



Rien que des seuils : réflexion sur l'esthétique de l'interstice dans les oeuvres de Gabriel JOSIPOVICI

Marcin Stawiarski

► To cite this version:

Marcin Stawiarski. Rien que des seuils : réflexion sur l'esthétique de l'interstice dans les oeuvres de Gabriel JOSIPOVICI. Conserveries mémorielles, 2010. hal-02266702

HAL Id: hal-02266702

<https://hal.science/hal-02266702>

Submitted on 15 Aug 2019

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

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

Rien que des seuils : réflexion sur l'esthétique de l'interstice dans les œuvres de Gabriel JOSIPOVICI

MARCIN STAWIARSKI
Université de Caen Basse-Normandie

« Le seuil c'est, peut-être, la mort »
Edmond Jabès

« Le seuil n'est-il pas le puits ? »
Edmond Jabès

Dans l'essai « The Room », publié dans le recueil *Touch*, l'écrivain britannique Gabriel Josipovici interroge l'instant de basculement figuré dans quatre tableaux de Jean-Baptiste Chardin (Josipovici, 1996 : 131-139). Représentant toutes une activité en train d'évoluer – une bulle de savon qui ne pourra qu'éclater ou un toton qui, à coup sûr, s'arrêtera, d'un instant à l'autre, de virevolter – les quatre peintures de Chardin dramatisent la labilité de l'instant présent par la représentation d'un entre-deux temporel éphémère. Cette esthétique de l'interstice est également présente dans la plupart des œuvres de fiction de Josipovici, où elle connaît de multiples représentations, tant spatiales que temporelles. L'idée de l'interstice caractérise plusieurs notions spatio-temporelles : seuil, intervalle, métamorphose ou intermédialité. Or, l'interstice suggère surtout une station, donc un figement. Etymologiquement lié au latin *interstare*, l'interstice serait-il un arrêt sur l'entre-deux, un arrêt *sur* et *dans* le seuil, une fixation du basculement ou du franchissement ?

Est-ce une telle pensée du figement qui fait dire à Edmond Jabès que « le seuil c'est, peut-être, la mort » (Jabès, 1980 : 13) ? Nous voici devant le paradoxe majeur : le temps du passage immobilisé. Envisager le seuil, c'est considérer non seulement la donnée spatiale en soi – espace liminaire, zone frontalière – mais également sa dimension dynamique et temporelle, celle du franchissement, du passage, de l'ingression ou de la transgression. On pourrait postuler que la notion de seuil n'a de sens qu'à partir du moment où il y a franchissement. Sans lui, l'entre-deux que représente le seuil, comme la scission entre l'extérieur et l'intérieur, reste virtuel. Le seuil n'est pas qu'un espace séparateur ou qu'un lieu de jonction, il est avant tout un espace du vivant, espace à franchir. Autrement dit, le seuil n'est pas sans s'actualiser en tant que tel par le franchissement.

L'idée de l'interstice me conduit à concevoir le seuil dans cette dynamique double de l'entre-deux réunissant à la fois arrêt et franchissement, liberté et empêchement, la mort et le vivant. En puisant dans les œuvres de Josipovici, je souhaite interroger ce paradoxe, en m'appuyant d'abord sur les représentations symboliques multiples de l'interstice dans *The Big Glass*. Celles-ci me permettront de poser les jalons de ma réflexion avant d'envisager, dans un deuxième temps, l'idée du seuil au crible des reprises incessantes dans la fiction de Josipovici comme facteur d'indétermination du récit qui confère à l'interstice le sens d'un cheminement erratique. En dernière analyse, je poursuivrai mon interrogation de l'indétermination en examinant quelques cas de transgressions narratives.

I FIXER LE FRANCHISSEMENT : *THE BIG GLASS*

Les espaces liminaires qui traduisent l'idée du seuil sont légion dans l'œuvre de Josipovici. Mais il en est un qui retient particulièrement mon attention : le *Grand Verre* duchampien, l'*œuvre-seuil* par excellence, explorée dans le roman *The Big Glass*, qui présente

au lecteur une polysémie de l'idée de l'interstice. Je souhaite me concentrer en premier lieu sur les multiples valeurs de la symbolique du franchissement que nous offre ce roman.

D'abord, en termes spatiaux, l'interstice tient du seuil. A son tour, le seuil peut être conçu comme le lieu liminaire double, impliquant à la fois ouverture et clôture et ne prenant son sens plein que dans le franchissement. C'est de cette ambiguïté du seuil qu'est porteuse l'œuvre fictive dans *The Big Glass* de Josipovici.

Le roman met en scène un personnage-scribe (Goldberg), chargé de transcrire les notes prises par un personnage-artiste (Harsnet) à mesure que ce dernier aboutit à son *magnum opus*, le grand verre¹. La trame du roman est centrée autour de cette transcription du carnet d'artiste, par le biais duquel sont progressivement dévoilés au lecteur le projet de l'œuvre, le travail sur l'œuvre et la réflexion autour de l'œuvre. A la fin du texte, l'achèvement du grand verre est mis à l'épreuve du hasard (le verre est accidentellement brisé, comme le *Grand Verre* de Marcel Duchamp) et son intégrité est mise en doute. Ce qui prévaut alors sur l'achèvement, c'est le parcours artistique vers l'accomplissement. Si bien que c'est l'activité périphérique de l'acte créatif (étapes intermédiaires, étapes dérivées : les notes de l'artiste, la boîte verte contenant des notes liées au projet) qui se trouve mise en relief au détriment de l'aboutissement final de l'œuvre. La trame du roman porte ainsi en germe l'idée de l'interstice et de l'espace liminaire, et relègue la finalité ou la téléologie au second rang.

En ce qu'il s'inspire du *Grand Verre* de Duchamp, le roman de Josipovici possède une valeur *ekphrastique* (de l'*ekphrasis*, description littéraire d'une œuvre d'art), mettant en place un certain nombre d'allusions, plus ou moins explicites, à l'œuvre de Duchamp. Les passerelles symboliques entre l'œuvre plastique et le roman qui m'intéressent pour la réflexion sur l'interstice sont celles qui font du grand verre une *œuvre-écran*, *œuvre-filtre*, donc aussi, en quelque sorte, une œuvre à franchir, œuvre qui fait appel à la fois à l'idée d'un *à-travers* et d'une traversée, quand bien même métaphoriques ou illusoirs.

Le grand verre et le *Grand Verre* sont les parfaits symboles, conjointement opaques et transparents, de la dichotomie entre séparation et union qui est au cœur de l'idée du seuil. Ce qui appelle au franchissement, ce sont les deux plaques de verre dont est constitué le *Grand Verre*, l'une disposée au-dessus de l'autre. Ce qui retient le franchissement, c'est ce qui se laisse voir sur la surface du verre, les rouages et les mécanismes constitués de fil de plomb (la Mariée, les Célibataires, les Grands ciseaux, la Broyeuse de chocolat, les Tubes capillaires, etc.) mais aussi les traces laissées par le spectateur. Par conséquent, si le verre scinde le devant et l'arrière, sa transparence les unie.

De cette manière, l'image traditionnelle se trouve mise à l'épreuve par l'(in)visibilité conçue comme transparence, car rien ne doit être caché ou rien ne doit donner l'impression de receler un sens caché. La transparence peut s'entendre au sens purement physique et mécanique du terme, mais aussi au sens épistémologique de l'accès à la connaissance et au sens herméneutique de l'appréhension et de l'interprétation de l'œuvre. Le verre ne doit pas inspirer d'admiration ou de contemplation comme un tableau : « Verisimilitude is a lie. Masterpieces are a lie. Museums and galleries as fasle delay [...] » (Josipovici, 1977 : 73)². La transparence sape donc la *mimésis*, dénuée l'apparence des simulacres du réel, et, ce faisant, elle rend possible la liberté du franchissement et transforme l'œuvre en un espace interstitiel. Le regard n'est pas retenu et fuit au-delà en passant à travers la surface de l'œuvre :

That is the point of the glass, he wrote. Not a surface to be covered. Not an object to be made. Not a picture of, he wrote, and not the thing itself. Shadow and projection, he wrote. Present and absent at the same time. Existent and non-existent [...]. What will the viewer see? He wrote. Something on the glass. And the glass. And something through the glass. The wall of the gallery, the other exhibits hanging on it. People moving, standing, leaning forward. And his reflection. Himself bending forward and looking. Looking at. Looking through. Looking back at himself looking. (Josipovici, 1977 : 22)

Toutefois, malgré la transparence, il ne s'agit pas d'un franchissement total : le corps du spectateur, lui, est retenu par le verre. L'œuvre ouvre et sépare à la fois. L'idée du filtre qu'elle contient est révélatrice d'un paradoxe central du seuil : la tension entre liberté et empêchement.

Parallèlement à la valeur spatiale de l'interstice, *The Big Glass* interroge également la valeur temporelle de la transition et du franchissement. Chez Duchamp, les différentes parties du *Grand Verre* présentent des mécaniques qui majorent le passage, le rite initiatique ou le franchissement rendu impossible par le truchement de la prolifération d'étapes, d'obstacles et de seuils. Ces rouages spatiaux tiennent en puissance une valeur temporelle : elles fixent symboliquement l'instant de basculement, tout en suggérant le mouvement incessant par la multiplication des seuils.

A son tour, le roman dramatise les étapes de l'avènement de l'œuvre. A plusieurs reprises, le processus créatif nous est présenté comme une succession de trois moments distincts : « First to make it, he wrote, and then to show it, and then to bring things to a finish. Those are three steps, wrote Harsnet [...]. » (Josipovici, 1977 : 17). Or, le lecteur s'aperçoit rapidement que ces étapes sont vouées à l'échec. En effet, aucune démarcation nette ne semble pouvoir être opérée entre elles et il ne semble aucunement possible de définir les différents stades avec justesse. Dans l'incipit, le roman insiste sur le commencement prématuré :

It is much worse to begin soon, he wrote, than not to begin at all. Much worse to begin too soon than to begin too late. Much worse to begin too soon and realize one has begun too soon than to begin too late and realize one has begun too late. Much worse to begin too soon and realize one is inadequately prepared than to begin too late and realize one is over-prepared. Much worse to begin too soon and reach the end too quickly, typed Goldberg, squinting at the manuscript before him, than to begin at the right time and reach the end too quickly. Much worse to begin too soon and feel one has begun too soon than to begin at the right time and discover one has nothing to begin. (Josipovici, 1977 : 9)

A la fin, en revanche, il s'avère bien trop tard :

When it is too late to go on and too late to start again. From the beginning it was too late, he wrote. It was too late to begin and too late not to begin. Too late for me and too late for the world [...]. And now it is much too late to go on, he wrote, and much too late to start again. Too late for the glass, he wrote, and too late for the showing of the glass. Too late for the truth and too late to invent a lie. Too late for art and too late for the denial of art. Too late for salvation and too late for damnation. Too late for such words and much too late to suppress them. The thing about my life, he wrote, is that everything has always been too late. (Josipovici, 1977 : 101)

La réalisation de l'œuvre est suspendue entre deux termes temporels – le *trop-tôt* et le *trop-tard* – et cette absence de juste milieu restera irrésolue. On est en présence d'un mécanisme de seuils qui privilégie la multiplicité d'étapes intermédiaires dans l'avènement d'une œuvre. La négation de l'image traditionnelle s'accompagne ainsi de la négation des termes de clôture classiques, dans la mesure où le début et la fin univoques et uniques sont révoqués. Là où l'espace pictural s'affranchit de l'idée du barrage, du seuil infranchissable, le temps évacue ses seuils univoques en les multipliant et en éliminant l'idée de finalité.

Il existe donc un lien ténu entre la notion de seuil spatial et celle de seuil temporel. Et c'est certainement l'idée du *retard en verre* qui symbolise le mieux cette dynamique spatio-temporelle de l'interstice. Le retard en verre est à comprendre comme la convergence des sens du mot « retard » – il signifie le potentiel polysémique du retard³, contenu par le verre, tout en constituant aussi, pour le spectateur, une expérience du retard. *The Big Glass* de Josipovici reprend l'idée du retard en verre : « Not just a delay in glass, [...], but glass as mirror of delay

[...]. Mirror of delay and means of delay [...]. » (Josipovici, 1977 : 52). Le grand verre est alors image du paradoxe du seuil, comme *figuration* du retard mais aussi moyen de faire l'expérience du retard. Autrement dit, le verre est à la fois image du franchissement et dépositaire de la trace de passages. C'est là que prend toute son importance le mot anglais *threshold*, signifiant « seuil », étymologiquement apparenté à l'idée de piétinement, renvoyant à l'idée d'un bout de bois *battu* (*treshed*) par le passage.

Parallèlement aux seuils spatio-temporels, le roman met en scène une dynamique symbolique des seuils de l'écrit, et ce par le biais du travail de filtres ou d'écrans de narration et d'interprétation. En ce sens, le seuil émerge comme interstice narratif. Si, en termes de temps et d'espace, le seuil s'irradie en une convergence de significations, en termes de récit, le seuil est le théâtre de tensions entre différentes instances narratives. Cette dernière en devient conflictuelle, agonistique.

Même si *The Big Glass* constitue un monologue de l'artiste-écrivain, Harsnet, même si ce dernier domine la narration, le roman est fondamentalement dialogique, en ce qu'il étire et explore les limites entre les deux instances narratives en présence – entre l'auteur du carnet à transcrire et son scribe. A maintes reprises, on assiste à un dépassement des seuils narratifs, à une certaine porosité entre les niveaux narratifs.

Si, au début du roman, Goldberg se contente de taper peu ou prou fidèlement les notes de Harsnet, si ses commentaires sont d'abord timides, il interviendra de plus en plus dans la *scription* et deviendra, à son tour, *écrivain*. Progressivement, se déploie ainsi un travail exégétique – travail d'interprétation – sous la forme d'un *palimpseste* symbolique : ce texte que l'on efface, ce texte par-dessus lequel on écrit. De proche en proche, Goldberg se met à écrire des annotations dans la marge et à commenter, à critiquer ou à rectifier le texte qu'il est en train de transcrire dans un cahier à part :

Bah! So Harsnet. And Goldberg in his pad: I have never said or written any of the sentiments attributed to me here, though I have heard them from the mouths and read them from the pens of others. It is typical of painters, he wrote, to make these wild accusations, wild generalizations. If he only. It is canvas and paint, wrote Harsnet, and Goldberg settled himself to type on. (Josipovici, 1977 : 46)

Entre les deux instances narratives s'établit graduellement une dynamique de miroirs, de reflets et une certaine réciprocité. Si Goldberg, le scribe, se voit narré dans les notes de Harsnet, Harsnet devient à son tour personnage dans les notes que prend Goldberg au fur et à mesure de son travail de transcription. L'activité de Goldberg ne se résume donc pas exclusivement à la tapuscriture, mais elle acquiert un statut à part entière, tantôt sous la forme de *marginalia*, de palimpseste symbolique, tantôt celui d'un écrit autonome.

Toutefois, force est de constater que la représentation de l'écrit dans le roman de Josipovici n'a de sens que dans cette dynamique de tension et d'agonistique entre les deux instances narratives : qu'il s'agisse d'interventions, de critiques ou de simples rectifications, c'est le dialogue imaginaire entre les deux personnages qui recèle l'idée du seuil, d'interstice et de médiation. C'est cette mise en abyme de la relation du lecteur (ou de l'exégète) au texte qui permet de mettre en évidence le dialogue qui se noue entre eux. Elle souligne les infimes seuils, miroirs et passerelles aménagés entre les deux instances narratives.

Les points de jonction entre Goldberg et Harsnet deviennent alors symboliques de l'interstice infinitésimal entre les deux narrateurs-narrataires. Tous deux se rencontrent à un carrefour : « between junctions seventeen and eighteen » (Josipovici, 1977 : 42). Tous deux s'observent à travers le grand verre : « There he was when I entered, on the other side of the glass. » (Josipovici, 1977 : 94). L'écho de l'interstice spatio-temporel symbolisé chez Duchamp par l'*infra-mince* est évoqué par le roman : « infinite slimness ». C'est un moment de basculement insaisissable, l'instant de transition éphémère, toujours, conjointement,

rétenion et libération. La vision des deux personnages, chacun d'un côté du verre, à la fois transparent et opaque, traduit symboliquement la relation agonistique entre eux et laisse la possibilité du franchissement tout en lui infligeant un démenti. L'instant d'un tel (*non*)*passage* se cristallise au moment où une photographie est prise à travers le dispositif optique, reliant de fait les personnages séparés par le verre : « I took a photo of him through the glass. On both sides. » (Josipovici, 1977 : 96). Tout en demeurant virtuel, purement optique, ce moment de jonction entre les deux instances narratives dans *The Big Glass* n'en symbolise pas moins un moyen de dépassement, de débordement ou de franchissement. Et c'est surtout le mode de la projection qui mène au-delà, au travers du seuil. La marge qui symbolise l'espace liminaire constitue à la fois le point de jonction et de séparation.

Cela rappelle d'ailleurs le dispositif oculaire du *Grand Verre* de Duchamp et le vide qui sépare la mariée de ses célibataires. Le franchissement soulève ici la question de la valeur fantasmatique ou mythique du passage (traversée, rite, métamorphose) :

An yet the drama lies in this, [...], that perhaps the Bride really wishes to remain only a bride, at the moment of her bridity, and the bachelors only bachelors, at the moment of their bachelorhood, [...] crossing the threshold to another existence. As we all of us want to escape ourselves and remain ourselves, want to leave ourselves behind and take ourselves with us, want the world transfigured and yet to remain ourselves in a transfigured world. (Josipovici, 1977 : 69)

L'interstice s'inscrit ainsi dans la construction de l'identité et dans l'interrogation existentielle, car le dispositif duchampien conduit inéluctablement au retour sur soi.

Ainsi, dans *The Big Glass* de Josipovici, en plus des seuils spatio-temporels qui interposent un retard tout en rendant possible le franchissement, nous avons affaire à un réseau de seuils de l'écrit grâce au travail de la médiation, la dramatisation du dialogique et de l'agonistique entre les instances narratives. En étendant la dynamique symbolique du franchissement à la structure narrative, ce roman fait la part belle à toutes les contradictions et tous les paradoxes du seuil.

II SEUILS REITERES : *DISTANCES, MIGRATIONS, EVERYTHING PASSES*

Puisque la structure narrative révèle la mécanique des seuils, la forme elle-même interrogeant les limites et leurs franchissements, dans une certaine mesure, on pourrait parler d'une écriture *présentative* où, à l'instar de la musique, la structure possède une puissance sémiotique propre. Autrement dit, conjointement au sens de l'histoire racontée, représentée, se déploie le sens d'une structure éloquente. De ce point de vue, la plupart des œuvres de Josipovici me semblent receler de telles structures sensibles qui signifient par la forme narrative elle-même, apte à engager d'elle-même des interrogations concernant le langage, le temps ou le sens. Bien sûr, il ne s'agit aucunement d'opposer dialectiquement forme et contenu, mais de tenter de dégager la signification de leur complémentarité.

En ce qui est du seuil, cela revient à dire que celui-ci n'est pas seulement idée, mais aussi *pattern*, forme de narration qui fait sens conjointement à l'histoire. Alors que le premier type de ces formes symboliques était déjà opérant dans la construction de la relation scripturale entre les deux personnages dans *The Big Glass*, le lecteur peut trouver un deuxième type de cette *écriture des seuils* dans les romans de Josipovici où le récit procède par blocs juxtaposés.

A ce titre, on peut citer trois romans : *Distances*, *Migrations* et *Everything Passes*. Pour différentes qu'elles soient, les trois œuvres ont en commun une disposition singulière de parties, étant constituées de blocs entiers de récit sans cesse réitérés et repris. Tout se passe

comme s'il n'existait que l'entre-deux, si bien qu'il ne nous est donné à percevoir que les points de basculement et non des fils de narration clos et complets.

On peut parler alors d'une certaine forme de cyclicité. En effet, dans les trois romans, un nombre réduit d'éléments narratifs est d'abord exposé. Ensuite, vient une alternance entre les différents blocs. Ça et là, de nouvelles entités viennent s'insérer au cours du récit. Toutefois, puisqu'il ne s'agit aucunement de développement, au sens d'une intrigue nouée, amorcée et finalisée, à la fin, le lecteur se trouve toujours en présence de blocs de récits semblables à ceux du début.

A un niveau macrostructurel, le commencement et la fin se rejoignent tandis qu'au niveau micro-structurel les commencements et les fins se multiplient. En effet, chaque bloc semble pouvoir être considéré en soi, ce qui m'amène à croire qu'il serait plus judicieux de parler de basculements ou de franchissements entre blocs autonomes de récit plutôt que de les penser en termes de clôture.

On a affaire à une certaine ouverture de la forme, et c'est d'ailleurs l'idée que développe Karlheinz Stockhausen en parlant, pour sa musique, de *moment-form*, laquelle évacue le déroulement dramatique de la continuité pour privilégier l'intensité de moments autonomes ainsi que la discontinuité. Josipovici se réfère à la musique de Stockhausen à plusieurs reprises et les structures à l'œuvre dans ses romans se prêtent à comparaison avec les formes du temps chez Stockhausen. Mais il me semble également possible de comparer ses romans, surtout pour ce qui est de leur temporalité, à d'autres musiques du xx^e siècle qui privilégient le discontinu (Schönberg ou Stravinsky). On peut également penser que son écriture partage avec les musiques du xx^e siècle l'idée du sérialisme, à savoir la composition à partir d'un nombre réduit d'entités, préalablement sélectionnées.

Si l'on considère l'intrigue de ces romans à la lumière de ce type de construction temporelle, on s'aperçoit qu'elle se cantonne à un nombre minimal d'éléments : la reprise de blocs tend à minorer l'ampleur de l'événement narratif, dans la mesure où l'on est en face du même réitéré sans trêve. Dans *Migrations*, un homme marche dans les rues de Londres, il chancèle et tombe ; un homme est couché dans son lit ; un homme déambule dans sa chambre. Dans *Distances*, une femme marche au bord de la mer ; une femme gravit l'escalier et rend visite à un homme dans sa chambre ; une femme converse laconiquement avec d'autres. Dans *Everything passes*, un homme regarde par la fenêtre de sa chambre ; d'autres personnages lui rendent visite. Dans les trois romans, il s'agit peut-être d'un seul protagoniste ou, pourrait-on considérer, de personnages différents. Quoi qu'il en soit, la répétition anéantit l'univoque, de sorte qu'il n'est plus possible de suivre les fils de la trame avec certitude. Il semble, au contraire, que ce soient l'indétermination, le parcours et le passage, les notions de transition incessante ou de franchissements réitérés, que la composition discontinue majeure.

En observant les incipits des *Distances* et de *Everything passes*, ce qui me frappe c'est le caractère poétique de l'écriture dépouillée, recourant à la juxtaposition :

	<i>Distances</i>	<i>Everything Passes</i>
BLOC 1	A WOMAN. The sea. She begins to walk. She walks. She walks.	A room. He stands at the window. And a voice says: Everything passes. The good and the bad. The joy and the sorrow. Everything passes.
BLOC 2	The sea. She walks.	A room. He stands at the window.

	She climbs the stairs.	Silence. He stands. Silence.
BLOC 3	The sea. She walks. To her right, the town. Ahead of her, the gas-works. She walks. She walks. She climbs the stairs.	He stands at the window. Cracked pane. His face at the window. Greyiness. silence.

L'utilisation du présent simple amplifie l'intensité de l'instant isolé ; la répétition et l'omniprésence des espaces liminaires (le bord de mer, l'escalier et le carrefour dans *Distances* ; les fenêtres dans *Everything Passes*) suggèrent qu'il n'y a que des seuils et rien que des seuils et soulignent l'impermanence. L'image de la vitre brisée rappelle la brisure du *Grand Verre*, transparent et opaque à la fois, impliquant en même temps liberté et empêchement. Cette brisure, c'est la trace du temps, du passage, du hasard.

La multiplication de blocs équivaut alors à une multiplication de seuils, de transitions, et de passages qui déjouent la continuité. Les thèmes principaux de ces trois romans – la migration, l'errance, l'instabilité – se trouvent *présentifiés* par la forme narrative elle-même.

Le facteur majeur de cette construction est la reprise qui affecte la fréquence du récit. Selon la définition de Gérard Genette⁴, le récit peut être considéré comme singulatif, répétitif ou itératif, en fonction de la fréquence, laquelle prend en compte deux données : d'une part, le nombre de fois qu'un événement est raconté et, d'autre part, le nombre de fois qu'un événement s'est produit. Un événement qui s'est produit une seule fois, raconté une fois, sera singulatif ; un événement qui s'est produit plusieurs fois, raconté une seule fois, sera itératif ; et un événement qui ne s'est produit qu'une seule fois, mais qui est raconté plusieurs fois sera répétitif. Dans l'œuvre de Josipovici, on a davantage affaire à ce dernier type de fréquence du récit, c'est-à-dire un récit répétitif.

Toutefois, la reprise de blocs et la répétition microstructurelle au sein d'un seul bloc rendent impossible le calcul simple et univoque du nombre d'occurrences d'un événement par rapport au nombre de fois qu'il est raconté. Et la pertinence d'une telle précision me semble être reléguée au second plan, dans la mesure où ce qui importe, c'est davantage l'indétermination des occurrences, l'incertitude liée à la discontinuité et aux contradictions. On peut alors parler d'une certaine instabilité de la fréquence, instabilité, aussi, des termes de clôture des événements du récit. La narration privilégie l'indétermination et l'équivoque, et ce faisant la forme elle-même engage un questionnement sur notre besoin de construire un sens univoque, de suivre une ligne temporelle continue, de franchir les seuils afin de bâtir une suite logique qui ferait sens de manière immédiate et transparente.

L'avancement rectiligne dans le temps et dans l'espace ainsi que la visée de la fin, la téléologie, semblent illusoirs. L'intrigue traditionnelle, la causalité et la continuité sont déjouées au profit de l'interrogation du sens, du temps, de l'errance et du franchissement continu. Dans *Migrations*, par exemple, la reprise interroge l'errance par la multiplication du geste inchoatif, c'est-à-dire, par la réitération constante de la mise en route, ce qui souligne l'anéantissement de toute forme d'aboutissement : « The movement starts again » (Josipovici, 1977 : 9) « He starts to walk again. » (Josipovici, 1977 : 9) ; « He resumes his pacing » (Josipovici, 1977 : 11).

Ainsi, la forme narrative elle-même interroge et signifie grâce à la répétition qui rend incertaine la fréquence du récit et charrie une certaine instabilité du sens. On trouve une

illustration métatextuelle de ce concept d'indétermination dans le roman *Moo Pak* où le protagoniste-écrivain proclame : « What I am after, [...], is a work which tries to be generous to all contradictions, to place them against each other and let the reader decide [...] » (Josipovici, 1994 : 120).

III SEUILS ET RECITS IMPOSSIBLES

Ce potentiel sémantique de la forme du récit elle-même peut être également décelé dans les romans de Josipovici où le parcours trace des boucles étranges, se repliant sur lui-même, dessinant des itinéraires circulaires, labyrinthiques ou inconcevables, un peu à la manière des objets impossibles dans les gravures de M. C. Escher. Il ne s'agit plus exclusivement d'une multiplication de seuils mais d'une certaine forme de brouillage du seuil, débouchant, chez Josipovici, sur des transgressions des limites narratives traditionnelles et sur la mise en place de nouvelles temporalités.

A titre d'exemple, on peut invoquer la nouvelle « The Second Person Looking Out », où le parcours est relaté trois fois, comme par un processus de variation (Josipovici, 1987 : 15-21). La nouvelle met en scène un personnage en train de s'approcher d'une maison, mais aussi s'apprêtant à partir. Avancer et reculer, entrer et sortir, arriver et partir, sont des distinctions qui ne font plus sens en tant que telles. En outre, les espaces liminaires ne cessent de changer : « If you go from one room to another [...] the head of the house, your host, may move a window fractionally along the wall or transplant it to another wall altogether. » (Josipovici, 1987 : 15).

La nouvelle s'inspire de la description de l'architecture japonaise que propose Karlheinz Stockhausen dans ses entretiens avec Jonathan Cott :

Au Japon, j'ai compris la chose suivante : quand ils construisent un temple, ou un bâtiment important, ils ménagent toujours au visiteur une approche progressive [...]. Vous voyez une partie de la maison, puis plus rien pendant quelques minutes, puis une autre partie de la maison: le sentier sur lequel vous marchez tourne autour... Vous vous approchez de la maison en suivant presque une spirale. Et vous arrivez enfin ; vous avez dans l'œil un certain nombre d'images que vous avez enregistrées ; quand il ne vous était pas possible de voir quoi que ce soit, vous avez recréé dans votre tête ce qui vous était caché, et, en arrivant à la maison, vous avez déjà vécu dans la maison, un certain nombre de drames s'y sont déroulés, avant que vous n'y ayez pénétré. Et au retour, en général, on vous fait prendre un autre chemin. Quand vous avez pris le thé plusieurs fois dans un temple zen, le maître de cérémonie bloque les chemins où vous êtes passé avec du bambou. Il vous fait passer par un autre sentier, marqué par des pierres, liées entre elles par une cordelette. L'ensemble d'une maison japonaise est constitué de fenêtres, de fenêtres en papier. Des murs entiers disparaissent et on découvre des espaces inconnus auparavant, parce que les fenêtres étaient disposées différemment. Lorsque vous passez d'une pièce à une autre, le maître de maison glisse légèrement une fenêtre de manière que vous découvriez au retour de nouvelles perspectives sur l'extérieur. Il y a un jeu très subtil sur ce qui est à l'intérieur et ce qui est à l'extérieur. Vous êtes dans la maison et vous voyez continuellement dehors, et quand vous êtes dehors, vous regardez à l'intérieur, où vous découvrez des plantes qui reproduisent celles qui sont à l'extérieur, en plus petit. C'est une méditation constante. (Drillon, Stockhausen, 1988 : 187)

Dans la nouvelle de Josipovici, ce dispositif architectural, prédiqué sur un jeu de seuils et d'espaces liminaires, est abordé non seulement thématiquement, mais aussi formellement. L'architecture figure ici le parcours, mais, de manière plus importante encore, révèle une nouvelle approche de la temporalité, loin de la flèche d'un temps tourné vers une finalité, chronologique et continu. Josipovici rend compte lui-même de l'importance de temporalités non traditionnelles dans sa fiction :

Why had reading the interview with Stockhausen excited me and led me to the writing of this story? Probably because I too, without quite realising it, had been as unhappy with the narrative traditions I had inherited as Stockhausen had been with the musical ones; because I too was looking for ways of escaping from the beginning, middle and end form which seemed to be the only way to write narrative, as it seemed to be the only way to compose music. Those novels and stories which began, like David Copperfield, with 'I was born on...' or 'I was born at...' or 'Had you been in such and such a place at such and such a time you would have seen...', while they might be the only way of writing narrative, did not, I obscurely felt, correspond at all to how I felt in my own life. There I could find no beginnings and no ends but rather obscure correspondences, repetitions and foldings, which nevertheless demanded to be explored in a narrative mode [...] (Josipovici, « When I begin I have already begun », à paraître)

Nous l'avons vu, la reprise et la répétition jouent un rôle crucial dans la déconstruction de la temporalité traditionnelle. De manière semblable, certains processus formels brisent les niveaux hiérarchiques classiques du récit et défont, eux aussi, la directionnalité du temps. Là aussi, il me semble possible de parler d'une *écriture des seuils* ; là aussi, la structure devient signifiante. Cette fois-ci, les interstices concernent un réseau de points de contact entre les blocs du récit ou entre les instances narratives et le franchissement peut s'observer dans le travail d'échos, de renvois ou encore de transgressions entre les entités différentes (scènes, blocs, récits).

Dans « Mobius the Stripper », deux textes se déroulent en parallèle, séparés par un trait horizontal au milieu de la page. Le texte supérieur, à la troisième personne, raconte l'histoire de Mobius alors que le texte inférieur, à la première personne, celle d'un auteur cherchant l'inspiration pour commencer une histoire. Entre les deux récits, existe une réciprocité thématique : la quête de l'identité, la recherche de la vérité, l'isolement. La *frontière* qui sépare typographiquement les deux histoires (le sous-titre de cette œuvre étant d'ailleurs éloquent en ce qu'il invoque l'espace topologique : « a topological exercise ») tend à s'estomper cédant la place aux échos entre les deux récits. Mobius, par exemple, entend des voix : « I first met Mobius. I first saw Mobius. I first heard of Mobius. » (Josipovici, 1990 : 139). Ces voix rappellent l'incipit du récit inférieur : « I first heard of Mobius. » (Josipovici, 1990 : 133). Tout se passe comme si le personnage était conscient d'être personnage ou comme si un niveau diégétique s'immisçait dans l'autre. L'interpénétration des niveaux narratifs entérine ainsi le paradoxe entre la discontinuité opérée par l'espace séparateur du seuil et la continuité exprimée par le franchissement.

Pour mieux saisir ce phénomène de passerelles narratives dans les œuvres de Josipovici, on peut évoquer les études qui portent sur la transgression des niveaux narratifs et le dépassement des seuils du récit. Dans son travail sur la *métalepse*, Gérard Genette la définit comme ingérence de l'auteur-narrateur dans sa fiction. Mais d'autres types de glissement d'un niveau narratif à l'autre existent. Frank Wagner propose une typologie des métalepses narratives en distinguant les métalepses extradiégétiques, métadiégétiques et intradiégétiques. Ce sont ces dernières qui semblent opérantes dans la fiction de Josipovici, à savoir l'ingérence d'éléments entre différents fils narratifs ou diégèses (niveau intradiégétique). Il s'agit de franchir des seuils narratifs qui sont traditionnellement étanches et un tel travail de déconstruction de la scission entre les fils narratifs me paraît constituer un pas de plus vers l'anéantissement de l'univoque, du continu et du causal⁵.

Tandis que les échos dans « Mobius the Stripper » possèdent une certaine valeur métaleptique, dans la mesure où ils permettent aux fils narratifs de s'interpénétrer symboliquement, d'autres romans de Josipovici combinent l'écriture par blocs de récit et les transgressions métaleptiques des blocs entre eux, comme c'est le cas dans *The Present*.

Dans *The Present*, on peut distinguer trois éléments typiques du récit discontinu chez Josipovici : la juxtaposition des blocs fait que la progression chronologique se trouve déjouée;

l'itération de certains blocs rend la fréquence incertaine ; les glissements métaleptiques entre les blocs renforcent l'indétermination et font la part belle aux contradictions. En effet, dans les trois premiers blocs du roman, trois personnages, Alex, Reg et Minna sont présentés comme colocataires. Minna et Reg forment un couple tandis qu'Alex sort avec Miriam. Dès le quatrième *tableau*, Reg et Minna sont interrogés par un inspecteur de police au sujet d'un suicide (celui d'Alex). Dans le cinquième tableau, nous retournons à une scène où Alex, Minna et Reg habitent dans l'appartement. Le septième tableau introduit un nouvel ancrage spatio-temporel, plus incertain, présentant Minna en train de crier sur un lit d'hôpital. Dans le tableau suivant, on retourne encore une fois à l'ancrage de l'appartement. Le récit procède donc de manière achronologique et instaure ainsi un va-et-vient entre différents espaces et temporalités.

Si, au début, il semble encore possible de procéder à une lecture par reconstruction, c'est-à-dire une lecture capable de fixer le sens de manière univoque et d'évacuer le doute, lecture qui rétablirait la chronologie et la linéarité du récit, cette approche lectoriale traditionnelle apparaît de moins en moins juste, car le lecteur est confronté à d'importantes contradictions. Dans le seizième tableau, Minna et Alex vivent dans une maison avec des enfants. Dans les blocs suivants, nous retrouvons Minna en compagnie de Reg. Certaines contradictions semblent se résoudre de manière logique : on peut postuler que tous les blocs contradictoires s'expliquent par l'état mental de Minna. En effet, tout semble se passer dans son imagination : « Sometimes he is dead and an ambulance comes to remove him », « Sometimes we are married and there are children », « there are two little girls » (Josipovici, 1975: 75). Dès lors, on peut être enclin à considérer que les autres récits ne sont que l'invention de son esprit pendant son séjour à l'hôpital : des bribes de souvenirs, des élucubrations de la mémoire et de l'imagination. Or, cela aussi se trouve remis en question : c'est peut-être le séjour à l'hôpital qui est imaginé, rêvé : « I have dreams about hospitals [...] and about you and Reg. » (Josipovici, 1975: 91). Dans le dernier bloc du roman, Minna est présentée comme vivant avec Alex et leurs enfants tandis que c'est Reg qui apparaît à la toute fin de ce même bloc.

S'amorce ainsi une boucle étrange, un serpent qui se mord la queue, dans une narration qui renforce le brouillage entre les blocs de récit par les réitérations et où l'espace est saturé de seuils et de passages. Un certain nombre d'amorces sont offertes au lecteur qui s'y référera par la suite dans la construction / déconstruction du sens, dans la mesure où des objets (bibliothèque, fleurs) réapparaissent dans différents contextes.

De manière semblable, le roman *Contre-Jour*, fondé sur un triptyque de récits, met en place un système d'échos et de renvois entre deux premiers fils narratifs – celui de la fille et celui de la mère – ouvrant sur une instabilité et une indétermination quant à l'existence même des deux personnages féminins.

Dans ce contexte, la lecture devient une épreuve de l'incertitude. Si elle était, au XIX^e siècle, foi et confiance, elle devient incrédulité et méfiance. Elle fait appel à la remise en question constante de l'activité de lecture elle-même, engageant un questionnement sur le besoin humain de construire le sens, le besoin de penser l'histoire linéaire, directionnelle, causale, chronologique, questionnement aussi de la mémoire et de l'amnésie. Le refus de sens fixe, stable et arrêté une fois pour toutes, tel qu'il me semble caractériser les romans de Josipovici comme *The Present* ou *Contre-Jour*, mais aussi d'autres œuvres non abordées dans le cadre de cette étude, comme *The Echo Chamber* ou *Conversations in Another Room*, a souvent été rapproché des récits à mystère ou à énigme. Il me semble, cependant, que ce qui différencie la fiction de Josipovici de ces derniers, c'est la différence entre mystère/énigme et incertitude : le récit à énigme restant toujours à résoudre ; le récit à incertitude étant insoluble. Les structures impossibles qui jouent de la porosité des seuils chez Josipovici ne me semblent

pas relever du régime de l'énigme où les contradictions doivent être résolues, mais de l'acceptation de ces contradictions comme moyen d'interroger notre propre rapport au récit.

CONCLUSION

De l'examen des multiples représentations de l'espace interstitiel et des différents modes du franchissement dans l'œuvre de Josipovici, il ressort que l'idée du seuil, qu'elle soit liée à l'espace ou au temps ou qu'elle soit purement métaphorique, ne se défait pas d'un certain nombre de paradoxes, dont le plus évident est sans doute celui qui implique à la fois liberté et empêchement. Il se cristallise dans l'œuvre représentée dans *The Big Glass*, laquelle ouvre sur une polysémie de l'entre-deux. Deux phénomènes formels entretiennent une relation étroite avec la notion d'interstice : la répétition, d'une part, et le franchissement métaleptique des niveaux hiérarchiques du récit, de l'autre. En mettant en scène des séries d'étapes transitoires, certains textes de Josipovici, comme *Distances* ou *Everything Passes*, éliminent les points de départ et d'arrivée en leur préférant la réitération de l'interstice. Une telle *sérialisation* des seuils allie le parcours physique à la quête identitaire et existentielle. En conférant un sens singulier à la forme elle-même, la reprise engage un questionnement sur notre besoin de construire un sens, de nous ancrer dans une cohérence historique, d'articuler les événements par la mémoire. Car lorsqu'il ne reste plus que des seuils, s'ouvrent les horizons de l'incertitude, de l'indétermination et de l'inachèvement. Dès lors, comment appréhender les équivoques et les contradictions ? Comment s'appréhender soi-même dans l'inarticulé et dans l'incohérence ? Peut-on faire sens du chaos ? Le parcours de lecture que nous offrent les textes de Josipovici me semble soulever ces questions, tant par leur thématique que par leur forme, comme pour suggérer qu'il y a un sens à l'incomplétude, qu'il existe des logiques autres que les simples rapports dialectiques et qu'il est une profondeur, quand bien même infinitésimale, du seuil.

BIBLIOGRAPHIE

- DRILLON, Jacques (traduction et présentation), STOCKHAUSEN Karlheinz, 1988, *Entretiens avec Jonathan Cott*. Paris, J.-C. Lattès.
- DUCHAMP, Marcel, 1999, *Notes*. Paris: Flammarion.
- FLUDERNIK, Monika, 2000, *Echoes and Mirrorings: Gabriel Josipovici's Creative Work*. Frankfurt am Main, Peter Lang.
- GENETTE, Gérard, 2004, *Métalepse*. Paris : Seuil.
- GENETTE, Gérard, 1972, *Figures III*. Paris : Seuil.
- JABES, Edmond, 1980, *L'Ineffaçable. L'Inaperçu. Le Livre des Ressemblances, III*. Paris, Gallimard.
- JOSIPOVICI, Gabriel, 1975, *The Present*. London, Gollancz.
- JOSIPOVICI, Gabriel, 1977, *Migrations*. Hassocks, Harvester.
- JOSIPOVICI, Gabriel, 1980, *The Echo Chamber*. Brighton, Harvester.
- JOSIPOVICI, Gabriel, 1984, *Conversations in Another Room*. London, Methuen.
- JOSIPOVICI, Gabriel, 1986, *Contre-Jour: A Triptych After Pierre Bonnard*. Manchester, Carcanet.
- JOSIPOVICI, Gabriel, 1987, *Distances*. In *In the Fertile Land*. Manchester, Carcanet.

JOSIPOVICI, Gabriel, 1990, « Mobius the Stripper. » In *Steps: Selected Fiction and Drama*. Manchester, Carcanet.

JOSIPOVICI, Gabriel, 1991, *The Big Glass*. Manchester, Carcanet.

JOSIPOVICI, Gabriel, 1994, *Moo Pak*. Manchester, Carcanet.

JOSIPOVICI, Gabriel, 1996, *Touch*. New Haven and London, Yale UP.

JOSIPOVICI, Gabriel, 2006, *Everything Passes*. Manchester, Carcanet.

JOSIPOVICI, Gabriel, à paraître, « When I begin I have already begun ».

PAZ, Octavio, 1968, 1990, *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare*. New York, Arcade.

SUQUET, Jean, 1992, *Le Grand Verre. Visite guidée*. Paris, L'Echoppe.

WAGNER, Frank, 2002, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative ». *Poétique*, 130 : 235-253, Paris : Seuil.

¹ Je me référerai à l'œuvre fictive dans *The Big Glass* par des minuscules et à l'œuvre de Marcel Duchamp par des majuscules.

² Toutes les marques typographiques – italiques ou soulignements – sont conformes au texte original.

³ Voir les propres notes de Marcel Duchamp, Flammarion, 1999.

⁴ Voir Genette, *Figures III*.

⁵ Voir à ce titre l'étude de Monika Fludernik, *Echoes and Mirrorings: Gabriel Josipovici's Creative Oeuvre*.