n'ont pu en accomplir d'autres » (*FF*, p. 159). Et si Lucrezia, au contraire d'Alain, ne fait pas de sa mort son action unique mais le bouquet final de toutes celles qui l'ont précédée, ce spectacle évoque un « feu d'artifice [...] admirable pour le spectateur mais [dont] l'artificier a les mains noires » (*VE*, p. 218).

Artificier en effet, chaque marginal use d'une stratégie autodestructive propre, complexe, redoutable d'efficacité et de mise en scène. Dans le cas d'Alain par exemple, le trentenaire use d'un ultimatum par avance résolu : choisir entre se droguer et vivre, tout en sachant qu'il se droguera, puisqu'il a de l'argent et qu'il n'a plus d'espoir. Avant même de commencer sa nuit, il saisit la seringue et l'associe à l'arme de son crime, puisque les deux ne font plus qu'un :

Il la reposa, il avait peur. Tout à l'heure, il s'était promis éperdument à sa perte, mais aussi il avait vu où le mènerait cette rechute qui serait finale. Il alla prendre son revolver dans sa malle, et le plaça à côté de la seringue. L'un ne pouvait plus aller sans l'autre. (*FF*, p. 57)

Ce revolver qui ne doit être touché qu'une fois la décision de mourir tout à fait résolue révèle la stratégie éliminatoire d'Allan : parcourir son passé jusqu'à s'en dégoûter, remonter en une nuit trente ans de débauche et confirmer à son terme une « décision [...] foncièrement prise » (*FF*, p. 170). De ce point de départ commence le méthodique processus d'élimination de toute attache envisageable à la vie : son ami le plus sincère d'abord, à travers lequel il se convainc qu'une vie rangée ne pourrait lui convenir, ses camarades de débauche ensuite, à travers lesquels il fait jaillir le dégoût de ce qui le tenait jusqu'alors (la drogue), puis, à la suite de toutes ces vies dont il n'aurait pas voulu, il rejoint et rejette, se sentant rejeté par elle, la vie qu'il pense avoir souhaité : celle des Lavaux, de Solange qu'il idéalise et de tous ceux qu'il n'a pas été : mari aimant, homme d'affaire riche et aventurier. Il n'agit pas différemment, finalement, de Lucrezia qui, remontant pas à pas, année après année, parfois par bonds d'une décennie, tout ce qui a été sa vie, oublie au fur et à mesure ce qu'elle a vécu et ce qu'elle a désiré. Loin de n'être que le symptôme de l'usure mentale ou de la sénilité, son délire hallucinatoire n'est pas tout à fait inconscient du monde qui l'entoure, faisant de son indifférence un choix délibéré. Une remarque de sa part, un mot, un regard donnent l'indice de cette conscience au second degré, et qui souligne la détermination avec laquelle « elle remonte le cours du temps. Elle tue progressivement ses souvenirs en commençant par les plus proches. Comme si chaque période revécue, se soldant par un échec, la laissait insatisfaite et qu'elle tournât son espoir vers la période précédente » (*VE*, p. 152). Mais il nous semble qu'à travers leurs souvenirs ce sont leurs espoirs passés qu'Alain et Lucrezia cherchent à tuer, l'un en s'appliquant à créer une discorde sarcastique auprès de chacun de ses hôtes, l'autre en réveillant les batailles anciennes et en les insérant dans le réel. Lors de la visite de son mari, le Comte Sanziani, la reproduction de la rupture passée crée la confusion par son exactitude et son intransigeance. Pas plus qu'Alain ne se contente de rendre visite à ses anciens amis, Lucrezia ne se contente de rebrousser chemin, de suivre le fil invisible d'une histoire déjà écrite dont il

ne s'agirait que d'arracher les feuilles une à une. Elle découpe et organise ses souvenirs, afin qu'au terme de son voyage coïncident la date de sa mort et celle qui a été prédite.

Dans le cas d'Adam et Allan, une similaire « stratégie de la terre brûlée » est observable, dont quelques modalités diffèrent. Ainsi nous avons vu qu'Adam, protégé des autres dans la villa abandonnée, en est délogé sur dénonciation de Michelle, excédée d'être poursuivie. Cette dénonciation le forçant à vagabonder « pour de vrai » et menant à son internement, il nous semble pertinent de nous pencher sur cet embrouillamini apparemment passif de pensées et d'actes à première vue incohérents. Car, comme Lucrezia, Adam est moins désorganisé qu'il n'y paraît. Une progression significative peut de fait être décelée par une étude plus poussée de ses divagations : si dans un premier temps il est vrai que le jeune homme met à exécution son plan initial — se faire passer pour mort afin de ne plus devoir faire semblant d'être vivant (*PV*, p. 17) —, très rapidement cependant nous voyons qu'il permet l'intrusion dans son intimité non seulement de Michelle, qui causera sa perte, mais d'une foule d'entités non humaines qui sont traitées par lui comme des référents valables : animaux, plantes et même minéraux. Or à la fin de l'œuvre et alors qu'il est en observation psychiatrique, Adam raconte curieusement la longue histoire de son camarade Sim Tweedsmuir :

C'était – mettons quand j'avais douze ans. J'ai connu un drôle de type [...]. Il m'a dit qu'il pensait que la seule façon d'approcher Dieu, c'était de refaire spirituellement le travail qu'IL avait accompli matériellement. Il fallait remonter graduellement tous les échelons de la création. Il avait déjà passé deux ans comme animal [...] il était parvenu à l'échelon du dessus, celui des Anges Déchus [...] il avait résolu d'en finir avec le culte satanique aux environs de seize – seize ou dix-sept ans. De telle sorte qu'il lui resterait quatre ans avant sa majorité, quatre ans qu'il consacrerait à l'échelon des hommes. Puis neuf ans pour l'échelon des Anges. Et alors, à trente ans, s'il travaillait sans relâche [...] il pourrait ne plus être qu'en Dieu, en Lui, par Lui, et pour Lui. Dans l'ineffable – en plein dans l'ineffable. Plus Sim Tweedsmuir, mais Dieu en personne. (*PV*, p. 289-291)

Et devant la suspicion de ses interrogateurs qui lui demandent si, par hasard, Sim et lui ne seraient pas une seule et même personne, il répond que cela n'a finalement aucune importance. En d'autres termes, comme Alain et Lucrezia, Adam organise méthodiquement sa disparition, détruisant peu à peu ce qui le constitue. S'il ne détruit pas ses souvenirs, c'est tout simplement que de son propre aveu il n'en a pas : « Il s'apercevait qu'il ne comprenait rien. Il n'y avait rien, dans la composition même de ces choses horribles, qui lui indiquât de façon certaine s'il sortait de l'asile ou de l'armée » (*PV*, p. 57). Amnésique, il ne peut se défaire de ses souvenirs, faute de quoi il se défait de sa nature humaine. Il va, symboliquement, jusqu'à se priver de voix, tombant dans l'aphasie, le mutisme, entrant comme le mourant, dans le champ de ce qui ne se dit ni se prononce. À la logorrhée qui compose le texte il substitue finalement le silence et se perd en lui, terminant le processus d'effacement engagé au début du livre. Lui qui était déjà « perdu en plein abstrait » et « ne [vit], ni plus ni moins » (*PV*, p. 12), il finit par conclure ce que Sim Tweedsmuir a commencé pour lui, deux décennies plus tôt. Concernant Allan, enfin, le processus autodestructeur est, encore plus que pour Alain, fondé sur une violente destruction de l'environnement immédiat. À la manière du personnage leclézien, Allan n'a cependant pas de passé, pas d'amis à visiter. Grégory enfuit, il doit créer un nouveau cercle dont il serait le centre évident et qu'il pourrait détruire, se détruisant lui-même, à loisir. Comme Alain, le beau ténébreux cherche à vérifier l'impertinence de la vie, tout en dépensant tout l'argent dont il dispose et en ne laissant, finalement, qu'un minimum de lui-même. Comme Adam surtout, il réalise le fantasme de son enfance, réactualise l'expérience laissée de côté : il crée toutes les circonstances du deuil qui l'a tant fasciné au pensionnat, et qui ne l'a plus jamais quitté. Il transforme donc l'Hôtel des Vagues en un théâtre et un laboratoire expérimental pour y jouer la tragédie de sa mort.

Nous voyons donc que dans l'image apparente d'une autodestruction radicale, chaque marginal déploie en réalité une stratégie longuement mûrie, consciemment ou non, qui révèle

l'enracinement profond d'un processus déterminé par sa nature, par la matière de son identité propre. Nous observons surtout avec quel soin chacun élimine les attaches de son existence, s'ôtant toute possibilité de ne pas disparaître par un « anéantissement minutieux et quotidien des possibilités offertes. Et, pour en finir, [un] étouffement, justifié par un moelleux système de scepticisme » (*BT*, p. 111). Scepticisme qui touche à différents degrés chacun de nos personnages, mais qui est toujours nourri par le sophisme que dénonce la colère de Gérard :

Ce qui commence par : « Je me hâtais de déplaire exprès, par crainte de déplaire naturellement » (Mauriac) continue par : « Je me hâtais d'échouer exprès, par crainte d'échouer naturellement », et pourrait se terminer un jour par : « Je me hâtais de mourir exprès, par crainte de mourir naturellement » [...]. Rien de plus propre peut-être à épuiser une vie qu'une telle combinaison de l'orgueil et de la lâcheté (« Cela finira mal »). (*BT*, p. 111)

Le refus de changer leur sort

Déterminés, nos protagonistes ne sont toutefois pas sans souffrir dans quoi ils se sont engagés :

Le meurtre ainsi caressé, c'était un acte volontaire, libre ; maintenant, une force étrangère et idiote avait repris à son compte ce vœu farouche et pur de tout prétexte, qui avait peut-être été une explosion de vitalité, et cette force le poussait des deux épaules par le couloir monotone de la maladie vers une mort tardive. Aussi, sentant cet humiliant changement de règne, il s'était attardé dans son suprême asile. Il était demeuré, immobile, fragile, craignant de faire le moindre geste, sachant qu'à ce geste correspondrait son arrêt de mort. (*FF*, p. 57)

Dans ce paragraphe, Alain n'expose pas seulement son désir initial et sincère de mourir. Il exprime également son doute face à la fatalité dans laquelle il s'est lui-même engagé. Le « geste », dont nous avons vu qu'il matérialise la volonté autodestructrice du personnage, est, comme sa finalité, placé entre parenthèses. Allan lui-même, laconique et arrogant, laisse, son heure venue, jaillir son ébranlement :

Peut-être. Oh ! je sais la dérision qu'il peut y avoir à exécuter une chose résolue. Plus que tout autre, ce soir. Combien les motifs se bousculent et se chassent l'un l'autre au long de la vie, même dans le temps le plus court ; un jour, une semaine, pour peu qu'on consente à vivre. Je ne mourrai pas sans doute ce soir, je le sais, le même homme qui est arrivé ici il y a deux mois. Déjà. Ni le même ni pour les mêmes raisons. Puis-je même savoir qui je mourrai dans deux heures ? A quoi bon pourchasser ces ombres volantes. [...] Et pourtant [...] tout est résolu. (BT, p. 251)

De même Adam, « attendant à chaque pas, cette fin brutale » qu'il ne trouve « pas difficile à imaginer » (PV, p. 149), admet dans ses derniers instants de conscience qu'il « [voudrait] arrêter ce jeu stupide ». « Si vous saviez », dit-il, « comme je voudrais. Je suis écrasé, bientôt presque écrasé » (PV, p. 306). Pareillement, Lucrezia, prise d'effroi devant les progrès de la vieillesse – et donc de la mort – sur et en elle, s'exclame : « Ah non ! ah non ! ce n'est pas possible... » avant de concéder : « et pourtant j'ai vécu comme il fallait vivre. Je n'ai craint ni la joie ni la souffrance. J'ai pris tous les risques et refusé tous les freins... » (VE, p. 98)

Dès le départ, les marginaux savent que leur mode de vie, et *a fortiori* leurs excès, sont un choix définitif. À l'instar d'Alain qui « s'était jeté sur la première pente qu'il avait rencontrée, mais [qui la] descendait jusqu'au bout », ne voulant « pour rien au monde [...] se raccrocher et s'arrêter à un prétexte » (FF, p. 131), ils acceptent d'emblée les termes de leur comportement autodestructeur, sans pour autant qu'une part d'eux-mêmes tente de le retenir. Le choix intertemporel est interrogé sans être abrogé, comme s'il eut réellement été impossible aux marginaux de franchir le pas qui les sépare d'un autre eux-mêmes (FF, p. 95), de se donner une autre chance : qu'Adam rentre chez ses parents et les laissent prendre soin de lui, qu'Alain ne reprenne pas de drogue et trouve un travail, qu'Allan cesse ses entreprises de manipulation et poursuive une carrière légitime, que Lucrezia accepte sa vieillesse et le secours de son mari.

Pourtant, aucun ne franchit ce pas. Tous se maintiennent au contraire à la limite de leur perte, en reportent l'échéance sans tenter de s'y soustraire. Ce paradoxe nous renvoie de fait à la problématique faustienne d'une promesse scellée et irréfutable. « J'ai signé un pacte » déclare

en ce sens Allan à Christel épouvantée (*BT*, p. 254). Mais un pacte avec qui ? Avec Dolorès au nom si évocateur, femme invisible dont la réapparition précède de peu leur mort ? Est-ce vraiment pour elle seulement qu'il confirme que, oui, « il est vrai, c'est [sa] dernière nuit » (*BT*, p. 248) ? Cette question nous paraît d'autant plus cruciale qu'elle expose toute la dualité du personnage marginal : la certitude de devoir disparaître ou d'être en train de disparaître n'est justifiée que par elle-même.

Car la réalité qu'aucun d'eux ne souhaite entendre, c'est qu'il n'est en réalité jamais trop tard pour qu'ils cessent de se détruire. Tant qu'ils ne sont pas morts, tant que leur esprit n'a pas disparu en eux-mêmes au point de les rendre inintelligibles, tant qu'ils ne sont pas en état de non-présence au monde, une communication est toujours possible : ils peuvent être sauvés, à condition qu'ils acceptent de se dire et d'écouter, qu'ils acceptent, surtout, de recevoir de l'aide. Or c'est précisément ce dont ils sont incapables : Allan avec Gérard et Christel, Adam avec ses parents, Alain avec Dubourg et les Lavaux, Lucrezia avec son époux. Identités closes sur elles-mêmes, ils ne sont pas assez perméables pour donner ou pour recevoir. Dans la chambre d'Allan, sur le calendrier que trouve Gérard, est inscrite la date du 8 octobre, date de la mort du beau ténébreux. Dans la chambre de pension d'Alain, sur le grand miroir où il accroche photos et cartes, est écrite la date prévue de son suicide. Pour chacun, l'écriture marque l'irrévocabilité : ce qui est déjà écrit ne peut être effacé. Il n'est plus possible de revenir en arrière, l'inscription tient lieu de serment. Tapié dans l'intimité secrète de la chambre impénétrable, cette résolution numérique n'est pourtant jamais publiée, tout juste surprise. Mais parce qu'il guette malgré lui le regard de l'autre, le marginal croit voir le poids d'une condamnation qu'il est pourtant le seul à défendre.

Les autres meurent à cause de nous, par notre faute. C'est nous qui laissons les autres mourir, parce que nous voulons nous débarrasser d'eux. Qu'est-ce que c'est que les autres ? Le visage que nous voyons, la parole que nous écoutons. Les autres sont en nous. Personne ne meurt si nous ne le voulons pas. Si je continue à te penser telle

que je t'ai rencontrée, tu ne mourras jamais. Moi, tout le monde me laisse mourir. (VE, p. 125)

Au « secret » de Lucrezia se superpose celui d'Allan :

Et voyez-vous, Christel, je sais maintenant un secret. Un secret terrible. Oui, je savais — autour d'un homme au moment de sa mort, quand elle n'est pas un égorgement imprévu, rapide, quand elle est la mort *violente*, quand elle se laisse *voir venir*, il y aura toujours un assez bel attroupement. Il n'y a qu'à voir les théâtres, les exécutions. Mais ce que je ne savais pas, c'est qu'il n'est pas *bon* de laisser la mort se promener trop longtemps à visage découvert sur la terre. Je ne savais pas... Elle émeut, elle éveille la mort encore endormie au fond des autres, comme un enfant ans le ventre d'une femme. Et comme quand une femme rencontre une femme grosse, — même si elle détourne la tête — oui, tout au fond d'eux-mêmes, si l'on descendait, on les sentirait *complices*... (BT, p 252)

Après cette déclaration, le jeune homme affirme que s'il ne se tuait pas on le ridiculiserait, et qu'il n'a donc plus le choix, puisqu'on attend de lui qu'il se tue. Tout aussi dépendant des autres, Alain ressent « le cercle de la solitude armé de pointes intérieures », cercle que les autres marginaux et lui ont chacun soigneusement créé, soit en ignorant le monde, soit en le repoussant, et qui les pousse à mourir : « il [faut] bien se tuer » (FF, p. 170). Alors qu'il se croit pris dans un destin tragique dont il est l'« artificier », le marginal justifie son autodestruction par un engagement factice : j'ai commencé à me détruire, je ne puis plus m'arrêter. Se croyant lié à la mort par une force supérieure, il est pareil aux ensorcelés de Marcel Mauss, qui se suicident en pensant ne pouvoir se soustraire à la mise en œuvre de leur propre mort⁸², il ne se donne d'autre choix que de se résoudre à mourir, écoutant « en lui la vitesse croissante de sa chute, de sa perte » (FF, p. 104).

Face aux forces extérieures et intérieures qui le bousculent, le marginal n'est donc jamais tout à fait certain de faire le bon choix et nie sa nature volontaire en lui prêtant une cause

⁸² M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, p. 319.

transcendantale ou relationnelle. Le libre arbitre qui leur donne droit de mort leur donne également droit de vie. Comme dans leurs rapports aux autres, à l'espace et au temps, les marginaux sont en lutte. Ils se tiennent à la limite de l'existence parce qu'ils ne peuvent tout à fait se jeter d'un côté ou de l'autre. Leur funambulisme atteint son paroxysme lorsque vient le moment de rompre toutes les amarres et de renoncer à leur entreprise ou de renoncer à être. Lucrezia doit finalement sortir de l'espace qui matérialise son intériorité, la chambre, pour se perdre définitivement. Allan avoue ses doutes. Alain saisit le téléphone pour joindre les Lavaux. Adam tente de convaincre Julianne R. Mais rien n'y fait. Le paradoxe se répète encore et encore : s'ils pouvaient arrêter le processus ils ne le voudraient pas, et s'ils ne le veulent pas c'est parce qu'ils sont convaincus qu'ils n'ont pas d'autre choix, que leur décision est la plus légitime, la plus rationnelle, au sens où Jon Ester l'entend. Le long processus autodestructeur ne leur sert pas seulement à effacer toute trace d'eux-mêmes et à se dégoûter du monde, il sert surtout à réaliser les justifications d'un contrat signé bien avant elle entre eux. Ils tentent à leur manière de donner un sens à leur action, faute de donner un sens à leur vie.

C. IDENTITÉS CUMULÉES ET REFUS DE L'IDENTITÉ UNIQUE

Toutefois, manipulateurs de temps, nos personnages ne sont pas seulement auto-subsistants, et par conséquent autophages, ils sont surtout auto-générateurs : ils s'attribuent à eux-mêmes des identités qui ne sont pas remplacées par les précédentes mais s'accumulent, s'entrecroisent, en somme créent un hiatus dans la conception unitaire de l'identité : Lucrezia a simultanément vingt et soixante-huit ans, Alain dix-huit et trente ans, Allan est à la fois toutes les figures qu'on lui prête et Adam toutes les natures qu'il se donne. Derrière le masque insondable de leur marginalité, forteresse impénétrable de par son impalpabilité ou sa complexité, les marginaux sont en situation d'implosion identitaire : trop plein d'eux-mêmes, ils ne parviennent plus à se contenir. En ce sens, selon Dubourg, « la passion, la folie d'Alain qui pourtant n'avait jamais vécu, c'était de supposer qu'on peut vivre dans un seul plan, engager toute sa pensée dans chacun de ses gestes. Faute de pouvoir le faire, il demandait à mourir » (*BT*, p. 127). Un exemple plus frappant encore de l'auto-générescence d'Adam, qui se multiplie et qui produit mentalement « les Adams » (*PV*, p. 185) qui, l'entourant, « [courent] sur le pavé sonore » : « Étant partout, il lui [arrive alors] de se croiser dans la rue, au détour d'une maison », tandis qu'« une femme-adam, prise dans sa robe pourpre, [court] derrière [un] homme-adam, en claquant fort ses talons aiguille » et « dit : “Tu viens avec moi, *baby* ?” » (*PV*, p. 185). Dans le *Beau ténébreux*, cette multiplication prend plutôt la forme d'« une analogie avec ces cassures brusques qui, dans la vie de certains personnages légendaires, marquent le passage à un nouvel avatar ; – le passage de la vie pratique à la vie mystique, de la vie privée à la vie publique, de la vie sociale à la vie érémitique », c'est-à-dire « une *conversion* où il s'agirait vraiment de faire peau neuve – où, toute prévision des conséquences exclue, soudain la continuité proprement biographique serait brisée, où vraiment selon la parole mystérieuse ‘je’ deviendrait un autre » (*BT*, p. 183). Et cette mue christique, prophétie du « c'est *lui* et ce n'est pas lui » (*BT*, p. 145) simultanément que convoite Allan, n'est pas sans rappeler d'une part l'ambition sacrée de

l'alter égo d'Adam, Sim Tweedmuir, d'autre part et inversement le rembobinage de la Sanziani, qui réenfile un à un les âges qu'elle a quittés, se superposant constamment à elle-même sans que son auto-remplacement soit toujours efficace. À ce titre, elle ne parvient pas à éviter certaines ruptures, lorsqu'elle rencontre son mari, par exemple, qui ose l'appeler par son nom de jeune fille, littéralement lui rappeler qu'elle s'appelle Laura, qu'elle est née Laura. Parce que si elle a changé de nom, « c'est justement pour ne plus [s]'entendre appeler comme [lui il l'appelle]. Pour être une autre » (VE, p. 247). C'est-à-dire pour mourir une autre, sortir de sa catégorie sociale, choisir d'être qui elle veut, exercer, en somme, la promesse initiale du monde moderne. Cet exercice du libre arbitre mène toutefois à la confusion quant au référent identitaire, en termes de nationalité comme Lucrezia « courtisane italienne » devenue « patriote française » (VE, p. 141), ou, plus dramatiquement, en termes d'espèce pour Adam, lorsqu'une « vague odeur de guenon [...] s'insinuait doucement en [lui], au point de [le] faire douter de [sa] propre espèce » (PV, p. 95), le poussant dans un dédoublement toujours plus profond :

Lui, Adam, était bel et bien perdu : n'étant pas chien (pas encore, peut-être) il ne pouvait se retrouver à travers toutes ces annotations posées à plat sur la chaussée, ces odeurs, ces détails microscopiques qui surgissaient du macadam sonore et enveloppaient mécaniquement, grâce au museau, aux yeux, aux oreilles, ou même au simple contact des coussinets des pattes, du grattement des ongles, le bulbe rachidien. Et n'était plus humain, en tout cas, jamais plus, il passait sans rien voir en plein centre de la ville, et plus rien ne disait plus rien. (PV, p. 102)

La révolte : un acte de rébellion pour la préservation de l'identité

Sans aucun doute « mondes en eux-mêmes », pluriels dans des corps singuliers, nos personnages sont incapables de se retrouver dans un environnement composé par et pour les autres. Tentant, comme tout individu moderne, de construire le monde à leur image, ils se heurtent à une réalité démobilisée et toujours insuffisante : le monde devenu leur miroir les

force à reconnaître leur propre morcellement, leur faiblesse et l'absurdité de leur existence. C'est, en d'autres termes, parce qu'ils ne parviennent pas à sortir d'eux-mêmes, parce qu'ils se voient en toute chose et parce que rien ni personne d'autre qu'eux n'organise leur univers qu'ils sont voués à étouffer, « écrasés » comme le dit Adam, par le poids de toutes leurs identités possibles :

A force de *voir* le monde, le monde lui était complètement sorti des yeux ; les choses étaient tellement vues, senties, ressenties, des millions à la fois, avec des millions d'yeux, de nez, d'oreilles, de langues, de peaux, qu'il était devenu comme un miroir à facettes. Maintenant les facettes étaient innombrables, il était devenu mémoire, et les angles d'aveuglement, là où les facettes se touchent, étaient si rares que sa conscience était pour ainsi dire sphérique. C'était l'endroit, voisin de la vision totale, où il arrive qu'on ne puisse plus vivre, plus jamais vivre. Où il arrive que par un chaud après-midi d'été, sur un lot écœurant, on vide un flacon entier de Parsidol dans un verre d'eau froide et qu'on boive, qu'on boive, qu'on boive, comme s'il ne devait jamais plus y avoir de fontaines sur terre. Ça faisait des siècles qu'on attendait ce moment-là, et lui, Adam Pollo, il était arrivé, il était survenu, et il s'était consacré le possesseur de toutes les choses ; il était sans doute le dernier de sa race, et c'était vrai, parce que cette race approchait de sa fin. Après cela, il n'avait plus qu'à se laisser agoniser tout doucement, imperceptiblement, à se faire étouffer, envahir, violenter, non plus par des milliards de mondes, mais par un monde seul et unique : il avait fait la jonction de tous les temps et de tous les espaces et, couvert d'ocelles, plus énorme qu'une tête de mouche, il attendait solitairement au bout de son corps grêle l'accident bizarre qui l'écraserait contre le sol, et l'incrusterait, à nouveau *chez les vivants*, dans la boue sanglante de ses chairs, de ses os en miettes, de sa bouche ouverte, de ses yeux aveugles. (*PV*, p. 92)

« La vérité est triste, comme vous savez », dit en ce sens Allan, « elle déçoit parce qu'elle restreint. Elle tient dans un poing fermé, puis dans le geste d'une main qui se délace et rejette. Elle est pauvre, elle démeuble et démunie » (*BT*, p. 176). Là où d'autres choisissent, sélectionnent et orientent leur identité, nos marginaux tentent de synthétiser, en une seule vie, toutes celles qu'il leur est théoriquement permis de vivre. En refusant de choisir, ils refusent aussi de se déterminer, de se catégoriser et, surtout, d'être catégorisés. Dans *Le Feu follet*, Alain réagit

catégoriquement face à « Dubourg [qui] voulait le forcer à se définir et à se ranger en se définissant » (*FF*, p. 94) : il se repique et meurt. Tout, plutôt que d'entrer dans un système, dont il « a horreur » (*FF*, p. 125). La Sanziani fait évidemment le même choix de vie en quittant son mari, son nom, et en se forgeant une identité de courtisane, multiple et insatiable. Le cas d'Adam est alors au premier abord moins évident, puisqu'à la fin du *Procès-verbal*, le jeune homme affirme : « Mais moi, j'ai besoin de systèmes, ou alors je deviens fou. Ou bien la terre est orange, ou bien l'orange est bleue. Mais dans le système qui consiste à se servir de la parole, la terre est bleue et les oranges sont orange. Je suis arrivé à un point où je ne peux plus souffrir d'incartades. Vous comprenez, j'ai trop de mal à trouver la réalité » (*PV*, p. 305). Cette déclaration est toutefois celle d'un homme acculé, de cet homme « écrasé » qui se perd dans sa propre tête, qui, plus que jamais, subit sa différence, ressent l'éparpillement qui l'étreint depuis le début de sa fugue, constate son incapacité d'adaptation. Il fait face aux limites que prescrit la société et à l'ultimatum qu'elle lui impose. Cet ultimatum est de même douloureusement perçu par Lucrezia :

Nous sommes tous pareils, tous enfermés dans l'orgueil de vivre comme dans un château assiégé. Et l'on ne nous offre que deux sorties : l'acceptation sans révolte d'une fatalité incompréhensible, ou le report du bonheur dans un au-delà improuvé. La démission socratique ou l'espérance chrétienne. Le choix entre deux lâchetés !... Si l'on refuse de capituler, on termine coupé du reste de l'univers, on termine fou... (*VE*, p. 179)

Dans le grand jeu de l'individuation, et en réponse à une individualisation toujours plus avancée, l'homme ne peut mener sa vie à sa façon, nous dit Hans-Peter Müller. S'il est membre d'une société « par l'une de ses jambes, la jambe d'appui », il « marque sa personnalité individuelle par l'autre jambe, la jambe libre ». Il est de fait nécessairement « aliéné » par les contraintes de la société dans laquelle il s'appuie. De fait il ne vit pas, il est « vécu »⁸³. Or nos

⁸³ H.-P. Müller, « Comment l'individualité est-elle possible ? », p. 187-188.

marginaux, justement, ne souhaitent pas prendre cet appui, ils ne veulent se devoir qu'à eux-mêmes, ne rendre de comptes à personne. Ils se reconnaissent eux-mêmes comme des entiers, ne désirent aucun compromis. À ce titre, Dubourg s'interroge au sujet d'Alain :

N'y a-t-il éternellement des hommes qui refusent la vie ? Est-ce faiblesse ou force ? peut-être y avait-il beaucoup de vie, dans ce refus d'Alain à la vie ? C'était pour lui une façon de nier et de condamner non pas la vie elle-même, mais ses aspects qu'il haïssait. Pourquoi n'aurait-il pas cédé aux sursauts de sa délicatesse, et rompu, sans souci des conséquences, avec tout ce qui lui déplaisait et qu'il méprisait ? La délicatesse est une passion qui en vaut bien une autre. (FF, p. 91)

Et Dubourg de poursuivre : « Et d'ailleurs, Alain était-il médiocre puisqu'il était irremplaçable, inimitable ? Ne fallait-il pas plutôt prendre le parti de le louer ? » (FF, p. 97). L'irremplaçabilité, voici la qualité suprême dont la société de production départit l'individu et que nos personnages défendent obstinément, voyant comment les autres ne sont, à l'instar de Michèle, « pas du tout unique[s] ». Leur singularité, c'est-à-dire ce qui est *en plus* de la valeur commune, expose le paradoxe le plus frappant de cette société écartelée dans des directions contradictoires : d'une part, l'homme, libéré de l'étau du divin et de la société de la prédétermination, peut se définir lui-même, forger son identité par l'exercice d'un libre arbitre lui donnant accès à une infinité de possibilités. Citant Simmel, Müller écrit en ce sens :

L'idéal n'est justement plus d'être comme tous les autres hommes, mais d'être différent. Cette tension « parcourt toute l'époque moderne : l'individu se cherche lui-même comme s'il ne se possédait pas encore, tout en étant assuré que son moi est son seul point fixe ». Développer, entretenir et réaliser sa vie durant cette singularité et cette incommensurabilité de l'individualité personnelle, telle est la grande affaire de tout homme. En effet, il s'agit de « réaliser l'original ("Urbild", au sens de Goethe) qui n'appartient qu'à soi »⁸⁴.

⁸⁴ H.-P. Müller, « Comment l'individualité est-elle possible ? », p. 194.

Mais ce même individu doit aussi se conformer aux rouages d'un système fragile et collectif, qui limite au contraire les possibilités aux attentes et besoins de l'environnement social immédiat. Il doit être efficace, c'est-à-dire contraire à l'oisif.

Faute de pouvoir suivre simultanément ces deux directions, et faute de vouloir « capituler », nos marginaux se tuent. Ils préfèrent « mourir que crever » (*FF*, p. 43), eux qui voient comment l'homme est minuscule dans un monde trop grand pour lui et comment la société, si organisée qu'elle soit, ne peut répondre aux attentes d'une humanité dépourvue de sens. « Procès-Verbal d'une catastrophe chez les fourmis » (*PV*, p. 219) déclare Adam en écrasant une fourmilière comme il se sent lui-même ployer en refusant le système qui l'a vu naître. Michel de Certeau qualifie de « hantise de la “struggle for life” »⁸⁵ la peur moderne de « crever dans la poubelle », c'est-à-dire la peur de l'anonymat, mais surtout la peur de « n'avoir jamais existé ». Dans *Le Procès-verbal* il nous est ainsi dit qu'« Adam semblait le seul à pouvoir mourir ainsi, quand il voulait, d'une mort propre, cachée ; le seul être vivant du monde qui s'éteignant insensiblement, non pas dans la décadence et la pourriture des chairs, mais dans le gel minéral » (*PV*, p. 78) préférant « [s'arroser] d'essence [lui]-même » et mettre le feu, espérant « qu'on ne reconnaîtrait plus rien de [lui] dans cette momie gercée » (*PV*, p. 213). Mourir de sa propre main, allant jusqu'à anéantir par ce geste son identité comme le fantasment Adam ou Lucrezia, semble aux marginaux la seule manière de se défendre contre l'assimilation, la digestion d'une société qui les confronte à un choix impossible.

A leur manière, ils montrent ainsi une autre voie. Ils montrent « aux autres comment il faut faire ; pour les mettre en demeure de périr » (*PV*, p. 151) ou, moins radicalement mais de manière tout aussi efficace, en poussant les autres à voir quels extrêmes la société qu'ils composent peut produire. Car « devant le spectacle des dérangements mentaux, comme si l'anomalie constatée chez autrui [mettait] en doute la certitude de notre propre équilibre » (*VE*, p. 79), la question de

⁸⁵ M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 280.

la différence se pose, et avec elle celle de l'unicité. Choisir de mourir pour rester irremplaçable, pour aller contre la normalité, et, plus qu'elle, la normalisation. Si la marginalité en équilibre précaire aux limites de la société choisit de disparaître plutôt que de se plier à elle, son sacrifice entraîne une remise en cause des limites imposées et permet que s'élève une voix déviante, pour ne pas dire dissidente, appelant à la solidarité des individus plutôt qu'au renforcement de l'individualisme.

CONCLUSION

Lucides, nos marginaux se battent simultanément dans des directions toujours opposées : vers et contre les autres, vers le dedans et l'en dehors de l'espace normé, vers une accélération et une décélération du temps, pour le succès et l'échec de leur disparition. Ils œuvrent frénétiquement dans des dynamiques toujours plus contradictoires, pris entre des forces qui rivalisent jusqu'à l'épuisement de l'une et la victoire totale de l'autre. Entre leur environnement et eux, entre leur moi public et leur moi privé, entre leurs aspirations et les attentes de leur temps, une friction grandit, qui met au jour une identité marginale manipulatrice et soumise. Personnages des années 1930 à 1970, Alain, Allan, Lucrezia et Adam seraient en ce sens les reflets d'un milieu de siècle modelé par une crise polymorphe du sujet, face auquel les normes familiales, professionnelles, économiques, morales et socio-religieuses préexistantes sont mises à l'épreuve. Reprenant les travaux de Claude Dubar sur l'identité du sujet moderne, Jacques Hedoux écrit que cette identité « résulte d'un processus d'individualisation lié, via les évolutions du mode de production et des rapports sociaux, aux mutations progressives des formes sociales (du communautaire vers le sociétaire) et des modes d'identification (de l'identité attribuée vers l'identité revendiquée) »⁸⁶. L'individu de cette société est donc « en pleine crise d'identité », il est « incertain et fatigué d'être soi », « pluriel, livré à ses expériences et à son processus d'individuation, en recherche perpétuelle de reconnaissance, dans un monde de mépris et dans une société de risques »⁸⁷, ainsi que l'explique Guy Bajoit. « Il s'invente donc constamment des “dieux” – entendez des “Personnages Majuscules”, des principes de sens, des croyances plus ou moins généralisées –, qu'il projette hors de sa conscience – dans la nature inerte (l'Ordre cosmique) ou vivante (le Totem), dans le monde surnaturel (l'Esprit des ancêtres, Dieu), dans la société (la Raison) ou dans sa nature

⁸⁶ J. Hedoux, « (sur DUBAR (Claude). — La crise des identités. L'interprétation d'une mutation », p. 161.

⁸⁷ G. Bajoit, « Le concept de relation sociale », p. 62.

personnelle (l'Individu, le Sujet) »⁸⁸. Et en effet, témoins indirects de leur temps, nos marginaux mettent en cause la perte de l'ordre moral et s'égarer dans la quête d'une direction introuvable. « Comment le besoin de révélation qui travaille l'homme pourrait-il se satisfaire à moins de *voir*, à moins de *toucher* » s'interroge en ce sens Allan (BT, p. 82), tandis que placé dans une énième situation d'attente banale et quotidienne (celle d'un autobus), Adam répète frénétiquement : « Les hommes étaient éternels, et Dieu était mort. Les hommes étaient éternels, et Dieu était mort » (PV, p. 171), tournant en dérision le crédo d'un quotidien moderne truffé d'indirections stéréotypées dans lequel chaque mouvement est étudié et planifié pour répondre à une logique d'efficacité. Justement parce qu'il n'est pas éternel et parce que Dieu est bel et bien mort, l'homme moderne doit constamment se donner de nouvelles raisons d'exister, de nouvelles raisons d'être au monde, sans quoi il ne peut expliquer ni excuser sa propre présence. Ainsi, comme le découvre un jour Adam, « la plupart des gens, avec leurs coudes serrés et leurs yeux volontaires, passent leur temps à ne rien faire » (PV, p. 103), si ce n'est à attendre une nouvelle raison à très court terme d'être en vie. Lucrezia vieillissante discerne également le vide de ce monde moderne, la valeur viciée d'une vie consciente d'être provisoire, et Alain renonce, avec sa dernière dose d'héroïne, à comprendre le sens d'un monde qui le dépasse. Sa drogue résume la vie : elles sont toutes deux fulgurantes, extatiques et douloureuses. Cette drogue le déçoit, comme déçoivent toutes les tentatives d'attachement opérées par nos protagonistes, notamment en termes de maintien des relations sociales. Répondant à l'appel du « stimuli » simmelien et à la *blasé attitude*⁸⁹ qui justifie toutes les surenchères, ils cherchent, eux aussi, des justifications à très court terme de leurs existences, celles-ci devant perpétuellement s'auto-motiver.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁹ L. Changnam, « Le flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930 », p. 128.

Ainsi la désertion du sens transcendantal, du sens tenu pour acquis et donnant une direction, laisse un vide à combler, un vide de sens mais également un vide de centre. La disparition du divin et la logique de production obligent l'individu à trouver un nouveau centre car ni Dieu ni l'humanité solidaire ne coordonnent plus les interactions du singulier, qui doit se replier dans l'individualisation pour maîtriser son processus d'individuation. Il s'agit pour le *moi* de contrôler sa personne et de déterminer son avenir, puisque rien ni quiconque n'interviendra pour le réaliser. Ce *moi* devient donc le nouveau centre et se substitue à tous les éléments qui pourraient en tenir lieu. Lorsqu'Alain ne sent que lui en lui-même, il ne se propose pas seulement en figure complète, close et contenue, mais aussi et surtout en figure égocentrique. Allan réorganise son environnement selon un système « allanocentrique », faisant de sa personne un noyau sans faille, inatteignable, du monde qui l'entoure. Lucrezia réorganise le monde réel, accordant aux personnes vivantes les identités de personnes mortes, comme elle tue Laura en s'autobaptisant. Adam, enfin, considère qu'il est « bien au centre » (PV, p. 262), plus au centre que tout autre. Le regard tourné vers l'intérieur, le marginal ne voit que lui-même. Or, pour Georg Simmel :

La conception métaphysique de l'individualité accède [...] à toute sa plénitude de vision et à sa forme vivante quand la coloration fondamentale qui fait la singularité de l'individu irrigue la totalité de l'existence qui entoure celui-ci et peut la teinter à son image. L'être humain ne devient vraiment un individu à part entière que lorsqu'il n'est pas seulement un point dans le monde, mais un monde lui-même, et il ne peut donner la preuve qu'il est un tel monde que lorsque sa qualité peut déterminer une possible image du monde, être le noyau d'un cosmos spirituel dont la totalité individuelle ne trouve dans l'ensemble de ses expressions singulières que des réalisations partielles.⁹⁰

Parce qu'il est à présent le seul maître de son destin, l'homme doit construire seul son monde. Il repose sur lui de réussir ou d'échouer, c'est-à-dire de se reporter à une norme, de se

⁹⁰ Propos développés par Hans-Peter Müller dans son article « Comment l'individualité est-elle possible ? », p. 199.

comparer à ses semblables, de créer un univers et de tâcher de l'optimiser. Le monde a un poids qui pèse lourdement sur les épaules des individus, les obligeant à se réfléchir les uns par rapport aux autres, les uns dans les autres, pour trouver les réponses que la société ne leur apporte plus, exacerbant dans un même mouvement les concurrences interindividuelles et isolant les êtres les uns des autres, en dépit d'une dépendance mutuelle toujours plus importante, comme le signale déjà Emile Durkheim en déclarant que « l'individu, à lui seul, n'est pas une fin suffisante pour son activité »⁹¹ et doit donc échanger pour subsister.

Mais pour qu'un monde subsiste en état de gravitation autour d'une personnalité démiurgique, il faut que celui qui le crée à son image représente un élément complet, capable de subvenir à ses propres besoins, de tisser autour de lui-même une toile solide mais poreuse, afin qu'il communique avec toutes les autres entités et compose un vaste réseau comme l'est la société contemporaine. L'individu moderne, souligne de fait Georg Simmel, entend être « un tout clos sur lui-même, une forme dotée d'un centre propre » laquelle serait la matière du désir individuel et « à partir duquel tous les éléments de son être et de son action se verraient attribuer un sens unifié, dans des rapports réciproques »⁹². Or, cette unité existe aux yeux de nos personnages, qui estiment par exemple que « le concept d'existence suppose une unité. Une unité qui est la conscience d'être. Et où cette conscience d'être n'est pas assimilable à la définition phraséologique, qui, elle, est indéfiniment décuplable Comme tout ce qui est imaginaire » (*PV*, p. 299), ou encore qui voient dans le fluide de la drogue une unité vitale, une complétude ou une incomplétude absolue (« “Je suis plein” ou “je ne suis pas plein” », (*FF*, p. 47)), matérialisation du mal et mise en action de l'état de mort déjà aboutissant.

Constitué de ce qui le tue et incapable de se désolidariser de son auto-condamnation, le marginal de notre corpus forme un tout insécable avec elle, de sorte qu'il semble impossible de

⁹¹ E. Durkheim, *Le Suicide*, p. 224.

⁹² H.-P. Müller, « Comment l'individualité est-elle possible ? », p. 191.

déterminer si sa disparition est le fruit d'un exercice absolument volontaire de son libre arbitre dans le refus de la normalisation (choix intertemporel), ou au contraire le résultat subi et provisoirement retardé d'une incapacité désespérante de s'adapter (principe d'indirection). Le tout de l'identité est ici si infailible qu'il est strictement imperméable, n'autorise aucune intervention de l'extérieur, aucune altération. Parce qu'il est sur le point de ne plus être présent au monde, le marginal est entièrement présent au monde, c'est-à-dire qu'il ne dissimule rien de sa personne, qu'il se donne entièrement, comme Allan qui, le soir du bal va « *tout se permettre, arracher brutalement les masques et mettre à nu les vrais visages* » (BT, p. 206). Il occupe tout l'espace de sa vie, et forme un entier avec sa destruction, puisque nous avons vu que celle-ci naît de lui, le condamnant en l'obligeant à se voir comme un condamné. Il ne communique pas, n'échange pas, même pour se sauver. La toile qu'il a tissée autour de lui-même est trop serrée, son univers trop dense. Il est inintégré et doit survivre sous un régime autarcique qui ne peut être que de courte durée.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre. *Le Feu follet* suivi de *Adieu à Gonzague*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1959], 185 p.

GRACQ, Julien. *Un Beau ténébreux*, Paris, Librairie José Corti, 1945, 258 p.

DRUON, Maurice. *La Volupté d'être*, Paris, Plon, 1969, 287 p.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1963], 314 p.

Corpus secondaire

ANDREU, Pierre et Frédéric GROVER. *Drieu la Rochelle*, France, Hachette, coll. « Littérature », 1979, 587 p.

BRIDEL, Yves. *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981, 140 p.

CAVALLERO, Claude. « D'un roman polyphonique : J.-M. G. Le Clézio », *Littérature*, n° 92, 1993, p. 52-59.

CHUNG, Ook. *Le discours prophétique dans l'œuvre de J.M.G Le Clézio*, Thèse de Doctorat, Montréal, Université McGill, 1998, 436 p.

CORTANZE, Gérard de. *Vérité et légendes, Le Clézio, le voyageur immobile*, Paris, Chêne, 1999, 192 p.

FRAISSE, Julien. « Gracq et l'autoréflexivité du récit », *Poétique*, n° 155, 2008, p. 295-314.

FRANCIS, Marie. *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, A.G. Nizet, 1979, 309 p.

GLAZIOU, Joël. « Dans la marge... des forces en marche. Portraits de quelques marginaux dans l'œuvre de Le Clézio », dans Arlette Bouloumié (dir.), *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Nouvelles recherches sur l'imaginaire », cahier XXIX, Angers, 2003, p. 221-228.

HANOTELLE, Jean-Marie. *Drieu et la déchéance du héros*, France, Hachette, 1980, 141 p.

LEAL, Robert Barry. « Aspects du moi dans la fiction de Drieu la Rochelle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2, 1985, p. 248-265.

LEAL, Robert Barry. *Drieu la Rochelle. Decadence in love*, St-Lucia, University of Queensland Press, 1973, 200 p.

LHOSTE, Pierre. *Conversations avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 14.

MOSER, Keith. « The symbolic representation of subversion as a mental illness: A Foucauldian reading of Le Clézio's *Le Procès-Verbal* », *Journal of Romance Studies*, vol. XIV, n° 1, 2014, p. 90-105.

QUERRIEN, Anne. « Julien Gracq, la forme d'une ville », *Les annales de la recherche urbaine*, vol. XXVII, 1985, p. 121-122.

SAINT-YGNAN, Jean-Louis. *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1984, 260 p.

THIHER, Allen. « Le Feu follet: The Drug Addict as a Tragic Hero », *PMLA*, vol. LXXXVIII, n° 1, 1973, p. 34-40.

Corpus tertiaire

AUGÉ, Marc. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992, 150 p.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [1957], 214 p.

BAJOIT, Guy. « Le concept de relation sociale », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, vol. V, n°1, 2009, 16 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose. Le spleen de Paris*, Paris, Éditions des Belles Lettres, 1952, 227 p.

BÉLANGER, Vincent. « L'individu incertain et l'ambivalence du monde. Aux sources de l'imaginaire romanesque », *Mémoire de maîtrise*, Québec, Université Laval, 2008, 83 p.

BELLOT, Céline. « La trajectoire : un outil dans la compréhension de l'itinérance », dans Danielle Laberge (dir.), *L'errance urbaine*, Québec, Multimonde, 2000, p. 101-119.

BOINOT, Karine. « La construction psychique de l'errance : Stratégies institutionnelles d'offres et de demandes », *Thèse de Doctorat*, Université Rennes 2, 2007, 987 p.

BOUDON, Raymond. « Une approche cognitive de la rationalité », *Idées économiques et sociales*, n° 165, 2011, p. 24-36.

BOURDIN, Alain. « Les mobilités et le programme de la sociologie », *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 118, 2005, p. 5-21.

BOULOUMIÉ, Arlette (dir.). *Errance et marginalité dans la littérature*, Angers, Nouvelles recherches sur l'imaginaire, cahier XXXII, 2002, 287 p.

BOULOUMIÉ, Arlette (dir.). *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Nouvelles recherches sur l'imaginaire », cahier XXIX, Angers, 2003, 228 p.

BRESSON, Maryse. *Les SDF et le nouveau contrat social*, Paris, L'Harmattan, coll. « Technologie de l'action sociale », 234 p.

CASTAING, Paul. « L'irrationnel a la recherche de la surréalité », dans *L'évolution littéraire d'Aleksandr Grin*, Presses universitaires de Provence, 1997, 297 p.

« Marginalité ». Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne, <http://www.cnrtl.fr/>, page consultée le 3 mai 2018.

CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, vol. I, coll. « Folio/ essai », 1990, 350 p.

CLAUDEL, Paul. *Oiseau noir du soleil levant*, Paris, Gallimard, 1929, 265 p.

CORIN, Ellen. « L'étranger à la porte. Marge et marginalité dans la psychose », *Études sur la mort*, n°122, 2002, p. 97-114.

COUPIAT, Pierre. « La place de la marginalité », *Agora*, n°38, 2004, p. 28-40

DARIC, Jean. « L'évolution de la mortalité par suicide en France et à l'étranger », *Population*, n°4, 1956, p. 673-700.

DESCOMBES, Vincent. *Proust. Philosophie du roman*. Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1987, 368 p.

DORVIL, Henri. « La maladie mentale comme problème social. », *Service social*, vol. XXXIX, n°2, 1990, p. 44-58.

DUBAR, Claude. *La crise des identités. L'interprétation d'une mutation*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le lien social », 2010, 256 p.

DUBOIS, Claude-Gilbert. « Éléments pour une géométrie des non-lieux », *Romantisme*, n° 1-2, 1971, p. 187-199.

DURKHEIM, Emile. *Le suicide*, Presse universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris, 1973, 463 p.

EHRENBERG, Alain. *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, O. Jacob, coll. « Bibliothèques », 2008, 318 p.

ELSTER, Jon. *Reason and Rationality*, traduction du français à l'anglais par Steven Rendall, Princeton, Princeton University Press, 2009, 79 p.

EYNARD, Colette. « La chambre comme espace d'intimité », *Gérontologie et société*, 2007, vol. XXX, n° 122, p. 85-89.

FOREST, Philippe et Michelle SZKILNIK (dir.). *Théories des marges littéraires*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, 312 p.

FONTAN, Jean-Marc. « Entre la gestion socialisée et l'autogestion d'une pratique, quel devenir citoyen pour l'itinérant ? », dans Danielle Laberge (dir.), *L'errance urbaine*, Québec, Multimonde, 2000, p. 29-47.

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres », *Empan*, n°54, 2004, p. 12-19.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des histoires », 1972, 688 p.

FOUCAULT, Michel. *Les anormaux : Cours au collège de France. 1974-1975*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Hautes études », 1999, 351 p.

FRIED, Marc et Peggy GLEICHER. « Some sources of residential satisfaction in an urban slum », *Journal of the American Institute of Planners*, vol. 27, n°4, 1961, p. 305-315.

GAGNÉ, Jean. « Yes, I can débrouille: propos de jeunes itinérants sur la débrouillardise », *Cahiers de recherche sociologique*, n°27, 1996, p. 63-72.

GAILLARD, Françoise. « Roland Barthes : les mots, les choses », *Rue Descartes*, n°34, 2004, p. 15-25.

HALL, Edward Twitchell. *La dimension cachée*. Paris, Éditions du Seuil, 1978 [1971], 254 p.

HEDOUX, Jacques. « Dubar (Claude). — La crise des identités. L'interprétation d'une mutation », *Revue française de pédagogie*, vol. 139, 2002, p. 158-162.

JOMAND-BAUDRY, Régine. « Pour une théorie des marges littéraires », dans Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.), *Théories des marges littéraires*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 13-22.

KIBÉDI VARGA, Áron. « Causer, conter. Stratégies du dialogue et du roman », *Littérature*, n° 93, 1994, p. 5-14.

KOKOREFF, Michel. « L'espace des jeunes. Territoires, identités et mobilité », *Les annales de la Recherche Urbaine : Mobilités*, n°59-60, 1993, p. 171-179.

LABERGE, Danielle (dir.). *L'errance urbaine*, Québec, Multimonde, 2000, 439 p.

LABERGE, Danielle et Shirley ROY. « Marginalité et exclusion sociale : des lieux et des formes », *Cahiers de recherche sociologie*, n°22, 1994, p. 5-9.

LEE, Changnam. « Le flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930 », *Sociétés*, n°112, 2011, p. 123-135.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Introduction to the work of Marcel Mauss*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1987, 89 p.

LINDE, Charlotte et William LABOV. « Spatial networks as a site for the study of language and thought », *Language*, vol. LI, n°4, 1975, p. 924-939.

- LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1983, 246 p.
- LORRAIN, François et Harrison C. WHITE. « Structural equivalence of individuals in social networks », *The journal of mathematical sociology*, vol. I, 1971, p. 49-80.
- MACEDO, Heitor O'Dwyer. « De l'amour à la pensée. La psychanalyse, la création de l'enfant et D. W. Winnicott », Paris, L'Harmattan, coll. « Émergences », 1994, 192 p.
- MARY, André. « Le schème de la naissance à l'envers : scénario initiatique et logique de l'inversion », *Cahiers d'études africaines*, vol. XXVIII, n°110, 1988. p. 233-263.
- MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1950, 389 p.
- MAYRAT, Arlette. « Le sentiment de solitude chez les femmes âgées ne vivant pas en famille », Thèse de doctorat, Université Paris Descartes, Paris, 1981, 2 vol.
- MONTALBETTI, Christine. « Fiction, réel, référence », *Littérature*, n° 123, 2001, p. 55.
- MÜLLER, Hans-Peter et Isabelle KALINOWSKI, « Comment l'individualité est-elle possible ? : Conditions structurelles et culturelles d'un idéal de la culture moderne », *Réciprocités sociales*, vol. XLIV, n°2, 2012, 25 p.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine. « Rhétorique de la mise en marge », dans Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.), *Théories des marges littéraires*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 39-54.
- NORA, Pierre (dir.). *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », vol. I, 1984, 678 p.
- OTERO, Marcelo. « Le fou social et le fou mental : amalgames théoriques, synthèses empiriques et rencontres institutionnelles », *Sociologies*[en ligne], 2010, 22 p.
- PELLEGRINO, Pierre. « Épistémologie de l'espace et sociologie des lieux », *Espaces et sociétés*, n°48-49, 1987, p. 151-168
- PETITAT, André. « Rationalité et singularité », *Revue européenne des sciences sociales*, t. 32, n° 99, 1994, p. 25-33.
- PIERUNEK, Ève et Zaïneb BEN LAGHA (dir.). *Étrangeté de l'autre, singularité du moi : les figures du marginal dans les littératures*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Recherches, série littérature générale et comparée », 2015, 657 p.
- PIZARRO, Narciso. « Appartenances, places et réseaux de places : La reproduction des processus sociaux et la génération d'un espace homogène pour la définition des structures sociales », *Sociologie et société*, vol. XXXI, n°1, 1999, p. 143-161.
- « Place ». Larousse en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>, page consultée le 3 mai 2018.
- REBOUL, Anne. « La fiction, la narration et le développement de la rationalité », *Nouveaux cahiers de linguistique française*, 2009, p. 83-98.

- REY, Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, coll. « Dictionnaires historiques », t. 2, 1998, 2909 p.
- RODRIGUEZ, Jacques. « Partir, c'est mourir un peu », *Réflexions sociohistoriques sur la mobilité et l'errance*, n° 35, 2014, p. 21-32.
- ROY, Shirley et Lorraine DUCHESNE. « Solitude et isolement : image forte de l'itinérance », dans Danielle Laberge (dir.), *L'Errance Urbaine*, Québec, Multimonde, 2000, p. 241-252.
- SIMARD, Jean-Jacques. « La révolution pluraliste. Une mutation du rapport de l'homme au monde ? », *Société*, vol. II, 1988, p. 7-42.
- SZAZS, Thomas. « Folie et clochardisme », *Le réel et la mort dans la situation thérapeutique*, vol. XV, n°2, 1990, p. 233-239.
- SCHOLES, Robert. « Metafiction », *The Iowa Review*, vol. I, n° 4, Iowa, 1970, p. 100-115.
- SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*, Paris, Flammarion, coll. « Aubier / Philosophie », 2007, 293 p.
- TAYLOR, Charles. *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 2003 [1995], 712 p.
- URRY, John. « Les systèmes de mobilité », *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Nouvelle série, vol. CXVIII, 2005, p. 23-35.
- URRY, John. *Sociology beyond societies: mobilities for the twenty-first century*, London, New-York City, Routledge, coll. « International library of sociology », 2000, 255 p.
- VESCHAMBRE, Vincent. « La notion d'appropriation », *Noroi* [En ligne], 2005, 3 p.
- VIERNE, Simone. « Le voyage initiatique », *Romantisme*, n°4, 1972, p. 37-44.
- VINCIGUERRA, Lorenzo. « Les origines philosophiques de la notion d'individu à l'âge classique. Philosophie, théologie, anthropologie (II) », *Annuaire de l'EHESS* [En ligne], 2013, p. 584-585.
- WATIER, Patrick. « M. Weber : analyste et critique de la modernité », *Sociétés*, n° 100, 2008, p. 15-30.
- WINNICOTT, Donald Woods. *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975[1971], 240 p.
- WINTERMEYER, Rolf et Michel KAUFMANN (dir.). *Figures de la singularité*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014, 234 p.
- YON, Guillaume. « Jon Elster. Les sciences sociales face à l'irrationnel », *Idées économiques et sociales*, n° 154, 2008, p. 50-58.