Fabula / Les Colloques
Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma

Entre deux portes : garder contenance

Sophie E. Denis

Pour citer cet article

Sophie E. Denis, « Entre deux portes : garder contenance », *Fabula / Les colloques*, « Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma », URL : https://www.fabula.org/colloques/document751.php, article mis en ligne le 17 Octobre 2007, consulté le 09 Mai 2025

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

Entre deux portes : garder contenance

Sophie E. Denis

Le roman français contemporain peut être pensé comme un ensemble de bâtiments architecturés, dans la diégèse desquels le lecteur pénètre par une porte d'entrée ou *incipit*[1]. J'entends « architecture » comme : « projection d'un espace, l'espace mental de l'architecte dans l'espace réel »[2], « un espace tridimensionnel et incluant l'homme »[3]. La quatrième dimension, celle du temps, est apportée par l'habitant :

> C'est l'homme qui, se déplaçant dans l'édifice, le regardant sous des points de vue successifs, crée lui-même, pour ainsi dire, la quatrième dimension, et donne à l'espace sa réalité intégrale.[4]

En ce sens, l'espace diégétique n'existe que lu, et le lecteur y fabrique « de l'autre », un énonciateur qui se montre plus ou moins crédible[5].

Pour rendre compte du sentiment du lecteur lorsqu'il franchit le seuil, lorsqu'il habite l'espace textuel, mais aussi quand il en sort, il a fallu examiner de façon systématique l'ensemble du corpus romanesque de plusieurs auteurs à partir de « l'ère du soupçon ». Il est alors apparu que chaque auteur fabrique de l'espace à sa façon, avec ses postulats esthétiques mais aussi avec son corps propre, et que cet espace paramétré contient plus ou moins bien le corps propre du lecteur.

Il conviendra donc de garder à l'esprit deux réflexions. La première du philosophe allemand Peter Sloterdijk qui se propose dans *Sphères* de

1 Je me permets de renvoyer à ma thèse de doctorat *L'incipit : les portes de l'espace romanesque français du XXe siècle* (directeur Jacques Fontanille, Université de Limoges, 2002), dans laquelle j'ai proposé d'utiliser la métaphore conceptuelle des portes pour figurer les différents *incipit* possibles, par un système comportant sept possibilités d'*incipit* (annexe I) en forme de :1) *Porte cochère*, qui fait coïncider le début du texte avec le début de l'histoire racontée. Le lecteur est initié, pris en charge, mis en confiance. 2) *Porte battante*, qui fait accéder le lecteur à une histoire déjà en cours (début in medias res). Le lecteur est ignoré. 3) *Porte antipanique*, qui piège le lecteur à l'intérieur de la diégèse par des marques conatives fortes. 4) *Sas*, qui initie le lecteur par des informations métadiscursives sur la diégèse. Il est donc associé au « work in progress ». 5) *Porte de service*, qui ouvre sur une histoire annexe par rapport à la Fabula. Le lecteur est leurré. 6) *Porte à tambour*, qui fait coïncider *incipit* et *desinit* et invite le lecteur à relire le roman. 7) *Pas de porte*, qui désigne un *incipit* commencé à mi-phrase, à mi-procès et laisse le roman comme « incommencé ». Le lecteur est ignoré par l'énonciateur, contraint à co-écrire le texte. J'ai examiné la tension qui pouvait exister entre début et fin dans un corpus allant de Louis Aragon à Echenoz et montré la très forte cohérence des espaces diégétiques édifiés par les romanciers. Ils font alterner en général trois « portes » et pas davantage, car ils y projettent leur propre espace (comment ils vivent leur corps propre dans le monde).

2 Philippe Bourdon, *Sur l'espace architectural*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2003, p.86.

3 *Ibid.*, p.52.

4 Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, Minuit, 1959, p.15.

5 Éric Landowski établit les compétences modales du « sujet crédible » dans *La Société réfléchie*, Paris, Seuil, 1989.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

> raconter l'histoire de l'homme comme une histoire de l'espace, ou plus précisément comme une histoire de l'organisation de l'espace ou de la production de l'espace. Cela revient à exprimer la conviction que le geste du donner d'espace et de la prise d'espace seront les premiers actes éthiques. [6]

Selon lui l'homme moderne est condamné à vivre sans enveloppe. Écrire des romans, les lire, sont donc également indispensables à sa survie psychique. La seconde réflexion est de Georges Perec, dans le « prière d'insérer » d'*Espèces d'espaces* :

> L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble ? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça se cogne. Nous cherchons rarement à en savoir d'avantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à un autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ce laps d'espace. Le problème n'est pas d'inventer l'espace (…) mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire. [7]

La lecture de romans est ainsi une manière de soumettre notre espace propre à un espace extrinsèque qui l'inquiète, le figure ou le répare.

Le corps à corps

A. Le corps à l'œuvre

Dans la perspective du « discours en acte » de Jacques Fontanille[8], l'auteur est un « actant source » désireux de convertir la réalité, « actant cible », en œuvre de fiction par les actions combinées de « saisie » et de « visée ». Il rejoue alors le mystère de l'origine de son accès à la parole, basé sur la manière dont s'est joué pour lui la séparation entre le Moi et le monde extérieur, dont s'est constitué ce que le psychanalyste Didier Anzieu appelle le Moi-Peau.

> Par Moi-peau, je désigne une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface de son corps. (…) De cette origine épidermique et proprioceptive, le Moi hérite la double possibilité d'établir des barrières (qui deviennent des mécanismes de défense psychique) et de filtrer les échanges (avec le Ça, le Surmoi, le monde extérieur). [9]

---

6 Peter Sloterdijk, *Écumes, Sphères III*, Paris, Maren Sell éditeurs, 2005, p.782. Souligné par nous.

7 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974 /2000.

8 Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998.

9 Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995, p.61

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La position « proprioceptive » est la position du corps imaginaire du sujet, de son « corps propre », à la fois centre de référence de la déixis dans la perspective de l'énonciation, et enveloppe, sensible aux sollicitations de l'extérieur (sensations) et de l'intérieur (émotions et affects) dans la perspective des logiques du sensible[10].

L'examen des écrits des romanciers sur la relation existant entre l'*incipit* et la diégèse, ainsi que la relation *incipit* /*desinit* de leurs romans, permet d'établir le « schéma de tension discursive » propre à chacun. Ce schéma est à mettre en relation avec la qualité de leur Moi-Peau, telle qu'on peut la deviner à travers leurs textes. La tension discursive assure la solidarité entre le sensible (intensité, affects…) et l'intelligible (déploiement dans l'étendue). Jacques Fontanille établit trois schémas tensifs, que nous mettrons en relation avec autant de pratiques d'écritures et d'hypothèses concernant les Moi-Peau correspondants. Chacune de ces pratiques d'écriture crée un espace plus ou moins apte à porter, à contenir le corps du lecteur, que j'ai qualifié par un verbe d'action.

B. Bercer

Le premier schéma est celui de la *décadence*. L'auteur place en *incipit* une phrase qui conditionne fortement tout le développement du roman. La rédaction de l'*incipit* correspond pour Louis Aragon, Julien Gracq ou Philippe Sollers à un choc émotionnel et la rédaction du développement procure une détente cognitive, achevée au *desinit*.

Louis Aragon compare le romancier à un jongleur « dont la balle envoyée d'une main à l'autre suit la courbe, ici appelée arc, mais arrive dans l'autre main modifiée par l'espace parcouru, jouant son propre jeu en dehors du jongleur, qui ne peut que fermer la main sur elle ». Tout *Aurélien* sort d'une phrase, imaginée en marchant dans les rues de Nice : « La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide », dit-il dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*[11]. La rédaction de l'*incipit* en porte cochère, ou envoi de la balle dans l'air, correspond à un surgissement de l'inconscient. Le *desinit* évoque la mort de Bérénice « les balles l'avaient traversée comme un grand sautoir de meurtre ». « Maintenant, il faut la ramener à la maison… ».

Julien Gracq dit avoir en tête un projet insistant mais informe :

> un peu comme une pente qu'on voit s'amorcer devant soi et où on sent qu'on glisserait en roue libre. (…) À ce moment, il suffit d'un signal, d'un déclic que déclenche le hasard ; cela peut être n'importe quoi ; une rencontre, une promenade, un paysage. [12]

[10] Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF, 1999, p.33.

[11] Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Albert Skira, 1969, p.89.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Il parle de l'achèvement du roman comme d'une liquidation, de l'assèchement d'un gisement. Philippe Sollers déclare :

> Moi, c'est le dégagement qui m'intéresse. Comment ? Presque toujours par la constatation de l'invivable. Par le désir d'en finir avec le fini. Petit à petit, le récit va construire une situation plus respirable, aisée, qui va nous conduire un peu partout, dans des villes, des voyages, des repliements.[13]

La forme romanesque proposée au lecteur est fortement enclose. L'*incipit*, en forme de porte cochère ou de porte battante, constitue une base ferme à l'énonciation. Le sujet prend place fermement dans la diégèse. Le Moi-Peau des auteurs qui prennent appui sur un *incipit* dicté par leur inconscient, semble de qualité convenable, dans la mesure où est assurée une porosité suffisante aux interférences du Ça, tandis que la saisie du réel s'effectue. Mais le roman encadre fermement ce lâcher-prise, cet abandon à la diégèse. Le lecteur accède à la fiction comme il plongerait dans une eau tiède, la détente cognitive s'accompagne d'un bien-être affectif comparable au bercement. Il y retrouve la fusion Moi-monde qu'il a connue dans la phase narcissique de son développement psychique. Il est remarquable que dans les romans de Julien Gracq, l'événement, figurant la scission (la castration, le manque), est toujours hors d'atteinte. Il n'a jamais lieu dans le *Rivage des Syrtes*, il a déjà eu lieu dans *Un beau Ténébreux*. La défusion Moi-monde n'est pas nette. L'*incipit* et le *desinit* du roman suppléent aux déficiences de la fonction « barrière » du Moi-Peau, qui constitue néanmoins un bon filtre.

C. Caresser

Le deuxième schéma est celui de l'*amplification*. Il ne saurait y avoir de saisie satisfaisante du réel, et la rédaction du corps de l'œuvre provoque une augmentation de la tension. L'auteur va donc réinvestir dans les romans suivants des formes déjà utilisées, pour les réinterpréter autrement, les mettre en relation avec d'autres représentations. L'ensemble des romans d'un même auteur constitue une polyphonie complexe, c'est le cas chez Claude Simon, où chaque roman redit autrement ce qui a déjà été dit (la moitié s'ouvre en porte battante) et invente de nouveaux motifs.

Claude Simon parle d'un chaos initial, « un magma informe de sensations plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis, accumulés »[14]. Il tient à conserver l'aspect fragmentaire des émotions éprouvées et se refuse à jointoyer les

---

12 Entretien avec Jean-Louis Rambures (1970), dans Julien Gracq, *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1995, p.1191.

13 Christian de Portzamparc, Philippe Sollers, *Voir Écrire*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p.100.

14 Préface à *Orion aveugle*, Genève, Albert Skira, 1970, p.1.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

éléments ainsi à sa disposition. « On se met à écrire et puis le langage, de lui-même, engendre quelque chose dont on ne savait pas qu'on était porteur »[15]. Divers stimuli venus de la réalité (le passage à la fenêtre d'un pigeon, l'extrémité d'une branche, la sonnerie d'un téléphone voisin…) sont propres à amorcer l'écriture et puis le sujet accepte d'une certaine façon de se dessaisir de l'énonciation. Il se démultiplie en plusieurs instances narratives, disparaît dans le corps du texte. Le corps propre de l'écrivain, parfois mis en scène, n'est jamais véritablement débrayé de l'énonciation[16]. La plupart de ses romans commencent par un récit de commencement, une « thématisation du cadre, des seuils et de la castration »[17]. À preuve, les premières phrases de ces quelques romans où nous avons souligné les termes qui instituent une « vision encadrée » du réel, une délimitation du champ :

> l'une d'elles touchait presque la maison et l'été quand je travaillais tard dans la nuit assis devant la *fenêtre* ouverte je pouvais la voir (…)
>
> *Incipit* d'*Histoire* (1967)

> Dans la *vitrine* une dizaine de jambes de femmes identiques sont alignées, le pied en haut, la cuisse sectionnée à l'aine reposant sur le plancher, le genou légèrement fléchi (…).
>
> *Incipit* des *Corps conducteurs* (1971)

> La *carte postale* représente une esplanade plantée de palmiers qui s'alignent sous un ciel trop bleu au bord d'une mer trop bleue.
>
> *Incipit* de *Triptyque* (1973)

> La *scène* est la suivante : dans une pièce de vastes dimensions un personnage est assis devant un bureau, l'une de ses jambes à demi repliée sous son siège (…).
>
> *Incipit* des *Géorgiques* (1981)

Les romans de Claude Simon recréent pour le lecteur l'environnement qui a présidé à la constitution du Moi-Peau : bain de paroles dont on ne sait la provenance, sensations visuelles, tactiles, olfactives… L'énonciataire fait l'expérience d'une dépersonnalisation englobante, il est confronté à l'inintelligibilité du monde mais contenu par le texte même. La tension cognitive ne peut jamais se relâcher mais le corps propre du lecteur est constamment stimulé par une série d'émotions et de

15 Interview parue dans *L'Express*, 5 avril 1962.

16 Patrick Longuet, Lire Claude Simon, la polyphonie du monde, Paris, Minuit, 1995.

17 Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p.96.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sensations qui agissent comme autant de caresses (le *handling* est indispensable à la constitution du Moi-Peau). Lire Claude Simon, c'est renoncer à vouloir comprendre, se laisser porter par des impressions successives.

D. Ouvrir

Le troisième schéma est celui de l'*atténuation*. La rédaction de l'*incipit* tend au presque rien, au silence, à l'effacement de toutes les figures. Le sujet est visé par le monde plus qu'il ne tente de le saisir.

Nathalie Sarraute se place pour écrire dans un état de « conscience ouverte, sans limites dans laquelle s'engouffre ce qui normalement, reste en dehors, vous effleure à peine »[18]. Elle traque le moment où le tropisme prend forme, cherche à se dire. Le lecteur est happé par le texte, et y figure l'effraction de l'enveloppe psychique, la mise en danger de l'intégrité du Moi. Les romans sarrautiens mettent en scène l'angle mort du langage, avec la présence dans six *incipit* sur les onze que compte son œuvre du déictique « ça » (souligné par nous) et la trouée de nombreux points de suspension :

> Une fois de plus je n'ai pu me retenir, *ç*'a été plus fort que moi, je me suis avancé un peu trop, tenté, sachant pourtant que c'était imprudent et que je risquais d'être rabroué.
>
> *Incipit* de *Portrait d'un inconnu* (1947)

> Il hoche la tête, il plisse les paupières, les lèvres… « Non, décidément non, *ça* ne va pas. »
>
> *Incipit* de *Entre la vie et la mort* (1968)

> Elle est mignonne, n'est-ce pas ? Regardez-moi *ça*…regardez comme c'est fin…
>
> *Incipit* de « *disent les imbéciles* » (1976)

> — Alors tu vas vraiment faire *ça* ? « Évoquer tes souvenirs d'enfance »…Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas.
>
> *Incipit* de *Enfance* (1983)

> — « Vous ne vous aimez pas. » Mais comment *ça* ? Comment est-ce possible ? Vous ne vous aimez pas ? qui n'aime pas qui ?
>
> *Incipit* de *Tu ne t'aimes pas* (1989)

[18] Conversation avec Simone Benmussa, *Nathalie Sarraute Qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture, 1987, p. 145-146.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Ces *incipit* sont travaillés par le manque-à-dire, le « ça » indicible et impliquent tous une gêne de l'énonciateur et de l'énonciataire, piégé par des portes antipaniques, associé de fait par le « tu », le « vous », ou implicitement menacé par le titre : « disent *les imbéciles* ». Le corps propre du lecteur est menacé par l'écriture sarrautienne, il subit une effraction intime qui ressemble à la lacération du canapé par la narratrice d'*Enfance*. On déchire son langage, sa pensée, son enveloppe psychique. Nathalie Sarraute, dont l'ultime roman a pour titre l'impératif : *Ouvrez*, place le lecteur dans un univers effrayant, qui précède la constitution du Moi-Peau. Il n'y a pas d'extérieur au Moi, pas de séparation Moi/monde parce qu'il n'y a pas de représentation du monde extérieur. Tout est pensée, langage. Tout est le Moi de l'énonciation. Elle a d'ailleurs conscience de la violence imposée au lecteur : « Il est plongé et maintenu jusqu'au bout dans une matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom, sans contours »[19].

E. Dissoudre

Toujours sur le schéma de l'atténuation, nous pouvons placer les romans de Samuel Beckett. Le psychanalyste Didier Anzieu, grâce au témoignage dont il disposait de la cure suivie par Beckett avec Bion, qualifie le Moi-peau de l'auteur comme irrémédiablement troué, et donc constituant une barrière inefficace entre intérieur et extérieur[20]. Dans ces conditions, il est difficile d'identifier l'instance narrative comme le souligne Jeanne-Marie Barbéris, qui définit le « sujet idem » comme « un lieu de représentations communes, un lieu d'alignement et de co-phrasage perceptif, actionnel ainsi qu'affectif »[21]. Il n'y a alors pas de possibilité de se repérer dans l'espace et dans le temps comme le rappelle l'*incipit* de *L'Innommable* :

> Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. (…) J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi.

Le critique Jacques Neefs commente :

> Les commencements chez Beckett, sont une plongée sans nul extérieur pour le circonscrire, sans nul intérieur pour vraiment l'habiter, qui expose la condition ouverte sans dehors du séjour d'être.[22]

19 *L'ère du soupçon* (1964), dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1996, p.1586.

20 Didier Anzieu, *Beckett*, Paris, Michel Archambaud, 1998.

21 Jeanne-Marie Barbéris, « Coénonciation et actualisation : la textualité en *Idem* », dans *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, dir. Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p.206.

22 « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? » Commencements chez Beckett, dans *Genèse du roman contemporain*, dir. Bernhild Boie et Daniel Ferrer, Paris, CNRS éditions, 1993, p.150.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Dans l'*incipit* de *Watt*, Monsieur Hackett sait que les choses ne sont pas à lui, parce qu'elles lui plaisent. Plus loin dans le roman, il espère le moment où « tout le hors lui sera lui », « Lorsqu'en un mot il sera à son centre enfin, après tant d'années fastidieuses à s'accrocher au périmètre »[23].

Chez Beckett, la « subjectivité en idem » se tient sur le fil du rasoir, la position proprioceptive s'éprouve comme d'une extrême fragilité :

> …c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre…

Le trouble qui affecte l'énonciateur affecte le lecteur qui se perd dans les incertitudes du texte, et ne peut lui aussi que se raccrocher au « périmètre », à l'*incipit* et au *desinit* de *L'Innommable*, au passage du blanc au noir. La matérialité du livre aide à accepter d'être replongé dans les affres des perceptions infantiles où l'intégrité du Moi est perpétuellement menacée puisque ce qui vient de l'extérieur ne saurait encore être introjecté.

Entre deux portes

Pour finir, j'affirmerai avec le psychanalyste Daniel Sibony que

> l'art est l'aspect positif de la violence, c'est là qu'il puise ses forces, mais là où la violence entrechoque deux narcissimes, l'art les fait se rencontrer ; là où ils veulent se détruire, l'art leur offre une œuvre, un lieu où ils peuvent se rejoindre.[24]

Si le corps à corps qui a lieu entre la porte de l'*incipit* et celle du *desinit* peut être un entre-deux éprouvant, il « aide à prolonger fictivement le processus identitaire (où se déjoue l'identité, où se décadre l'image du monde) sans passer par l'épreuve réelle »[25]. Car, toujours selon le psychanalyste, « Aujourd'hui, l'art maintient très jouable la béance de l'identité, ce qu'elle a d'impossible – pour l'artiste et le public, de part et d'autre de l'œuvre »[26].

Soumettre son corps propre aux influences berçantes, caressantes, ouvrantes ou dissolvantes de l'espace diégétique, c'est pour le lecteur accepter la faille inhérente

23 Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Minuit, 1968, p.41.

24 Daniel Sibony, *Création*, Paris, Seuil, 2005, p.8

25 *Ibid.*, p.93.

26 *Ibid.*, p.290.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

au fait d'exister, rejouer son espace propre. Accepter de sortir de « l'atmosphère amniotique » tiède de la baignoire mise en scène par Echenoz dans l'*incipit* de *Ravel*[27], son dernier roman, accepter de s'extraire de cette eau « savonneuse ou des cheveux perdus enlacent des bulles » pour « l'air brutal d'une maison mal chauffée ».

S'interroger sur les limites de l'œuvre, le début et la fin, c'est prendre en compte le « laps d'espace » dont parlait Perec, le franchissement périlleux des seuils, thématisé par Echenoz :

> pour peu qu'on soit de petite taille et que soit élevé le bord de cette baignoire montée sur pieds de griffons, c'est toujours une affaire de l'enjamber pour aller chercher, d'un orteil hésitant, le carreau dérapant de la salle de bain. Il convient de procéder avec prudence pour ne pas se heurter l'entrejambe ni risquer en glissant de faire une mauvaise chute.[28]

Reste donc au lecteur à choisir avec soin l'espace romanesque qui convient à son bien-être psychique du moment : « La solution de cet embarras serait bien sûr de se faire fabriquer une baignoire sur mesure, mais cela représente des frais »[29]. À défaut de devenir romancier, le lecteur malade dans un espace diégétique inapproprié pourra toujours fermer le livre, ou atteindre la porte de sortie, le *desinit* qui , toujours dans *Ravel*, fait un sort au personnage et rétablit le silence dans l'espace du lecteur :

> Il se rendort, il meurt dix jours après, on revêt son corps d'un habit noir, gilet blanc, col dur à coins cassés, nœud papillon blanc, gants clairs, il ne laisse pas de testament, aucune image filmée, pas le moindre enregistrement de sa voix.[30]

Le parcours, entre-deux portes, s'il peut être éprouvant comme « écart à soi-même », ne saurait être insupportable.

27 *Jean Echenoz, Ravel, Paris, Minuit, 2006, p.7 et 8. Reproduit en annexe II.*

28 *Ibid.*, p.7

29 *Ibid.*, p.8.

30 *Ibid.*, p.123-124

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Sophie E. Denis
Voir ses autres contributions

Courriel : phisodenis@yahoo.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.