

MARIE-HÉLÈNE VOYER

UNE IMPOSSIBLE EXHAUSTIVITÉ

POÉTIQUE DU LIEU DANS *VILLA BUNKER* DE SÉBASTIEN
BREBEL

Un processus d'auto-aveuglement, voilà le but caché de toute entreprise.

Sébastien Brebel, *Villa Bunker* (2009 : 41-42¹)

51 Dans son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992), Georges Didi-Huberman montre bien comment « [d]onner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet. Voir, c'est toujours une opération de sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte » (1992 : 51). Inquiéter le regard, voilà ce que propose tout un pan de la littérature contemporaine, tels ces « romans de l'écart » que décrivent Dominique Viart et Bruno Vercier dans *La littérature française au présent* ([2005] 2008), autant de fictions qui introduisent « un grain de sable dans la mécanique bien huilée de la représentation, [et] porte[nt] la réalité à son plus extrême dérèglement, [...] jusqu'à une sorte d'hyperréalisme miné d'inquiétante étrangeté » ([2005] 2008 : 424). Le roman *Villa Bunker* de Sébastien Brebel (2009²) apparaît à cet égard emblématique de ces œuvres où la représentation et le réel se dé-figurent, où se déploie, dans une sorte de huis clos, une « poétique du malaise » à mesure que se multiplient les hypothèses, que se confondent les signes et se décomposent les possibles³. *Villa Bunker* présente ainsi le récit du difficile emménagement des parents du narrateur dans une villa de bord de mer. Au fil des 133 courts paragraphes numérotés, qui agissent comme autant de notes, le narrateur

relate le contenu des lettres frénétiques que lui envoie sa mère. Cette dernière lui décrit en détail le lent processus de métamorphoses, de réaménagements et de réarrangements angoissants des pièces de cette villa labyrinthique où elle vient de s'installer avec son époux. Mais comment dire le lieu lorsqu'il se détraque et se disloque ? Comment saisir l'espace quand il se résorbe et s'abolit ? À force de suppositions, de recoupements et de ressassements, le narrateur dresse un portrait vertigineux de cette aberration architecturale que constitue la Villa Bunker. Le récit, qui médiatise tout à la fois la frénésie épistolaire de la mère et les dérives interprétatives du fils, pointe non seulement les limites de toute entreprise « hyper descriptive », mais surtout l'impossibilité, pour le sujet percevant, d'épuiser le réel. Dans *Villa Bunker*, cette tension vers l'exhaustivité, vers la description méthodique d'un lieu indicible, est problématique à plusieurs égards. D'une part, parce que le narrateur n'a jamais mis les pieds dans cette villa qu'il nous décrit ; il ne fait que se la figurer, extrapolant à partir du contenu des lettres étranges que lui envoie sa mère. D'autre part, les excès interprétatifs du narrateur posent problème parce que, on le devine graduellement, les lettres que lui écrit sa mère sont marquées par le sceau d'une triple illisibilité. D'abord une illisibilité *scripturale* (les caractères, affirme le narrateur, sont illisibles), une illisibilité *provoquée* ou *volontaire* (le narrateur soutient ne pas lire les lettres qu'il reçoit), puis une illisibilité *relayée* (le lecteur n'accède au contenu des lettres que par la médiation du narrateur). Entre indétermination et illisibilité, *Villa Bunker* construit une poétique de l'espace incertain que nous tâcherons de circonscrire. Dans un premier temps, l'analyse de la représentation de l'espace dans la diégèse nous permettra de voir en quoi le lieu s'y présente comme un espace de dissolution des perceptions et d'oubli. L'étude de l'action nous mènera ensuite à cerner *l'agir* des personnages qui apparaissent animés de volontés contradictoires, oscillant entre le désir d'altération et de conservation de l'espace. Puis, seront sondés les procédés d'écriture et les modalités narratives propres à cette poétique du lieu incertain qui se déploie dans le roman. On tentera ainsi de saisir en quoi l'usage du « nous » accentue l'ambiguïté de l'origine énonciative du récit alors que le ressassement, la surenchère descriptive et les assertions contradictoires contribuent à l'effritement de l'autorité narrative. Roman du doute, *Villa Bunker* présente un espace qui se détraque sous l'effet conjugué de perceptions qui s'affolent, d'une mémoire qui déraile, de descriptions qui s'épuisent en logorrhées à l'origine incertaine et d'une narration ambiguë.

Un lieu de distorsion et d'oubli

Toute pensée, à la seule vision de cette façade, semblait aspirer à sa disparition et à son effacement (VB : 13).

de la perception et sur les failles de la mémoire. La villa se dessine ainsi comme un trompe-l'œil hyperréaliste, un théâtre de simulacres, de torsions et de brouillages perceptifs où toutes les « sensations s'effondrent » (VB : 10). Les descriptions donnent à voir un espace où la vision est constamment entravée par divers filtres. Par exemple, les allusions à la peinture craquelée, à « la buée sur les vitres [qui] empêch[e] de voir dehors » (VB : 10), à la « lumière fatiguée de se frayer un chemin à travers les carreaux sales » (VB : 24) ou encore à l'obscurité générale des couloirs, confèrent au lieu un caractère hautement improbable. Marquée par l'incohérence et l'absence de continuité, la villa apparaît inconstante : « [L]e goût, le style des objets et l'arrangement général vari[ent] d'une pièce à l'autre, comme s'il n'existait pas de rapport entre les diverses parties de la villa » (VB : 51) ; « le volume et la hauteur même du plafond sembl[e]nt varier sensiblement d'une pièce à l'autre » ; « d'une chambre à l'autre [on constate] des différences de luminosité et de température si importantes qu'[on] [a] l'impression de changer de saison » (VB : 52) ; on note « [d]es variations stupéfiantes de la lumière d'une pièce à l'autre » (VB : 58), etc.

§3 Cette inconstance de l'espace, on le devine, n'est pas inhérente à la villa ; elle a sans doute plus à voir avec la perception biaisée qu'en ont ses habitants. Ainsi, la mère du narrateur devine sur les murs « les formes des meubles et les emplacements de tableaux absents » (VB : 24), autant de « grands rectangles pâlis » (VB : 27) qui font naître en elle des visions d'horreur où s'animent des « ancêtres grotesques [...] [,] des êtres démesurés qui [ont] perdu toute apparence humaine » :

Là où d'autres n'auraient vu que des surfaces blanches, ma mère devinait les gueules d'épouvante sur les pans de mur entre chaque fenêtre, des têtes bâclées à larges coups de pinceau sur des fonds de couleurs vives et criardes, des portraits invisibles à ses yeux mais qu'elle pouvait néanmoins imaginer et qui produisaient un effet d'autant plus puissant sur elle qu'elle ne pouvait pas les voir (VB : 28).

§4 Dans cet extrait, on voit comment les *perceptions* de la mère sont distordues : à partir de la vision d'un objet a priori stable, inanimé et neutre (un mur sans tableau), la mère *devine* des gueules d'épouvante pourtant *invisibles à ses yeux*. L'espace, dans ce roman, s'inscrit donc comme le lieu de projection d'une névrose qui brouille le rapport perceptif que la mère noue avec l'espace qui l'entoure. Dans leur absence même, les choses se déforment, gagnent en densité, s'animent et s'imposent, avec violence, dans l'esprit de cette dernière.

§5 En plus de s'inscrire comme l'espace projectif de la folie de ses habitants, la villa se présente comme un lieu d'oubli : tant son histoire que sa genèse lui font défaut ; même les plans de la maison s'avèrent désuets et ne permettent pas de mieux circonscrire l'architecture de cette villa labyrinthique qui semble avoir oublié ses propres plans :

Les plans laissés par le notaire à la signature de l'acte de vente étaient fautifs,

erronés et même absurdes. Après les avoir examinés attentivement pendant des heures, cherché à établir un lien entre ces indications obscures et la villa, il[s] avai[ent] détruit ces plans illisibles qu'il[s] avait qualifiés d'aberrations architecturales (VB : 55).

- §6 À cette absence de plan ou d'archive s'ajoute l'absence troublante de « photos [ou de] traces écrites » (VB : 50) des anciens habitants de la villa, et ce, malgré la quantité astronomique d'objets laissés sur place par ces derniers. Ainsi, les seules traces du passé s'amoncellent en masses d'objets disparates et témoignent d'un rapport au temps confus, anhistorique, hétérogène.
- §7 L'inconstance de la villa et la discontinuité temporelle dont elle est marquée imitent la structure d'une pensée troublée, celle de ses habitants; une pensée faite de lignes de fuites, de béances et d'absences. Ainsi, les parents du narrateur « accusent leur mémoire défaillante » (VB : 57) alors qu'ils réalisent que la villa leur échappe constamment. Ils s'y agitent – incapable de s'en faire une représentation claire – perdus « comme [d]es pensées [qui] vont et viennent dans un cerveau surmené » (VB : 58). Dans ce roman, tout se passe comme si l'absence et l'oubli agissaient comme un *aveuglement*, pour reprendre la juste expression de Bertrand Gervais ; « un aveuglement qui force le regard à sans cesse se réinventer. Puisque rien n'est permanent, tout peut survenir. L'ordre comme le chaos » (2008 : 61). Par là, *Villa Bunker* illustre avec force les propos de Dominique Viart et Bruno Vercier, qui ont souligné à quel point les lieux « de la littérature sont [d'abord] des lieux dont la mémoire s'est dé faite ou menace de se perdre [...] » ([2005] 2008 : 227). Ce caractère insaisissable et amnésique des lieux contamine les divers modes d'agir des personnages de *Villa Bunker*, qui apparaissent animés par des volontés contradictoires de destruction et de conservation du lieu.

Fixer/figer/conservé le lieu

- §8 À la constance et à la consistance précaire de la villa répondent les attitudes contradictoires des parents du narrateur, respectivement partagés entre le désir de détruire cet espace saturé et la volonté de le laisser intact, intouché. Prisonnière du « mobilier en désordre et [d]es dizaines, [d]es centaines de cartons [...] accumulés » dans la villa, la mère du narrateur affirme craindre « que la vue de ces cartons et des meubles dispersés devienne un spectacle définitif et immuable [...] exposé au regard comme dans un musée » (VB : 34). Se sentant « cernée de toutes parts, environnée par la multitude d'objets qui résum[ent] leur vie passée » (VB : 35), la mère conçoit les objets qui l'entourent comme autant de traces et de *preuves* angoissantes de leur existence pétrifiée. Résolue à se départir de tous ces « objets préhistoriques encombrants » (VB : 55) qui saturent la villa, la mère souhaite « tout jeter, tout détruire [...] vendre tous les meubles, [...] les jeter par les fenêtres,

allumer un feu devant la villa et voir tout disparaître dans les flammes » (VB : 56). Elle se bute toutefois à l'entêtement de son époux, qui refuse quant à lui « que la disposition des meubles soit modifiée et [...] interdit [à sa femme] de toucher aux bibelots, il ne v[eut] pas non plus qu'elle décolle le papier des murs » (VB : 56) :

Chaque objet devrait rester à sa place exacte. Pendant des mois, des années peut-être, pensait ma mère, la villa demeurerait en l'état et ils ne feraient rien pour modifier cet état, tout au contraire ils s'emploieraient à conserver la villa en l'état dans lequel ils l'avaient trouvée, se gardant de modifier quoi que ce soit, atténuant par tous les moyens possibles les effets de leur présence, effaçant leurs traces comme si le temps s'était arrêté (VB : 56-57).

§9 Ainsi, contrairement à son épouse qui refuse de vivre dans un espace où le temps se fige en amoncellements d'objets inertes, le père souhaite conserver, *muséifier* la villa. En refusant toute modification de l'espace, il semble chercher à l'inscrire (et à s'inscrire) dans un temps immobile, à protéger le lieu (et à se protéger, en quelque sorte) de l'œuvre de disparition que rejouent sans cesse ses reconfigurations.

§10 La prise minutieuse de notes ou la capture compulsive de clichés de l'intérieur de la villa semble être, pour le père du narrateur, la manière la plus sûre d'en figer les contours et d'en fixer une représentation durable, de faire contrepoids à ce mouvement de sape et d'altération que provoque le temps sur le lieu. Mais l'appareil photo, appareil de vision supposé « neutre », s'avère tout aussi instable que son propriétaire :

[11] [r]essembl[e] à un jouet rafistolé, passablement ridicule [...] [,] le ruban de sparadrap enroulé à la base de l'objectif renforçant l'impression qu'il n'en sortirait jamais aucune photo nette. L'appareil, avait-elle dit, ne ressemblait pas à un vrai appareil photo, mais à une grossière contrefaçon totalement dépourvue des qualités instrumentales requises pour photographier (VB : 67).

§11 Ainsi, doté de ce risible appareil qui ne peut que restituer une image distordue d'un réel qui l'est tout autant, le père du narrateur tente d'obtenir une image fixe de ces lieux qui se délitent devant ses yeux, « libre de braquer son objectif sur le motif de son choix. Il semblait alors que chaque détail valait la peine d'être pris en photo et que chaque situation méritait d'être immortalisée aux yeux de mon père » (VB : 68). L'absence de hiérarchie ou de principe de sélection dans la prise compulsive de clichés gomme toute possibilité de documenter de manière objective les intérieurs de la villa, qui apparaissent décomposés en autant de fragments, en autant de traces éparses laissées par la frénésie « hyperscopique » du père, par cette forme *exaltée* d'auto-aveuglement dont il souffre : « Le monde visible était une réserve d'images pour mon père, des images des choses que mon père capturerait comme pour vérifier que ces choses existaient vraiment [...] » (VB : 69). Cette vision seconde, le père du narrateur la construit à même cet espace qu'il détaille, cadre et cisèle sans discernement : « Pareil à un touriste

hagard perdu dans sa propre maison, [...] il tournait l'appareil photo dans diverses positions à la façon d'un instrument d'optique, organe de seconde vue capable de lui faire voir ce que ses propres yeux ne pouvaient lui révéler » (VB : 70). Ainsi, il multiplie les clichés identiques, les prises de vue inlassablement répétées des mêmes objets, des mêmes angles de la villa : « [D]es photos dont il était seul à percevoir la différence lorsqu'elles étaient développées et qu'il les disposait sur une table pour examiner attentivement » (VB : 70). Si, à l'origine, le père du narrateur s'est donné pour objectif de restituer une vision d'ensemble de la villa, il semble graduellement oublier son projet, « pointant l'objectif au hasard, photographiant bientôt sans discrimination, sans méthode, zoomant sur un détail, traquant le moindre indice susceptible de le mettre sur la voie d'une découverte » (VB : 71). Ce regard second posé sur la maison, à force de répétitions, envahit les moindres recoins de la villa, qui se présente comme une vertigineuse mosaïque d'elle-même : « Les photos se propagèrent rapidement, multipliées comme sous une poussée de fièvre. [...] La pièce devait être remplie de clichés, des photos sous-exposées, rayées, souillées, qui jonchaient le plancher [...] » (VB : 75). Mais, rapidement, « les photos, loin de refléter cette image stable définitive qu'il croyait pouvoir saisir et stocker, produisaient l'effet contraire. Prise sous tous les angles, la villa semblait se morceler, se disperser aux quatre vents, perdue sous le nombre infini de ses profils » (VB : 76). D'une volonté de fixation et de condensation de l'espace par la photographie, on passe à un effet général d'atomisation et de dissémination du lieu dans une sorte d'autoreprésentation abyssale de l'espace. La force d'évidence de la photographie se résorbe dans sa multiplication frénétique, rien ne fait plus sens dans cette *immobilité vive* – pour reprendre l'expression de Roland Barthes – accumulée à l'excès.

512

Quand la prise de clichés ne permet pas de circonscrire l'espace habité, quand la saisie cognitive du lieu est entravée par des torsions, des brouillages – et parfois même des excès perceptifs –, reste à en *mimer* le caractère mobile, à imiter l'aspect mouvant de la villa en l'arpentant inlassablement jusque dans ses moindres recoins. D'abord avec lenteur : « Ils visitèrent le premier étage, parcourant lentement les longueurs des couloirs qui distribuaient les différentes chambres [...] » (VB : 23) ; « [i]l avait fallu répéter les incursions dans la villa, apprendre à se repérer, se familiariser avec les lieux. Ces visites successives et d'une lenteur exagérée avaient pris un caractère exploratoire inquiétant » (VB : 57). Puis, de plus en plus rapidement, le père du narrateur évolue entre les murs incertains de la villa. Tel un topographe frénétique, il s'adonne à une exploration des surfaces et des volumes de la maison,

traversant les corridors à toute allure, ouvrant et refermant les portes, inspectant d'un regard bref les pièces, évaluant d'un coup d'œil volumes, largeur, longueur des chambres et couloirs, hauteur sous plafond, degré de pente de l'escalier, répartition générale des espaces, incidence du jour à cette heure et conséquences lumineuses (VB : 63).

- §13 Et quand la vitesse ne suffit plus à combler la poursuite erratique du sens dans ce lieu à la temporalité trouble et à la « durée accidentée, cardiaque » (VB : 101), reste encore le retranchement dans « l'exploration du sous-sol » (VB : 90) ou encore l'immobilité :

Il avait cessé de visiter la villa [...] et réduit ses parcours au minimum, devenu avare de ses propres mouvements, mesurant ses paroles et sa respiration comme si sa vie nouvelle obéissait à une comptabilité stricte (VB : 82).

- §14 Perméable à l'espace qu'il investit, le père fait littéralement corps avec les lieux, il voit sa peau agir « [c]omme une surface sensible aux influences du lieu » (VB : 61), et jusqu'aux tréfonds de son esprit, il habite et investit cet espace qui l'habite également :

Et la nuit venue, lorsqu'il était sur le point de s'endormir, de nouvelles portes s'ouvraient dans son cerveau, il arpentait les étages mentalement, visitait les chambres l'une après l'autre, dans une succession morne et prévisible, passant en revue ses souvenirs comme s'il battait un jeu de cartes de façon mécanique, inconsciente, récapitulant l'ordre et la grandeur de chaque pièce, et il continuait à parcourir la villa dans ses rêves, comme perdu dans un décor de théâtre (VB : 63).

- §15 On le voit, à force de l'investir et de l'investiguer, le lieu se déréalise et exhibe sa facticité : à la fois simulacre, écran de fantasmes et toile tendue entre ses habitants et le réel. Perdus dans une villa comme dans un décor de théâtre, dans un lieu où chaque pièce semble « aménagée ou décorée pour que s'y accomplisse un drame précis » (VB : 53), où « les images semble[nt] tressauter » (VB : 101), errants, le pas mal assuré, les parents du narrateur se déréalisent eux-mêmes. Comme « deux personnages dans un film muet » (VB : 59), ils s'échinent et s'échouent dans leur volonté d'appropriation de l'espace, poussés par leur désir de déchiffrement de la cohérence cachée, de la partition secrète du lieu. Entre les béances et les saillances d'un espace impossible à circonscrire, dans les méandres d'une mémoire erratique que peine à stabiliser la prise compulsive de clichés, se dresse une parole foisonnante, excessive, qui tente malgré tout de décrire le lieu, dans une surenchère vertigineuse.

Écrire, décrire le lieu

- §16 Dans le roman, la cadence même de l'écriture fait écho aux dislocations et à l'oubli qui imprègne les lieux. Face à cette villa qui échappe à tout entendement reste donc cette voix répétitive et martelante qui tente, à force de rumination, d'en fixer une image juste et durable. À l'architecture problématique de la villa répond ainsi une parole qui avance par à-coups et par reprises successives. L'écriture, dans *Villa Bunker*, imite la structure d'une pensée perdue dans un labyrinthe, ce lieu de l'oubli pour reprendre la juste expression de Bertrand Gervais,

non pas d'un oubli pur et simple, comme une amnésie complète, mais d'un oubli partiel, d'une pensée désarticulée, toujours capable de comprendre qu'elle est dans un dédale, bien qu'impuissante à rétablir les liens qui unissent les tracés entre eux. C'est une pensée qui capte, sans pour autant retenir l'ordre des choses, une pensée désordonnée qui se réinvente sans cesse, car elle ne repose pas sur ce qui est déjà établi (2008 : 35).

§17 Cette pensée qui se déploie sur le mode de la rumination évoque le ressassement qui s'érige, comme l'a bien démontré Dominique Viart, « dans le déficit de la construction : cherchant [...] à faire advenir par tentatives successives d'incertaines liaisons logiques ou analogiques, il morcelle et diffracte plus qu'il ne construit » (2001 : 70). Ainsi, dans *Villa Bunker*, cette prose bègue et répétitive qui s'impose avec force dans le récit tente de cristalliser une image stable de ces lieux qui oscillent entre réalité et projection :

Nous voyons une maison et nous savons immédiatement quel type d'existence est possible dans cette maison. [...] Dans les plus brefs délais, nous savons si nous pourrions habiter cette maison ou si nous devons au contraire renoncer à vivre dans cette maison. Le caractère habitable ou non de la maison est immédiatement connu de tous. Tout ce que nous allons expérimenter, tout ce que nous allons penser et tout ce que nous allons ressentir, nous pouvons le regarder comme si nous l'avions déjà vécu. En moins d'une minute, nous pouvons imaginer notre existence future dans cette maison, nous pouvons percevoir cette existence comme si elle était déjà accomplie et révolue. [...] Nous imaginons nos vies possibles dans des maisons inconnues, et à la fin ces existences s'entassent les unes sur les autres quelque part au fond de nous (*VB* : 7-8).

§18 Dans *Villa Bunker*, le ressassement, qui traverse et lie entre elles les 133 notes qui structurent le roman, génère par un effet d'accumulation une sorte d'inventaire des *manières* d'appréhender le lieu. Mais, dans un double mouvement, ce ressassement provoque un brouillage constant de la référence, qui vacille et se décompose dans une sorte d'énumération, de liste délirante de ses formes réelles, de ses formes possibles et de ses formes fantasmées. Cet « effet-liste », comme l'a bien démontré Alain Rabatel, est attribuable à « la *répétition* à la *même place* des mêmes sons, mots, structures syntaxiques ou structures rythmiques dans la liste d'items ou dans la liste des propositions ou des phrases » (2011 : 266).

§19 Dans *Villa Bunker*, le ressassement permet également de souligner le rapport complexe qui se noue entre le sujet et l'espace qu'il perçoit. Le ressassement mime l'enlèvement et la fascination du regard pour son objet en même temps que son absorption :

Nous achetons une maison, nous savons que dans son état actuel, cette maison ne nous convient pas, mais nous avons bon espoir de remettre cette maison en état et d'aménager cette maison à notre goût. Nous allons tout refaire, pensons-nous de bonne foi, tout transformer, et nous faisons aussitôt toute sorte de projets dans le but d'aménager cette maison et de la rendre habitable. Nous avons cette maison devant nous, mais ce n'est pas cette maison que nous voyons, nous voyons déjà une autre maison, une

maison idéale qui est à l'image de ce que nous pensons pouvoir faire. [...] Un processus d'auto-aveuglement, voilà le but caché de toute entreprise (VB : 41-42).

§20 Un vaste processus d'auto-aveuglement, voilà bien l'une des modalités les plus prégnantes de cette poétique de l'espace incertain qui apparaît dans *Villa Bunker*. Dans ce roman, tout se passe comme si les personnages tâchaient de dire l'espace tel qu'ils le fantasment plutôt que tel qu'ils le perçoivent. Détaillant à l'extrême l'espace qui l'entoure, la mère du narrateur n'échappe pas à la sourde angoisse que suscite chez elle la façade de la villa qu'elle vient d'acquérir avec son mari. Cette villa balnéaire, qu'elle préfère qualifier de « prison désaffectée », résiste à toute tentative d'appropriation psychique. Ainsi, elle tente d'« habill[er] la façade de multiples façons afin de dissoudre ou d'enterrer l'image » carcérale qui s'impose à elle :

Elle avait substitué par l'imagination à la façade existante les lignes et la géométrie du chalet, du pavillon indien, du manoir normand, sans jamais parvenir à obtenir un changement durable de sa vision. Le masque s'effritait, tombait bientôt et la façade de prison refaisait surface. La première impression reprenait ses droits. [S]ous les décombres du chalet, du pavillon ou du manoir, la villa se reformait, plus effrayante, plus sombre que jamais (VB : 15).

§21 Ces substitutions lexicales se voient graduellement remplacées par une véritable négation du mot « villa » : « Le mot villa se trouve quelque part dans notre cerveau, dans une région de plus en plus reculée, chaque jour qui passe enfonce ce mot plus loin encore, bientôt nous n'avons même plus besoin de nous rappeler qu'il ne faut pas prononcer ce mot [...] » (VB : 45). À cet « aveuglement lexical » de la mère s'ajoute la lente dissolution de la parole, qui affecte les parents du narrateur au quotidien : « [I]ls ne pouvaient plus désigner ce monde que par allusion, communiquant par sous-entendus, un monde chaque jour plus confus, plus instable, dont les limites et les contours semblaient s'estomper dans la distance » (VB : 46). Cet effondrement de la parole se double, chez la mère du narrateur, d'une volonté de description monomaniaque qui semble ne pouvoir s'épancher que par le geste épistolaire. Prise d'une « véritable frénésie d'écriture », et poussée par une volonté de description logorrhéique, elle fournit donc à son fils « toute sorte de détails superflus » sur l'architecture de la maison : « [E]lle avait accumulé dans chaque lettre un maximum de détails techniques relatifs à l'art architectural dans le but de me décrire la villa le plus précisément possible, mais elle n'avait contribué par ce moyen qu'à faire naître le désordre dans mon esprit » (VB : 39). On le voit, à force de descriptions, la mère ne contribue qu'à *opacifier* le lieu :

Chaque lettre était censée décrire l'état d'avancement des travaux, et en effet, les pages fourmillaient de détails architecturaux concernant la villa et décrivant le processus de réfection de la villa. Elle s'exprimait en termes spécialisés d'architecture et de construction et elle recourait souvent à des expressions typiquement architecturales, elle éprouvait visiblement une satisfaction très grande à s'exprimer dans un langage technique (VB : 39).

§22 L'accumulation de détails techniques dont use la mère du narrateur contribue à jeter le doute sur son équilibre mental et sur la vraisemblance de ses propos; elle témoigne d'un rapport excessif au réel. Nous verrons maintenant comment ce vacillement de l'autorité mène le lecteur à douter du narrateur, qui, à force de médiatiser la voix de sa mère, apparaît contaminé par cette frénésie, reconduisant dans son propre récit les excès descriptifs de cette dernière.

Ambiguïtés de la voix énonciative et effondrement de l'autorité narrative

§23 Dans *Villa Bunker*, la surenchère d'information a pour conséquence la multiplication d'assertions contradictoires qui contribue à rendre encore plus opaque et instable cette villa dont la description est marquée du sceau de l'incertitude :

Le fait est qu'elle ne savait plus après quelques jours si elle entendait des vagues ou si elle était victime d'une illusion, au fond il lui était impossible de dire s'il régnait un silence complet dans la villa ou si au contraire ils étaient constamment soumis et exposés au fracas ininterrompu des vagues (*VB* : 30).

§24 À cette inconstance de la perception spatiale se superpose une double modalisation de l'incertitude des voix énonciatives ; d'une part, le narrateur ne sait plus si sa mère est bien à l'origine de ces lettres qu'elle lui envoie : « [J]e ne savais plus à la fin qui était l'auteur de ces lettres, [...] j'éprouvais toute sorte de doutes concernant l'origine des phrases qu'elle avait tracées [...] » (*VB* : 49-50). D'autre part, cette incertitude est redoublée tout au long du récit par l'utilisation du « nous », qui contribue à gommer l'origine énonciative des paroles et des pensées du narrateur et de sa mère. Dans ce récit où s'entremêlent des voix à l'origine indécidable sont fréquemment évoqués la dissimulation et le mensonge, qui régissent le rapport au monde du narrateur et de sa mère : « Notre vie entière, nous la consacrons [...] à nous dissimuler le caractère absurde et mensonger de nos projets » (*VB* : 42).

§25 Dès les premières pages du roman, le narrateur sème le doute quant à la crédibilité des propos tenus par sa mère dans les lettres qu'elle lui envoie. Cette dernière apparaît alors comme une femme aliénée, incapable de s'inscrire comme un foyer stable de perception. Elle affirme d'ailleurs elle-même remettre en question ses perceptions, soutenant qu'elle et son mari « se mett[e]nt à douter de leurs sens ou [...] accus[e]nt leur mémoire défaillante » (*VB* : 57). Les lettres qu'elle envoie à son fils apparaissent écrites par une femme à l'esprit trouble et torturé. Des lettres portées par une écriture que le narrateur qualifie de « chaotique et grossière, aux caractères si peu soignés, désordonnés » (*VB* : 7). Ainsi, le narrateur imagine sa mère écrire frénétiquement, ne pouvant

empêcher sa main de tracer des mots de plus en plus gros, de plus en plus difformes, des mots qui ressembleraient à des paquets de nerfs et des métastases, puis des phrases entières écrites dans la fièvre qui s'ajouteraient au corps illisible des autres phrases [...] (VB : 32).

§26 Pour le narrateur, les lettres que lui envoie sa mère s'avèrent donc indéchiffrables, gorgées de « petits corps informes et gluants », de « signes obscurs, de lettres ou de biffures qui [sont] tantôt des taches, tantôt des insectes, des êtres hybrides emmêlés et frénétiques, des alliages monstrueux qui fourmill[e]nt sur la page et se refus[e]nt à son intelligence » (VB : 47).

§27 À la folie présumée de sa mère et au caractère illisible des lettres qu'elle envoie, s'ajoute l'étrangeté du comportement du narrateur qui, dès le début du roman, affirme ne *pas* lire les lettres qu'il reçoit, sous prétexte qu'il connaît d'avance leur contenu :

Je tenais la lettre dans ma main, c'est la première fois que je recevais une lettre de ma mère [...] [;] je n'avais pas besoin de la lire pour connaître son contenu et je savais à ce moment que je recevrais d'autres lettres pareilles, des lettres contenant toute sorte de renseignements sur ma mère et sur la vie qu'elle menait dans la villa, qui m'apprendraient comment vivaient mes parents depuis qu'ils avaient emménagé dans leur villa de front de mer (VB : 31).

§28 Comble de l'étrangeté, le narrateur affirme ne pas savoir si les lettres lui sont destinées :

[L]e fait est que je n'étais même pas certain que cette lettre me fût adressée et que je n'avais pas le moyen de le vérifier, et pour cause, les noms et prénoms écrits sur l'enveloppe étaient illisibles et déformés [...]. Elle avait donc tracé ce nom d'une écriture tourmentée et hostile, une écriture qui agissait tout de suite sur les nerfs, et moi j'avais fini par me convaincre que c'était le mien (VB : 36-37).

§29 Le vaste processus d'auto-aveuglement qui parcourt le roman en filigrane n'épargne donc pas le narrateur, qui manifeste explicitement son refus de lire ces lettres qu'il reçoit :

Le cœur battant, j'avais tourné les pages de la lettre sans oser en déchiffrer le contenu, c'est pourquoi j'avais pris soin de retirer tout d'abord mes lunettes, ma *myopie pour une fois me protégeant du monde*, de ses aspérités, de ses contours trop nets [...] (VB : 38 ; nous soulignons).

§30 Dans un jeu de miroirs où tout bascule, le comportement du narrateur s'inscrit comme l'exact reflet des attitudes qu'il attribue à sa mère. De la même façon qu'il nous la décrit comme une femme étrange en proie à des visions d'horreur face à des tableaux invisibles, il se présente lui-même comme un homme troublant qui « regard[e] aussi chaque lettre comme une sorte d'œuvre d'art, avec ses éclaircies soudaines et ses bleus vifs, ses zones de désert criblées de capitales » (VB : 44). Ainsi se réverbèrent et se superposent la folie (présumée) de la mère et l'étrangeté (avérée) du narrateur. La

vraisemblance pragmatique du récit – selon laquelle on doit « justifier la performance narrative au nom du principe que l'on ne peut rapporter que les choses que l'on a apprises » (Cavillac, 1995 : 24) – vacille également, puisque le narrateur, qui affirme ne pas avoir lu les lettres de sa mère, décrit malgré tout les intérieurs d'une villa qu'il n'a aucun moyen de s'imaginer. Ainsi, dans un double mouvement d'aveuglement, le narrateur n'a jamais vu la villa et affirme n'avoir jamais lu les lettres que lui envoie sa mère.

§31 À cette vraisemblance pragmatique fragilisée s'ajoute le graduel effondrement de l'autorité du narrateur. En effet, comme le souligne Cécile Cavillac :

[I]l ne suffit pas, pour satisfaire à l'autorité fictionnelle, que le narrateur d'un récit soit dûment informé selon un protocole explicite ou non : il faut encore que, comme tout auteur d'un acte d'assertion, il puisse être tenu pour véridique (adhérent à son propre discours et digne de foi) et compétent (cohérent dans sa relation des faits) (1995 : 25).

§32 Or, au fil du récit, le narrateur voit sa fiabilité affaiblie par le portrait peu reluisant qu'il fait de lui-même, de son enfance, et de la vie qu'il mène. Il se qualifie ainsi, en feignant emprunter les propos de sa mère, d'enfant doté d'une « volonté de destruction incompréhensible » (VB : 107), entretenant une profonde « détestation de toute musique » (VB : 107). Enfant reclus, retranché dans sa chambre, il passe sa jeunesse à noircir inlassablement des cahiers réclamés « à corps et à cris » (VB : 109), à recopier méticuleusement des passages d'ouvrages savants tels que « la Seconde Préface de la *Critique de la raison pure* » ou encore « les quarante premières pages de *Psychopathia Sexualis* » (VB : 110). Ainsi, on en apprend davantage sur la « genèse » de cette propension à l'enfermement du narrateur et sur les sources de son goût pour la prise de notes compulsive. D'abord « fils inaccessible et renfermé », « enfant solitaire et brusque » (VB : 111), le narrateur, on le comprend au fil du roman, est désormais un doctorant qui vit isolé, reclus dans une chambre minuscule. Fasciné par Michel Foucault, il s'y consacre depuis des années, refusant tout contact avec le monde extérieur, déchirant toutes les lettres qu'il reçoit et refusant de répondre au téléphone :

[Ma mère] n'avait jamais su ce que contenait au juste l'œuvre de ce philosophe des prisons, des hôpitaux et des casernes, elle ne savait pas dans quelle mesure l'œuvre de Foucault était devenue vitale à mes yeux, mais elle savait que c'était la folie Foucault qui déchirait ses lettres entre mes mains et m'empêchait de répondre au téléphone, cette même maladie de la pensée qui m'avait rendu froid et hermétique à la matière dont sont faits les sentiments, les désirs (VB : 117-118).

§33 Le récit du narrateur, on l'aura compris, s'inscrit tout à fait dans la lignée des *narrations ambiguës*, qui renvoient selon Frances Fortier et Andrée Mercier « à la crédibilité du narrateur et à la fiabilité de son récit⁴ » (2011 : 335). Le renversement des perspectives est vertigineux, car c'est désormais le

narrateur qui met en scène sa mère en train d'*imaginer* le lieu où il habite, en train de se le figurer enfermé dans sa chambre d'étudiant, « jouant son propre enfermement et jouant la folie Foucault à la perfection » (VB : 119) :

[E]lle imaginait des piles impressionnantes de notes sur son bureau, elle voyait aussi les volumes de Foucault dans la petite chambre, les œuvres complètes du philosophe des prisons et les commentaires de ces œuvres aussi, de gros livres annotés grignotant l'espace resserré de sa petite chambre, une chambre qui devait ressembler à un chantier de papier, une resserre, devrait-elle dire [...], un espace réduit consacré à Foucault, un espace clos où la folie Foucault pouvait s'épanouir librement depuis des années (VB : 120).

§34 La poétique du lieu, dans *Villa Bunker*, est d'abord un acte de fabulation et de projection où le sujet se met en scène dans un lieu qu'il *s' imagine* percevoir. Un lieu de tous les simulacres où s'animent, tels des fantoches, autant de représentations décalées de soi qui se mirent et se réverbèrent à l'infini : le narrateur, incapable d'écrire sa thèse, s'imaginant sa mère mue par une pulsion épistolaire frénétique; le narrateur, reclus, se figurant son père comme un double de lui-même, enfermé au dernier étage de la tour d'une villa fantasmée, « [...] dans une pièce minuscule remplie de livres et de brochures de tous les matériaux nécessaires au travail de réflexion » (VB : 80).

Inquiéter le voir

Toutes ces nouvelles connexions qui se forment dans notre cerveau en présence de l'inconnu. [...] Tout notre être entraîné dans cette nouvelle manière de voir et de percevoir (VB : 132).

§35 La poétique du lieu chez Sébastien Brebel fait une large part à l'indécidable et à l'illisible. Le fantasme et l'anticipation, ainsi que les torsions et brouillages perceptifs en modulent constamment la représentation, de la même manière que la mémoire et l'oubli en articulent les tensions. Décrire le lieu par ses saillances et ses béances, le marteler et le ressasser d'une voix répétitive, tenter de le capter, de le figer, de l'archiver par la prise de notes et de photos et l'investir de tout son corps, voilà autant de manières d'en saisir l'impermanence. Cette poétique de l'espace incertain s'érige sur une parole excessive, foisonnante et « ressassante » qui, par l'accumulation de détails techniques et la multiplication d'assertions contradictoires, provoque une surenchère vertigineuse de la description. Dans *Villa Bunker*, l'édifice fragile que forme la configuration spatiale est redoublé d'un récit à l'origine énonciative incertaine, où la vraisemblance pragmatique est fragilisée et mise en tension par un narrateur à l'autorité ambiguë. Dans ce roman, la poétique du lieu passe par une troublante « mise en scène et [...] interrogation de l'acte de voir », pour reprendre la juste expression de Pierre Ouellet. Deux pôles « qui semblent être la matière romanesque et poétique la

plus tangible, si tant est qu'on puisse "toucher" quelque chose comme le regard. Beaucoup plus subtil et volatile que ne peut l'être le monde visible » (Ouellet, 2000 : 153). L'espace tiendrait ainsi tout à la fois du réel et du leurre puisqu'il apparaît constamment médiatisé, distordu par les filtres du fantasme, de la mémoire et de l'oubli, ces écrans tendus entre le monde et ce que l'on y projette d'angoisses et d'incertitudes.

NOTES

1. Désormais, les références à cet ouvrage seront signalées par la mention *VB*, suivie du numéro de la page.
2. *Villa Bunker* est le troisième roman de Sébastien Brebel. Avec *Place forte* (P.O.L., 2002) et *Le fauteuil de Bacon* (P.O.L., 2007) se dessinait déjà cet imaginaire de l'enfermement, du huis clos et du ressassement que l'on retrouve dans *Villa Bunker*. En cela, Sébastien Brebel s'inscrit avec netteté dans cette constellation d'écrivains français contemporains qui jouent sur le malaise et l'étrangeté des espaces du quotidien. On pense notamment à Marie NDiaye (dont l'œuvre en entier est mâtinée d'inquiétante étrangeté) et Marie Redonnet (dont les personnages, dans *Splendid Hôtel*, 1986, et *Forever Valley*, 1987, sont hantés et envahis par la figure de la ruine). Aux éditions P.O.L., en plus de Sébastien Brebel, on peut évoquer André Benchetrit (*Le ventre*, 1995) et Nicolas Bouyssi (*Compression*, 2009 ; *Les algues*, 2010), dont les héros, reclus et déphasés, entretiennent un rapport trouble avec le monde.
3. Cet article s'inscrit dans le cadre des recherches doctorales que je mène, rendues possibles grâce au soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
4. Fortier et Mercier distinguent également la narration impossible, associée à la compétence du narrateur, et la narration indécidable, liée à l'identité de ce dernier.

BIBLIOGRAPHIE

BENCHETRIT, André (1995), *Le ventre*, Paris, P.O.L.

BOUYSSI, Nicolas (2009), *Compression*, Paris, P.O.L.

BOUYSSI, Nicolas (2010), *Les algues*, Paris, P.O.L.

BREBEL, Sébastien (2002), *Place forte*, Paris, P.O.L.

BREBEL, Sébastien (2007), *Le fauteuil de Bacon*, Paris, P.O.L.

BREBEL, Sébastien (2009), *Villa Bunker*, Paris, P.O.L.

CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, p. 23-46.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit.

FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2011), « La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques », dans Frances FORTIER et Andrée MERCIER [dir.], *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene (Contemporanéités), p. 333-355.

GERVAIS, Bertrand (2008), *Logiques de l'imaginaire, tome 2 : La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, Montréal, Le Quartanier (Erres essais).

OUELLET, Pierre (2000), *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sainte-Foy/Limoges, Éditions du Septentrion/PULIM.

RABATEL, Alain (2011), « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », *Poétique*, vol. 3, n° 167, p. 259-272.

REDONNET, Marie (1986), *Splendid Hôtel*, Paris, Éditions de Minuit.

REDONNET, Marie (1987), *Forever Valley*, Paris, Éditions de Minuit.

VIART, Dominique (2001), « Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Simon, Bergounioux », dans Éric BENOIT, Michel BRAUD, Jean-Pierre MOUSSARON *et al.* [dir.], *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux (Modernités, 15), p. 59-74.

VIART, Dominique, et Bruno VERCIER ([2005] 2008), *La littérature française au présent*, 2^e édition augmentée, Paris, Bordas.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

[Marie-Hélène Voyer](#) est doctorante en études littéraires à l'Université Laval sous la direction d'Andrée Mercier et Élisabeth Nardout-Lafarge (Université de Montréal). Ses recherches portent sur la poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain. Elle est membre du CRILCQ et du comité de rédaction de la revue *Salon double*, un observatoire de la littérature contemporaine. Auxiliaire de recherche au projet « Porosité des pratiques narratives contemporaines au Québec : enjeux poétiques et historiques » (chercheuse responsable : Andrée Mercier, Université Laval), elle est également détentrice d'une bourse de doctorat Joseph-Armand-Bombardier (CRSH).

POUR CITER CET ARTICLE :

Marie-Hélène Voyer (2013), « Une impossible exhaustivité. Poétique du lieu dans *Villa Bunker* de Sébastien Brebel », dans *temps zéro*, n° 6 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document885> [Site consulté le 22 avril 2013].

RÉSUMÉ

Par l'analyse du roman *Villa Bunker* (2009) de Sébastien Brebel, l'auteure trace les jalons d'une poétique de l'espace incertain qui s'érigerait sur un principe d'indécidabilité et d'illisibilité. L'étude de la représentation spatiale et l'analyse de l'action permettent, dans un premier temps, de voir comment l'espace s'y présente comme un lieu marqué par les brouillages de la perception et de l'oubli. Puis, sont examinées les modalités stylistiques (formes de l'excès et du ressassement) et narratives (instabilité de l'origine énonciative, autorité narrative ambiguë) de cette poétique de l'espace qui traduit à la fois les vertiges de l'interprétation et la problématique de tout procès perceptif.

Through an analysis of Sebastien Brebel's novel Villa Bunker (2009), the author outlines a poetics of uncertain spaces erected upon a principle of undecidability and illegibility. Firstly, the study of spatial representation and analysis of action allow us to see how space in the novel is presented as being affected by the blurring effects of perception and forgetfulness. Subsequently, this paper examines the stylistic terms (forms of excess and iteration) and narrative aspects (instability of the enunciative source; ambiguous narrative authority) of this poetics of space, a poetics that translates both the vertigo of interpretation and the problematical nature of any perceptual process.