

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INTRANQUILLITÉ DE LA PRÉSENCE : À L'HÔTEL DANS *FAIRE L'AMOUR*
DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT ET *LOST IN TRANSLATION* DE SOFIA
COPPOLA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARIE-HÉLÈNE BOLDUC

DÉCEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à remercier Simon Harel, mon directeur de recherche, de m'avoir guidée vers la question des lieux habités de la maison terrestre, perspective qui s'est avérée des plus riches pour étudier la relation du sujet à l'espace. Sa disponibilité, ses suggestions de lecture judicieuses et sa grande confiance m'ont aidée à mener à bien ce projet de recherche.

Mes remerciements vont également à ma famille et à mes amis qui, par leur écoute et leur soutien indéfectible, m'ont souvent permis de clarifier une pensée qui avait du mal à se fixer. Les conversations que j'ai eues avec Marie-Christine, Élaïne et Jérôme-Olivier m'auront été d'une grande inspiration. Je remercie Marie-Hélène, ma sœur Maude, mon père et tous les autres pour leurs encouragements, qui ont su m'apporter l'énergie qui me manquait parfois.

Un merci tout particulier va à ma mère, ma principale lectrice, pour sa précieuse aide en fin de parcours. Malgré des temps difficiles pour notre famille, elle a toujours tenu à être là pour me soutenir, pour m'aider à améliorer mon travail de rédaction et pour m'encourager.

Et enfin, je désire remercier mon amoureux, Piotr, qui a toujours été présent pour moi, dans les bons comme dans les moins bons moments. Par son soutien, son écoute, son sens de l'humour et son aide technique, il a assurément contribué à rendre possible l'achèvement de ce travail. Un grand merci.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ARRIVÉE À L'HÔTEL. TOPOLOGIE D'UN LIEU VAGABOND	11
1.1 La possibilité du lieu et de l'espace dans l'hôtel	11
1.1.1 Espace et lieu	12
1.1.2 Du lieu au non-lieu.....	14
1.1.3 L'hétérotopie selon Foucault	17
CHAPITRE II	
SÉJOUR. LE CORPS À CORPS AVEC LE LIEU	26
2.1 La présence à l'hôtel	26
2.1.1 La trace de la présence	27
2.1.2 Présence et absence.....	33
2.1.3 Des identités portatives	38
2.2 Le corps mis à mal	40
2.2.1 De la valise à l'enveloppe psychique.....	40
2.2.2 L'architecture-enveloppe	42
2.2.3 Le Moi-peau menacé : des coquilles aux vêtements-prothèses	44
2.3 En représentation dans la chambre.....	50
CHAPITRE III	
HORS DE L'HÔTEL. LA SAISIE PAR LE REGARD	56
3.1 L'acte de paysage.....	56

3.1.1 La notion de paysage.....	57
3.2 L'acte de paysage dans <i>Lost in Translation</i> : du regard panoptique au vertige	58
3.2.1 Le paysage cinématographique	59
3.2.2 Le regard : une construction imageante	61
3.2.3 La fenêtre : seuil et frontière	64
3.2.4 Le regard panoptique	70
3.2.5 Le vertige	75
3.3 Le paysage dans <i>Faire l'amour</i> : pour une géographie intérieure	77
3.3.1 Un temps immémorial.....	79
3.3.2 La présence au monde et le repayement.....	83
3.3.3 Entre mise à mort et venue au monde	86
CONCLUSION.....	92
BIBLIOGRAPHIE	96

RÉSUMÉ

À l'heure où l'espace est en crise, où sa globalisation et son uniformisation impliquent une production de sens toujours plus individualisée, qui dès lors transforme les repères de l'identité collective, il s'avère particulièrement intéressant d'étudier comment les individus fabriquent de l'espace dans une société à individus mobiles (Stock, 2001).

L'hôtel, en tant que locus provisoire, m'intéressera dans le cadre de ce mémoire qui propose d'étudier la possibilité d'être au monde dans un lieu vagabond. En effet, la modification du cadre bâti, de l'espace physique, entraîne une transformation de la conscience de soi et des autres. La chambre d'hôtel, si l'on se réfère aux travaux de Marc Augé (1992), pourrait se définir comme un non-lieu, soit un espace d'anonymat, standardisé et traversé par des individus qui jamais ne s'y fixent. Certes, la chambre, qui n'est pas appelée à être un habitat fixe ou une demeure, de manière générale, est un lieu de passage déterminé par sa fonctionnalité – l'hébergement hospitalier. Toutefois, en raison de sa fonction transitoire même, la chambre permet à l'individu qui s'y installe quelques nuits de marquer une pause, un temps d'arrêt à l'intérieur de son parcours : elle devient alors un carrefour où convergent différentes représentations de soi et de l'autre. Dans la chambre d'hôtel se reconstruisent, sur des fondements instables, de nouvelles configurations d'une identité portative confrontée à un monde résolument étranger, celui du pays visité pour lequel aucune pratique intériorisée du lieu n'a encore été faite. Ainsi, dans ce travail, le concept de non-lieu dans son application à l'hôtel se devra d'être relativisé afin d'examiner avec justesse l'ensemble des relations qui entrent en jeu dans la pratique de ce lieu somme toute habité.

Il s'agira d'analyser de quelle façon se joue la présence dans un lieu qui fuit de partout, et qui fait violence au corps, dans le roman *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint et le film *Lost in Translation* de Sofia Coppola. J'examinerai comment les personnages apprivoisent le lieu et comment cette « conquête de l'espace » (Perec, 2000) amènera un processus de construction identitaire, par l'entremise duquel il me sera possible de lancer une piste de réponse à la question posée implicitement par le titre de l'œuvre de Coppola : que se perd-il dans la translation ?

MOTS CLÉS : Lieu, Espace, Non-lieu, Habiter, Trace, Présence, Représentation, Sémiotique de l'espace, Philosophie, Jean-Philippe Toussaint, Sofia Coppola

INTRODUCTION

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? Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace¹

À l'heure de la crise de l'espace, où sa globalisation et son uniformisation impliquent une production de sens toujours plus individualisée, l'individu est amené à se guider par les points de repère d'une identité collective qui se morcellent dans un éparpillement diasporique. L'anthropologue Marc Augé suggère que cet éclatement est propre à la « surmodernité² », qui faciliterait les « brouillages des identités nationales provoqués par la circulation plus facile des êtres, des choses, des symboles³ ». J'entends ici l'idée de la diaspora, à la suite de Jean-Frédéric Henny, comme l'espace dans lequel navigue aujourd'hui l'individu, toujours entre deux déplacements :

En ce début de troisième millénaire, notre identité personnelle est toujours *déterritorialisée*. Nos voyages, nos traversées chroniques des frontières ne visent plus à fonder des territoires, mais nous forcent à faire en permanence l'examen de notre identité, à créer des *identités diasporiques*⁴.

¹ Georges Perec. *Espèces d'espaces*. Nouv. éd. rev. et corr. Paris : Galilée, 2000 [1976], s. p.

² Voir Marc Augé. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Coll. « La Librairie du XX^e siècle ». Paris : Seuil, 1992, 149 p.

³ Thierry Delpuech. « Identités politiques et politiques identitaires ». *Droit et société*, no 34 (1996). En ligne. <http://www.reds.msh-paris.fr/publications/revue/biblio/ds034-b.htm#_ednref4>. Consulté le 16 mars 2009.

⁴ Jean-Frédéric Henny. « Examen d'identité : voyageur professionnel et identification diasporique chez Jean-Philippe Toussaint et Abdelkébir Khatibi ». *French Studies*, vol. LX, no 3 (juillet 2006), p. 347.

Nous serions ainsi les acteurs de l'avènement d'une « société à individus mobiles⁵ ». La pratique touristique des lieux montre bien que cette mobilité n'est pas, au contraire de l'exil qui chasse du territoire habité, une contrainte : elle est grandement valorisée, du point de vue de la confirmation d'un certain statut social – le voyage n'est pas à la portée de tous –, et en tant que possibilité de s'ouvrir à l'autre.

Or, comme le souligne Hennuy, la mobilité ne renvoie pas à la seule trajectoire d'objets en déplacement. Elle ne se réduit pas à « ses dénnotations proprement spatiales (ou à des variantes proches, comme dans la notion de “mobilité sociale”) et de la comprendre comme un imaginaire articulant un rapport au temps, à l'espace, et la recherche d'une transformation existentielle⁶. » C'est donc dire que ce n'est pas le lieu de la demeure qui s'instaure en tant que support d'une projection identitaire, mais bien le lieu temporaire, transitoire, qui accueille la présence de passage. À vrai dire, la multiplication des mobilités au sein du quotidien invalide la conception nostalgique d'un lieu immuable qui serait l'édifice fondateur de l'identité. Toutefois, je me garde bien, en faisant appel au concept d'individu mobile, de nier la prégnance de l'attachement aux lieux habités. Mathis Stock fait valoir que dans la pratique touristique des lieux, un processus d'« individuation géographique » est à l'œuvre : il mène à « des individus ayant des référents géographiques multiples. Ceci conduit à une société d'individus mobiles constituée d'habitants temporaires, et non plus d'habitants permanents, en raison du jeu d'absence/présence temporaires dans les lieux⁷. »

Ainsi, il ne nous faut pas habiter un lieu, mais *des* lieux. Penser le rapport à l'espace en terme de mobilité n'équivaut pas à revendiquer une délocalisation

⁵ Mathis Stock. « Les sociétés à individus mobiles : vers un nouveau mode d'habiter ? L'exemple des pratiques touristiques ». *EspacesTemps.net*, 2005, s. p. En ligne.

<<http://espacestems.net/document1353.html>>. Consulté le 20 octobre 2008.

⁶ Anne Barrère et Danilo Martuccelli. « La modernité et l'imaginaire de la mobilité : inflexion contemporaine ». *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 1, no 118 (2005), p. 56.

⁷ Stock, *op. cit.*, s. p.

complète du monde. Je privilégie, à l'instar de Michael Stock, la notion d'habiter polytopique⁸. Il ne s'agirait donc pas, pour « pleinement » habiter l'espace, d'appartenir à un lieu unique, premier. Habiter implique nécessairement un temps d'arrêt, sans pour autant être lié à un seul espace : voilà pourquoi, à mon avis, l'idée de présence cerne mieux la relation à l'espace habité dans un contexte de mobilité.

L'hôtel, temps d'arrêt ponctuant le parcours du voyageur, s'avère un haut-lieu de cet imaginaire de la mobilité. Étudier l'hôtel en tant que locus provisoire et la possibilité d'être au monde dans un lieu vagabond permet de mettre en lumière de quelle façon se configure l'identité par la relation à l'espace. La chambre d'hôtel, si l'on se réfère aux travaux de Marc Augé⁹, pourrait se définir comme un non-lieu, soit un espace d'anonymat, standardisé et traversé par des individus qui jamais ne s'y fixent. Certes, la chambre qui, de manière générale, n'est pas appelée à être un habitat fixe ou une *demeure*¹⁰, est un lieu de passage déterminé par sa fonctionnalité – l'hébergement. Toutefois, comme elle permet de marquer un temps d'arrêt, elle devient alors un carrefour où convergent différentes représentations de soi et de l'autre et où se reconstruisent, sur des fondements instables, de nouvelles configurations d'une identité confrontée à un monde résolument étranger – celui du pays visité pour lequel aucune pratique intériorisée du lieu n'a encore été faite. Ainsi, dans ce mémoire, le concept de non-lieu, dans son application à l'hôtel, se devra d'être relativisé afin d'examiner avec justesse l'ensemble des relations qui entrent en jeu dans la pratique de ce lieu somme toute *habité*. Entre les murs de l'hôtel se trame

⁸ Mathis Stock. « L'hypothèse de l'habiter polytopique : pratiquer les lieux géographiques dans les sociétés à individus mobiles ». *EspacesTemps.net*, 2006, s. p. En ligne. <<http://espacestems.net/document1853.html>>. Consulté le 26 octobre 2008.

⁹ Augé. *Non-lieux*, *op. cit.*

¹⁰ Dans la perspective de mon corpus, qui met en scène des voyageurs de passage à l'hôtel, j'envisage dans ce mémoire le lieu hôtelier en tant que passage, transit ; je n'aborderai donc pas comment se joue le rapport à l'espace pour ceux qui font de l'hôtel leur résidence permanente.

un récit propre au lieu, un récit d'espace¹¹, un récit de soi toujours changeant. C'est précisément ce récit que j'entends explorer dans ce mémoire.

Présentation du corpus

L'étude de mon corpus, original par son caractère double – textuel et filmique –, sera l'occasion d'examiner, à partir de récits de fiction, comment se définissent ces identités singulières qui se construisent dans la chambre d'hôtel. Le roman *Faire l'amour*¹² de Jean-Philippe Toussaint et le long métrage *Lost in translation*¹³ de Sofia Coppola me permettront d'analyser de quelle manière les micro-identités qui s'installent dans les chambres d'hôtel entrent en relation avec cet espace.

Faire l'amour, par son recours au dépouillement, son attention aux plus petits détails, qui sont les plus révélateurs, s'inscrit dans la lignée des autres romans de cet auteur belge. Ils mettent tous en scène un narrateur décalé, impassible, qui se tourne vers le banal, ce qui semble insignifiant, pour construire une mémoire de la miniature. On a ainsi pu apposer aux récits de Toussaint l'étiquette de minimalistes « parce que l'intrigue, les personnages, la langue, tout dans ses récits converge vers, non pas un appauvrissement du roman comme certains ont pu l'avancer, mais vers un monde de minutie, vers une minutie du monde, un regard porté sur le petit, le minuscule¹⁴. » Ce parti pris pour la miniature place le narrateur chaque fois dans un lieu clos, aux dimensions restreintes, telles que la cabine d'avion ou le compartiment

¹¹ Michel de Certeau. *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 1990 [1980], 349 p.

¹² Jean-Philippe Toussaint. *Faire l'amour*. Paris : Minuit, 2002, 184 p.

¹³ Sofia Coppola. *Lost in Translation*. Film 35 mm, coul., 102 min. États-Unis : Focus Features, 2003.

¹⁴ Isabelle Décarie. « Aménager le monde. Le sujet et lieux intimes dans certains récits de Jean-Philippe Toussaint ». In *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, sous la dir. de Adelaïde Russo et Simon Harel. Coll. « Intercultures ». Montréal : CÉLAT; Québec : Presses de l'Université Laval, 2005, p. 256.

de train, la salle de bain, la chambre d'hôtel¹⁵. C'est bien sûr le cas de *Faire l'amour*, qui raconte l'histoire d'une rupture à finir entre Marie et le narrateur, donc d'un amour à *défaire*. Mais cette rupture ne peut s'effectuer dans le lieu où tout a commencé, à Paris, elle ne peut qu'avoir lieu à l'étranger, dans la chambre d'un hôtel luxueux de Tokyo qui, en les contenant tous les deux dans un lieu exigü, révèle dans toute sa violence la distance qui les sépare désormais. « C'est donc un lieu intenable dont tente de rendre compte rétrospectivement le narrateur¹⁶ », comme le soulève Sylvie Loignon. Le narrateur est d'emblée placé dans la position de celui qui attend, qui erre par dépit : il part à Tokyo pour accompagner Marie, une artiste-conceptrice qui confectionne des robes œuvres d'art qu'elle doit exposer dans une galerie.

Lost in Translation, deuxième long métrage de Sofia Coppola, raconte une intrigue tout à fait similaire. Charlotte, une jeune femme qui vient de terminer des études de philosophie à Yale, accompagne son mari John, un photographe envoyé à Tokyo pour photographier les membres d'un groupe de musique. Elle aussi toujours en attente, elle reconnaîtra chez Bob Harris, un acteur quinquagénaire venu dans la capitale japonaise tourner une campagne publicitaire pour une marque de whisky, le même sentiment de manque, de décalage qui l'anime. Les deux personnages développeront une relation tout en réticence, en silence, en touchers furtifs : « Though the film depicts the romance that develops between Bob and Charlotte, Coppola stresses what doesn't happen between the two of them more than what does¹⁷. » À sa sortie, le film a été reçu par certains critiques – japonais, principalement – comme un amalgame de visions clichées et stéréotypées d'un Japon superficiel. Or, à l'instar d'Homay Kint, je suis d'avis que le projet de Coppola n'a jamais été de dépeindre de

¹⁵ D'ailleurs, les titres de ses romans ne font jamais de détour, ils posent d'emblée le petit, la minutie, au cœur de l'œuvre : *La salle de bain* (1985), *L'appareil-photo* (1988), *La réticence* (1991), notamment.

¹⁶ Sylvie Loignon. « Romanesque : le retour de flamme, ou comment faire l'amour avec J.-P. Toussaint ? ». In *Christian Oster et Cie : retour du romaneseque*, études réunies par Aline Mura-Brunel. Amsterdam : Rodopi, 2006, p. 26.

¹⁷ Tood McGowan. « There Is Nothing *Lost in Translation* ». *Quarterly Review of Film and Video*, no 24 (2007), p. 57.

façon authentique la cité et le pays nippons : « Rather, every image has the fresh quality and provisional status of a first impression¹⁸. » Il ne s'agit pas de montrer Tokyo d'une manière objective, à la manière du reportage. C'est la façon dont les personnages eux-mêmes, avec leur subjectivité, appréhendent l'espace tokyoïte qui est le prisme à travers lequel le Japon nous est montré. Et les personnages, dans le lieu étranger, seront à la recherche du familier dans l'étranger : ce n'est pas une coïncidence si le lieu qui leur apparaît le plus sûr est le bar de l'hôtel, le New York Bar, dans lequel se produit une chanteuse états-unienne reprenant des succès de la chanson populaire américaine, et où on sert des cocktails typiquement américains.

Ainsi laissés à eux-mêmes, les personnages du roman et du film, à partir de leur chambre de l'hôtel Park Hyatt – l'hôtel n'est jamais nommé dans le roman de Toussaint, mais il pourrait très bien s'agir du même endroit –, subiront une perte de repères sur une cartographie illisible. Se forment alors des micro-identités, qui se définissent en opposition aux identités génériques fondées sur des lieux anthropologiques¹⁹, porteurs d'une mémoire collective. Le problème des « identités à la carte » a certes déjà été diagnostiqué en sociologie et en anthropologie – par Augé, notamment –, mais a très peu été traité en études littéraires. Je propose ainsi de suivre les personnages dans leur voyage à l'hôtel pour explorer comment la présence dans le lieu devient une inquiétude, une non-évidence. Ce parcours m'amènera à tenter de répondre à la question que pose implicitement le titre du film de Coppola : que se perd-il dans la translation ?

¹⁸ Homa King. « *Lost in Translation* ». *Film Quarterly*, vol. 59, no 1 (2005), p. 45.

¹⁹ Voir Marc Augé, *op. cit.*

Plan du mémoire

Ce mémoire se propose d'adopter une perspective nouvelle, soit celle de la fonction transitoire du lieu d'accueil telle qu'elle est mise en œuvre dans des récits de fiction. L'originalité de cette réflexion exige alors une méthodologie singulière et adaptée. La question du lieu traversé *et* habité nécessite en effet le recours à diverses assises théoriques afin de saisir l'ensemble de ce qui entre en relation dans la chambre d'hôtel, tant sur le plan de l'espace que sur celui du sujet : la géographie, en tant que « *science de l'habitation humaine*, qui tente de comprendre comment on peut habiter l'espace terrestre, à toutes les échelles, du lieu au Monde²⁰ », l'ethnologie, la sémiologie de l'espace et la psychanalyse seront mises à contribution dans le but de dégager la spécificité de la pratique du lieu transitoire que représente l'hôtel.

Le premier chapitre sera le départ de ce séjour : l'arrivée devant l'hôtel Park Hyatt de Tokyo. Au premier contact, il faut jauger ce lieu, tenter de le circonscrire pour mieux l'appivoiser. Il s'agira donc, dans un premier temps, après un survol des notions d'espace et de lieu, en suivant principalement la perspective de Michel de Certeau, d'étudier les dimensions du lieu hôtelier dans le but de déterminer à quelle « espèce d'espace » il appartient. En partant du concept de non-lieu d'Augé qui, bien qu'il soit pertinent dans le cadre de ce mémoire, montre rapidement ses limites interprétatives, je postulerai que l'hôtel peut être envisagé comme une hétérotopie²¹, selon Michel Foucault : en tant qu'« espace autre », le lieu se trouve ailleurs, en décalage, en transit. Séparé des lieux familiers du quotidien de la ville, il demeure en retrait, dans un espace en dehors des structures spatiales et temporelles des lieux pratiqués. Est-il possible, alors, d'*habiter* l'hôtel ? Pour pouvoir habiter, il faut qu'un lieu accueille, héberge l'expérience : si l'hôtel est une hétérotopie, il est

²⁰ Michel Lussault. *L'homme spatial*. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Seuil, 2007, p. 350.

²¹ Michel Foucault. « Des espaces autres ». In *Dits et écrits 1954-1988*, éd. établie sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, avec la collab. de Jacques Lagrange. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris : Gallimard, 1994, p. 752-762.

aussi, certains diront surtout, un lieu hospitalier. Or, l'hospitalité s'avère défaillante pour les personnages de *Faire l'amour* et *Lost in Translation* : leur corps insomniaque coincé dans le hors-temps, ils se heurtent aux dimensions gigantesques du cadre bâti hôtelier.

Ainsi, une fois que j'aurai pu définir l'hôtel en tant que lieu habité, il sera temps d'entrer dans la chambre, d'y installer le corps. Dans le deuxième chapitre, comme Georges Perec, les personnages partent à la conquête du lieu : j'examinerai quelles pratiques d'espace sont mises de l'avant pour apprivoiser le lieu, l'habiter. Par l'inscription de l'empreinte, la présence se révélera dans l'absence même en tant qu'intensification de l'expérience. En me basant sur la théorie domestique d'Isabelle Décarie, je serai à même d'étudier comment les personnages s'approprient le lieu en le transformant en métonymie d'eux-mêmes. La configuration métonymique de l'identité ne peut toutefois qu'être éphémère, les traces devant, inévitablement, être effacées. L'hôtel apparaît comme un lieu d'accueil pour des identités portatives. Il y a donc fort à *faire avec* l'espace, comme le souligne Michel Lussault²².

Ensuite, à l'aide des concepts psychanalytiques de l'enveloppe psychique et du Moi-peau de Didier Anzieu et ses collaborateurs, je verrai comment l'hôtel, à la manière d'une enveloppe, contient les personnages et permet l'ouverture à l'extérieur ; or, cette architecture-enveloppe, terme proposé par la théoricienne de l'architecture Ada Louise Huxtable, est toujours sous la menace d'une violence sismique qui pourrait la détruire. Le corps, ainsi fragilisé, se doit donc de trouver d'autres défenses contre l'espace externe. Son espace proche, sa coquille, d'après Abraham Moles, se dote d'une seconde peau, le vêtement. Les personnages utilisent les vêtements de l'hôtel comme des prothèses pour affronter l'altérité. Dans le roman de Toussaint, les vêtements œuvres d'art de Marie dévoilent un corps décorporisé, sans membres, un corps qui n'est présent que dans son absence. C'est enfin ce motif

²² Lussault, *op. cit.*, p. 181.

des robes qui m'amènera à analyser de quelle façon le lieu appelle la mise en scène, la représentation de soi en tant qu'œuvre d'art, acteur, portrait photographique.

Après avoir tenté, par des tactiques d'occupation de l'espace, d'inscrire leur corps dans le lieu hôtelier, les personnages peuvent désormais s'approcher de la fenêtre, et se projeter au dehors, sortir de l'hôtel par le regard contemplatif. Le troisième et dernier chapitre sera ainsi l'occasion de mesurer, dans la perspective de la sémiotique de l'espace, comment cette membrane perméable permet aux protagonistes d'entrer dans un rapport à soi par le biais de l'acte de paysage. J'entends ici la question du paysage en tant qu'il relève « "du paysage à vivre", soit de la coenesthésie²³ ». Charlotte, dans le film de Coppola, butant sur l'opacité des signes, se retrouve « coincée » entre l'espace étranger, non pratiqué, de Tokyo et l'anonymat de la chambre qu'elle essaie d'aménager pour se l'approprier. Elle ne parvient pas à sortir du décalage. D'ailleurs, son expérience même de l'espace tokyoïte la place à distance : c'est par un jeu de superpositions visuelles, créées par la caméra, que Charlotte est incluse dans le paysage. Le cadre filmique permet donc d'instaurer un certain rapport à l'espace en manipulant, en circonscrivant les dimensions du paysage pour le rendre plus accessible. Le regard lui-même, du haut de la chambre, à la manière de la lecture de la carte, vient arrêter l'espace qui, dès lors qu'il est miniaturisé, est moins affolant, moins paniqué, plus facile à aborder.

Ce regard panoptique, selon les termes de Michel de Certeau, révèle un tout autre rapport à l'espace pour le narrateur de *Faire l'amour*. Alors qu'il se trouve au dernier étage de l'hôtel, à la piscine, il fait l'expérience d'un retour à un temps immémorial, celui d'avant l'apparition de l'homme, donc d'avant la naissance. Le hors-temps propre au lieu hôtelier fait en sorte que l'espace devient un fondement à partir duquel peut surgir l'être. Je convoquerai la pensée de Maurice Blanchot et le

²³ Augustin Berque. « Les mirages de la cité nippone – Ville, paysages et postmodernité ». In Ascher, François et Jean-Claude Driant (dir.). *Habitat et villes . l'avenir en jeu*. Coll. « Villes et entreprises ». Paris : L'Harmattan, 1992, p. 50.

concept de surgissement d'Heidegger pour comprendre comment le narrateur en vient, debout au bord de la fenêtre, à se « représenter concrètement qu' [il se trouvait] à l'instant quelque part dans l'univers²⁴ ».

²⁴ Toussaint, *op. cit.*, p. 47.

CHAPITRE I

ARRIVÉE À L'HÔTEL. TOPOLOGIE D'UN LIEU VAGABOND

Habiter, c'est nécessairement habiter un monde, c'est-à-dire, avoir là bien plus que son séjour : son lieu au sens fort du terme, ce qui rend possible que quelque chose ait proprement lieu. [...]Ce qui a lieu a lieu dans un monde et en raison de ce monde. Un monde est le lieu commun d'un ensemble de lieux : de présences et de dispositions pour des avoir-lieu possibles¹.

1.1 La possibilité du lieu et de l'espace dans l'hôtel

L'hôtel, s'il est un espace habité, un lieu transitoire, est d'abord et avant tout un lieu du voyage. Il marque une pause dans le déplacement touristique : simple commodité de sommeil pour les uns, refuge douillet pour les autres, il s'agit d'un lieu double, celui du privé et du public. Privé, car quoi de plus intime qu'une chambre à coucher dans laquelle sont disposés les effets personnels du voyageur. Et public, puisqu'il s'avère être un carrefour de rencontres, de transactions, de rituels. Je m'attarderai, dans ce premier chapitre, à définir cet espace essentiellement réglé, standardisé. Cette topologie de l'hôtel me permettra d'entrer dans les œuvres de fiction.

Afin de pouvoir analyser la façon dont le sujet entre en relation avec l'espace dans l'hôtel, il convient de convoquer différentes théories et conceptions de l'espace en vue de définir le lieu de l'hôtel dans le contexte touristique. Déjà, deux termes importants cohabitent dans cette phrase introductive : *espace* et *lieu*. Je me propose ici de faire un tour d'horizon de ces deux concepts.

¹ Jean-Luc Nancy. La création du monde ou la mondialisation. Paris : Galilée, 2002, p. 35-36.

1.1.1 Espace et lieu

D'emblée, selon une perspective géographique, le terme « lieu » renvoie à quelque chose de plus mesurable, circonscrit et délimité que l'espace. L'idée de limite n'est pas sans évoquer l'image de la figure géométrique, un ensemble physique et matériel. Le lieu marquerait donc « une situation déterminée, un "où" concret et sensible dans lequel évoluent des corps² ». Il se définit essentiellement par ce dont il est le contenant, d'après la conception aristotélicienne qui fait du lieu le réceptacle des corps³. Il s'agit ainsi d'un concept essentiellement statique, qui convoque la stabilité et permet la métaphore de l'enracinement identitaire spatial. Selon Michel de Certeau, le lieu est régi par « la loi du propre⁴ » : chaque élément occupe une place distincte, qui lui est « propre ». Ainsi, le lieu et l'homme se fondent mutuellement ; le lieu participe de l'identité de celui qui s'y trouve – chacun se définit, et définit son environnement, notamment par son appartenance spatiale – et les individus donnent une identité, et même plus fondamentalement une existence, au lieu. Le « propre », c'est aussi « *une victoire du lieu sur le temps*. Il permet de capitaliser des avantages acquis, de préparer des expansions futures et de se donner ainsi une indépendance par rapport à la variabilité des circonstances. C'est une maîtrise du temps par la fondation d'un lieu autonome⁵ ».

Si le lieu se fonde dans la stabilité, il devient espace lorsqu'il est pratiqué par des acteurs qui s'y installent ou le traversent. L'espace est ainsi créé par le mouvement : « croisement de mobiles⁶ », il s'effectue sur le mode de la relation, celle de l'homme à la terre. Refusant la stabilité caractéristique du « propre », l'espace

² Younès, Chris et Michel Mangematin (dir. publ.). « Avant-propos ». In *Lieux contemporains*, sous la dir. de Chris Younès et Michel Mangematin. Coll. « Les urbanités ». Paris : Descartes, 1997, p. 5.

³ Aristote. *Physique. Livre II*, présenté, traduit et commenté par Pierre Pellegrin. Paris : F. Nathan, 1993, 95 p.

⁴ Michel de Certeau. *L'invention du quotidien, tome 1 Arts de faire*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 1990 [1980], p. 208.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶ *Ibid.*, p. 208.

« serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé⁷ », soit lorsque la potentialité du lieu se réalise par une présence. En suivant de Certeau, nous sommes donc loin de la conception du lieu partagée par les géographes, qui en font la figure plus précise et spécifique de l'espace vaste et englobant⁸. Au contraire, dans la perspective que je choisis d'adopter ici, l'espace, loin de représenter une étendue abstraite à l'intérieur de laquelle seraient érigés différents lieux, relève du mouvement, de la construction, de la fabrique du lieu. Georges Perec exprime très bien cette représentation de l'espace :

[...] l'espace, c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi la vue bute : l'obstacle : des briques, un angle, un point de fuite : l'espace, c'est quand ça fait un angle, quand ça s'arrête, quand il faut tourner pour que ça reparte. Ça n'a rien d'ectoplasmique, l'espace ; ça a des bords, ça ne part pas dans tous les sens, ça fait tout ce qu'il faut faire pour que les rails de chemins de fer se rencontrent bien avant l'infini⁹.

L'espace est donc éminemment ambigu. D'une part, il s'agit d'un concept très abstrait, nous rappelle Marc Augé¹⁰, puisqu'il relève de l'expérience, d'une relation à soi et à l'autre. D'autre part, l'espace apparaît quand un « usager » se commet, quand une effectuation *a lieu*.

Cette « fabrique », Michel de Certeau l'attribue au travail du récit « qui, incessamment, transforme des lieux en espaces ou des espaces en lieux¹¹. » Ce que j'entends questionner dans ce mémoire, c'est donc la façon dont les récits – littéraire et filmique – font de l'hôtel un espace et un lieu.

⁷ *Ibid.*, p. 208.

⁸ Mathis Stock. « L'habiter comme pratique des lieux géographiques ». *EspacesTemps.net*, 2004, s. p. En ligne. <<http://espacestemp.net/document/1138.html>>. Consulté le 8 octobre 2008.

⁹ Georges Perec. *Espèces d'espaces*. Nouv. éd. rev. et corr. Paris : Galilée, 2000 [1976], p. 159-160.

¹⁰ Marc Augé. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Coll. « La Librairie du XX^e siècle ». Paris : Seuil, 1992, p. 68.

¹¹ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 210.

1.1.2 Du lieu au non-lieu

Architecture souvent grandiose abritant de petits espaces clos fréquentés le temps d'une ou quelques nuits, l'hôtel est un lieu de passage, de transit. Paradoxalement, malgré qu'il y ait, dans le « grandiose », des résonances du durable, du fondé, de l'« établissement », l'expérience de ce lieu convoque l'éphémère, le furtif, le mobile. Face à l'immuabilité et la solidité du cadre bâti¹², la chambre d'hôtel appelle tout sauf de la permanence. Pour ces raisons mêmes, cette tension entre la durée et le transitoire, l'hôtel se donne à lire comme un objet difficilement définissable, vu son aspect insaisissable, toujours changeant parce que reconfigurable à tout moment. Cette impossibilité à se fixer dans le lieu de l'hôtel rappelle certainement le concept de non-lieu élaboré par Marc Augé, qui l'oppose au lieu anthropologique. Résultant d'une « construction concrète et symbolique de l'espace¹³ », le lieu anthropologique est investi de sens, dépositaire d'une pratique historique, partagée et communautaire de l'espace habité. À partir de ce lieu anthropologique se forment les identités personnelles, s'organisent les relations et se maintiennent une certaine stabilité, un attachement aux sites et aux repères matérialisés. L'« ancestralité » du lieu anthropologique fait dire à Augé que ce lieu est fondé sur un rapprochement entre espace, mémoire, culture et identité : il obéit ainsi à la loi du « propre » de Michel de Certeau que j'évoquais plus tôt.

Aux antipodes de ce lieu, toujours selon l'ethnologue, se situerait le non-lieu, espace transitoire dont la prolifération serait favorisée par ce que l'auteur nomme la surmodernité. Celle-ci relève d'un triple excès : du temps, de l'espace, et du soi. L'excès de temps se manifeste dans la surabondance événementielle, liée à la

¹² Cet ancrage qui se veut inatteignable, enraciné fermement dans le paysage urbain est cependant constamment mis à mal par la menace sismique qui secoue Tokyo dans le roman de Toussaint, révélant que rien n'est permanent. Je reviendrai sur cette question de la fragilisation de l'animé et de l'inanimé par l'entremise d'une violence terrestre et humaine toujours prête à se déclencher au cours de ce mémoire.

¹³ Marc Augé, *op. cit.*, p. 68.

surabondance de l'information propre à l'époque contemporaine, laquelle induit la difficulté de penser le temps : Augé estime que « c'est de notre exigence de comprendre tout le présent que découle notre difficulté à donner un sens au passé proche [...] »¹⁴. Ensuite, l'excès d'espace renvoie à la transformation des échelles. En effet, la réduction significative de la distance entre chaque point sur la cartographie du « village global » et notre accès simultané à l'intimité et à l'actualité de tous les lieux, de tous les pays grâce aux médias modifient sensiblement notre façon d'appréhender l'espace et notre propre position spatiale. On le dit souvent, cet espace tend inexorablement à s'unifier, à s'homogénéiser, du moins lorsqu'on le considère à distance, donc d'un point de vue artificiel ; cette « vision totale » n'est bien sûr qu'un leurre, une illusion. Enfin, la troisième figure de l'excès qui définit la surmodernité est, paradoxalement, celle de l'ego, ou plus précisément celle du primat du repli de l'individu sur lui-même. Paradoxe, car c'est à l'heure de la globalisation et de l'uniformisation de l'espace, des marchés et des cultures que sont de plus en plus revendiqués les « particularismes ». La surmodernité, selon Augé, implique « la production individuelle de sens »¹⁵, qui dès lors transforme les repères de l'identité collective.

C'est alors dans un tel contexte de l'excès que se multiplient les non-lieux, fondés sur la fragmentation et la rupture des liens entre espace, mémoire, culture et identité, qui caractérisent le lieu anthropologique, comme nous l'avons vu :

[...] espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique. Un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grandes surfaces, des distributeurs automatiques

¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce « à la muette », un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose [...] un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions inédites [...] ¹⁶.

Ces non-lieux de la surmodernité sont des espaces résiduels et de transit où se mêlent solitude, regards furtifs à la montre-bracelet et files d'attente, tels les voies aériennes et ferroviaires, les stationnements, les autoroutes, les aéroports, les supermarchés et les hôpitaux, pour n'en nommer que quelques-uns, qui instaurent des relations sociales régies par des contrats instantanés et transitoires. Dans cette perspective, pourrait-on définir l'hôtel comme un non-lieu ? Certes, parmi les principaux traits de l'hôtel, plusieurs se rapportent à cette définition du non-lieu surmoderne : passage, anonymat, solitude, effacement des traces de la mémoire. Mais quelque part dans l'énumération, écrit en gras et souligné trois fois, le mot *habité*. Oui, la chambre d'hôtel apparaît comme un espace aseptisé du jetable après consommation, mais elle est, avant tout, un lieu habité.

L'hôtel n'est pas la négation du lieu, mais plutôt une demeure précaire. Un lieu vagabond, plutôt qu'un non-lieu. Mettre les pieds dans une chambre d'hôtel ne signifie pas mener à bien une effectuation du lieu pour des raisons de fonctionnalités et de commodités, le temps d'une simple nuit de sommeil et d'une vodka tirée du minibar dans le but de se remettre d'une journée de travail ou de loisirs à l'étranger. Franchir le seuil de cette chambre, c'est apprivoiser le lieu, entrer pour *faire expérience* d'un lieu-réceptacle de notre identité toujours en reconfiguration. La banalité de l'aménagement de la chambre d'hôtel ne fait que mettre en lumière avec plus de netteté les contours de notre soi sur ce canevas vierge : nous ne sommes pas anonymes à nous-mêmes.

Voilà les dimensions qu'il nous faut mesurer, les dimensions de l'habitable.

¹⁶ *Ibid.*, p. 100-101.

1.1.3 L'hétérotopie selon Foucault

Si le concept de non-lieu élaboré par Augé ne parvient pas, selon moi, à rendre compte de tout ce qui est à l'œuvre dans l'espace de l'hôtel, Michel Foucault a mieux cerné le caractère « déviant » d'un lieu qui se veut un microcosme en marge de la vie réelle. Dans une conférence intitulée « Des espaces autres ¹⁷ », prononcée en 1967, le philosophe propose de considérer la succession historique des transformations des formes de l'espace que nous habitons. Il remarque un changement à l'époque de Galilée, au XVII^e siècle, au moment où, au-delà de la redécouverte du système selon lequel la terre tourne autour du soleil, l'astronome institue un espace de l'ouverture infinie dans lequel « l'étendue se substitue à la localisation ¹⁸ », caractéristique de l'espace médiéval qui reposait sur une hiérarchisation des lieux (supra-célestes, célestes, terrestre). Il fait ensuite état d'un autre bouleversement, propre à notre temps, alors que « l'emplacement se substitue à l'étendue ¹⁹ ». L'emplacement, espace constitué d'un réseau de relations, nous serait donc contemporain. Nous retrouvons ici la « fabrique » du *faire avec* l'espace que j'évoquais un peu plus tôt.

Parmi tous les emplacements, ceux qui intéressent Foucault sont ceux qui entretiennent des relations avec les autres lieux « sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis ²⁰ ». Ces « espaces autres » se catégorisent en deux types : les utopies et les hétérotopies. Si les premières, versions sublimées ou encore renversées des sociétés réelles, résident fondamentalement dans l'imaginaire, les secondes définissent des lieux pratiqués et institutionnalisés fonctionnant comme des « contre-

¹⁷ Michel Foucault. « Des espaces autres ». In *Dits et écrits 1954-1988*, éd. établie sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, avec la collab. de Jacques Lagrange. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris : Gallimard, 1994, p. 752-762.

¹⁸ *Ibid.*, p. 753.

¹⁹ *Ibid.*, p. 753.

²⁰ *Ibid.*, p. 755.

emplacements ». En effet, les hétérotopies se trouvent en position de décalage par rapport aux espaces normatifs d'une société : elles obéissent à des repères autres, qui renvoient à la fois aux lieux du quotidien et à des utopies impossibles à réaliser ailleurs. Pour l'étude des hétérotopies, Foucault propose quelques principes généraux qu'il convient ici d'examiner afin d'étayer l'analyse de l'espace hôtelier.

Premier principe : elles sont constitutives de toute culture et prennent des formes différentes. Nous retrouvons d'abord les hétérotopies de déviation, qui accueillent les individus ayant des comportements non conformes aux normes socialement acceptées et partagées : prisons, institutions psychiatriques et maisons de repos appartiennent à cette catégorie d'espaces. Ensuite, Foucault explique ce que sont les hétérotopies de crise, soit des « lieux réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise²¹ ». Les adolescents, les femmes au moment de l'accouchement et les personnes âgées seraient au nombre de ces individus mis à l'écart en temps de crise. Selon Foucault, l'hôtel peut devenir une hétérotopie de crise à l'occasion du voyage de noces et des premières expériences de la sexualité qui, jusqu'au milieu du dernier siècle, devaient avoir lieu ailleurs. Dans ce contexte, l'hôtel du voyage de noces constitue l'espace impartial et dénué de tout lien avec la famille par excellence.

Il est intéressant ici de convoquer le roman de Toussaint puisqu'il met également en scène, de façon inversée, des personnages en situation de crise : la rupture. Si le narrateur accompagne Marie à Tokyo pour « faire l'amour pour la dernière fois²² », le luxueux hôtel dans lequel ils déposent tous leurs bagages et sont incapables de trouver le sommeil peut très bien être défini comme une hétérotopie de crise qui, dans ce cas bien précis, ouvre pour les protagonistes un espace neutre en dehors d'une cartographie de lieux quotidiens trop chargés d'affects. Or, rapidement,

²¹ *Ibid.*, p. 756-757.

²² Toussaint, *op. cit.*, p. 16.

la narration, par un jeu de juxtaposition, a tôt fait de rapprocher la chambre d'hôtel à l'étranger de la banquette arrière du taxi à Paris où le premier baiser s'est tenu :

Je la rejoignis devant la porte et introduisis la carte magnétique dans la serrure pour entrer dans la chambre. Et, à chaque fois, ces deux soirs, à Paris et à Tokyo, nous avons fait l'amour, la première fois, pour la première fois – et, la dernière, pour la dernière²³.

Ainsi, d'emblée, par ce jeu narratif qui consiste à surimprimer le lieu parisien amoureux sur le lieu de la rupture, cette chambre d'hôtel banale, impeccablement nettoyée et mise en ordre n'est peut-être pas un canevas vierge, ce « nulle part » propre à l'hôtel du voyage de noces selon Foucault.

Ensuite, le second principe veut que la fonction des hétérotopies change dans l'histoire d'une société par rapport aux espaces culturels ordinaires. L'auteur donne l'exemple très significatif du cimetière qui s'est métamorphosé, passant de fosse commune niant toute forme d'individualité en temps de guerre au mausolée dans lequel sont privilégiés photographies et autres artéfacts racontant des bribes du récit des défunts. Évidemment, si nous revenons à l'objet qui nous intéresse, la fonction de l'hôtel a été et est toujours multiple. Lieu d'habitation quotidienne pour certains, refuge proposant un hébergement d'urgence à des individus en situation de précarité²⁴, l'hôtel accueille également les jet-setters les plus branchés et, réalité de plus en plus répandue aujourd'hui, les individus voyageant pour affaires. C'est précisément le cas des protagonistes des deux œuvres de mon corpus, qui, comme nous l'avons vu, accompagnent leur conjoint pour un séjour relié à un projet « artistique » – l'une, l'art visuel et l'autre, la photographie. D'ailleurs, je suis d'avis que cet état d'accompagnateurs sans dessein précis et *en attente* participe grandement

²³ *Ibid.*, p. 16.

²⁴ Voir à ce sujet Florent Herouard. « Vers une institutionnalisation de l'hébergement d'urgence dans les hôtels de tourisme ? La situation dans les agglomérations de Caen et de Lisieux ». In *Actes de la journée d'étude Le logement et l'habitat comme objets de recherche*. 2005, s. p. En ligne. <http://resohab.univ-paris1.fr/jclh05/article.php3?id_article=17>. Consulté le 10 octobre 2008.

au développement de leur relation trouble à l'espace : placés dans une position contemplative plutôt qu'active, le narrateur de *Faire l'amour* et Charlotte n'ont d'autre choix que de *construire* le lieu à partir duquel ils tentent de reconfigurer une identité confrontée tant par l'opacité des signes qui les entourent que par l'aspect transitoire du lieu, lequel n'a de cesse de les renvoyer à l'entre-deux dans lequel ils se trouvent²⁵.

Troisième principe : l'hétérotopie se caractérise par la coprésence de plusieurs espaces incompatibles. Par exemple, la scène de théâtre fait cohabiter « tout une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres [...] »²⁶. Il va sans dire que l'hôtel, microcosme juxtaposant des espaces privés et publics, répond à ce principe de l'hétérotopie. C'est dans le film de Sofia Coppola que cette dichotomie entre les différents types d'espaces est la plus marquée. Si les aires publiques de l'hôtel sont occupées par le déploiement de protocoles de rencontres d'affaires dans *Faire l'amour*, le hall d'entrée, la cage d'ascenseur et le bar, tout particulièrement, deviennent des lieux de rencontre privilégiés des protagonistes de *Lost in Translation*, Bob et Charlotte. Le film révèle très bien la juxtaposition d'espaces hétéroclites que Foucault soulève : du plus intime – la chambre – au plus public – la salle de conférence de presse où des représentants des médias internationaux s'affairent à transmettre au monde entier les propos d'une starlette de cinéma américain –, l'hôtel rassemble sous un même toit des espaces qui, en dehors de ce lieu, ne pourraient coexister dans une telle proximité.

Quatrièmement, les hétérotopies ouvrent sur ce que Foucault nomme des « hétérochronies », lesquelles placent les individus « en rupture absolue avec leur temps traditionnel²⁷ ». Ici, je ne peux que reconnaître la problématique relation au temps qu'entretiennent les personnages du film et du roman. Bob, Charlotte, Marie et

²⁵ J'aborderai cette question de la transition et du « flottement » plus avant dans le deuxième chapitre.

²⁶ Foucault, *op. cit.*, p. 758.

²⁷ *Ibid.*, p. 759.

le narrateur de *Faire l'amour* souffrent d'une insomnie résultant de l'important décalage horaire avec lequel sont aux prises les voyageurs récemment arrivés à Tokyo. Dans un état entre veille et sommeil, les protagonistes vivent en complète inadéquation avec les comportements qui devraient « normalement » être les leurs : par exemple, la nuit de leur arrivée, Marie et le narrateur du roman, incapables de dormir dans une chambre d'hôtel surchauffée et suffocante, se promènent dans les rues quasi désertes de la ville, ne trouvant le sommeil que le matin venu, alors qu'ils sont très en retard selon les normes locales – « quarante minutes, une éternité au Japon²⁸ » – à leur rendez-vous avec le comité organisateur de l'exposition. Cette insomnie qui s'empare des personnages concourt à les plonger dans ce que je pourrais nommer un hors-temps, c'est-à-dire une temporalité dérégulée qui participe à la perte des repères, à la fois spatiaux et temporels, brouillant les cartes pour chacun. C'est entre autres ce flottement, cet entre-deux déstabilisant – très caractéristique du film de Coppola – qui fera admettre à Charlotte, en conversation au téléphone avec une connaissance à New York : « I'm lost. » Il me faut ici ajouter que le hors-temps n'est pas uniquement installé par l'état insomniaque des personnages. La vocation même de l'hôtel ouvre une telle suspension de la temporalité traditionnelle : puisqu'il s'agit d'un lieu de passage, la possibilité d'une mémoire de la présence dans le lieu est d'emblée évacuée. Comme je l'examinerai dans le prochain chapitre, l'hôtel, ultimement, efface toute trace qu'auraient pu y laisser ses occupants. Les œuvres elles-mêmes, le roman et le film, constituent le seul espace dans lequel les traces peuvent subsister²⁹. L'hôtel serait donc une hétérochronie du temps sans mémoire,

²⁸ Toussaint, *op. cit.*, p. 106.

²⁹ À cet égard, l'art se fait souvent le support des empreintes effacées par des lieux de transit, les non-lieux d'Augé. Je pense ici, entre autres exemples, au projet artistique de la photographe Sophie Calle, qui s'est employée à capter sur pellicule les traces du passage d'occupants d'un hôtel de Venise : vêtements placés dans le placard, feuilles de papier chiffonnées dans la corbeille, chaussettes laissées sur le carrelage de la salle de bain, etc. Tous ces signes d'une présence, si éphémère soit-elle, sont visibles uniquement grâce à une démarche artistique qui tente de créer une mémoire du lieu. Voir Sophie Calle. *L'hôtel. Livre V*. Arles : Actes Sud, 1998, 169 p.

suspendant ainsi la temporalité traditionnelle qui caractérise les lieux d'une pratique quotidienne de l'espace.

Selon le cinquième principe, les hétérotopies sont toujours dotées d'un « système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables.³⁰ » C'est ici qu'interviennent certains rituels : nous n'avons qu'à penser à l'ensemble des gestes convenus et nécessaires entourant l'accès à la chambre d'hôtel, de la récupération des bagages à l'aéroport à l'enregistrement au bureau de l'accueil. Voilà un paradoxe tout à fait intéressant : il est absolument indispensable d'être en mesure de décliner son identité, preuves à l'appui – passeport, cartes d'identité, reçu de réservation – pour pouvoir pénétrer dans un lieu où tous sont anonymes, vivant derrière des portes identiques. Comme s'il s'agissait, au moment d'entrer à l'hôtel, de confirmer une dernière fois son identité « officielle », celle des papiers gouvernementaux et bureaucratiques, pour porter l'habit d'un voyageur anonyme, libre de toute contrainte de la reconnaissance. Dans cette perspective, la chambre d'hôtel apparaît dès lors comme un lieu propice aux loisirs, à la rupture d'avec le quotidien : les grandes chaînes hôtelières et entreprises de tourisme misent d'ailleurs à grands frais sur ce fantasme du refuge dans leurs campagnes publicitaires. Or, loin de recréer cette « promesse » d'un lieu idyllique où luxe et attentions envelopperaient chacun d'un cocon protecteur, Charlotte et le narrateur de *Faire l'amour*, plongés dans un lieu de l'anonymat absolu, se trouvent confrontés à une identité fuyante, qu'ils cherchent à saisir dans ce paysage tokyoïte à première vue opaque et *intraduisible*. L'anonymat du lieu ne fait qu'exacerber leur besoin de se définir eux-mêmes³¹.

Enfin, les hétérotopies ont, face aux autres espaces, une fonction d'illusion, dénonçant par là-même le caractère encore plus illusoire de tout l'espace

³⁰ Foucault, *op. cit.*, p. 760.

³¹ Cette quête par l'acte de paysage, bien différente dans les deux œuvres, sera analysée en détail dans le troisième et dernier chapitre.

réel³², ou de compensation du caractère « désordonné, mal agencé et brouillon » de notre espace de vie normatif. Selon moi, l'hôtel remplirait une fonction compensatoire, en ce sens qu'il constitue, comme je l'ai mentionné ci-haut, un espace autre, hors du quotidien se voulant absolument parfait. Tout y est minutieusement contrôlé, calculé pour qu'il n'y ait aucun manque et placé de telle sorte que le confort et l'hygiène répondent en tout temps aux plus hauts standards de qualité. Tout cet ordre rigoureusement maintenu par une armée d'employés compenserait pour un quotidien où tout est loin d'être aussi réglé, où les trajectoires ne sont pas rectilignes, où il est possible de se perdre.

À la lumière de cette analyse de l'hôtel en tant qu'hétérotopie, le lieu hôtelier s'avère un « espace autre », en décalage. Pour accueillir la possibilité de l'habiter, l'hôtel doit se montrer hospitalier. Or, la fonctionnalité première de ce lieu – l'hospitalité – ne semble pas du tout acquise aux personnages de *Lost in Translation* et *Faire l'amour*, précisément en raison de cette mise en retrait, de ce rejet dans l'espace de l'entre-deux.

1.2 Une hospitalité défaillante

L'hospitalité, c'est bien sûr un processus d'accueil, une ouverture à l'autre qui peut se poser, de façon éphémère. Toutefois, « l'hospitalité dans l'essence même de son fonctionnement a pour nécessité de maintenir l'étranger comme tel, c'est-à-dire de préserver la distance³³ ». À l'hôtel chez Coppola et Toussaint, cette mise à distance place les personnages dans un hors-temps qui amène la perte des repères

³² Foucault donne ici l'exemple des maisons closes, qui maintenaient dans un lieu cloisonné des comportements que l'on ne pouvait afficher ailleurs, sous les masques de la bonne société. Voir Michel Foucault, *op. cit.*, p. 761.

³³ Alain Montandon. « Lieux d'hospitalité ». In *Lieux d'hospitalité . hospices, hôpital, hostellerie*. Études réunies par Alain Montandon. Coll. « Littératures ». Clermont-Ferrand, France : Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 14.

spatio-temporels de l'identité. L'hospitalité devient « défaillante³⁴ » pour les personnages dans la mesure où l'hôtel fait violence à leur corps. Le lieu hôtelier empêche le corps de dormir, et la privation de sommeil torture le corps des personnages insomniaques. En effet, l'insomnie marque tant le narrateur et Marie que Charlotte et Bob. Le narrateur raconte :

Cela faisait tant d'heures que nous n'avions dormi ni l'un ni l'autre, tant d'heures que nos repères temporels et spatiaux s'étaient dilués dans le manque de sommeil, l'égarément des sentiments et le dérèglement des sens³⁵.

Plus tard, le narrateur décrira un couloir de l'hôtel comme s'il s'agissait d'un rêve éveillé : « Je m'engageai sur la droite dans un couloir très sombre, parsemé de veilleuses éparses aux reflets blanchâtres, qui donnaient quelque chose de lunaire et de fantomatique aux lieux³⁶. » Charlotte et Bob, chez Coppola, sont également aux prises avec l'insomnie : la chambre, qui ne peut leur procurer de repos, les expulse à l'extérieur, dans les autres lieux de l'hôtel – bar, hall d'entrée, restaurant, centre sportif. Cet état entre veille et sommeil contribue à donner des contours flous au roman et au film. À cet égard, le paradigme de la lumière flottante, tamisée, parcourt *Faire l'amour* et brouille encore plus les formes et les corps :

Ce n'est qu'alors que m'apparut l'ampleur du désordre dans lequel nous avons laissé la chambre avant de quitter pour aller dîner, les dizaines de valises ouvertes sur la moquette, qui reposaient dans la faible veilleuse tamisée de l'abat-jour de la lampe de chevet, près de cent quarante kilos de bagages que Marie avait enregistrés [...]³⁷.

L'hospitalité défaillante du lieu hôtelier se manifeste aussi, dans *Lost in Translation*, à travers les commodités qu'il offre aux personnages. Dès le premier contact avec la pochette du DVD, il nous est possible de constater que l'accueil du corps de Bob à l'hôtel Park Hyatt pose problème : nous le voyons portant les sandales

³⁴ Tatiana Antolini-Dumas. « Gautier, Dumas, Quinet, Custine ». In *Lieux d'hospitalité : hospices, hôpital, hostellerie*, *op. cit.*, p. 405.

³⁵ Toussaint, *op. cit.*, p. 39.

³⁶ *Ibid.*, p. 43.

³⁷ *Ibid.*, p. 21.

de ratine blanches proposées par l'hôtel dans toutes les chambres. Mais elles ne parviennent pas à contenir son corps et, dans une image qui tend vers l'humour, ses pieds dépassent. Cette même défaillance se produit quand il se lève, la première fois, dans la chambre d'hôtel : alors qu'il essayait de trouver le sommeil, les rideaux s'ouvrent automatiquement, laissant entrer une lumière agressive et qui nie, encore, la possibilité du repos.

L'habiter s'avère donc une lutte à finir avec le lieu hôtelier. Il faut donc partir à la conquête de ce lieu, comme je le montrerai dans le chapitre qui suit. Des tactiques se déploient pour permettre au corps d'appivoiser ce lieu hostile. Comme nous le verrons, à l'hospitalité défaillante de l'hôtel répond « l'hospitalité du livre³⁸ ».

³⁸ René Schérer, « La magie de l'hôtel ». In *Lieux d'hospitalité : hospices, hôpital, hostellerie*, *op. cit.*, p. 455.

CHAPITRE II

SÉJOUR. LE CORPS À CORPS AVEC LE LIEU

Habiter une chambre, qu'est-ce que c'est ? Habiter un lieu, est-ce se l'approprier ? Qu'est-ce que s'approprier un lieu ? À partir de quand un lieu devient-il vraiment vôtre¹ ?

2.1 La présence à l'hôtel

À l'hôtel, comme partout ailleurs, il faut apprivoiser le lieu. Comme s'il s'agissait d'une chose étrangère, hostile, aux rebords coupants. Pourtant, qu'a-t-elle de menaçant, cette chambre ? Aseptisée, parfaitement mise, aménagée de façon tout à fait identique à la chambre voisine, arborant les mêmes accessoires, la chambre d'hôtel a tout d'un espace protégé, protecteur. Mais après avoir déposé sa valise et retiré ses souliers, toute l'étrangeté du lieu se révèle. Face à cet espace à déchiffrer, il nous faut partir à la « conquête » du lieu, à la manière de Georges Perec :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources ; Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance empli de souvenirs intacts... De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête².

L'expérience hôtelière implique donc de déployer des tactiques pour combattre la résistance première du lieu. Selon Michel de Certeau la tactique est

¹ Georges Perec. *Espèces d'espaces*. Nouv. éd. rev. et corr. Paris : Galilée, 2000 [1976], p. 50.

² *Ibid.*, p. 179.

l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. Alors aucune délimitation de l'Extériorité ne lui fournit la condition d'une autonomie. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère.³

En s'installant dans la chambre d'hôtel, il s'agirait donc de s'engager dans une lutte à finir, à son corps défendant, avec le lieu autre. Je propose ici d'étudier les tactiques privilégiées par les personnages du film de Coppola et du roman de Toussaint afin d'examiner comment le corps s'inscrit dans un espace régi par « la loi d'une force étrangère ». La conquête du lieu par les modes de relation à l'espace qu'emploient les protagonistes révélera de quelle façon la présence est fondée sur une absence fondamentale.

2.1.1 La trace de la présence

Pour se lancer dans le combat, il faut d'abord trouver la porte de la chambre qui nous a été attribuée, la repérer parmi toutes les portes identiques du couloir qui semble s'étendre à l'infini, y insérer la carte magnétique qui devient le dispositif unique par lequel il est possible d'accéder au lieu à habiter quelques jours, et entrer. Ici, l'antithèse nous prend à la gorge : dans ce lieu qui porte notre nom, quelque part dans un registre informatique, c'est l'anonymat qui frappe. Dans *Lost in Translation*, la caméra de Coppola ne manque d'ailleurs pas d'insister sur la non-identification du lieu, en montrant tour à tour les chambres de Charlotte et de Bob, absolument identiques. Avant que les personnages ne mettent en pratique une « manière particulière d'habiter les lieux géographiques⁴ » propre au voyageur, pour affronter cet anonymat : après être entrés, les protagonistes posent leurs bagages sur le sol, le fauteuil, la table près de la fenêtre. Ainsi, Charlotte, dans *Lost in Translation*, étale le contenu de ses valises partout dans la chambre de l'hôtel Park

³ Michel de Certeau. *Arts de faire, op. cit.*, p. 60.

⁴ Mathis Stock (coord.), Olivier Dehoorne *et al.* *Le tourisme. Acteurs, lieux et enjeux*. Nouv. éd. Coll. « Belin sup. Géographie ». Paris : Belin, 2007, p. 5.

Hyatt de Tokyo. Tous ces vêtements, ces babioles, ces livres, toutes ces marques de l'intimité du personnage semblent vouloir occuper l'espace, le remplir pour que les personnages puissent mieux s'appropriier le lieu, car le vide les aspire. Marie et le narrateur de *Faire l'amour* recourent d'entrée de jeu à la même tactique – qui semble s'imposer d'elle-même, comme si elle était intériorisée par les voyageurs – que Charlotte :

Ce n'est qu'alors que m'apparut l'ampleur du désordre dans lequel nous avons laissé la chambre avant de quitter pour aller dîner, les dizaines de valises ouvertes sur la moquette, qui reposaient dans la faible veilleuse tamisée de l'abat-jour de la lampe de chevet, près de cent quarante kilos de bagages que Marie avait enregistrés [...]⁵.

La première tactique, quand il faut partir à la conquête du lieu, serait ainsi de défaire l'ordre constitutif du lieu hôtelier même. La chambre, si lisse, est maintenant jonchée des objets qui ont été choisis, entre tous les autres du quotidien, pour accompagner les voyageurs, pour meubler l'espace étranger.

Ainsi, les lieux deviennent nôtres une fois qu'on les a utilisés, foulés, une fois qu'ils portent une mémoire de nous-mêmes, fût-ce de quelques heures ou de quelques jours ; ils sont apprivoisés dès l'instant où ils nous renvoient depuis leurs parois, depuis leurs matières, leurs textures, un son, une image de nous-mêmes⁶.

Apprivoiser la chambre d'hôtel, laisser la trace de nous-mêmes, c'est aussi tenter de s'appropriier le lieu. Si « les lieux deviennent nôtres une fois qu'on les a utilisés, foulés⁷ », il ne s'agit pas d'en faire une possession, un objet à maîtriser, dont il faudrait devenir les maîtres. Je n'entends pas le terme d'« appropriation » en tant qu'« action d'attribution et de prise de possession de quelque chose par quelqu'un

⁵ Toussaint, *op. cit.*, p. 21.

⁶ Isabelle Décarie. « Aménager le monde. Le sujet et lieux intimes dans certains récits de Jean-Philippe Toussaint ». In *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, sous la dir. de Adelaïde Russo et Simon Harel. Coll. « Intercultures ». Montréal : CÉLAT ; Québec : Presses de l'Université Laval, 2005, p. 259

⁷ *Ibid.*, p. 259.

afin d'en faire un "bien" propre⁸ ». Cette signification, qui fait primer le concept de la propriété, n'est pas celle que j'envisage ici. Il s'agit plutôt d'un mode de relation au lieu qui privilégie l'identification du sujet à l'environnement qu'il occupe, par la mise en œuvre de stratégies d'occupation. De cette façon, « le processus d'appropriation d'un espace [...] transforme ainsi, *ipso facto*, le substrat spatial en territoire. [...] le territoire est ici une fraction d'étendue dotée d'attributs d'identification et de possession [...] »⁹. Il existe, selon les époques et les sphères d'études – géographie, philosophie, psychologie, sociologie –, différentes acceptions du terme « territoire » : il peut tantôt s'agir d'un morceau d'espace homogène, qui constitue « l'espace de vie d'un groupe¹⁰ » ; tantôt d'un espace régi par un ordre politique et défini par « l'effectuation d'un pouvoir¹¹ » ; ou encore d'une aire que des sujets occupent, délimitent et protègent afin de tenir autrui à l'écart.

Dans le contexte de ce mémoire, j'envisage le territoire comme le lieu « approprié », qui permet l'identification du sujet. Ce n'est donc pas un donné, une entité qui serait *déjà là*, mais bien un espace à construire afin de l'habiter. Ce sont justement les stratégies d'identification employées par les personnages qui m'intéressent particulièrement dans ce chapitre, afin d'explorer de quelle façon la présence au monde des protagonistes ne va pas de soi. Abraham Moles, penseur de la psycho-géographie, souligne également que l'appropriation renvoie à « l'idée que ce lieu particulier est marqué par *ma* présence, par *mes* actes, par *mes* objets ou les êtres que j'y ai installés, qui le rendent à mes yeux à nul autre pareil¹² ». Voilà donc pourquoi j'emploie le terme d'appropriation dans le contexte de l'hôtel, même si l'expérience du lieu ne relève pas d'un contrat légal – celui de la propriété –, ni même

⁸ Michel Lussault. *L'homme spatial : la construction sociale de l'espace humain*. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Seuil, 2007, p. 112.

⁹ *Ibid.*, p. 112

¹⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹¹ *Ibid.*, p. 109.

¹² Abraham Moles. « Vers une psycho-géographie ». In *Encyclopédie de géographie*, sous la dir. d'Antoine Bailly, Robert Ferras, Denise Pumain. Préf. de Christian Perret. 2^e éd. Paris : Économica, 1995, p. 173.

d'une inscription qui s'étend dans la durée. Le processus d'appropriation du lieu permet en outre, comme le souligne Abraham Moles, d'identifier le lieu en l'instituant en dehors des autres, en lui conférant un caractère d'unicité.

Quand les personnages remplissent le vide de la chambre avec leurs effets personnels, plus qu'une simple reconnaissance de ce qui leur appartient, il s'agit de laisser une trace d'eux-mêmes :

Se reconnaître dans un lieu public grâce à l'empreinte que l'on y a laissée ou qu'on y laisse serait une des manières encore de transformer l'espace en lieu familial ; c'est la trace du pas, l'ombre sur un mur, une empreinte digitale sur un verre. Un lieu nous serait donc familier quand il devient métonymie de nous-mêmes¹³.

À la suite de Michel Bonetti, j'estime que la trace, ou l'empreinte, est un « bricolage de l'espace¹⁴ » indispensable à la familiarisation du lieu. La chambre d'hôtel s'avère une surface privilégiée pour accueillir l'empreinte de la présence : puisqu'elle est aseptisée, débarrassée de toute entrée de l'extérieur à l'intérieur, tel un sas, un « espace neutre, non encore investi¹⁵ », tout ce qu'elle contient quand le voyageur s'installe renvoie à ce dernier une image, toute fragmentaire soit-elle, de son individualité :

quand un logement change d'occupants, les nouveaux arrivants se retrouvent dans un lieu qui n'a rien à voir avec celui qu'utilisaient leurs prédécesseurs, sans qu'ils aient eu besoin pour cela de la modifier. Même la plus banale des chambres d'hôtel change profondément de nature chaque fois qu'un nouveau visiteur se présente¹⁶.

Le cadre bâti, la structure restent intacts, rien n'y est changé, mais la chambre héberge la présence du voyageur en lui offrant un canevas sur lequel il peut laisser sa trace.

¹³ Isabelle Décarie. « Aménager l'espace », *op. cit.*, p. 259.

¹⁴ Michel Bonetti. *Habiter : le bricolage imaginaire de l'espace*. Coll. « Reconnaissances ». Marseille : Homme et perspectives ; Paris : Desclée de Brouwer, 1994, 230 p.

¹⁵ Perec, *op. cit.*, p. 125.

¹⁶ Bonetti, *op. cit.*, p. 15.

*

Si la familiarisation – soit l’acte de rendre familier – du lieu est rendue possible par le bricolage qui consiste à remplir l’espace de sa présence, c’est donc dire que la relation à l’espace étranger s’inscrit dans une logique métonymique, comme le propose Isabelle Décarie. Figure de la « contiguïté¹⁷ », la métonymie opère un déplacement sémantique qui désigne la partie pour le tout. Il y aurait donc quelque chose qui puisse être notre métonymie ? Ce ne sont pas tant les objets eux-mêmes qui deviennent la métonymie des personnages voyageurs, mais plutôt leur disposition dans l’espace autre, ce contenant qu’il faut remplir à tout prix pour qu’il renvoie une image des sujets qui s’y inscrivent. Michel de Certeau aussi insiste sur le mécanisme de représentation qui est à l’œuvre dans l’occupation des lieux intimes :

Ce territoire privé, il faut le protéger des regards indiscrets, car chacun sait que le moindre logement dévoile la personnalité de son occupant. Même une chambre d’hôtel anonyme en dit long sur son hôte de passage au bout de quelques heures. Un lieu habité par la même personne pendant une certaine durée en dessine un portrait ressemblant, à partir des objets (présents ou absents) et des usages qu’ils supposent. [...] tout compose déjà un « récit de vie » avant que le maître de céans n’ait prononcé le moindre mot. Le regard averti y reconnaît pêle-mêle des bribes du « roman familial », la trace d’une mise en scène destinée à donner de soi une certaine image, mais aussi l’aveu involontaire d’une manière plus intime de vivre et de rêver. Dans ce lieu propre, il flotte comme un parfum secret, qui parle du temps perdu, du temps qui ne reviendra jamais, qui parle aussi d’un autre temps à venir, un jour, peut-être¹⁸.

À lire les penseurs du quotidien, il faut donc envisager que le contenu d’une valise, éparpillé dans la pièce, puisse dévoiler l’identité même de celui ou de celle à qui il appartient. Toutefois, il ne s’agit pas d’insinuer que l’individu est réductible aux objets qui meublent son quotidien ; Charlotte, Marie et le narrateur ne sont pas assimilables à du domestique comme tel. La métonymie relève plutôt de la

¹⁷ Marc Bonhomme. *Le discours métonymique*. Coll. « Sciences pour la communication ». Bern; New York : Peter Lang, 2006, p. 6.

¹⁸ Michel de Certeau. *Habiter, cuisiner*. T. 2 de *L’Invention du quotidien*. Nouv. éd. rev. et augm., prés. Luce Giar. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard, 1994, p. 205-206.

« projection¹⁹ », d'un mouvement hors de soi pour mieux revenir à soi²⁰. Le lieu hôtelier ouvre la possibilité, puisqu'il contient et projette à la fois, de la métonymie :

Car l'espace a cette faculté de tenir lieu de délimitation des identités, de projection de leurs fondements, celles-ci n'existent qu'à travers leur spatialisation, sinon elles se délitent, s'évaporent : par une gigantesque métonymie le contenant donne sa forme au contenu et il n'est guère d'image ou de rêve qui ne soit spatialisé, même le souvenir s'y accroche et le temps s'y inscrit²¹.

L'objet dans la valise devient un « garde-fou » et un simulacre de fixité, indispensable à l'appropriation du lieu :

Selon [Kaufmann], les gestes et les objets élémentaires ont une fonction rassurante ; ils agissent comme autant de prothèses permettant à l'individu d'acquiescer « consistance et stabilité » au fil des jours. Les objets jouent dans cette optique « le rôle de garde-fou du soi » : ils occupent l'espace en le remplissant, ils rattachent les individus à leur passé. [...] On pourrait même aller jusqu'à dire que certains lieux ou ustensiles de tous les jours ont acquis le statut d'objet transitionnel pour adultes²².

La tactique de l'objet métonymique vise à contrer l'impossible fixité dans le lieu transitoire. La présence n'est ainsi plus « évidence »... Les personnages accèdent à l'*expérience*. Du lieu, de soi. L'identité aurait-elle besoin d'un lieu habité, d'un lieu qui dure, pour se construire dans le temps ? Pour « demeurer » ? L'identité a besoin d'un corps. Et le corps, dans la chambre d'hôtel, est une empreinte, une enveloppe, une métonymie, un manque, une présence qui contient déjà son absence. Le corps résiste, il y a réticence : il « demeure » donc sur le seuil, en décalage. Cette figure de

¹⁹ Marc Bonhomme. *Pragmatique des figures du discours*. Coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique ». Paris : Honoré Champion, 2005, p. 71.

²⁰ Certains pourraient souligner qu'il s'agit là de la prémisse du voyage initiatique, mais il ne s'agit pas de ce qui m'intéresse dans le cadre de ce mémoire, qui vise plutôt à étudier la question de la présence dans le lieu d'accueil du voyageur, et non le parcours de ce dernier en tant qu'il serait formateur de l'identité.

²¹ Bonetti. *Habiter, le bricolage imaginaire de l'espace*, op. cit., p. 212.

²² Théorie de Jean-Claude Kaufmann relevée dans Isabelle Décarie. *Fictions domestiques*. Coll. « Spirale ». Montréal : Trait d'union, 2004, p. 25.

déplacement²³ – ou de *translation* – qu’est la métonymie est au cœur de la conquête de l’espace à laquelle nous convie Perec. Or, la lutte n’est pas de tout repos. Une fois la valise vidée, il reste à se trouver vraiment, à déchiffrer ce qui ne se dit pas à travers l’impression de sa trace dans le lieu. La représentation métonymique demeure bien sûr incomplète ; la configuration identitaire demande un bricolage de tous les morceaux.

2.1.2 Présence et absence

Le travail de la photographe Sophie Calle est à cet égard d’une grande richesse. Dans *L’hôtel, tome V*²⁴, elle consigne ses observations et les photographies qu’elle a prises alors qu’elle travaillait à titre de femme de chambre dans un hôtel de Venise pendant le carnaval en février et mars 1981, dans le cadre d’un projet artistique. Au-delà d’un simple répertoire des pratiques quotidiennes des utilisateurs de l’hôtel, Calle procède à ce que Paul Auster qualifie d’« archéologie du présent²⁵ », qui consiste à relever les traces des présences. Comme le souligne Michael Sheringham, le terme « archéologie » est tout à fait juste ici puisque la présence se révèle par le biais de l’absence :

Some of the text’s most intriguing photographs are of tangled sheets and pillows that retain the imprint of people’s bodies. Calle in fact become fascinated by the imprints of bodies and objects left on beds, which make the room like Pompeii, or like Rachel Whiteread’s *House*, recording *en creux* the absence of the people who left these traces²⁶.

L’absence serait ainsi déjà à l’œuvre dans l’inscription même de l’empreinte. La métonymie, d’ailleurs, selon Jacques Lacan, suppose l’ellipse d’un morceau de

²³ Jacques Lacan souligne d’ailleurs que le « déplacement, c’est ce virement de la signification que la métonymie démontre ». Jacques Lacan. « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse ». In *Écrits*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1966, p. 511.

²⁴ Sophie Calle. *L’hôtel, tome V*. Arles : Actes Sud, 1998, 169 p.

²⁵ *Ibid.*, p. 3.

²⁶ Michael Sheringham. « Checking Out : The Investigation of the Everyday in Sophie Calle’s *L’hôtel* ». *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, no 4 (décembre 2006), p. 419.

discours prononcé²⁷. Quelque chose manque, et c'est dans cette élision que se love la présence.

Évidemment, à l'hôtel, la question de la trace appelle un rapport problématique au temps. Je l'ai évoqué plus tôt, dans le premier chapitre, les personnages qui s'installent à l'hôtel font l'expérience de ce que j'ai nommé un hors-temps. La trace me permet ici d'approfondir cette idée. Alors qu'il étudie de quelle façon la carte géographique, en tant que représentation qui arrête la ville, « rend invisible l'opération qui l'a rendue possible²⁸ », Michel de Certeau parle de « non-temps » pour décrire la réalisation d'une projection qui inscrit l'absence même de son objet. Je crois qu'à l'hôtel, la trace renvoie davantage à une intensification du temps qu'à la négation de celui-ci. Si l'appropriation du lieu hôtelier passe par l'inscription des empreintes des voyageurs dans le lieu étranger, ce mode d'appréhension du lieu suppose déjà en lui l'absence. D'une part, l'empreinte est un *déjà là*, donc elle implique que quelque chose *n'est plus*. La trace correspond ainsi à ce moment qui n'est ni tout à fait le passé, ni tout à fait le présent, car ce qui est visible, c'est bien la trace d'un passé qui se donne à voir par l'absence du corps qui l'a laissée. Ce corps n'est plus en présence, mais il se révèle précisément par le truchement de son absence. D'autre part, le temps de la trace dans la chambre d'hôtel est compté : la chambre retrouve tôt ou tard son aspect d'origine, celui d'avant la conquête, comme si rien, ni personne, ne l'avait altérée. Le désordre, qui symbolise l'appropriation du lieu, nous l'avons vu, n'est pas de taille contre l'ordre amené par les mécanismes intrinsèques à l'hospitalité hôtelière. Le narrateur de *Faire l'amour* en fait l'expérience :

La chambre avait été faite en notre absence et elle avait retrouvé des allures de chambre d'hôtel ordinaire depuis que nos cent quarante kilos de bagages avaient

²⁷ Voir Jean-Claude Arfouilloux. « La psychanalyse aux prises avec les mots ». *Semen : revue de sémio-linguistique des textes et discours*, no 15 (2002). Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, p. 89.

²⁸ Certeau. *Arts de faire*, op. cit., p. 147.

disparu. Les lits avaient été faits, les rideaux ouverts, et une pénombre grise et terne entrainait dans la pièce. Les vêtements qui traînaient par terre avaient été pliés, les chaussettes blanches à liséré rouge et bleu que nous avions abandonnées n'importe comment en boule sur la moquette avaient été ramassées et pieusement déposées sur la coiffeuse²⁹.

L'« extraordinaire » de la présence est donc appelé à être effacé, au profit du retour de l'« ordinaire ». La trace, qui est au cœur de la présence dans le lieu hôtelier, révèle ainsi nettement le caractère éphémère de cette « espèce d'espace ». C'est précisément ce hors-temps, soit le temps de l'entre-deux, d'entre le passé du corps inscrit et le futur de l'effacement, le présent de la trace, qui m'amène à penser que l'hôtel est le lieu de l'intensification du présent que j'ai mentionnée plus tôt.

*

La tactique de conquête du lieu qui consiste à faire de la chambre un lieu de projection, par la logique métonymique de l'éparpillement devient un « aménagement du monde³⁰ » pour les personnages, une manière de remplir le vide de la chambre. Le lieu accueille l'empreinte des personnages, qui renvoie, par la projection, une image de leur subjectivité. Dans *Lost in Translation*, une scène marquée d'ironie montre Charlotte, toujours en *attente*, dans sa chambre d'hôtel, alors qu'elle écoute un enregistrement de psychologie populaire portant sur la recherche de l'âme. L'attitude physique de la protagoniste, qui affiche un sourire amusé, révèle bien qu'elle considère il s'agit là d'un exercice futile auquel elle s'adonne. Imposant projet en effet que celui de « finding your soul's purpose for destiny ». Cependant, bien que ce fragment soit très court et que seul un extrait très sommaire nous soit présenté, une phrase attire inévitablement l'attention : « Each soul

²⁹ Toussaint, *op. cit.*, p. 128.

³⁰ J'emprunte cette expression au titre de l'article d'Isabelle Décarie, « Aménager l'espace », *op. cit.*, p. 225-266.

begins with an imprint. » La subjectivité s'inscrirait donc dans l'acte de laisser son empreinte dans le lieu, et de reconnaître l'image qu'elle renvoie. Mais ce mouvement ne peut se faire qu'au prix d'un effacement de soi à l'hôtel, l'empreinte étant destinée à être éliminée : quelle présence est alors possible dans le retrait ? C'est exactement là où se situe Charlotte lorsqu'elle avoue à Bob : « I'm stuck. » Prise, coincée entre deux espaces, dans le hors-temps, elle est toujours à distance. Elle a le corps *disloqué*. Être « disloqué » implique, en français, une déchirure, un écartèlement, une dissipation du corps et, en anglais, un arrachement à un lieu, une errance. Une délocalisation. Mais c'est précisément dans ce déplacement que se joue la présence : « Exister, c'est (se) dis-loquer³¹. »

Comment ne pas penser alors à Claudio Parmiggiani, cet artiste italien dont Georges Didi-Huberman interprète l'œuvre dans l'ouvrage *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*³². La série d'œuvres visuelles intitulée *Delocazione* qu'a créée le peintre laisse voir la forme, la trace d'objets laissés dans une pièce avant d'y mettre le feu. Ce qui demeure après les flammes ? L'empreinte de poussière de ce qui était, avant le travail du temps et de l'air, de la matière.

Lorsqu'il dit que « laisser une empreinte est une façon de s'en aller » [...], Parmiggiani exprime parfaitement le processus imposé, dans *Delocazione*, aux « référents » de l'empreinte, c'est-à-dire l'échelle, les caisses et, surtout, les tableaux de l'exposition. Mais, lorsqu'il conclut que la distance créée est « aussi une distance à l'égard de la matière » [...], il ne voit pas lui-même, me semble-t-il, à quel point son œuvre a su inventer ce contre quoi la pensée proteste d'abord : à savoir une véritable *matière de la distance*³³.

Dans l'œuvre de l'artiste italien, la distance prend forme dans la poussière, l'empreinte d'une présence : ce qui est montré, la poussière encerclant le lieu évanoui, dit l'absence. Le corps dans la chambre d'hôtel s'inscrit aussi, à mon avis,

³¹ Benoît Goetz. *La dislocation. Architecture et philosophie*. Préf. de Jean-Luc Nancy. Paris : Éditions de la Passion, 2001, p. 30.

³² Georges Didi-Huberman. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minuit, 2002, 156 p.

³³ *Ibid.*, p. 54.

dans la distance. La présence du corps contient déjà son absence, nous l'avons vu : demain un autre corps s'installera, et façonnera son empreinte après celles de tous les autres : « Le lieu que nous habitons, l'air que nous respirons suffisent à former le porte-empreinte de toutes nos images et de toute notre mémoire³⁴. » Le voyageur inscrit sa propre expérience sur les couches superposées des présences qui l'ont précédé, qui se révèlent dans l'absence.

L'architecte Grumbach disait récemment que la ville nouvelle qu'il voudrait construire serait « les ruines d'une ville qui aurait existé avant la ville nouvelle ». Ce seraient les ruines d'une ville qui n'a jamais été, les traces d'une mémoire qui n'a pas de lieu propre. Toute vraie ville correspond en effet à ce projet. Elle est mythique³⁵.

La présence se construit donc sur des ruines, l'absence de ce qui ne paraît plus – et qui donc, aux yeux des personnages qui s'installent dans la chambre, n'a jamais existé.

La mémoire du lieu de l'hôtel, dans le roman de Toussaint et dans le film, n'est certes pas une mémoire collective et historique, comme celle du lieu anthropologique. *Faire l'amour* insiste tout particulièrement sur l'aspect standardisé et aseptisé de la chambre, contre lequel tente de lutter Charlotte. Les chambres sont absolument identiques les unes aux autres, et le passage de chacun est destiné à être effacé. Il s'agit donc plutôt de la mémoire d'un quotidien étranger, d'un hors-temps, une mémoire du décalage. Mais c'est aussi la mémoire de la présence toujours problématique dans ce lieu qui nie la fixité. C'est ainsi qu'il faut percevoir le non-lieu comme une intensification du présent : la fragilité de la présence amène ainsi la mémoire à s'inscrire, à se construire autrement. Elle se construit à partir d'un vide apparent, à partir du non-familier, de l'intime regard porté sur soi. Car si la chambre d'hôtel met à distance le corps et le sujet, elle ramène aussi à soi, à la représentation de soi.

³⁴ *Ibid.*, p. 113.

³⁵ Certeau. *Habiter, cuisiner, op. cit.*, p. 204.

Ainsi, le lieu hôtelier agit tel un révélateur de la subjectivité, en ouvrant un espace du hors-temps, de l'absence au cœur de la présence. Le rapport métonymique qui s'instaure dans la relation à l'espace à l'hôtel permet d'envisager le soi comme un objet transportable, fragment d'un tout qu'il contient. La conquête du lieu demande un éparpillement de cet objet pour remplir l'espace, le temps de quelques nuits seulement. Qu'est donc cet objet fuyant, éphémère, qui se révèle justement dans la transition, le furtif ? À suivre la pensée de Perec, selon qui « c'est évidemment des souvenirs resurgis de ces chambres éphémères que j'attends les plus grandes révélations³⁶ », il y aurait, dans ce qui n'est pas ancré, ce qui ne *demeure* pas, la possibilité d'une intensification de la présence.

2.1.3 Des identités portatives

L'hôtel accueille des morceaux de subjectivités, leur offre un lieu où ils peuvent se déployer tout en étant *contenus*. Je suis ici amenée à penser l'hôtel comme le réceptacle d'identités portatives. Cette idée fait écho, et la référence est trop importante pour ne pas l'inclure ici, au roman *Nocturne indien*³⁷, d'Antonio Tabucchi. Ce récit d'un voyage en Inde inspire beaucoup ma réflexion sur le rapport des personnages à l'hôtel. *Nocturne indien* met en scène un narrateur à la première personne, Roux, à la recherche d'un – prétendu – ami d'enfance parti en Inde. Ce cadre ne contient toutefois pas tout : en vérité, Roux suit les traces de sa propre identité, qu'il découvre au hasard des rencontres qui jalonnent son parcours. Ces fragments sont saisis comme autant de morceaux qui s'additionnent à l'infini, puisque le tout ne semble jamais pouvoir se construire. La question de la mouvance est le fondement du texte de Tabucchi. Ici, ce qui m'intéresse tout particulièrement, c'est la pratique de l'espace privilégiée par le narrateur : ce dernier ne séjourne jamais plus

³⁶ Perec. *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 49.

³⁷ Antonio Tabucchi. *Nocturne indien*. Traduit de l'italien par Lise Chapuis. Paris : Christian Bourgois, 1987, 119 p.

d'une nuit dans le même hôtel. Ce besoin d'un incessant déplacement traduit son impossibilité à se fixer, à s'établir, dans un lieu, dans un corps. Interrogé au sujet de cette habitude, Roux répond : « Cela me plaît de changer toutes les nuits, je n'ai que cette petite valise³⁸. » Ce qu'il transporte n'est que peu de choses. L'important n'est donc pas le matériel en tant que tel, mais bien ce qu'il permet de projeter. L'image de la valise revient plus tard dans le roman. Cette fois, en écho à sa propre phrase, Roux parle du corps en ces termes : « peut-être qu'ils sont comme des valises, nous nous transportons nous-mêmes³⁹. » Le corps apparaît alors ici comme une enveloppe, un contenant renfermant une tout autre matière. Or, ce contenu infini, cet intérieur en mouvance, ne peut certes pas tenir dans un tel cadre : Roux transporte une petite valise, mais ce qu'il acquiert au cours de son « pèlerinage⁴⁰ », il ne peut le contenir dans un tel espace.

Encore une fois, le rapport à soi s'inscrit dans une logique métonymique : nous pouvons nous réduire à quelques objets, et entrer tout entiers dans une valise qui se transporte d'un lieu à l'autre. Les personnages de *Lost in Translation* et de *Faire l'amour* font la même expérience de cette miniaturisation de l'identité. Le lieu hôtelier s'avère ainsi le lieu privilégié de la miniature. L'hôtel lui-même est l'image d'un microcosme – d'une microsociété en décalage, comme nous avons pu le voir par le biais de l'étude du concept d'hétérotopie de Foucault : lieu de repos, de repas, d'intimité, de rencontre avec l'autre – dans les lieux partagés comme le bar, le restaurant, le centre sportif, tous des lieux où se rencontrent, par coïncidence la plupart du temps, Charlotte et Bob du film de Coppola –, de rapport à une forme d'altérité de l'espace étranger – je pense ici à la scène où Charlotte est accueillie dans le groupe de femmes qui s'adonnent à l'art traditionnel japonais de l'arrangement floral. La chambre aussi, de par sa taille et sa fonction multiple – je pourrais dire qu'elle est une condensation de la résidence, les lieux du sommeil, des repas et de la

³⁸ *Ibid.*, p. 30.

³⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

toilette corporelle se trouvant inclus dans un cadre restreint –, relève de la miniature. Et dans la chambre, les personnages posent leur valise, autre figure du petit. S'ils sont portables comme des valises, c'est donc dire que les protagonistes « change[nt] les dimensions⁴¹ » de leur identité, les réduisent pour les rendre plus facilement apprivoisables. Ainsi, dans le lieu du petit, à l'échelle humaine, un espace à soi séparé de celui, frénétique, des signes en langue étrangère, l'expérience particulière du lieu favorise les reconfigurations identitaires à la rencontre de l'altérité. Le lieu de la métonymie accueille, héberge donc des micro-identités.

Enfin, se « transporter comme des valises » suppose que le corps est à la fois contenu – ce qui est placé dans les bagages, les « morceaux choisis » – et contenant – la valise elle-même. Cette fonction de contenant offre la possibilité d'une certaine unité dans la dispersion. Mais confrontés à l'altérité en pays étranger, les personnages de *Faire l'amour* et de *Lost in Translation* ne sont pas à l'abri des « brouillages métonymiques⁴² ».

2.2 Le corps mis à mal

2.2.1 De la valise à l'enveloppe psychique

La relation contenant-contenu est fondamentale dans l'expérience du lieu hôtelier, comme nous l'avons vu avec l'exploration de l'objet de la valise. Or, le corps lui-même, dans l'appréhension de l'espace autre, fait figure à la fois de ce qui contient et de ce qui est contenu à l'intérieur de limites. Ma réflexion ici se fonde sur les travaux de Didier Anzieu qui, dans les années 1970, introduit le concept d'« enveloppe psychique⁴³ » pour expliquer les « structures frontalières⁴⁴ » qui

⁴¹ Décarie. « Aménager l'espace », *op. cit.*, p. 256.

⁴² Bonhomme. « Pragmatique des figures du discours », *op. cit.*, p. 242.

⁴³ Didier Anzieu (dir.), D. Houzel, A. Missenard *et al.* *Les enveloppes psychiques*. 2^e éd. rev. et enrichie. Coll. « Inconscient et culture. » Paris : Dunod, 2000, 282 p.

fondent l'édifice mental. Freud avait déjà défini le Moi en tant que « structure limitante et contenante du psychisme⁴⁵ ». Selon Anzieu, l'enveloppe psychique, à la manière d'une peau sensible qui contient deux faces, interne et externe, vient instaurer une limite, une démarcation entre l'intérieur et l'extérieur, entre moi et l'autre. Cette enveloppe se forme pendant le développement, au contact de la mère. Jack Doron précise :

Ce modèle [...] fait le lien entre la construction de l'appareil psychique et l'expérience du corps. Les représentations affectives et cognitives, non liées entre elles, s'organisent progressivement au sein du toucher, du contact corporel dynamique, peau à peau, qui met en place, à partir du sensoriel [...], les prémisses d'une expérience psychique du contact entre le nourrisson et sa mère. Cet échange, du plaisir et du déplaisir, construit une forme contenant l'espace mental, sur laquelle apparaîtront des représentations hétérogènes d'affects et de cognitions : des pensées⁴⁶.

L'enveloppe psychique, qui permet au Moi de se situer entre l'intérieur et l'extérieur, remplit cinq fonctions : « la fonction de contenance ; de pare-excitation ; de délimitation entre monde psychique interne et monde perceptif ; de double connexion entre le monde interne et le monde externe ; ainsi que de différenciation de la surface du Self⁴⁷ ».

Je suis d'avis que si la chambre d'hôtel est une surface qui héberge l'empreinte du corps, elle agit également comme une enveloppe qui contient les personnages tout en les ouvrant à l'extérieur, par le biais de la fenêtre, entre autres, et des moyens de communication – télécopieur, téléphone, message imprimé glissé sous la porte. Thierry Paquot note d'ailleurs qu'« il existe bel et bien une corrélation entre

⁴⁴ Didier Houzel. « Le concept d'enveloppe psychique ». Chap. in *Les enveloppes psychiques, op. cit.*, p. 24.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁶ Jack Doron. « Introduction à la 2^e édition : du moi-peau à l'enveloppe psychique. Chap. in *Les enveloppes psychiques, op. cit.*, p. 4.

⁴⁷ Houzel, *op. cit.*, p. 48-49.

la constitution du “moi” et le logement, le logement comme un second “corps”⁴⁸ ». Il s’agit toutefois, au premier abord, d’une structure qui fait obstacle à l’entrée du « monde externe » dans l’espace interne. Quatre des cinq sens des personnages de *Faire l’amour* et de *Lost in Translation* sont invalidés par la contemplation de la ville de Tokyo par la fenêtre⁴⁹ : il est impossible de sentir, goûter, toucher ou entendre l’espace étranger à partir du lieu hôtelier. En fait, une seule fois, dans tout le film de Coppola, pouvons-nous entendre un bruit provenant de l’extérieur alors que Charlotte se trouve dans sa chambre. C’est le son d’une sirène de voiture de police, de camion de pompiers ou encore d’ambulance qui se rend jusqu’à elle, soit le signe d’une urgence, d’une mise en danger, d’une violence faite à l’intégrité du corps⁵⁰. L’hôtel place ainsi le corps en état d’alerte, de tension.

2.2.2 L’architecture-enveloppe

Frederic Jameson, grand penseur de la postmodernité, aborde la crise de l’espace contemporain en tant qu’il est devenu un « hyper espace ». Dans le premier chapitre de son ouvrage intitulé *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*⁵¹, le théoricien américain étudie la composition de l’hôtel Westin Bonaventure de Los Angeles, conçu par l’architecte John Portman. Simon Harel propose une lecture tout à fait éclairante des conclusions auxquelles parvient Jameson :

⁴⁸ Thierry Paquot. « Architecture et exclusion ». In *L’exclusion. L’état des savoirs*, sous la dir. de Serge Paugam. Paris : La Découverte, 1996, p. 274.

⁴⁹ La contemplation, plus précisément l’acte de paysage, fera l’objet d’une étude détaillée dans le troisième chapitre.

⁵⁰ Plus tard dans le film, la veille du départ de Bob, c’est l’alarme de l’hôtel même qui est déclenchée, alors que Charlotte semble enfin endormie, forçant tous les occupants à sortir dehors. L’hôtel, qui tantôt s’avère un refuge qui accueille des identités portatives, révèle ici la potentialité d’un danger qui expulse le corps en prévision du pire.

⁵¹ Frederic Jameson. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Coll. « Post-Contemporary Interventions ». Durham, Car.-du-Nord : Duke University Press, 1991, 438 p.

Dans l'évocation du Eaton Centre de Toronto, du Westin Bonaventure Hotel de Los Angeles, le critique note que les figures territoriales du labyrinthe, de l'échiquier cèdent le pas à un monde fluide qui ne retient plus la distinction formelle entre l'intériorité et l'extériorité. En somme, nos espaces de vie ne reposeraient plus sur l'idée d'une fondation, d'un centre organisateur, d'une communauté patrimoniale. Ils privilégieraient plutôt la création de sites architecturaux provisoires, biodégradables et démontables⁵².

L'architecture de l'hôtel postmoderne – ou *surmoderne* –, y compris celui mis en scène dans le roman de Toussaint et le film de Coppola, nie donc toute idée de permanence ; cette constante entrée de l'extérieur à l'intérieur, et vice versa, à travers la paroi vitrée, participe de l'impossibilité d'une relation apaisée au monde dont souffrent les personnages. Le gratte-ciel rend floues les limites de l'ouvert et du fermé et intensifie par le fait même l'expérience, comme le soulève la théoricienne de l'architecture Ada Louise Huxtable : « The complex uses of transparency and reflection, an increasing ambiguity of closed and open elements, a layering of spaces operating on many levels at once, enlarge the range of visual and sensory experiences⁵³. »

D'ailleurs, la réflexion de Jameson à propos de ces architectures dépliables et remplaçables n'est pas sans rappeler le concept d'architecture-enveloppe d'Huxtable : ce dernier m'apparaît des plus intéressants puisqu'il implique l'opposition entre la façade, l'extérieur surchargé de détails ornementaux et architecturaux des édifices et les espaces intérieurs toujours plus neutres, uniformisés, permettant des reconfigurations immédiates, comme c'est le cas des édifices à bureaux et des hôtels. L'architecture de verre, qui fait entrer le vide et provoque le vertige est ainsi, selon moi, un agent crucial de l'« inquiétude identitaire » qui marque profondément les protagonistes alors qu'ils se retrouvent dans un gigantesque hôtel de Tokyo.

⁵² Simon Harel. *Espaces en perdition, tome II. Humanités jetables*. Coll. « Intercultures ». Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 143.

⁵³ Ada Louise Huxtable. *The Tall Building Artistically Reconsidered · The Search For a Skyscraper Style*. New York : Pantheon Books, 1984, p. 83.

La vie entretient et déplace, elle use, casse et remanie, elle crée de nouvelles configurations d'êtres et d'objets, à travers les pratiques quotidiennes des vivants, toujours semblables et différents. L'espace privé est cette ville idéale dont tous les passants auraient visages d'aimés, dont les rues sont familières et sûres, dont l'architecture intérieure est modifiable presque à volonté⁵⁴.

Les identités portatives, celles qui sont contenues dans les valises, sont justement ces « reconfigurations » de soi qui s'opèrent par le bricolage de l'espace. Par ailleurs, si l'intérieur de l'architecture-enveloppe est propice aux changements de configurations, il n'y aurait donc que le cadre bâti, l'extérieur lisse et sans aspérité qui relève de la stabilité. Or, dans *Faire l'amour*, la structure est constamment menacée de destruction par l'imminence de la violence d'un tremblement de terre. Ainsi, à l'hôtel, dans le roman de Toussaint, rien ne serait fixe, *enraciné*, solide.

2.2.3 Le Moi-peau menacé : des coquilles aux vêtements-prothèses

À l'intérieur de la chambre se glisse un corps aux dimensions remaniées, miniaturisées, comme je l'ai fait valoir un peu plus tôt. Il est également amputé de certains de ses sens pour un moment. La conquête du lieu se fait ainsi au prix d'une violence infligée au corps. Le Moi-peau, au contact de l'espace étranger qui menace son unité, est constamment mis à mal tant dans le roman de Toussaint que dans le film de Coppola. Le psychanalyste explique cette structure du Moi :

Par Moi-peau, je désigne une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même, comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps. [...] Le Moi-peau apparaît tout d'abord comme un concept opératoire précisant l'étagage du moi sur la peau et impliquant une homologie entre les fonctions du Moi et celle de notre enveloppe corporelle (limiter, contenir, protéger). Considérer que le Moi, comme la peau, se structure en une interface permet ainsi d'enrichir les notions de « frontière », de « limite », de « contenant »⁵⁵.

⁵⁴ Certeau. *Habiter, cuisiner, op. cit.*, p. 210.

⁵⁵ Didier Anzieu. *Le moi-peau*. Nouv. éd. Coll. « Psychismes ». Paris : Dunod, 1995, p. 39.

Le corps dans la chambre d'hôtel apparaît comme un espace contenant, une « interface » entre le dedans et le dehors qui modèle l'être-au-monde du sujet. Par exemple, face au vertige qu'induit la ville vue de haut, comme je l'aborderai dans le prochain chapitre, Charlotte n'a d'autre choix que de se recroqueviller, d'enserrer son corps de ses bras pour ne pas être dépossédée d'elle-même par l'altérité.

Dans *Faire l'amour*, la potentialité de la violence qui viendrait mettre en cause l'intégrité du corps tient lieu de trame narrative. Au début du roman, alors que Marie et le narrateur font leur entrée pour la première fois dans l'hôtel, c'est d'ailleurs le lieu même dans lequel ils se trouvent qui leur révèle la sourde menace de la violence terrestre :

À Tokyo, nous étions remontés immédiatement dans notre chambre, nous avons traversé sans un mot le grand hall désert aux lustres de cristal illuminés, trio de lustres éblouissants qui se mirent à se balancer doucement sous nos yeux au moment même où nous rentrions à l'hôtel, les lustres se mettant à osciller sur eux-mêmes comme des cloches de cathédrale s'ébrouant lentement sur notre passage dans un cliquetis de verre et de cristal qui accompagnait l'irrésistible grondement de détresse de la matière qui faisait trembler le sol et vibrer les murs, puis, l'onde passée, la lumière ayant vacillé au plafond en plongeant un instant l'hôtel dans l'obscurité, les lustres, encore en mouvement, se rallumèrent en plusieurs temps dans le hall et se remirent en place dans le frissonnement à rebours de milliers de paillettes de verre transparentes retrouvant peu à peu leur immobilité⁵⁶.

D'entrée de jeu, la violence de l'extérieur, symbolisée ici par un premier tremblement de terre, accueille les personnages et augure la fragilité de la présence dans ce lieu. Les secousses sismiques ponctuent la première partie du roman, et se font écho l'une l'autre : « C'était la deuxième fois que la terre tremblait en quelques heures, et cela pouvait reprendre à tout instant, la menace était désormais permanente⁵⁷. » Or, le narrateur, loin de pouvoir maîtriser ou contrer cette menace, propose lui aussi, à échelle humaine, la promesse d'une mise à mal du corps. Il a décidé, sans trop savoir pourquoi, d'apporter avec lui pour son séjour à Tokyo un flacon d'acide

⁵⁶ Toussaint, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 86-87.

chlorhydrique, qu'il menace, en pensée, de jeter tantôt à la figure de Marie, tantôt à la sienne. Le Moi-peau est ainsi toujours en attente d'une violence qu'il aura, quand elle adviendra, à tenir au dehors.

Dans *Lost in Translation*, l'incipit même nous donne à voir un Moi-peau qui peine à contenir. Le film s'ouvre en effet sur un plan rapproché du postérieur de Charlotte, vêtue d'un sous-vêtement diaphane. Ce tissu apparaît, à mon avis, comme une deuxième peau qui ne remplit pas sa fonction de contenance, qui échoue ainsi à instaurer une limite entre le corps de Charlotte, fragilisé par sa position ouverte au spectateur, et le regard sans filtre de celui-ci.

*

Abraham Moles, penseur notamment du domaine de la psychosociologie, aborde lui aussi, dans un texte qui vise à jeter les bases d'un nouveau territoire de recherche, la psycho-géographie, la relation à l'espace à partir de la problématique du corps. Partant du postulat que « l'homme est la mesure de toute chose⁵⁸ », c'est-à-dire qu'il mesure les dimensions de l'espace à partir des paramètres de son propre corps, Moles pense la relation de l'homme à l'espace en fonction de couches qui rappellent le concept d'enveloppe psychique d'Anzieu :

L'homme situé en un lieu défini (ici et maintenant) divise instinctivement l'espace qui l'entoure en couches successives, selon des critères liés aux perceptions ou actions qu'il peut exercer dans chacune de ces « couches ». Nous les appellerons « coquilles de l'homme ». Il les saisit donc autour de lui dans un système d'emboîtement, selon une conception, certes subjective mais stable, et, en gros, commune à travers la variété des cultures, selon la distance relative de ces couches à lui-même. Devrait-on dire que ce sont là de successifs « territoires de chasse »⁵⁹ ?

⁵⁸ Moles. « Vers une psycho-géographie », *op. cit.*, p. 162.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 166.

La peau est la première coquille de l'homme, le premier vecteur de l'appropriation de l'espace⁶⁰, elle constitue la limite du corps : elle est une « membrane ; différenciant d'une simple paroi, elle établit une concentration des événements externes à sa surface, elle privilégie une certaine forme dans l'espace : le lieu de mon corps⁶¹ ». Or, la peau, sauf dans les moments d'intimité corporelle, n'entre pas en contact direct avec ce contre quoi elle bute. En effet, le vêtement, devient une prolongation de la peau, une seconde peau. Cette extension peut parfois être déficiente, comme c'est le cas pour Charlotte dans le tout premier plan du film.

Dans les deux œuvres, les vêtements révèlent, dans des perspectives différentes, la relation des personnages à l'espace. Dans le film de Coppola, tel que je l'ai évoqué au premier chapitre, l'hospitalité défaillante du lieu hôtelier se manifeste notamment par le décalage entre les dimensions des objets constitutifs de l'expérience hôtelière et les besoins de Bob : nous voyons souvent le personnage, sur l'image de la pochette du DVD, d'ailleurs, portant les sandales en ratine de l'hôtel manifestement trop petites pour lui. Ainsi, d'entrée de jeu, avant même qu'on ne sache ce sur quoi porte l'œuvre, le vêtement apparaît pour Bob comme une prothèse déficiente, qui n'est pas *faite pour lui*. Mais plus tard, au fur et à mesure qu'« il transforme l'étranger en intimité⁶² », qu'il construit du familier dans l'étranger par l'entremise de sa relation avec Charlotte, le vêtement-prothèse devient un signe de reconnaissance : au détour d'un couloir, tout à fait par hasard, les deux personnages se rencontrent, alors qu'ils portent tous les deux le même peignoir en ratine blanc de l'hôtel. Ici, le vêtement ne peut plus être un outil de différenciation d'avec l'autre, une façon de s'identifier dans la différence. Le peignoir permet plutôt aux deux protagonistes de s'inscrire dans le lieu hôtelier, d'inscrire leur identité portative de voyageur au Park

⁶⁰ Abraham Moles. « Une typologie de l'espace propre comme constante de l'être social : les coquilles de l'homme ». Chap. in Abraham Moles et Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*. Textes rassemblés, mis en forme et prés. par Victor Schwach. Coll. « Villes et entreprises ». Paris ; Montréal : L'Harmattan, p. 83

⁶¹ *Ibid.*, p. 84.

⁶² Décarie. « Aménager l'espace », *op. cit.*, p. 266.

Hyatt, comme si le vêtement était un code, le signifiant d'une appartenance au lieu. En portant le même vêtement au même moment, les deux personnages peuvent aussi réitérer la similitude de leurs expériences, confirmer qu'ils se trouvent dans le même espace, le même décalage.

Chez Toussaint, le vêtement convoque un tout autre rapport à l'espace et au temps. C'est par la corporéité que nous apparaît d'abord la problématique présence au monde dans le roman. La superbe description de Marie affalée au milieu de ses robes œuvres d'art, destinées à être installées au musée le jour suivant, reposant partout dans l'étendue de la chambre, renvoie à une certaine appropriation de l'espace par les objets, l'*inanimé*, comme je l'ai fait valoir plus tôt, mais révèle aussi une perte :

Je la regardais, elle s'était laissée tomber à plat ventre sur le lit au milieu de ses robes qui s'étaient fanées sous le poids de son corps et dégringolaient sur le sol en cascades paresseuses de tissu affaissé, et elle pleurait, mon amour, le visage enfoui dans un volant de robe qui se mêlait à ses cheveux. [...] Autour d'elle, toutes ces robes paraissaient en représentation dans la chambre, raides et immobiles dans leurs housses translucides, parées, altières, décolletées, séductrices et colorées, amarante, incarnadines, pendues aux battants des armoires ou à des cintres de fortune, alignées sur les deux portants de voyage qu'elle avait dépliés dans la chambre d'hôtel comme dans une loge de théâtre improvisée, ou simplement déposées avec soin sur des chaises, sur les bras des fauteuils⁶³.

Ces robes ressemblent à des corps inertes et avachis çà et là dans la pièce, comme autant de *Marie* désincarnées et désorientées. Le « désir métonymique⁶⁴ » ne peut s'assouvir. Le corps se perd dans la translation sémantique, il ne reste qu'une enveloppe vide, qui contient l'absence du corps. Ici, l'appropriation de l'espace par

⁶³ Toussaint, *op. cit.*, p. 22-23.

⁶⁴ Julia Kristeva. « Le sujet en procès ». In *Polylogue*. Coll. « Tel quel ». Paris : Seuil, 1977, p. 55.

l'inanimé révèle un corps fuyant, disloqué, en décalage. Les robes préfigurent la mort⁶⁵ :

Sans rouvrir les yeux, elle ajusta les lunettes de tissu sur son visage, avant de se laisser retomber en arrière sur le lit, donnant dès lors à sa silhouette des allures de star énigmatique, figure vaincue et ophélienne dans son lit mortuaire d'étoffes alanguies et de couleurs de cendres, les épaules enfoncées dans l'émolliente mollesse aquatique d'une de ses robes froissées [...]⁶⁶.

Les vêtements œuvres d'art constituent la représentation violentée du corps de Marie, qui ressent la secousse sismique comme s'il s'agissait de la fin de l'amour. La projection hors de soi dans le lieu devient une véritable torture : « [L]e cortège figé des robes de collection noires et languissantes qui avaient pris formes humaines dans la pénombre et pendaient, torsadées, suppliciées, aux gibets de fortune des portants de voyage, avec, au loin, en perspective, la grande baie vitrée qui donnait sur Tokyo⁶⁷. » La représentation laisse voir un corps violenté, mis à mort par le lieu. La ville, dans la distance, à laquelle la chambre ne permet pas de se soustraire quand les rideaux sont ouverts, semble narguer les personnages aux prises avec la tension de la présence. Or, rien n'est immuable, et elle non plus n'est pas à l'abri de la violence.

Cette inscription d'un corps décuplé – par les multiples robes éparpillées – et disloqué – les membres n'ont pas tenu le coup dans la translation, le corps s'est évanoui – révèle la fragilité dans l'espace du transitoire, l'intranquillité de la présence dans ce lieu qui fait obstacle à l'occupation du vide, à l'« aménagement du monde » de façon viable. Ces robes sans corps renvoient à la perte de la corporéité. Le corps est resté « coincé » – j'entends ici l'écho de Charlotte, qui confie à Bob : « I'm stuck » – quelque part dans l'entre-deux, en transit, dans la marge : ni tout à fait *dans*

⁶⁵ À ce sujet, Roger Godard se demande : l'emploi du terme « désincarnées reviendrait-il à considérer que Marie n'est déjà symboliquement plus qu'un souvenir ? Cette idée de l'amour qui se meurt serait métonymiquement exprimée par la robe qui désigne Marie. » « Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour* ». Chap. in *Itinéraires du roman contemporain*. Paris : Armand Colin, 2006, p. 179.

⁶⁶ Toussaint, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 39.

la chambre, ni tout à fait *dans* le monde. Le corps *décorporé* reste sur le seuil, comme s'il ne s'agissait que d'une enveloppe – ou d'une empreinte.

Les robes de Marie, en plus d'être des projections disloquées, sont des œuvres d'art. Elles constituent la raison même de ce voyage à Tokyo de l'artiste. Considérer les robes comme des représentations du corps revient donc à envisager le corps lui-même comme une œuvre, un acteur dans une « loge de théâtre improvisée⁶⁸ ».

2.3 En représentation dans la chambre

Par son projet d'artiste, Marie est d'emblée placée dans le registre de l'œuvre d'art. Son nom aussi, celui que lui donne le narrateur, la situe dans l'espace et le temps de la représentation artistique : « Ses amis et collaborateurs la surnommaient Mamo, que j'avais transformé en MoMA au moment de ses premières expositions d'art contemporain⁶⁹. » Elle est ainsi d'emblée associée au temps muséal par l'acte de nomination que fait le narrateur. Or, c'est tout le lieu qui, dans le roman de Toussaint, par l'entremise de la narration qui ouvre l'espace de la représentation, appelle la mise en scène de soi. Je l'ai évoqué, la chambre d'hôtel est perçue comme un lieu théâtral. Les sujets qui font l'expérience du lieu seraient ainsi des acteurs jouant un récit d'espace qui s'écrit à même le déploiement du corps dans la chambre. Ce récit place les personnages dans des situations limites, comme l'illustre l'intertexte pictural d'Eugène Delacroix ou de John Everett Millais qui fait de Marie une « figure vaincue et ophélienne⁷⁰ ». Le narrateur aussi reconfigure son identité par le truchement de l'intertextualité, photographique cette fois :

Je me regardais dans le miroir et je songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe, où, du noir de ténèbres des profondeurs thanathéennes du fond de la photo

⁶⁸ Toussaint, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

n'émergeait, au premier plan, qu'une canne en bois précieux, avec un minuscule pommeau ciselé en ivoire, sculpté en tête de mort, auquel, sur le même plan, avec la même parfaite profondeur de champ, répondait comme en écho le visage du photographe qu'un voile de mort avait déjà recouvert. Son regard, pourtant, avait une expression de calme et de défi serein⁷¹.

Le regard du narrateur crée sur le support du miroir une construction photographique de son image, qui se superpose à celle, mise en abyme, du photographe Mapplethorpe. Ce mouvement fragilise la présence, en mettant en évidence « le vide de la reproduction : les images reproduites ne reflétant jamais que l'absence du photographe et l'impossible présence des choses⁷² ».

Si les vêtements peuvent devenir des prothèses pour les personnages de *Lost in Translation*, ils deviennent une seconde peau artistique dans le roman de Toussaint. Marie, s'apercevant que le narrateur avait quitté la chambre, descend dans le hall de l'hôtel et attend :

Elle était immobile, allongée dans un des élégants canapés en cuir noir du hall, la tête et les cheveux tombant en arrière, un bras ballant au sol, et vêtue – c'est ce qui me frappa immédiatement le plus – d'une de ses propres robes de collection en soie bleu nuit étoilée, strass et satin, laine chinée et organza [...] ⁷³.

Vêtue de la robe – fait inusité, comme si le lieu, l'insomnie, le décalage étaient la cause de cet acte créatif –, Marie se montre ainsi telle une œuvre d'art elle-même. Elle se place dans une pose, à la manière des supports sur lesquels doivent se mouler ses créations à la galerie. Elle s'inscrit dans le temps muséal, soit le hors-temps de l'œuvre toujours effectuée par l'acte de spectature. Encore ici, nulle fixité, mais la possibilité de réactualiser des configurations portatives. S'offrant au regard, MoMA l'œuvre d'art est accueillie par l'hôtel qui, en rendant possible la projection, comme nous l'avons vu, pourrait alors être considéré comme un lieu muséal.

⁷¹ *Ibid.*, p. 37-38.

⁷² José Moure. *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Coll. « Champs visuels ». Paris ; Montréal : L'Harmattan, 1977, p. 174.

⁷³ Toussaint, *op. cit.*, p. 56-57.

L'insomnie des personnages, qui participe à l'instauration du hors-temps, révèle également de quelle façon le lieu hôtelier invite à la configuration artistique. Après avoir passé la nuit à errer dans Tokyo, incapables de trouver le sommeil, Marie et le narrateur rentrent à la chambre :

Nous avons failli entrer tous les deux dans la baignoire quand le bain fut coulé, mais, après une brève altercation dans la salle de bain, plutôt facétieuse et comique, *un ballet de gestes tendres et somnambuliques* sur le carrelage, nous nous sommes partagés les lieux, Marie a pris la baignoire et j'ai choisi la douche⁷⁴.

Le corps insomniaque, avide de se soulager du froid qui l'a transi, agit comme un danseur sur le fil entre éveil et sommeil.

La représentation, la mise en scène de soi instaure une distance par la médiatisation du rapport à soi. Cette question de la médiatisation est particulièrement marquante dans *Faire l'amour* à partir du moment où le narrateur, qui visite la galerie où Marie doit exposer ses créations, se rend dans la salle de contrôle et fait l'expérience du lieu à travers le cadre des écrans de surveillance :

Je regardais fixement cette rangée d'écrans blancs qui scintillaient légèrement, quand je vis soudainement Marie *apparaître dans le tableau*, silhouette solitaire que je voyais se mouvoir lentement devant moi sur l'écran. Elle passait comme en apesanteur d'un écran à l'autre, manteau noir sur fond blanc, disparaissant de l'un et surgissant dans l'autre. Parfois, fugitivement, elle était présente sur deux écrans à la fois, puis, tout aussi fugacement, elle n'était plus présente sur aucun, elle avait disparu, et, immédiatement, c'était étrange et même un peu douloureux, elle me manquait, Marie me manquait, j'avais envie de la revoir. Elle réapparaissait alors, elle était de nouveau à l'image, elle s'était arrêtée au milieu d'une salle. J'étais entré dans la pièce et je m'étais approché de l'écran, tout près, les yeux à quelques centimètres de sa brillance électronique, et je la vis lever les yeux vers moi pour adresser un regard neutre en direction de la caméra de surveillance, nos regards se croisèrent un instant, elle ne le savait pas, elle ne m'avait pas vu – et c'était comme si je venais de prendre visuellement conscience que nous avions rompu⁷⁵.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 96. Je souligne.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 125-126. Je souligne.

Le cadre de l'écran ouvre un espace qui accueille la présence virtuelle de Marie, qui apparaît comme un personnage dans un tableau. Cette présence, intensifiée aux yeux du narrateur par la médiatisation, la mise à distance, révèle l'absence de Marie et découvre la blessure du manque. La seule possibilité d'une rencontre entre le narrateur et MoMA par le regard existe par la médiatisation de l'écran, et à partir du moment où le narrateur fait cette constatation, l'issue de leur union est définitivement scellée. Or, même s'il s'agit d'une caméra de *contrôle*, le narrateur ne peut pas maîtriser l'autre, même dans sa virtualité, elle demeure fuyante, dans les interstices entre son absence réelle et sa virtualité révélée à l'écran.

*

Dans le film de Coppola, la mise en scène de soi est vécue, tout particulièrement et malgré lui, par le personnage de Bob. Alors qu'il est l'objet – j'emploie cette expression à dessein – d'une séance de prise de photographies pour la promotion de la marque de whisky Suntory, Bob, acteur quinquagénaire au tournant de sa carrière, est placé dans la position d'un personnage que le photographe met en scène. Au départ, il joue le rôle de Bob Harris, le présumé amateur de whisky Suntory – avec à la main un verre de thé glacé –, mais rapidement, cette identité simulée s'avère insatisfaisante pour le photographe ; manifestement, la lassitude de Bob, en décalage complet avec l'« intensité » qu'exige le maître du jeu, ne permet pas d'obtenir le cliché désiré⁷⁶. On lui demande alors d'imiter les poses et attitudes des icônes américaines du *Rat Pack* ou encore des interprètes de James Bond comme Roger Moore ou Sean Connery. Bob se fait donc le simulacre, de façon caricaturale, de ces figures emblématiques. Une fois la séance achevée, nous le retrouvons dans

⁷⁶ La raison de sa présence à Tokyo provoque le dégoût de Bob à son propre égard : il confiera à Charlotte qu'au lieu d'amasser deux millions de dollars pour une campagne publicitaire, il pourrait être quelque part à monter une pièce de théâtre.

son lieu de prédilection à l'hôtel, assis sur le même siège à l'extrémité du bar, car, expliquera-t-il à Charlotte, il s'assure ainsi que sa présence soit remarquée par quelqu'un s'il tombait. Il porte toujours le maquillage qu'on a appliqué sur son visage pour la prise de photos, pour masquer, lisser, faire en sorte qu'il ressemble à un autre qu'il n'est pas ; or, les fards et le mascara ne réussissent qu'à souligner ce parti pris du faux-semblant qui répugne Bob.

Charlotte, quant à elle, fait l'expérience de la représentation en tant qu'elle permet d'intensifier la présence de l'autre. Elle qui avoue ne plus reconnaître l'homme avec qui elle s'est mariée se trouve au plus près de la vérité de John lorsqu'elle regarde des photographies de photomaton les montrant tous les deux. Alors que John est parti photographier un groupe musical dans une localité plus « exotique », il apparaît le plus près de Charlotte sur ces images, toutes petites, qui tiennent dans sa main. La représentation photographique produit ici une intensification de la présence de celui dont les contours sont autrement flous, impossibles à circonscrire.

*

En somme, par le travail de la narration et du cadre de la caméra filmique, le lieu hôtelier, malgré ses dimensions inhospitalières si on l'appréhende de l'extérieur, peut ouvrir un espace qui héberge l'expérience de l'altérité. Or, comment rencontrer l'autre quand la conquête du lieu, qui menace de rompre le corps à tout moment, assigne les personnages à résidence, dans la chambre ? C'est ici qu'entre en jeu la fenêtre : paroi qui permet la constitution d'espaces externes et internes⁷⁷, telle une peau qui respire, elle contient le corps tout en autorisant la pulsion du regard.

⁷⁷ Voir Abraham Moles. « Vers une psycho-géographie », *op. cit.*, p. 169.

Mais, dans ce mouvement scopique hors de soi et hors de la chambre, soudainement, les personnages de *Faire l'amour* et de *Lost in Translation* sont pris de vertige.

CHAPITRE III

HORS DE L'HÔTEL. LA SAISIE PAR LE REGARD

Le sentiment de la concrétude du monde · quelque chose de clair, de plus proche de nous · le monde, non plus comme un parcours sans cesse à refaire, non pas comme une course sans fin, un défi sans cesse à relever, non pas comme le seul prétexte d'une accumulation désespérante, ni comme illusion d'une conquête, mais comme retrouvaille d'un sens, perception d'une écriture terrestre, d'une géographie dont nous avons oublié que nous sommes les auteurs¹

3.1 L'acte de paysage

Si l'hôtel est un espace-contenant dans lequel viennent s'inscrire les empreintes de présences de corps éphémères, il s'agit également d'une membrane qui laisse à la fois entrer l'extérieur et permet d'aller au-devant de celui-ci. Cette membrane perméable, qui contient et ouvre à la fois, c'est bien sûr la fenêtre, filtre à travers lequel les protagonistes des deux œuvres perçoivent le paysage, la ville, l'autre. Ce choc avec le dehors, toujours réfracté par la paroi vitrée, amène Charlotte et le narrateur de *Faire l'amour* à se confronter à de possibles configurations d'eux-mêmes : l'une se retrouve « coincée », perdue dans la translation et l'autre, plongé dans un espace matriciel qui le renvoie à ses propres origines. Ces deux expériences, induites par la contemplation, sont éminemment différentes. C'est ce regard totalisant, cette vue de haut, cet acte de paysage que j'entends explorer à présent, afin de déterminer quel type de présence s'inscrit dans la chambre d'hôtel.

¹ Georges Perec. *Espèces d'espaces*. Nouv. éd. rev. et corr. Paris : Galilée, 2000 [1976], p. 156.

3.1.1 La notion de paysage

Avant d'entrer dans l'analyse de l'expérience des personnages, des remarques théoriques sur la notion de paysage s'imposent. Façon privilégiée de pratiquer l'espace, le paysage est beaucoup plus qu'une parcelle de pays, une étendue de terre. Il s'agit d'une construction, d'un acte qui implique un arrêt, aussi minime soit-il, un cadrage : « Le paysage est manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions². » Ainsi, le paysage ne peut exister en lui-même, mais bien par une effectuation. Cet acte de paysage, Aristote le note déjà dans la *Poétique* :

Et de même que le lieu (*topos*) est, suivant la définition aristotélicienne, l'enveloppe des corps qu'il limite, de même le prétendu « paysage » (petit lieu : *topion*) ne serait rien sans les corps en action qui l'occupent. La narration est première et sa localisation est un effet de lecture.³

Cet acte sémiotique est rendu possible à la faveur d'un cadrage : l'espace devient paysage à partir du moment où il devient un objet arrêté, cadré par le regard – ou, dans les cas qui nous intéressent ici, par le cadre narratif ou cinématographique. Or, malgré cet arrêt sur image, cette circonscription par le regard ou l'énonciation, l'acte de paysage constitue d'abord et avant tout une ouverture, un mouvement hors de soi qui fait appel à la fois à des dimensions géographique, culturelle et émotionnelle :

Le paysage n'est pas un cercle fermé, mais un déploiement. Il n'est vraiment géographique que par ses prolongements, que par l'arrière-plan réel ou imaginaire que l'espace ouvre au-delà du regard. [...] Le paysage est une échappée vers toute la

² Alain Corbin. « Comment l'espace devient paysage ». Chap. in *L'homme dans le paysage*. Paris : Textuel, 2001, p. 11.

³ Cité par Anne Cauquelin. *L'invention du paysage*. Paris : Presses universitaires de France, 2002, p. 39-40.

Terre, une fenêtre sur des possibilités illimitées : un horizon. Non une ligne fixe, mais un mouvement, un élan⁴.

J'entends interroger dans le présent chapitre ce mouvement vers l'avant, le dehors, délimité par le cadre. Cette étude de l'acte de paysage des personnages permettra de comprendre plus finement de quelle façon la relation à l'espace révèle un processus de construction de soi – qu'il soit défaillant ou, au contraire, qu'il parvienne à remonter à un temps immémorial, celui des origines.

3.2 L'acte de paysage dans *Lost in Translation* : du regard panoptique au vertige

Nous l'avons vu, la rencontre entre les deux compatriotes états-uniens que sont la jeune fille et l'acteur, dans le milieu radicalement inconnu et *intraduisible* qu'est le Japon – et l'hôtel où ils logent – s'accomplit au carrefour des trajectoires floues et imprécises de deux personnages étrangers à eux-mêmes. Dès les premiers instants du film, Charlotte nous apparaît comme une jeune femme en crise, qui se cherche une identité, qui ne sait quelle direction prendre ni quel sens donner à son existence. Elle dira même à son amie qu'elle ne reconnaît plus l'homme avec lequel elle s'est mariée : dès le début, nous percevons donc Charlotte comme un personnage en profonde rupture avec son environnement, et avec sa propre individualité. Un sentiment d'étrangeté marque également de manière très forte le rapport qu'entretient Charlotte à l'espace, avec lequel elle entre en contact le plus souvent à travers la vitre de sa chambre d'hôtel ou celle d'une voiture. Cette position du sujet regardant permet un déploiement à la fois horizontal et vertical du paysage. Je me propose d'examiner d'abord le rapport horizontal à l'espace, qui implique un mouvement tout à fait intéressant de dissociation et de réciprocité entre espace intérieur et espace extérieur ; je traiterai ensuite de la verticalité du point de vue de la chambre, qui dès lors que le sujet regarde du haut vers le bas, autorise une saisie abstraite et globalisante de l'espace, tout en procurant au personnage un sentiment de vertige.

⁴ Éric Dardel. *L'homme et la terre*. Paris : Presses universitaires de France, 1952, p. 42.

3.2.1 Le paysage cinématographique

La question du paysage au cinéma apparaît d'emblée des plus riches et des plus révélatrices, en ce sens qu'elle implique plusieurs dimensions dont l'analyse doit, selon moi, s'inscrire dans le processus herméneutique de l'interprétation des œuvres filmiques. Par exemple, nous ne pouvons, dans l'étude du paysage cinématographique, faire l'économie de l'acte de « spectature » que produit inévitablement le spectateur du film :

[!]e paysage renvoie au sujet qui l'appréhende [...]. L'analyse paysagère représente donc le point de rencontre entre deux réalités totalement différentes : d'un côté, une (ou plusieurs) image(s) sensorielle(s) correspondant à notre « vision » du monde, c'est-à-dire filtrés par notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétique, de l'autre une réalité physique, objective, tridimensionnelle, dont nous recherchons la formulation mathématique et abstraite [...] ; entre les deux, c'est-à-dire entre la subjectivité totale et l'objectivité absolue, [...] un paysage vécu, perçu, observable par tout un chacun, à la fois réalité d'une image et image d'une réalité⁵.

Au cours d'une longue scène de travelling pendant laquelle Charlotte – et, par extension filmique, nous-mêmes – regarde par la fenêtre de sa chambre, les bras et les jambes placés en position quasi fœtale⁶, nous ne pouvons nous soustraire à l'acte de paysage, que nous le voulions ou non. En effet, comme je l'ai mentionné, le point de vue du film de Coppola est celui de Charlotte. Cette caméra subjective fait en sorte de superposer l'expérience du personnage et celle du spectateur : les deux actes de paysage s'additionnent, se brouillent, et cette vision kaléidoscopique, dans le silence, ne peut que confronter le spectateur à sa propre incompréhension, son propre malaise, sa propre perte dans la translation. Comme nous le dit Charles Avocat, la contemplation du paysage est loin d'être passive, il s'agit bel et bien d'un acte, d'une

⁵ Charles Avocat. « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages ». In Université de Saint-Étienne *Lire le paysage, lire les paysages : actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983*. Saint-Étienne : C.I.E.R.E.C., 1984, p. 14.

⁶ J'examinerai cette position du corps pendant l'acte de paysage de Charlotte dans une section ultérieure.

performance. Ainsi, tel que le souligne Martin Lefebvre, le paysage peut résulter de l'intentionnalité du cinéaste qui peut user de diverses techniques afin de faire apparaître un paysage à l'écran, tout comme il peut être produit par le travail du spectateur qui peut lui-même rendre possible l'émergence du paysage à l'intérieur du cadre⁷. En interrogeant l'autonomie du paysage au cinéma, Lefebvre pose la double fonction du paysage :

D'abord, une distinction entre *parergon* et *ergon*, c'est-à-dire entre le paysage comme « accessoire » spatial à une scène peinte, laquelle se trouve être le sujet ou l'argument principal d'un tableau, ou encore comme simple élément accompagnant un ensemble plus vaste (enluminures, fresques décoratives, face verso des volets de triptyques, etc.), et le paysage comme sujet « indépendant » d'une œuvre en soi⁸.

Dans *Lost in Translation*, de Sofia Coppola, je suis d'avis que le paysage tient lieu d'*ergon* : il participe assurément du rapport qu'entretiennent les protagonistes à un espace inconnu et de prime abord aliénant, celui de la ville de Tokyo, de même que les travellings et les plans séquences de paysages suscitent une véritable attention des personnages à l'espace contemplé. Dans cette œuvre, il apparaît très tôt que la relation à l'espace et l'intériorité des personnages sont intimement liées. J'analyserai plus particulièrement les modes d'appréhension de l'espace de Charlotte, puisqu'il s'agit du personnage qui fait le plus acte de paysage dans le film⁹.

⁷ Martin Lefebvre. « Entre lieu et paysage au cinéma ». *Poétique*, no 39 (2002). Paris : Seuil, p. 131-161.

⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁹ Une scène en particulier est très révélatrice de cette différence fondamentale entre la relation au paysage de Charlotte et celle de Bob. Alors que nous avons déjà pu assister à plusieurs plans montrant Charlotte devant la fenêtre de sa chambre, nous pouvons voir Bob attablé au restaurant de l'hôtel, tout juste à côté de la fenêtre – par laquelle nous apercevons une ville floue, cachée par le brouillard. Bob, quant à lui, ne jette même pas un regard par cette fenêtre, il se contente de regarder à l'intérieur, comme s'il avait déjà tout vu. Cette attitude face au paysage tokyoïte révèle une fois de plus son impassibilité caractéristique qui laisse entendre qu'il ne pense rien « trouver » dans cet espace autre.

3.2.2 Le regard : une construction imageante

La contemplation du paysage, pour Charlotte, participe d'une quête de sens et d'identité qui s'opère dans la projection vers l'extérieur, vers l'autre. Très souvent, le personnage de la jeune femme tourmentée et désorientée – tant dans Tokyo que dans son espace intérieur – passe de longues minutes à regarder le paysage urbain de cette ville étrangère à travers les immenses fenêtres de sa chambre. Il importe ici de préciser le sens du mot « étranger » employé afin de rendre compte de la relation entre les personnages et l'espace tokyoïte. En effet, bien que les deux protagonistes proviennent de milieux urbains – New York et Los Angeles – qui peuvent à première vue présenter des morphologies similaires à celle de Tokyo, la ville japonaise devient un espace étranger dans la mesure où elle n'a pas fait l'objet d'une véritable expérience du lieu ou encore d'une pratique quotidienne et intériorisée de l'espace par les sujets : elle s'impose alors comme un ensemble de lignes et de formes, de signes étrangers et intraduisibles perçus à travers une fenêtre. Ce regard ne permet donc pas une saisie « directe » de l'espace, le sujet regardant demeurant toujours à distance, en retrait, séparé ou encore disloqué du paysage. Ainsi placée dans la position par excellence du voyeur, comme l'explique Wendy Haslem dans son analyse du film de Coppola, Charlotte peut entretenir une relation d'anonymat avec cet espace qu'elle scrute sans cesse :

Whilst her space isolates Charlotte, it also gives her astonishing access to vision. The vista from Charlotte's hotel room allows her a view over Tokyo that approximates the central tower of Bentham's panopticon in its incredible access to vision, but also in its dissociation of the seer from the seen. The Tokyo landscape is on view for Charlotte, but she remains anonymous, the ultimate site for the voyeur.¹⁰

Au premier abord, cette séparation ou « dissociation » entre le sujet regardant et l'espace de la contemplation semble évidente, immuable ; elle est matérialisée par la

¹⁰ Wendy Haslem. « Neon Gothic : *Lost in Translation* ». *Senses of Cinema*, no 31 (2004), s. p. En ligne. <http://www.sensesofcinema.com/contents/04/31/lost_in_translation.html>. Consulté le 16 novembre 2007. (Je souligne.)

fenêtre, qui agit comme frontière – les fenêtres principales de la chambre d’hôtel forment en effet la quasi-totalité de la surface du mur extérieur. Charlotte apparaît donc coupée de ce monde du dehors, qui semble d’autant plus éloigné dans la distance qu’il ne propose aucun point de repère à l’héroïne, telle une masse confuse de béton. Cet espace de « l’hyper modernité absolue¹¹ », d’après les termes de Jérôme Dittmar, Charlotte ne parvient manifestement pas à le saisir, à en faire une sémiose, bien qu’elle multiplie les moments de contemplation. À chaque plan dans lequel la caméra nous montre les images de la ville de Tokyo, nous sommes confrontés au même panorama, Charlotte adoptant toujours le même point de vue, soit celui de sa chambre d’hôtel. Seule la lumière change, et, par extension, le jeu de la luminosité et des reflets, selon l’heure de la journée. Les travellings récurrents de la caméra sur la ville de Tokyo m’amènent à penser, comme j’en faisais mention en début de chapitre, que le paysage dans *Lost in Translation* peut être considéré comme sujet, donc comme *ergon* : le spectateur n’a d’autre choix que de faire lui-même acte de paysage à même la « spectature du film », et ce, en même temps que le personnage regardant, de façon simultanée. Évidemment, la propre appréhension du spectateur de l’espace tokyoïte ainsi cadré par la caméra viendra se superposer à celle de Charlotte, ce qui ne peut être complètement oblitéré lors de l’analyse de la lecture de l’espace par le personnage : l’expérience individuelle, le regard « spectaculaire » du spectateur, c’est-à-dire le regard qui interrompt le récit pour faire la contemplation du paysage¹², s’immisce inévitablement au sein du processus herméneutique.

*

¹¹ Jérôme Dittmar. « L’Autre voyage à Tokyo », 2004, s. p. En ligne. <http://www.fluctuat.net/article.php3?id_article=1284>. Consulté le 16 novembre 2007.

¹² Martin Lefebvre, *op. cit.*, p. 139.

La scène dans laquelle nous pouvons voir le premier travelling de la ville, alors que Charlotte se retrouve seule dans la chambre à la suite du départ de son mari, montre, grâce au jeu de la caméra de Coppola, par un enchaînement de plans tantôt sur la jeune femme, tantôt sur Tokyo, que le point de vue à partir duquel l'espace est contemplé – dans la diégèse du film, bien sûr – est bel et bien celui de Charlotte, et uniquement le sien pour la majeure partie de l'œuvre. Ce regard toujours porté sur le paysage rend compte de la quête que Charlotte poursuit dans la contemplation de l'espace. Le regard, ici, ne tend pas seulement à s'évader dans l'étendue vaste et quasi infinie de la ville. En effet, la jeune femme aspire à se défaire de cet anonymat que j'ai mentionné plus tôt et que relevait Haslem : elle se cherche dans ce paysage hostile, autre, qui lui apparaît aussi étranger qu'elle peut être étrangère à elle-même. Cette position du personnage, nous dit José Moure, rappelle l'esthétique du vide dans le cinéma de Wim Wenders :

La reconquête de l'identité passe chez ces personnages par l'exercice du regard, exercice qui s'avère être souvent une expérience du vide : un vide optique vécu et mis en scène soit comme absence du sujet dans ce qu'il voit et dans les images de passage qu'il arrache aux paysages traversés, soit comme distance, écart, interposition entre la vision et son objet; un vide qui n'est autre que cette frontière entre le réel et sa perception, entre sa perception et sa représentation, entre le champ et son hors-champ ou contrechamp : le paysage et le regard froid, sans support qui se pose sur lui sans trouver d'intériorité dans laquelle s'enraciner¹³.

Lost in Translation devient alors l'histoire de la quête de soi à travers l'autre, un autre semblable mais pourtant si différent, si intraduisible. Charlotte a certes toujours vécu dans des espaces urbains, comme je l'ai indiqué, mais elle ne se reconnaît pas dans celui de Tokyo.

Évidemment, et le titre en témoigne clairement, on ne peut tenter de s'identifier, de se chercher dans cet espace étranger sans éviter de se perdre. « Perdue dans la traduction », dans la *translation*, voilà où se trouve finalement Charlotte,

¹³ José Moure. *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Coll. « Champs visuels ». Paris ; Montréal : L'Harmattan, 1977, p. 171.

toujours en marge, entre les lignes, hors du cadre : inapte à déchiffrer, à décoder le paysage urbain tokyoïte qui s'offre pourtant à elle dans une relative immobilité due au point de vue de la chambre, la jeune femme ne parvient pas plus à comprendre ses propres sensibilité, désirs et aspirations. Bref, elle est « coincée », comme elle le confesse à Bob lors de la scène où elle lui avoue : « I'm stuck. Does it get any easier ? » Cette position qu'occupe la jeune femme, prise dans un entre-deux, n'est pas sans rappeler la pensée de Georges Perec qui, dans *Espèces d'espaces*, stipule que « vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner¹⁴. » Charlotte n'aurait donc pas réussi à ne pas se « cogner », elle qui semble toujours se heurter à l'opacité du paysage et de l'espace, incapable de percer l'imperméabilité des signes.

3.2.3 La fenêtre : seuil et frontière

Si Charlotte apparaît désemparée et incapable de traduire le paysage qui se déploie devant elle, c'est qu'elle est contrainte d'emprunter un regard exogène pour appréhender l'espace de Tokyo, c'est-à-dire un regard qui suppose une distance par rapport à l'espace contemplé, à l'inverse du regard endogène, qui, lui, implique une pratique du lieu, comme le définit Pierre Donadieu :

Regard intérieur ou extérieur à un paysage, ou encore endogène ou exogène. Le premier, lié à la notion de pays, rend compte du rapport individuel ou collectif à un espace *habité*, c'est-à-dire vécu et pratiqué régulièrement ; il est à l'origine de la notion d'*identité* conçue comme une construction individuelle ou sociale relative à un territoire. Le second – celui du tourisme notamment – suppose le recul du spectateur par rapport à l'espace contemplé [...]. Le *dépaysement* – lié au regard exogène – peut cependant aboutir au *repaysement* – lié au regard endogène – quand le regard

¹⁴ Perec. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 2000 [1976], p. 16.

extérieur disparaît ou s'estompe à la faveur de pratiques plus ou moins permanentes d'*habitat*¹⁵.

Quoique les pratiques d'habitat de Charlotte ne soient évidemment pas appelées à devenir permanentes, vu la nature transitoire de l'hôtel, j'ai fait valoir qu'« habiter » renvoie à la présence au monde, qui n'est pas évidence dans le lieu de passage *a priori* réfractaire à l'inscription identitaire. Est-il possible d'envisager un *repayement* dans l'expérience que fait Charlotte du paysage tokyoïte ? Nous sommes d'avis que la pratique de l'espace du personnage s'opère toujours à partir d'un regard exogène, peut-être même lorsqu'elle se trouve à New York et à Los Angeles. Charlotte semble en effet si détachée, si disloquée par rapport à l'espace ou au locus – soit le lieu habité – qu'une prise de possession de tout espace nous semble un projet irréalisable. Charlotte parcourra certes l'espace japonais pendant son séjour, mais ce parcours ne devient jamais un mode de *repayement*. Elle est tour à tour aspirée par la foule, contrainte à la course dans les rues achalandées de la mégapole, ahurie devant la surenchère des sons et des couleurs des salles de jeux vidéo fréquentées par de jeunes Japonais au style vestimentaire éclectique. Ses réactions mêmes ne correspondent pas à l'idée qu'elle s'en était faite avant d'arriver au Japon, se fondant sur sa conception de sa propre intériorité, qu'elle croyait connaître, du moins en partie : elle dira à son amie, lors d'une conversation téléphonique, que la rencontre de moines dans un temple bouddhiste n'a pas suscité chez elle d'émotions particulières. Cette « impassibilité » face au paysage à découvrir témoigne de l'aliénation de Charlotte, de la distance qui la relègue constamment à l'écart – de l'espace et d'une véritable *expérience* de l'espace. Bref, le rapport de Charlotte à l'espace tokyoïte est toujours un rapport de défamiliarisation, d'étrangeté au sens où je l'ai expliqué plus tôt.

¹⁵ Pierre Donadieu. « Regard exogène / endogène ». In *La Mouvance. Du jardin au territoire. Cinquante mots pour le paysage*, sous la dir. d'Augustin Berque. Coll. « Passages ». Paris : Éditions de la Villette, 1999, p. 83.

*

Or, si elle implique nécessairement une distance, la frontière, telle que définie par Yuri Lotman, est un dispositif qui permet à l'individu de s'instaurer en tant que sujet, puisqu'il permet de se situer par rapport à l'autre, à la manière d'un Moi-peau à l'échelle spatiale et sociale :

L'un des premiers mécanismes de l'individualisation sémiotique est celui de la frontière, et la frontière peut être définie comme la limite extérieure d'une forme à la première personne. Cet espace est « le nôtre », « le mien », il est « cultivé », « sain », « harmonieusement organisé », etc., par contraste avec « leur espace », qui est « autre », « hostile », « dangereux », « chaotique ». Toute culture commence par diviser le monde en « mon » espace interne et « leur » espace externe. La manière dont cette division binaire est interprétée dépend de la typologie de la culture concernée. Mais la division véritable est celle qui provient des universaux culturels humains. La frontière peut séparer les vivants des morts, les sédentaires des nomades, les villes des campagnes, elle peut aussi être étatique, sociale, nationale, confessionnelle ou toute autre¹⁶.

La frontière de chaque sémiosphère – c'est-à-dire l'« espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages¹⁷ » – joue le double rôle de la séparation et de l'unification de deux sémiosphères différentes, si l'on se réfère aux concepts de Lotman. Je suis d'avis que la pensée du sémioticien peut enrichir l'analyse de la relation à l'espace dans la chambre d'hôtel. En effet, la chambre, espace de l'intimité, contenant le corps dans un hors-lieu et un hors-temps, comme nous l'avons vu, peut être considérée comme une sémiosphère – qui instaure des pratiques et des langages particuliers –, séparée de celle du dehors, le Japon vu d'en haut, par un mur vitré. Telle la frontière de Lotman, la fenêtre dans *Lost in Translation* opère une coupure tout en engageant un certain dialogue, une certaine interactivité entre le sujet et le paysage. C'est donc à la frontière que s'institue un

¹⁶ Yuri Lotman. *La sémiosphère*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 1999, p. 21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

nouveau langage, là où un travail de traduction, de *translation* est fait par les personnages.

Ainsi, par sa surface transparente, la fenêtre constitue un agent permettant l'entrée du dehors dans le dedans : s'installe alors une dynamique d'échange, d'interrelation entre « là » et « ici ». La frontière devient mouvante, fragile. Selon Gaston Bachelard, l'intérieur et l'extérieur se trouvent toujours en tiraillement, même si une « membrane » – que ce soit le corps, comme nous l'avons vu, ou, ici, la fenêtre – opère une séparation des deux :

L'être est tour à tour condensation qui se disperse en éclatant et dispersion qui reflue vers un centre. L'en dehors et l'en dedans sont tous deux intimes ; ils sont toujours prêts à se renverser, à échanger leur hostilité. S'il y a une surface limite entre un tel dedans et un tel dehors, cette surface est douloureuse des deux côtés¹⁸.

Ainsi, la limite serait moins limitative que constitutive. Heidegger, dans son essai « Habiter, bâtir, penser », pense la limite moins en termes de séparation que dans une perspective d'ouverture, puisqu'« elle n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être¹⁹ ». Si les limites tendent à s'effacer, peut-on alors parler d'une dissociation complète entre Charlotte et le paysage ? La fenêtre même, qui d'une part installe la séparation, devient le support d'une certaine inclusion du personnage dans l'espace regardé. En effet, le rapport à l'étendue de la ville à travers la vitre donne lieu à des superpositions visuelles tout à fait fascinantes. Très souvent, des reflets de l'espace intérieur – celui de l'hôtel ou encore d'une voiture – viennent s'imprimer sur le paysage de Tokyo qui est contemplé. Bien que le personnage soit toujours situé derrière la vitre, donc en dehors de l'espace – et protégé de l'autre –, je peux déceler dans ces reflets d'un visage rêveur un mode d'inscription de soi, du corps dans le paysage uniquement rendu possible par l'opacité du travail de la caméra filmique.

¹⁸ Gaston Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, 1957, p. 196.

¹⁹ Martin Heidegger. « Bâtir, habiter, penser ». In *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau et préf. par Jean Beaufret. Paris: Gallimard, 2004 [1951], p. 183.

La séquence du retour de Bob et de Charlotte de leur soirée passée entre amis à chanter à la boîte de karaoké constitue un exemple révélateur de cette superposition de l'image de Tokyo sur le visage de Charlotte, et vice versa, alors qu'elle parcourt l'espace en voiture. Bien qu'ici la possibilité d'une saisie du paysage semble invalidée par le défilement trop rapide et trop confus des lumières, des couleurs et des immeubles de la ville en raison de la vitesse à laquelle roule le taxi, plan qui se rapproche d'ailleurs de l'esthétique du vidéoclip, j'estime que la superposition des images de l'intérieur et de l'extérieur tend à réduire la distance entre les deux, et devient ainsi la seule modalité possible d'une expérience plus intime du corps de ce paysage quasi « halluciné ». Certes, je ne peux parler ici d'une adéquation entre Charlotte et l'espace, puisqu'un tel mouvement n'est pas à la portée du protagoniste, comme il en a déjà été question auparavant. C'est uniquement par le truchement d'un jeu visuel, d'un jeu d'images que Charlotte *entre*, en quelque sorte, dans le paysage : tout cela, au final, n'est que jeu, illusion d'optique. Car comment rendre possible l'inscription de soi dans un espace toujours de l'autre côté, derrière la vitre, si ce n'est par cette superposition artificielle, truquée – ou encore symbolique – d'images ? Ces reflets dans la vitre mettent par ailleurs en lumière la quête de soi dans le paysage étranger que j'évoquais plus tôt : le reflet renvoie à la jeune femme l'image d'elle-même, la renvoie ainsi à sa propre intériorité.

Il arrivera certes à Charlotte de faire une expérience plus « directe » du paysage, lors de déambulations dans la ville et dans des lieux de culte plus reculés, comme à Kyoto, par exemple. Toutefois, si l'acte de paysage est, par définition, une expérience « polysensorielle » qui implique la participation de tout le corps, comme le soulève Alain Corbin²⁰, l'expérience que fait Charlotte de l'espace apparaît très souvent désincarnée, comme si elle n'était qu'un regard, désorienté et introuvable, absent. Au cours de ses promenades, elle regarde de gauche à droite et vers le haut sans rien saisir, tandis que lorsqu'elle contemple à partir de la chambre ou de la

²⁰ Voir Alain Corbin, *op. cit.*, p. 27 et suivantes.

voiture, derrière la fenêtre, elle n'a aucun accès au paysage sonore, tactile, gustatif ou olfactif japonais : tout passe par le regard. Les sons du paysage sont plutôt remplacés par une musique extradiégétique. Le corps de Charlotte se perd, se désincarne dans ce mouvement entre intérieur et extérieur, dans cette translation qui tente en vain de s'opérer. Il n'est pas donc pas étonnant de constater que seule la manipulation des images par la cinéaste, seuls ces reflets si savamment créés tiennent lieu de modalité d'inscription du corps dans le paysage.

*

Un autre extrait très révélateur et significatif nous montre de quelle manière l'appropriation – ou à tout le moins, une certaine tentative d'appropriation – de l'espace se réalise dans le jeu de la caméra de Coppola. Il s'agit d'ailleurs ici du plus long plan panoramique de Tokyo : la caméra montre d'abord la ville, avant de faire peu à peu entrer Charlotte, assise sur le rebord de la fenêtre, à l'intérieur du cadre, tout en poursuivant le travelling. Dans cette séquence, le jeu d'illusions des reflets laisse place à une image épurée, presque en diaphane : aucun artifice, aucune superposition esthétique n'est à l'œuvre. C'est plutôt le mouvement de la caméra et de l'image qui instaure un espace dans lequel Charlotte pourrait inscrire une identité. En effet, le travelling montrant la ville intègre graduellement le corps du personnage : le mouvement circulaire de la caméra vise à situer Charlotte dans l'espace qu'elle regarde. Le cadre institué par la fenêtre et l'image cinématographique, qui permet de circonscrire le paysage contemplé en dessinant des contours, des limites, ouvre ici l'espace et vient inscrire le corps de Charlotte dans le paysage urbain, ce corps devenant ainsi partie intégrante de ce cadre englobant. Ainsi, encore une fois, c'est par le traitement et le mouvement de l'image que Charlotte peut s'inscrire dans ce paysage, projeter sa subjectivité dans cet espace étranger qui autrement lui semble

éloigné, inaccessible, impénétrable. Le cadre, dans le film de Coppola, est donc le moyen par lequel l'habitabilité, tout simulacre soit-elle, est rendue possible pour les personnages. Ce motif du cadrage visant à intégrer le sujet dans l'espace m'amène à présent à examiner le déploiement vertical du paysage dans *Lost in Translation* qui, en plus d'insister sur le mouvement entre intérieur et extérieur, adopte un regard en hauteur, lequel instaure dès lors d'autres modes d'appréhension de l'espace.

3.2.4 Le regard panoptique

Le point de vue de la chambre d'hôtel permet évidemment de penser l'espace dans une perspective verticale, du haut vers le bas, le sujet regardant le paysage à partir d'un des étages supérieurs de l'Hôtel Park Hyatt de Tokyo. Comme la position de Charlotte derrière la fenêtre la dissocie du paysage qu'elle contemple, autant cette position du corps au-dessus de la ville lui refuse toute participation, toute intégration au monde extérieur. Ainsi doublement coupée du paysage, Charlotte nous apparaît tout à fait *disloquée* en plus d'être délocalisée : son corps désincarné ne peut jamais se fixer dans l'espace, elle demeure toujours écartelée, « coincée » – je reviens encore à ce mot – quelque part entre New York et Tokyo, entre une intériorité erratique et un espace qui se dérobe. Si le point de vue de la chambre isole Charlotte, il permet également à son regard d'avoir accès à une très grande étendue de territoire, comme le soulevait Haslem. En effet, la position en hauteur autorise une vue globalisante de l'espace, contrairement au parcours en voiture qui donne accès à un territoire plutôt fragmenté, interrompu. Ici, dans la chambre d'hôtel, Charlotte regarde un espace qui tend à s'unifier, à devenir un tout.

Il y a dans l'expérience de l'espace vu de haut quelque chose qui relève d'un rapport artificiel à l'espace : cette position spatiale et ce regard en plongée ne sont pas sans rappeler une autre pratique de l'espace, celle de la carte. Évidemment, l'étendue urbaine qui apparaît dans le cadrage de la fenêtre de la chambre n'équivaut

pas aux signes que nous pouvons lire sur une carte. Pourtant, il y a dans l'expérience de l'espace vu de haut des modalités d'appréhension qui relèvent de la lecture de la carte. Par exemple, je note dans l'acte de paysage de Charlotte à partir de la chambre le même rapport artificiel à l'espace : il ne s'agit pas d'une relation à l'espace naturelle, organique, à échelle d'homme. Ce regard, ce cadrage par la caméra et la fenêtre visent à circonscrire l'espace tokyoïte, qui apparaît dès lors plus facilement saisissable, maîtrisable, puisque l'espace, qui bombarde de signes illisibles, est figé, « l'agitation en est arrêtée, un moment, par la vision²¹ ». Cet espace qu'ouvre la lecture de la carte, nous l'avons vu, échappe complètement à Charlotte, malgré qu'elle soit le protagoniste qui fasse le plus l'expérience de ce lieu étranger et hermétique. Le regard panoptique opère une miniaturisation de l'espace, qui devient une construction imageante, imaginaire, comme le remarque de Certeau à propos de l'expérience de se retrouver sur le toit du World Trade Center :

Être élevé au sommet du World Trade Center, c'est être enlevé à l'emprise de la ville. Le corps n'est plus enlacé par les rues qui le tournent et le retournent selon une loi anonyme ; ni possédé, joueur ou joué, par la rumeur de tant de différences et par la nervosité du trafic new-yorkais. Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou de spectateurs. [...] L'immense texturologie qu'on a sous les yeux est-elle autre chose qu'une *représentation*, un artefact optique ? [...] La ville-panorama est un *simulacre* « théorique » (c'est-à-dire visuel), en somme un *tableau*, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques²².

Ainsi, le point de vue adopté par Charlotte, celui de l'oiseau, soit le même que celui de la lecture de la carte, n'a rien d'humain : la contemplation de l'espace devient donc une construction imaginaire qui s'éloigne de plus en plus d'une expérience réelle de l'espace. La chambre d'hôtel devient ainsi le lieu privilégié d'une telle mise à l'écart de l'espace, d'un type de « manière de faire » qui consiste à faire du paysage un objet construit par la lecture à distance.

²¹ Certeau, *op. cit.*, p. 171.

²² *Ibid.*, p. 172-173. Je souligne.

Seule une saisie abstraite du paysage est possible dans un tel contexte, ce qui bien sûr participe du caractère d'étrangeté de la ville et empêche le sujet d'y pénétrer véritablement. Si le regard ne permet pas d'entrer dans le paysage, c'est donc dire que Tokyo vue de haut, à la manière de la carte, devient le support d'une projection hors de soi et le début d'une tentative de sémiose. Je l'ai dit, la contemplation de l'espace est l'occasion pour Charlotte de sonder sa propre intériorité, comme si un paysage étranger et incompréhensible, sans repères et aux balises inconnues, pouvait contenir l'essence de ce que la jeune femme recherche. La position même du sujet, qui surplombe l'espace, favorise ce renvoi à soi. Marc Augé, dans son ouvrage sur les non-lieux, traite de la spécificité de la relation qu'entretient le voyageur au paysage :

L'espace comme pratique *des* lieux [...] procède en effet d'un double déplacement : du voyageur, bien sûr, mais aussi, des paysages dont il ne prend jamais que des vues partielles, des « instantanés » [...]. Le voyage [...] construit un rapport fictif entre regard et paysage. Et, si l'on appelle « espace » la pratique des lieux qui définit spécifiquement le voyage, il faut encore ajouter qu'il y a des espaces où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment. Comme si la position du spectateur constituait l'essentiel du spectacle, comme si, en définitive, le spectateur en position de spectateur était à lui-même son propre spectacle ²³.

Bien sûr, impossible, à lire Augé ici, de ne pas penser à ce comportement si répandu des voyageurs qui consiste à vouloir à tout prix se photographier dans tous les lieux visités pour mieux être en mesure de faire l'expérience de l'espace, *a posteriori*, et ce, dans une mise en spectacle d'eux-mêmes devant un auditoire. Le temps présent est donc évacué du voyage, et l'étendue de l'espace, réduite au viseur d'un appareil photo.

Le film de Coppola apparaît effectivement comme une série de clichés photographiques. Toutefois, si « le spectateur [est] à lui-même son propre spectacle »,

²³ Marc Augé. *Non-lieux · introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992, p. 109-110.

c'est dire aussi que le paysage, vu à travers les yeux du voyageur, peut devenir le révélateur de la subjectivité. Comme si le paysage contemplé, cadré par le regard et la subjectivité, agissait telle une pellicule faisant apparaître, dans la chambre noire²⁴, les couleurs de son identité. Augustin Berque voit là un « symbole de la mise en abîme du sujet postmoderne : ici en effet le sujet se toise à distance, [...] metteur en scène de lui-même. Au-delà du paysage moderne, nous sommes là désormais dans un pays où le regard se voit²⁵. » Ce retour, ou ricochet, du regard vers soi me renvoie à la notion de surmodernité, que j'évoquais dans le premier chapitre, définie par Augé comme le résultat d'un triple excès : du temps, de l'espace et de l'individu. En ce qui concerne la question de l'individu, qui nous préoccupe plus particulièrement ici, Augé estime que nous sommes à l'ère de l'excès de la figure de l'ego, ou plus précisément de celle du primat d'un repli de l'individu sur lui-même. Cet excès se traduirait alors jusque dans l'appréhension même de l'espace par le sujet, qui, au final, y verrait la possibilité d'un retour sur sa propre individualité. Ainsi, la contemplation de l'immensité urbaine de Tokyo est l'occasion pour Charlotte d'un renvoi de soi à soi, sans pour autant qu'elle parvienne à traduire ces signes, comme si l'altérité profonde du paysage regardé la renvoyait toujours à sa propre aliénation, à l'étrangeté et au flou de l'espace de sa propre intériorité. Le rapport fictif au paysage qu'évoque Augé renvoie certainement au caractère artificiel, non naturel de la relation à l'espace vu de haut que j'évoquais plus tôt : l'espace demeure fiction, imaginaire, sans autoriser un véritable ancrage du sujet.

*

²⁴ La chambre noire, à de multiples égards, me semble une métaphore – une autre – tout indiquée pour définir la chambre d'hôtel, qui révèle, dans l'absence, la projection des personnages.

²⁵ Augustin Berque. « Les mirages de la cité nippone – Ville, paysages et postmodernité ». In Ascher, François et Jean-Claude Driant (dir.). *Habitat et villes : l'avenir en jeu*. Coll. « Villes et entreprises ». Paris : L'Harmattan, 1992, p. 49.

Par ailleurs, en plus de déployer un regard globalisant, la vue de haut implique une miniaturisation de l'espace. En effet, les gigantesques immeubles de la ville, bien que certains semblent déchirer le ciel de leurs tours immenses, apparaissent par la fenêtre beaucoup moins imposants qu'ils le sont en réalité, soit lorsqu'on les regarde du niveau de la rue. Par exemple, quand Charlotte parcourt la ville à pied ou en voiture, son regard est toujours porté vers le haut, ce qui nous donne l'impression, à nous spectateurs, que le personnage se trouve « avalé » par les édifices ; elle devient soudain si petite par rapport aux dimensions surréelles de l'architecture tokyoïte. Inversement, dans la chambre, une toute autre dynamique s'installe : c'est une image réduite des gratte-ciel qui nous est donnée, de telle sorte que Charlotte ne semble plus étouffée ou dominée par le paysage. Elle peut dès lors s'installer et observer, se chercher dans l'étendue devant et en-dessous d'elle. D'autres signes de miniaturisation dans le rapport au réel font partie du quotidien de la jeune femme ; par exemple, lors d'un après-midi d'errance et de solitude comme tous les autres, les doigts de Charlotte rencontreront, tout à fait par hasard, une photographie de John, son mari. C'est dans ce cliché, dans cette représentation en miniature de son visage qu'il apparaît le plus présent au monde, le plus près de Charlotte, lui qui la plupart du temps court de gauche à droite et côtoie des membres du jet-set plutôt insipides et sans substance, comme Kelly la starlette²⁶.

Bref, si le déploiement vertical, c'est-à-dire du haut vers le bas, du paysage permet à Charlotte d'avoir une vue globalisante et réductrice d'un espace autrement dominant et asphyxiant, il n'est pas sans la placer dans une position éminemment fragile et précaire.

²⁶ Il s'agit d'une actrice américaine de cinéma en tournée de promotion au Japon. Sa personnalité et sa conversation que Charlotte considère quelque peu insipides ponctuent d'ailleurs le film de scènes plutôt humoristiques. Le fait que Kelly soit une amie de John, le mari de Charlotte, concourt à instaurer une distance entre les deux jeunes mariés.

3.2.5 Le vertige

Tout demeure flou, impalpable dans le film de Coppola ; des termes tels que flottement, apesanteur, hypnose, sont d'ailleurs souvent empruntés par les critiques dans leurs analyses ou leurs comptes-rendus de *Lost in Translation*²⁷. L'emplacement de la chambre d'hôtel, dans les hauteurs, n'est sans doute pas étranger à ces impressions que suscite l'œuvre. Ces substantifs ne permettent toutefois pas, selon moi, de décrire de façon assez juste l'expérience que fait Charlotte du paysage : je suis d'avis qu'il s'agit ici d'une véritable expérience de vertige. Regardant toujours vers le bas et vers le lointain, la jeune femme se sent troublée, attirée par cette masse urbaine immense presque irréelle qui accapare ses pensées, si l'on en juge par la récurrence des séquences où Charlotte s'arrête pour observer Tokyo. Elle adopte toujours la même position dans ces plans de contemplation du paysage à partir de sa chambre. Recroquevillée sur elle-même, encerclant de ses bras ses jambes repliées, elle nous apparaît toute fragile et mélancolique, retenant presque sa respiration. Assise sur le rebord de la fenêtre, donc au plus près du vide, Charlotte enserre son corps afin d'éviter la dispersion, la dislocation : à mi-chemin entre une chambre qui n'est pas sienne et une ville inconnue, elle s'agrippe dans son immobilité, dans son silence, pour ne pas chavirer de l'autre côté. José Moure souligne qu'au cinéma,

le phénomène du vide est une quasi-limite qui qualifie le mode d'être immanent et extrême d'un espace-ambiance (les rues désertes), d'un événement (l'attente) ou d'un affect (la peur) dans leur rapport potentiel avec une actualisation (la plénitude accomplie et manifestée)²⁸.

Le vide, parce qu'il met l'absence en évidence, amène donc une intensification de la présence. Le vertige s'éprouve également dans l'apparent infini de l'espace regardé, qui repousse la ligne d'horizon : « [L]a grande ville moderne peut également être

²⁷ Voilà un autre trait qui lie les deux œuvres de notre corpus, car, nous l'avons vu, le roman de Toussaint a également des contours flous, jamais nets.

²⁸ Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, op. cit., p. 33.

regardée de plus haut, d'un endroit plus calme, d'une fenêtre aux derniers étages d'un immeuble. L'horizon se partage alors entre l'immensité du massif construit et l'infini du ciel²⁹. »

Charlotte doit donc lutter contre l'hypnotisme qu'induit la superposition des deux étendues immenses, le ciel et la ville, regardées à partir de l'espace si clos, si intime mais pourtant tout aussi étranger et « inhabitable » de la chambre d'hôtel. Son vertige pourrait d'ailleurs résider, en partie, dans cette tension entre l'espace de l'intimité et l'espace extérieur de la ville. Comme nous l'avons vu, plusieurs séquences du film nous montrent une Charlotte qui tente d'« habiter » le lieu transitoire et anonyme que représente la chambre : le désordre de ses objets personnels dispersés dans l'étendue de la chambre et l'installation de mobiles décoratifs sont, selon moi, autant de tentatives d'appropriation, ou encore d'« habitation » du lieu. Or, comment peut-on envisager la possibilité d'un ancrage identitaire si toute trace du passage est appelée à être effacée. Charlotte ne peut que se recroqueviller sur le rebord de la fenêtre et chercher des réponses dans la « permanence » du paysage. Ce serait justement de cette position de l'entre-deux, là où elle est « coincée », qu'émergerait le vertige.

La sensation de vertige et de flottement que je remarque n'est certainement pas sans lien avec l'insomnie du personnage. En effet, souffrant du décalage horaire, Charlotte – comme Bob, d'ailleurs – ne parvient jamais à s'adapter au rythme, à l'heure de Tokyo. Autre signe de l'inadéquation ou de l'écart entre les personnages et l'espace, l'insomnie donne au paysage des contours flous, flottants, qui favorisent le vertige. Toujours dans un entre-deux, à la limite, entre espace intérieur et espace extérieur, Charlotte ne peut qu'enserrer tout son corps, le nez collé à la fenêtre.

²⁹ François Béguin. *Le paysage. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Coll. « Dominos ». Paris : Flammarion, 1995, p.17-18.

En somme, la relation au paysage urbain dans *Lost in Translation*, trouble et mouvante, témoigne de l'intériorité fragile et incertaine de Charlotte. Le déploiement d'abord horizontal de l'espace rend compte de la dissociation du personnage d'avec le paysage, l'expérience « polysensorielle » étant d'emblée invalidée par la position même qu'occupe Charlotte ; seul le trucage des reflets permet de penser une certaine inscription du corps dans l'espace impénétrable de Tokyo. La perspective verticale du paysage, quant à elle, relie la contemplation de l'espace vu de haut à la pratique sémiotique de la carte. De ce point de vue artificiel se dégage une sensation de vertige à laquelle participe également une insomnie qui témoigne de l'impossibilité de Charlotte à s'ancrer dans l'espace. En tentant de trouver son identité dans cet espace parallèle, Charlotte est demeurée prise au piège de cette « traduction », cette « translation » entre elle et l'espace qui ne peut, au final, s'accomplir. Je pourrais même stipuler que c'est précisément l'altérité, l'« étrangeté » qu'elle recherche dans le paysage tokyoïte. Elle se trouve toujours dans un entre-deux, en transit ; aux prises avec un vertige existentiel, incapable de s'inscrire dans le non-lieu de la chambre d'hôtel, et tout aussi incapable de pénétrer le paysage urbain de Tokyo, il ne reste qu'à Charlotte ce petit rebord de fenêtre comme lieu possible.

3.3 Le paysage dans *Faire l'amour* : pour une géographie intérieure

Dans le roman de Toussaint, l'acte de paysage ne constitue pas un leitmotiv à la manière du film de Coppola, mais il s'agit d'un moment pivot pour le narrateur. Avant d'analyser de quelle façon le narrateur procède à l'acte de paysage dans le roman, je propose de retracer les pas du personnage qui le mèneront à cet instant fondamental. Toujours aux prises avec une insomnie qui donne aux contours le flou caractéristique du roman, le narrateur laisse Marie assoupie – enfin – dans la chambre et erre dans l'hôtel désert, entre « machinalement dans la cabine³⁰ »

³⁰ Toussaint, *op. cit.*, p. 42.

d'ascenseur et se rend au dernier étage. Sans but précis, il se retrouve dans un couloir aux portes closes. Ici, pas d'issue, que les lettres fluorescentes des écriteaux qui indiquent là où se réfugier en cas de danger : « EXIT, EXIT, EXIT³¹ ». Un peu plus loin, au bout du couloir, des portes différentes, menant au *Health Club* celles-là. Dans ce lieu désert plongé dans l'obscurité s'alignent des appareils cardiovasculaires, des vélos sans roues qui, telles les robes désincarnées de Marie, ressemblent à un « cadre désossé, structures verticales sommaires avec des allures d'oiseaux métalliques brisés ou amputés³² ». Encore une fois, les corps sont mis à mal, et le métallique semble remporter la lutte contre l'organique. Amputé, l'oiseau ne peut voler, il est donc astreint à faire du sur-place. Cette image de l'oiseau cloué au sol n'est pas sans rappeler la réflexion de Bob qui, après quelques jours à Tokyo, propose à Charlotte de s'évader de « cette prison ». L'hôtel apparaît souvent comme un contenant duquel il est impossible de s'échapper, tant dans le film de Coppola que dans le roman de Toussaint. Cet enfermement rajoute à l'inconfort du narrateur et de Marie, dont les corps sont malmenés par l'hospitalité défaillante de la chambre :

La chambre était surchauffée, et j'allai couper le chauffage, je voulus ouvrir la fenêtre en grand, mais le battant était condamné. On ne pouvait, en tirant sur un panneau de verre vertical, obtenir qu'une mince ouverture de deux ou trois centimètres, j'essayai bien de forcer le bras articulé de sécurité pour ouvrir davantage la baie vitrée, mais en vain³³.

Le corps n'est donc pas de taille face à cette architecture-contenant qui l'emprisonne. En poursuivant son parcours dans la pénombre – encore et toujours –, le corps du narrateur, lui, se trouve confronté à un double déformé dans le reflet « à l'infini de sa silhouette méconnaissable³⁴ » que renvoient trois miroirs. Son image est instable, sa représentation dans l'hôtel – cet espace de l'éphémère, de la non-demeure – est autre, méconnaissable. Il ne reconnaît pas ce corps fuyant qui envahit la pièce comme un

³¹ *Ibid.*, p. 43.

³² *Ibid.*, p. 44.

³³ *Ibid.*, p. 128.

³⁴ *Ibid.*, p. 128.

double étranger menaçant. À ce moment, le narrateur se sent dépossédé de lui-même. Il faut dire que le narrateur avait quitté la chambre pour se rendre au dernier étage de l'hôtel après avoir résisté à une force qui tendait à le « submerger par la montée de violence qu'[il] sentait grandir en [lui]³⁵. » Absorbé dans cette pulsion de mort, Thanatos, qui tend à la déliaison, à la réduction à néant³⁶, il avait perdu tout repère d'espace et de temps. Il s'était retrouvé, inconsciemment, tout près de Marie, « assis à côté d'elle, le flacon d'acide chlorhydrique ouvert à la main. Et c'était ça qui puait, l'odeur âcre de l'acide³⁷. » Il avait donc décidé de quitter la chambre, dans une « confusion d'esprit³⁸ », sans savoir que ce parcours lui permettrait de se libérer de cet accès de violence et de se « purifier », en quelque sorte, de cette odeur d'acide qui lui montait à la tête.

3.3.1 Un temps immémorial

C'est dans cet état que ce corps défiguré ou reconfiguré atteint, après avoir monté un escalier étroit empreint de l'odeur des désinfectants et du chlore, prémisses d'une purification, la piscine tout au sommet de l'hôtel :

L'eau de la piscine était immobile dans la nuit, parcourue de lueurs fugaces et de reflets mouvants. Figée dans la pénombre, elle avait une apparence de plomb fondu, de mercure ou de lave, et semblait reposer là de toute éternité, à deux cents mètres au-dessus du niveau de la mer, traversée parfois d'infimes ondoiements spontanés, comme une peau qui frissonne³⁹.

D'abord, l'opposition entre le naturel et l'artificiel, l'organique et le métallique est mise de l'avant, dans une antithèse surprenante : l'eau, source de vie, par son

³⁵ *Ibid.*, p. 40.

³⁶ Voir Sigmund Freud. « Au-delà du principe du plaisir ». In *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand sous la responsabilité d'André Bourguignon par Jeanine Altounian. Nouv. trad. Coll. « Petite bibliothèque de Payot ». Paris : Payot, 1989, 277 p.

³⁷ Toussaint, *op. cit.*, p. 41.

³⁸ *Ibid.*, p. 41.

³⁹ *Ibid.*, p. 45.

immobilité, devient métal ou lave, soit ce qui est inanimé ou ce qui anéantit le vivant. Ce ne sont que les reflets qui lui insufflent du mouvement, tout illusoire soit-il, de la même manière qu'ils font entrer le dehors à l'intérieur dans *Lost in Translation*. Ici aussi, donc, la frontière entre en jeu et ouvre des possibilités, c'est donc bien « là où quelque chose commence à être⁴⁰ », comme je l'évoquais plus tôt. Cette piscine, en attente, est également le lieu de la pureté, chèrement gagnée au prix d'une minutieuse désinfection : « Il faisait très chaud dans l'enceinte de la piscine, presque moite, et, dans les vapeurs de l'air ambiant, flottait une odeur de détergent parfumé, aux relents d'andropogon, d'ammoniaque et d'agrumes⁴¹. » Voilà ce qu'il lui fallait pour se débarrasser de l'odeur de l'acide qui lui rappelait la possibilité de la violence toujours en lui, depuis le moment où il avait, sans trop savoir pourquoi, glissé le flacon dans sa trousse de toilette avant de partir avec Marie pour Tokyo. Maintenant, c'est une odeur de propreté chimique, renvoyant à l'immaculé, à l'intouché, qui accueille son corps. C'est à ce moment qu'il s'approche de la vitre et se met à contempler la ville.

Ici, plutôt que de mettre à distance et d'opacifier l'espace contemplé, comme c'était le cas dans *Lost in Translation*, le regard panoptique donne à lire un espace au plus près de la pureté, de la vérité :

Vue de haut pendant la nuit, la terre semble parfois retrouver quelque chose de sa nature d'origine, davantage en accord avec l'état sauvage de l'univers primitif, proche des planètes inhabitées, des comètes et des astres perdus dans l'infini des espaces cosmiques, et c'était cette image que Tokyo donnait d'elle-même à présent derrière la baie vitrée de la piscine, celle d'une ville endormie au cœur de l'univers [...].⁴²

L'œil panoptique permet d'ouvrir un espace qui instaure une relation particulière à l'écoumène. Il ramène la terre à un temps immémorial, un temps d'avant la naissance, d'avant l'homme. Encore une fois, la relation à l'espace dans le cadre de l'hôtel

⁴⁰ Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », *op. cit.*, p. 183.

⁴¹ Toussaint, *op. cit.*, 45-46.

⁴² *Ibid.*, p. 46-47.

renvoie à ce que j'ai nommé un hors-temps. D'ailleurs, l'emploi des différents temps d'énonciation dans ce passage n'est pas sans ajouter à ce hors-temps : le narrateur passe du présent – « la terre semble » – à l'imparfait – « c'était cette image que Tokyo donnait d'elle-même » – au présent de nouveau – « à présent derrière la baie vitrée ». Cette circularité du temps concourt à brouiller les repères temporels, à la fois pour le narrateur et le lecteur, et permet d'ouvrir un temps autre. Il semblerait que ce lieu singulier prédispose le narrateur du roman à une réflexion sur l'espace en tant que fondement. Ce temps de « l'univers primitif », c'est également celui d'avant le langage. Je fais ici appel à Maurice Blanchot qui, par le biais de sa lecture de la poésie de René Char dans « La bête de Lascaux », dit de la parole écrite qu'elle fait entendre l'origine, le commencement et, par extension, le non aliéné⁴³. Tout n'est-il pas nettoyé, préservé de toute présence ici par les détergents et le chlore ? Par l'énonciation, le narrateur ouvre à la venue du commencement, de l'*à venir*, selon les termes de Jacques Derrida⁴⁴, soit ce qui reste à construire, la venue de quelque chose d'imprévisible. L'acte de paysage que fait le narrateur, en retournant à un temps d'avant la mémoire, d'avant la présence, appelle justement cet *à venir*. Cet acte, comme celui de la parole poétique, « dit le commencement⁴⁵ », selon Blanchot.

La position du narrateur, à la frontière, là où de nouveaux langages s'instaurent, se situe au point de l'origine, dans le lieu de ce langage d'avant la nomination. D'ailleurs, on aura remarqué que jamais le narrateur n'est nommé dans le roman : il est toujours celui qui énonce. Nous rejoignons une fois de plus Heidegger, ce penseur de l'origine. Le philosophe, par l'importance qu'il accorde à l'étymologie, cherche l'origine du langage, avant son aliénation et sa décadence : les hommes se cantonnant toujours dans l'étant, c'est-à-dire *ce qui est*, ils ne réfléchissent pas à

⁴³ Maurice Blanchot. « La bête de Lascaux ». In Dominique Fourcade (dir.), *René Char. Cahier de l'Herne*. Paris : Le livre de poche, 1988, p. 113.

⁴⁴ Voir Kirby Dick et Amy Ziering Kofman (réal.). 2002. *Derrida*. États-Unis : Zeitgeist Films, 85 minutes.

⁴⁵ Blanchot, *op. cit.*, p. 119.

l'être, ce qui fait qu'il y a. Ce faisant, ils oublient que le langage est la « maison de l'être », le lieu où l'être se recueille et peut se révéler. Selon Heidegger, cet oubli nous plonge dans l'inauthenticité et c'est par le langage que nous pouvons nous en libérer. L'origine du langage est la possibilité pour l'homme de penser l'être. Quand Blanchot affirme que la parole poétique est commencement et ne dit jamais ce qui lui est préalable, il renvoie au modèle adamique du langage préconisé par Heidegger, pour qui la langue n'est pas un instrument de communication, mais plutôt un organe de nomination. En créant le nom la première fois, nous ouvrons l'étant sur l'être qui est antérieur, ce qu'il était avant d'être nommé : le langage révèle l'être qui permet à ce qui est d'être. En disant l'étant, le langage montre qu'il y a quelque chose de plus essentiel. Ainsi, la dénomination ouvre à l'être. Or, dans le roman de Toussaint, il y a impossibilité de dire le nom. Le narrateur étant situé dans un espace d'avant la nomination, c'est plutôt la sphère de signification ouverte par l'expérience de la frontière, par le biais de l'énonciation à la première personne, qui permet le surgissement de l'être.

*

Blanchot aborde le concept de *nature*, qu'il considère comme ce qu'il y a de plus essentiel et de plus réel, ce qui précède tout. Voilà, à mon avis, ce dont parle le narrateur quand il a l'impression que la terre est « davantage en accord avec l'état sauvage de l'univers primitif, proche des planètes inhabitées ». Cette idée de nature renvoie à l'antithèse nature-culture, qui vise à délimiter le pur de ce qui aurait été altéré par l'homme. Cependant, le mot *nature* désigne chez Blanchot davantage l'authentique, ce qui est avant toute chose, avant même sa nomination par le langage.

La nature et, par extension et dans le cas qui m'intéresse ici, la ville à « l'état naturel, primitif », est l'« épreuve de l'origine⁴⁶ » par laquelle tous les possibles apparaissent.

Or, la culture laisse rapidement sa marque :

[...] une ville [...] parsemée de lumières mystérieuses, néons et réverbères, enseignes, éclairages des rues et des artères, des ponts, des voies ferrées, autoroutes métropolitaines et réseau d'avenues surélevées enchevêtrées, miroitement de pierreries et bracelets de lumière piquetée, guirlandes et lignes brisées de points lumineux dorés, souvent minuscules, stables ou scintillants, proches et lointains, signaux rouges des balises aériennes qui clignotaient dans la nuit aux sommets des antennes et aux angles des toits⁴⁷.

Cette même ville, ce même Tokyo, surchargé de signes, qui déroutait Charlotte apparaît au narrateur de *Faire l'amour* comme le corps d'une femme paré de bijoux, « un décor de théâtre⁴⁸ » baigné de la lumière des éclairages, une œuvre d'art composée d'un entrelacement de voies, de passages déserts. Et cette œuvre ne se donne pas aisément à lire : les balises scintillantes, tantôt à proximité, tantôt à distance, tel un « phare de malheur⁴⁹ », brouillent plutôt les repères pour qui ne pratique pas cet espace. Debout devant ce spectacle, le narrateur, dans la pénombre, le corps alourdi de fatigue, se représente une terre onirique, celle de l'imaginaire, que personne n'a connue, et qui est l'expression d'un paysage intérieur propre à chaque sujet.

3.3.2 La présence au monde et le repayement

Ainsi, la contemplation de la ville par le truchement du regard panoptique, dans *Faire l'amour*, permet l'émergence d'un nouveau type de rapport à soi et au monde :

⁴⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁷ Toussaint, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

Je regardais l'immense étendue de la ville derrière la baie vitrée, et j'avais le sentiment que c'était la terre elle-même que j'avais sous les yeux, dans sa courbe convexe et sa nudité intemporelle, comme si c'était depuis l'espace que j'étais en train de découvrir ce relief enténébré, et j'eus alors fugitivement conscience de ma présence à la surface de la terre, impression fugace et intuitive qui, dans le douceâtre vertige métaphysique où je vacillais, me fit me représenter concrètement que je me trouvais à l'instant quelque part dans l'univers⁵⁰.

Ainsi, le regard panoptique devient pour le narrateur un mécanisme de « *trajection* – soit le trajet réversible et générateur de sens, entre le physique et le phénoménal⁵¹ ». Contrairement à Charlotte, qui est *perdue dans la translation*, la construction imageante de l'espace tokyoïte contemplé la nuit mène ici à la construction de l'être-au-monde du narrateur. À partir d'un lieu de passage, du hors-temps – l'hôtel –, la contemplation de l'espace ainsi malléable, cadré, rend possible non seulement la projection du sujet dans le paysage, mais aussi le surgissement de l'être comme événement, ouverture, avènement⁵². Pour Heidegger, il n'y a pas de socle stable du monde ; il est soutenu par un surgissement, et non par un ordre universel immuable. La nature de l'hôtel, puisqu'elle appelle l'éphémère et l'effacement des traces, comme nous l'avons vu, constituerait donc une plateforme pour ce mouvement de et vers l'origine de l'être. La présence au monde du narrateur lui est révélée par l'expérience de l'espace miniaturisé, sacralisé en tant que matrice originelle. C'est à partir du moment où s'opère cette construction subjective de l'espace contemplé que le personnage peut recomposer les repères spatiaux de sa propre cartographie, puisque « le regard s'engage alors dans une fascination et un émerveillement volontaires, actifs. Le sujet s'oublie et se confond avec la conscience d'un objet plus grand et plus présent que lui-même à lui-même⁵³. »

⁵⁰ *Ibid.*, p. 46-47.

⁵¹ Augustin Berque. « Les mirages de la cité nippone – Ville, paysages et postmodernité », op. cit., p. 49.

⁵² Voir Martin Heidegger. *Être et temps*. Trad. nouv. et intégrale du texte de la dixième édition par Emmanuel Martineau. Paris : Authentica, 1985 [1927], 323 p.

⁵³ Mathieu Kessler. *Le paysage et son ombre*. Coll. « Perspectives critiques ». Paris : Presses universitaires de France, 1999, p. 45.

Si Michel de Certeau se demande « où s'origine le plaisir de “voir l'ensemble”, de surplomber, de totaliser le plus démesuré des textes humains⁵⁴ », je suis d'avis que la jouissance du narrateur ouvre la possibilité de la lecture, dans ce texte, d'un récit de soi qui remonterait à des temps immémoriaux. Nous nous souviendrons ici de cette première rencontre avec la piscine-matrice, dont l'eau semblait « reposer là de toute éternité⁵⁵ ». Déjà, le narrateur insomniaque, hanté par des « images de cauchemar⁵⁶ », entrainé dans un espace du hors-temps, celui du commencement toujours recommençant, de la mère donnant toujours vie. Ce texte, comme nous avons pu le relever dans l'analyse de l'acte de paysage de Charlotte, peut se lire comme une carte, support que construit le sujet pour rendre l'espace plus facilement appréhensible. Les symboles, signes et tracés renvoient à soi-même, il « s'établit une connivence entre les formes extérieures du terrain et les forces intérieures d'un psychisme, individuel ou collectif⁵⁷. Le narrateur, par la contemplation de l'extérieur, un extérieur inconnu qu'il construit en carte par le biais du regard panoptique, alors qu'il se trouve dans un entre-deux – entre la fin de sa relation avec Marie et la rupture, entre le ciel et la terre, entre l'éveil et le sommeil –, a la révélation de son existence, de sa propre place dans l'univers :

Ce sont justement ces cartes désertes, inhabitées, qui éveillent dans notre imagination le désir de les vivre de l'intérieur, de nous rapetisser jusqu'à trouver notre propre chemin dans le labyrinthe des signes, de les parcourir, de nous y perdre. La description de la terre, si d'un côté elle renvoie à la description du ciel et du cosmos, renvoie, de l'autre, à notre propre géographie intérieure⁵⁸.

C'est donc dire que le narrateur de *Faire l'amour*, contrairement à Charlotte qui, malgré qu'elle se place en position quasi fœtale ne parvient pas à se trouver dans

⁵⁴ Certeau. *Arts de faire*, *op. cit.*, p. 172.

⁵⁵ Toussaint, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁷ Jean-Jacques Wunenburger. « Habiter l'espace ». *Cahiers de géopoétique*, no 2 (automne 1991), p. 129.

⁵⁸ Italo Calvino. « Le voyageur dans la carte ». In *Collection de sable*, traduit par Jean-Paul Manganaro. Paris : Seuil, 1986, p. 31.

l'espace contemplé, réussit ce que Pierre Donadieu nomme le *repayement*, que j'ai évoqué plus tôt, soit le résultat de « pratiques plus ou moins permanentes d'*habitat*⁵⁹ » : toutefois, dans le cas présent, ce repayement n'est pas lié à des pratiques d'habitat relevant du résidentiel ou du parcours, mais bien à une sensibilité particulière à l'espace. Serait-il donc possible de se repayer dans un pays étranger, non parcouru ? Je propose l'hypothèse que c'est à la faveur du lieu hôtelier qu'est rendu possible ce repayement. Cette position d'entre-deux que j'ai fait valoir pourrait permettre le surgissement de l'être, l'intensification de la présence du sujet au monde. Bien sûr, cette présence, cet habiter sont précaires puisqu'ils reposent sur une construction imageante de l'espace par rapport auquel le sujet se situe, mais seule cette « vérité » tient lieu de garde-fou au personnage en proie à un « vertige métaphysique », du haut du dernier étage de l'hôtel :

Dans la carte, on passe à un nouveau stade de réduction : tout s'y résume à un plan en deux dimensions, à des figures cette fois immobiles, qui ne sont plus emportées par le flux narratif vers un accomplissement. [...] Si elle impose à notre rêverie des formes précises, la carte en même temps lui ouvre des perspectives inépuisables⁶⁰.

Cette ouverture ne serait pas accessible autrement au narrateur. L'énoncé géographique ouvre la possibilité d'ancrer sa présence au monde.

3.3.3 Entre mise à mort et venue au monde

Cet être-au-monde ne va pas de soi, il est constamment menacé. Je l'ai fait valoir plus tôt, la potentialité de la violence se déplie sur toute la trame narrative du roman : que ce soit celle de la Terre, représentée par les secousses sismiques qui « accueillent » les voyageurs à Tokyo, ou encore celle qui prend la forme du flacon d'acide chlorhydrique que caresse le narrateur. La fenêtre – contenant et ouverture –

⁵⁹ Donadieu. « Regard exogène / endogène », *op. cit.*, p. 83.

⁶⁰ Pierre Jourde. *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*. Paris : José Corti, 1991, p. 104.

si elle est le lieu du commencement, de l'origine, appelle aussi le langage de la violence dans *Faire l'amour*. Ainsi protégé par le cadre bâti, le narrateur entretient un fantasme de toute-puissance sur la nature, d'appropriation de l'espace pour mieux le détruire, et désire une violence irréversible, celle du plus grand tremblement de terre jamais survenu à Tokyo :

Et, jouissant de ce point de vue imprenable sur la ville, je me mis alors à l'appeler de mes vœux, ce grand tremblement de terre tant redouté, souhaitant dans une sorte d'élan grandiose qu'il survînt à l'instant devant moi, à la seconde même, et fit tout disparaître sous mes yeux, réduisant là Tokyo en cendres, en ruines et en désolation, abolissant la ville et ma fatigue, le temps et mes amours mortes⁶¹.

Il apparaît clairement que Tokyo est perçue comme la métonymie de ce que vit le narrateur : cette ville, qui, lorsqu'il la parcourt, lui est étrangère, sans points de repère, symbolise l'incertain – relié à l'état de fatigue –, le précaire, l'incompris – pourquoi donc cet amour est-il mort ? Pourquoi faut-il le *défaire* ? Ce temps et cet espace ne sont plus tenables. L'appel du retour à l'origine se manifeste ici : après s'être rendu compte de la place qu'il occupe dans l'univers, le narrateur souhaite la destruction du morceau de paysage qu'il voit à l'intérieur du cadre institué par la fenêtre de la piscine du vingt-septième étage de l'hôtel, l'anéantissement du temps lui-même, pour mieux retourner à un temps d'avant l'amour, d'avant la souffrance et les larmes, un temps immémorial – j'y reviens encore, comme si tout était circulaire, comme s'il s'agissait d'un mouvement d'éternel retour vers ce point à partir duquel tout bascule.

Face à cet accès de violence, le corps recherche un objet qui pourrait le contenir, pour empêcher sa dispersion dans la secousse terrestre : la piscine. Au contact de l'eau, le corps se délie du « tourbillon de tensions et de fatigues⁶² » qui lui donnait le vertige. Mais plus qu'un bien-être physique, cette immersion, « à la

⁶¹ Toussaint, *op. cit.*, p. 49.

⁶² *Ibid.*, p. 50.

verticale⁶³ », permet d'ancrer dans la corporéité l'expérience du regard panoptique évoquée plus tôt :

Je nageais lentement dans l'obscurité de la piscine, l'esprit apaisé, partageant mes regards entre la surface de l'eau que mes brasses lentes et silencieuses altéraient à peine et le ciel immense dans la nuit, visible de toutes parts, par les multiples ouvertures de la baie vitrée qui offraient au regard des perspectives illimitées. J'avais le sentiment de nager au cœur même de l'univers, parmi des galaxies presque palpables. Nu dans la nuit de l'univers, je tendais doucement les bras devant moi et glissais sans un bruit au fil de l'onde, sans un remous, comme dans un cours d'eau céleste [...]⁶⁴.

Si l'acte de paysage avait permis de situer le sujet dans l'univers, le contact avec l'eau fait « entrer » le corps dans ce cosmos : le narrateur est ici au plus près de l'habiter. La présence au monde n'est plus uniquement bidimensionnelle – soit les perspectives horizontale et verticale du regard panoptique –, elle englobe ici, par l'entremise du corps, les trois dimensions d'un espace illimité, dans lequel la noirceur de l'eau de la piscine se mêle à l'immensité obscure du ciel. Toutefois, j'estime que cette ouverture à l'univers n'aurait pu se réaliser sans l'accomplissement de l'acte de paysage au préalable. Comme l'expose Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*, « la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe d'un infini⁶⁵. » La rêverie paysagère prédispose donc le personnage à cette ouverture à l'immensité métaphysique, puisque « le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime⁶⁶ ». Si le champ lexical de l'immensité traverse l'ensemble du roman, il est particulièrement marqué dans l'extrait que je viens de citer. Par la contemplation, tout d'abord, et ensuite par l'immersion dans le bassin du vingt-septième étage, entre ciel et terre, l'immensité du paysage, de l'univers, reflète « l'immensité intime » du narrateur, d'après les termes

⁶³ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 50-51.

⁶⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 168.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 175.

de Bachelard. Cette plongée dans l'infini, nous l'avons vu, révèle le degré le plus élevé de présence au monde du narrateur : « [...] l'*immensité* du côté de l'intime est une *intensité*, une intensité d'être, l'intensité d'un être qui se développe dans une vaste perspective d'immensité intime⁶⁷. » Il m'apparaît ainsi que l'hôtel, en tant que lieu de la miniature, favorise le déploiement de cette immensité intime, le mouvement du microcosme au macrocosme.

*

L'eau dans cette scène, en rendant possible l'union du narrateur avec le cosmos, renvoie assurément à la métaphore matricielle. Le retour à un temps immémorial, une « essence » du temps, qui ne relève pas du temps du vécu ou de l'expérience, mais du temps de la présence, peut être lu comme un acte de naissance, et le bassin serait cette matrice qui met au monde. Dans *L'eau et les rêves*⁶⁸, Bachelard nous rappelle, en s'appuyant sur l'analyse de l'œuvre d'Edgar Allan Poe par Marie Bonaparte, que l'eau, la mer, est souvent considérée comme le symbole de la maternité. Les mouvements du narrateur dans l'eau font ainsi penser à une naissance. Son corps nu, dans la moiteur et la chaleur de l'air, entre dans le bassin qui l'enveloppe, lui enlève toute pesanteur, le fait se « dépendre⁶⁹ » de lui-même pour retrouver le temps de l'origine : il « baigne dans un bonheur si physique et si sûr qu'il rappelle le plus ancien bien-être, la plus douce des nourritures⁷⁰ ». Nous sommes bien loin de la mer de plomb stérile que le narrateur avait décrite quand il était arrivé au centre de santé. Il aura fallu l'expérience panoptique et l'intensification de la présence au monde pour permettre à l'eau, d'abord aseptisée, chlorée – comme s'il s'agissait

⁶⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁶⁸ Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Corti, 1964, 265 p.

⁶⁹ Toussaint, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁰ Bachelard, *op. cit.*, p. 163.

d'une eau « première » –, de ramener à l'origine, au surgissement du commencement – de la « naissance ».

Si l'eau se fait mère, elle symbolise également une autre figure féminine, celle de la femme. Le narrateur se rend, à la faveur d'un parcours aléatoire, à la piscine de l'hôtel après l'échec du rapport sexuel avec Marie, dont le corps, à la recherche d'une jouissance exclusive, nie toute forme d'accueil : il voulait tout prendre, et ne rien donner en retour. Mais l'intrusion de l'extérieur dans l'intérieur de la chambre, par le biais du message sur l'écran de télévision annonçant l'arrivée d'une télécopie à l'attention de Marie à la réception de l'hôtel, avorte le corps à corps, installe une distance qui ne peut plus être franchie. Au bassin, en revanche, point de lutte de pouvoir des corps. L'eau de la piscine héberge l'expérience du corps du narrateur. Cette présence au cosmos serait-elle la réalisation de l'acte sexuel saboté plus tôt ? Je formule l'hypothèse qu'elle complète cette expérience de l'intensification de la présence au monde. La jouissance qui est refusée au corps du narrateur par l'irruption du message sur le moniteur est ici rendue possible. Il s'agit d'une jouissance épistémique, celle qu'évoque Michel de Certeau quand il s'interroge sur le fantasme du regard panoptique : « À quelle érotique du savoir se rattache l'extase de lire un pareil cosmos ? D'en jouir violemment, je me demande où s'origine le plaisir de “voir l'ensemble”⁷¹ ». Toute cette séquence, qui culmine avec la baignade dans le bassin, relève de cette « érotique du savoir » que fait valoir de Certeau.

Ainsi, en accompagnant Charlotte, de *Lost in Translation*, et le narrateur de *Faire l'amour* dans leur acte de paysage, il apparaît clairement que l'appréhension de l'espace vu de haut, qui institue Tokyo en « ville-panorama⁷² », peut ouvrir des possibilités de rapport à soi bien différentes. Or, que la présence soit intensifiée ou

⁷¹ Certeau, *op. cit.*, p. 172.

⁷² *Ibid*, p. 173.

« coincée », ce rapport s'instaure à la faveur d'une construction imageante de l'espace, qui d'emblée met à distance, place en décalage.

CONCLUSION

Le lieu hôtelier, dans *Faire l'amour* et *Lost in Translation*, bien que sa fonction première soit l'hospitalité, est loin d'être de tout repos. En tant qu'« espace autre », il place d'emblée les personnages dans une position qui ne va pas de soi, qui les tire hors du reste du monde. Parce qu'ils ont à *faire avec* du hors-temps, lequel est instauré par le caractère éphémère du lieu transitoire, ils doivent lutter contre le décalage pour conquérir l'espace. Or, ils se lancent à l'attaque avec un corps décalé, insomniaque. Le lieu les repousse, et ils errent d'un espace à l'autre à l'intérieur de l'hôtel, en pleine nuit, car la chambre ne peut pas les accueillir convenablement. Le bar – lieu de la rencontre avec l'autre –, ou le centre sportif, dans le film de Coppola, la piscine au sommet, ou le hall d'entrée chez Toussaint proposent aux personnages des lieux pour échapper à la violence faite par la chambre au corps en niant la possibilité de reposer un corps meurtri de fatigue.

Mais la chambre, les personnages doivent y revenir : c'est le lieu qui porte leur nom, ils en détiennent la carte d'accès, c'est là où se trouvent leurs valises. L'appropriation du lieu aseptisé, uniformisé, passe par l'étalement des objets qui, dans une logique métonymique, deviennent la projection de soi :

Comme une chambre d'écho, une caisse de résonance, un miroir implacable à multiples facettes, toute habitation nous empêche la désaffection totale, l'indifférence, l'abandon complet parce qu'elle survit à nos côtés, parce qu'elle nous renvoie, malgré nous, l'image et le son de notre existence. Comme une multitude d'ex-voto dispersés dans la maison, les objets, le linge, les meubles, les babioles conservent la trace de notre passage, la marque de notre corps – une empreinte digitale sur un verre, le pli d'une jambe dans un lit, le creux d'un bras sur un accoudoir, pieuses métonymies de notre identité désarticulée, meurtrie, évanouie¹.

¹ Isabelle Décarie. *Fictions domestiques. La maison dans tous ses états*. Coll. « Spirale ». Montréal : Trait d'union, 2004, p. 92.

Tout n'est donc pas perdu d'avance, le corps a la possibilité de se reconnaître dans le lieu hôtelier. Or, s'il est une trace, c'est qu'il n'est *déjà plus* et se rend visible dans l'absence, telles les œuvres de Claudio Parmiggiani. Mais dans le film, dans le roman, le processus de l'impression de l'empreinte dans le lieu apparaît par le travail de la caméra et celui de la narration : nous avons ainsi accès à l'effectuation de la présence, avant qu'elle ne devienne absence. Au travail de l'énonciation et du cadre filmique répond le « bricolage de l'espace » par les personnages.

C'est par ce hors-temps, le temps d'entre le passé du corps qui s'imprime et le prochain effacement, que j'envisage l'hôtel comme le lieu de l'intensification du présent. Les micro-identités qui s'installent, comme si elles condensaient le soi dans le lieu exigü, pour quelques nuits seulement, n'ont d'autre choix que de *faire avec* l'espace de nouvelles configurations du soi. Dans le roman et le film, la présence contenue dans l'absence mène à la mise en scène de Bob, Charlotte, MoMA et le narrateur, qui dès lors deviennent les personnages d'un récit d'espace.

Ce mouvement de mise en abyme trouve écho dans l'acte de paysage que posent les protagonistes Charlotte et le narrateur. C'est ici l'espace de Tokyo, instauré en « ville-panorama » par le regard panoptique, selon les concepts développés par Michel de Certeau, qui fait l'objet d'une mise en spectacle. Le regard miniaturisant fait de l'espace une représentation ; il en va de même pour la chambre, ce lieu de la métonymie, de la miniature. Ainsi, à l'hôtel, les personnages de *Lost in Translation* et de *Faire l'amour* sont dans un espace de la représentation : celle de soi, de l'autre, du lieu. Tout devient construction imaginaire, bricolage, configuration. Comme l'écrit Perec, l'espace « n'est pas évidence ». Nous le construisons sans cesse, souvent sans en être conscient. Quand ça cogne, quand ça déchire l'apparent continuum de l'existence, quand ça coince, voilà le moment où le processus de construction du lieu – et de soi – apparaît.

À force de devoir nommer le personnage principal de *Faire l'amour* le « narrateur », j'en viens à me demander quel rôle joue, précisément, la narration dans le rapport à l'espace dans le roman de Toussaint. Je suis d'avis que la narration et le cadre filmique – comme l'hétérotopie qui est à la fois isolée et pénétrable, comme l'enveloppe psychique qui contient et autorise la projection au dehors, comme la fenêtre qui arrête et ouvre l'espace – circonscrivent l'espace dans lequel se déploient les personnages en installant des limites – les bordures de la page, l'objet livre lui-même, les bandes noires de l'écran – *et* ouvrent des possibilités infinies de configurations. Selon moi, la caméra se substitue à l'enveloppe du lieu étranger qui ne contient pas. La culture serait, d'après Francesco Sinatra², partie intégrante de la construction de l'édifice mental, comme l'enveloppe psychique : elle

soutient le processus de la structuration psychique en introduisant le sujet à l'ordre de la différence, [...] de la langue, [...] de la nomination [...]. En ce sens, la culture rend possible l'accès à la symbolisation précédant chaque sujet individuel, elle prédispose l'espace potentiel du symbolique³.

Or, je l'ai fait valoir, Charlotte bute contre les signes intraduisibles de l'espace étranger. Dans le voyage, elle ne parvient pas à acquérir de nouveaux contenus culturels. Elle est bel et bien *perdue dans la translation*. Je propose que le cadre de la caméra Coppola, qui situe la protagoniste au sein d'un espace circonscrit, maîtrisable, aux dimensions plus « humaines », se substitue au cadre culturel défaillant pour Charlotte.

À lire *Faire l'amour* et *Lost in Translation*, l'hôtel, haut-lieu d'une mobilité de plus en plus généralisée au sein de sociétés à individus que Mathis Stock qualifient de géographiquement pluriels, apparaît comme le lieu privilégié de la

² Francesco Sinatra. « La figure de l'étranger et l'expérience de l'exil dans la cure ». In René Kaës (dir. publ.), O. Ruiz Corea, Olivier Douville *et al.* *Différence culturelle et souffrances de l'identité*. Coll. : « Inconscient et culture ». Paris : Dunod, 1998, 258 p.

³ René Kaës. « Différence culturelle, souffrance de la langue et travail du préconscient dans deux dispositifs de groupe ». In *Différence culturelle et souffrances de l'identité*, *op. cit.*, p. 46.

représentation de soi dans un contexte de déplacement. Les *translations* sont en effet multiples : le déplacement sémantique de la relation métonymique à l'espace, la délocalisation par le voyage, mouvement hors de soi et de retour à soi dans l'acte de paysage. Comme je l'ai montré dans l'analyse de la relation de Charlotte à la terre par le regard panoptique, le lieu hôtelier ne serait pas toujours propice à réaliser quelle est notre « place dans l'univers » ; il est possible de rester perdu dans la traduction, puisque « les *espaces de représentations* [...] ne s'astreignent jamais à la cohérence, pas plus qu'à la cohésion⁴. » Mais du moins, il ouvre, par le truchement de la caméra, un espace privilégié pour que s'enclenche le processus de sémiologie.

La présence relève ainsi de la représentation, de la construction imageante, de la mise en récit des espaces qui nous construisent. Ainsi, « habiter, c'est narrativiser⁵ ».

⁴ Henri Lefebvre. *La production de l'espace*. 3^e éd. Paris : Anthropos, 1986, p. 52.

⁵ Certeau. *Habiter, cuisiner*, *op. cit.*, p. 203.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Coppola, Sofia. *Lost in Translation*. Film 35 mm, coul., 102 min. États-Unis : Focus Features, 2003.

Toussaint, Jean-Philippe. *Faire l'amour*. Paris : Minuit, 2002, 184 p.

Autre texte de fiction

Tabucchi, Antonio. *Nocturne indien*. Traduit de l'italien par Lise Chapuis. Paris : Christian Bourgois, 1987, 119 p.

Études portant sur les œuvres du corpus

Boujut, Michel (éd.). « *Lost in Translation* : un film de Sofia Coppola ». *Avant Scène Cinéma*, no 541 (2005), s. p.

Décarie, Isabelle. « Aménager le monde. Le sujet et les lieux intimes dans certains récits de Jean-Philippe Toussaint ». In *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, sous la dir. d'Adelaide Russo et de Simon Harel. Coll. « Intercultures ». Montréal : Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 225-266.

Dittmar, Jérôme. « L'Autre voyage à Tokyo ». 2004, s. p. En ligne. <http://www.fluctuat.net/article.php3?id_article=1284>. Consulté le 16 novembre 2007.

Godard, Roger. « Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour* ». Chap. in *Itinéraires du roman contemporain*. Paris : Armand Colin, 2006, 283 p.

Haslem, Wendy. « Neon Gothic: *Lost in Translation* ». *Senses of Cinema*, no 31 (2004). En ligne. <http://www.sensesofcinema.com/contents/04/31/lost_in_translation.html>. Consulté le 16 novembre 2007.

Hennuy, Jean-Frédéric. « Examen d'identité : voyageur professionnel et identification diasporique chez Jean-Philippe Toussaint et Abdelkébir Khatibi ». *French Studies*, vol. LX, no 3 (juillet 2006), p. 347-363.

- Loignon, Sylvie. « Romanesque : le retour de flamme, ou comment faire l'amour avec J.-P. Toussaint ? ». In *Christian Oster et Cie : retour du romanesque*, études réunies par Aline Mura-Brunel. Amsterdam : Rodopi, 2006, p. 26.
- Kauss, Anja. « La dialectique de la fatigue et les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint ». *Interval(le)s*, vol. 1, no 1 (automne 2004), p. 145-149. En ligne. <<http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles1/contents.htm>>. Consulté le 22 avril 2008.
- King, Homay. « *Lost in Translation* ». *Film Quarterly*, vol. 59, no 1 (2005), p. 45-48.
- Tood McGowan. « There Is Nothing *Lost in Translation* ». *Quarterly Review of Film and Video*, no 24 (2007), p. 53-63.

Assises théoriques

- Amphoux, Pascal (dir.). *Le sens du lieu*. Bruxelles : Ousia, 1996, 455 p.
- Anzieu, Didier. *Le Moi-peau*. Paris : Bordas, 1985, 254 p.
- Anzieu, Didier (dir.), D. Houzel, A. Missenard, et al. *Les enveloppes psychiques*. Paris : Dunod, 2000, 282 p.
- Arfouilloux, Jean-Claude. « La psychanalyse aux prises avec les mots ». *Semen : revue de sémio-linguistique des textes et discours*, no 15 (2002). Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, p. 79-89.
- Aristote. *Physique. Livre II*, présenté, traduit et commenté par Pierre Pellegrin. Paris : F. Nathan, 1993, 95 p.
- Augé, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1992, 149 p.
- Avocat, Charles. « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages ». In C. Avocat et al, *Lire le paysage, lire les paysages : actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983*, C.I.E.R.E.C., 1984, p.11-36.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. 5^e éd. Paris : Presses universitaires de France, 1957, 214 p.

- Barrère, Anne et Danilo Martuccelli. « La modernité et l'imaginaire de la mobilité : inflexion contemporaine ». *Cahiers internationaux de sociologie*, vol.1, no 18 (2005), p. 55-79.
- Béguin, François. Coll. « Dominos ». *Le paysage. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris : Flammarion, 1995, 126 p.
- Berger, Arthur Asa. *The Portable Postmodernist*. Walnut Creek, Californie : Altamira Press, 2003, 119 p.
- Berque, Augustin. « Les mirages de la cité nippone – Ville, paysages et postmodernité ». In Ascher, François et Jean-Claude Driant (dir.). *Habitat et villes : l'avenir en jeu*. Coll. « Villes et entreprises ». Paris : L'Harmattan, 1992, p. 41-50.
- . *Être humains sur la terre : principes d'éthique de l'écoumène*. Coll. « Le débat ». Paris : Gallimard, 1996, 212 p.
- Blanchot, Maurice. « La bête de Lascaux ». In Dominique Fourcade (dir.), *René Char. Cahier de l'Herne*. Paris : Le livre de poche, 1988 [1953], p. 112-122.
- Bonetti, Michel. *Habiter. Le bricolage imaginaire de l'espace*. Coll. « Hommes et perspectives ». Paris : Épi, 1994, 230 p.
- Bonhomme, Marc. *Pragmatique des figures du discours*. Coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique ». Paris : Honoré Champion, 2005, 284 p.
- . Bonhomme, Marc. *Le discours métonymique*. Coll. « Sciences pour la communication ». Bern; New York : Peter Lang, 2006, 221 p.
- Bonnin, Philippe (dir.). « Manières d'habiter ». *Communications*, no 73 (septembre 2002). Paris : Seuil.
- Calvino, Italo. « Le voyageur dans la carte ». In *Collection de sable*, traduit par Jean-Paul Manganaro. Paris : Seuil, 1986, p. 31-41.
- Calle, Sophie. *L'hôtel (livre V)*. Arles : Actes Sud, 1998, 169 p.
- Cauquelin, Anne. *L'invention du paysage*. Paris : Plon, 1989, 181 p.
- . *Le site et le paysage*. Paris : Presses universitaires de France, 2002, 191 p.
- Certeau, Michel de. *Arts de faire*. T. 1 de *L'Invention du quotidien*, nouv. éd. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard, 1990 [1980], 349 p.

- Certeau, Michel de, Luce Giard et Pierre Mayol. *Habiter, cuisiner*. T. 2 de *L'Invention du quotidien*. Nouv. éd. rev. et augm., prés. Luce Giard. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard, 1994, 415 p.
- Corbin, Alain. « Comment l'espace devient paysage ». Chap. in *L'homme dans le paysage*. Paris : Textuel, 2001, p.11-54.
- Dardel, Éric. *L'homme et la terre*. Paris : Presses universitaires de France, 1952, 133 p.
- Dato-Toscano, Zaira. « L'habitat périurbain dans la ville contemporaine. Librino, la "ville-satellite" de Catane, suspendue entre la ville qui ne l'est pas encore et la campagne qui ne l'est plus ». In *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, sous la dir. de Thierry Paquot, Michel Lussault et Christiane Younès. Paris : La découverte, 2007, p. 226-251.
- Décarie, Isabelle. *Fictions domestiques*. Coll. « Spirale ». Montréal : Trait d'union, 2004, 115 p.
- Delpuech, Thierry. « Identités politiques et politiques identitaires ». *Droit et société*, no 34 (1996), s. p. En ligne. <http://www.reds.msh-paris.fr/publications/revue/biblio/ds034-b.htm#_ednref4>. Consulté le 16 mars 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Minuit, 2002, 156 p.
- Donadieu, Pierre. « Regard exogène / endogène ». In *La Mouvance. Du jardin au territoire. Cinquante mots pour le paysage*, sous la dir. d'Augustin Berque. Coll. « Passage ». Paris : Éditions de la Villette, 1999, p. 83-84.
- Fort-Jacques, Théo. « Habiter, c'est mettre l'espace en commun ». In *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, sous la dir. de Thierry Paquot, Michel Lussault et Christiane Younès. Paris : La découverte, 2007, p. 253-279.
- Foucault, Michel. « Des espaces autres ». In *Dits et écrits, tome IV*. Paris : Gallimard, 1994, p. 752-762.
- Freud, Sigmund. « Au-delà du principe du plaisir ». In *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand sous la responsabilité d'André Bourguignon par Jeanine Altounian. Coll. « Petite bibliothèque de Payot ». Paris : Payot, 1989, 277 p.
- Gillet, Alexandre. « Dérives atopiques. *EspacesTemps.net*, 2006, s. p. En ligne. <<http://espacestems.net/document1975.html>>. Consulté le 20 octobre 2008.

- Goetz, Benoît. « La dislocation : critique du Lieu ». In *Lieux contemporains*, sous la dir. de Christiane Younès et Michel Mangematin. Coll. « Les urbanités ». Paris : Descartes, 1997, p. 93-119.
- . *La dislocation. Architecture et philosophie*. Préf. de Jean-Luc Nancy. Paris : Éditions de la Passion, 2001, 192 p.
- Guillot, Xavier. « Habiter les flux de la mondialisation ». In *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, sous la dir. de Thierry Paquot, Michel Lussault et Christiane Younès. Paris : La découverte, 2007, p. 204-222.
- Harel, Simon. *Espaces en perdition, tome II. Humanités jetables*. Coll. « Intercultures ». Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2008, 289 p.
- Heidegger, Martin. *Être et temps*, traduction nouv. et intégrale du texte de la dixième éd. par Emmanuel Martineau. Paris : Authentica, 1985 [1927], 323 p.
- . « Bâtir, habiter, penser ». In *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 2004 [1951], p. 171-193.
- Herouard, Florent. « Vers une institutionnalisation de l'hébergement d'urgence dans les hôtels de tourisme ? La situation dans les agglomérations de Caen et de Lisieux ». In *Actes de la journée d'étude Le logement et l'habitat comme objets de recherche*, 2005, s. p. En ligne. <http://resohab.univ-paris1.fr/jclh05/article.php3?id_article=17>. Consulté le 10 octobre 2008.
- Houzel, Didier. « Le concept d'enveloppe psychique ». In *Les enveloppes psychiques*, Didier Anzieu (dir.), D. Houzel, A. Missenard, et al. Paris : Dunod, 2000, p.23-54.
- Huxtable, Ada Louise. *The Tall Building Artistically Reconsidered : The Search For a Skyscraper Style*. New York : Pantheon Books, 1984, 127 p.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Coll. « Post-Contemporary Interventions ». Durham, Car.-du-Nord : Duke University Press, 1991, 438 p.
- Jourde, Pierre. *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*. Paris : José Corti, 1991, 343 p.
- Kaës, René (dir.), O. Ruix Corea, O. Douville, et al. *Différence culturelle et souffrances de l'identité*. Paris : Dunod, 1998, 251 p.

- Kaplan, Caren. *Questions of Travel : Postmodern Discourse of Displacement*. Coll. « Post-Contemporary Interventions ». Durham, Car.-du-Nord : Duke University Press, 1996, 238 p.
- Kessler, Mathieu. *Le paysage et son ombre*. Coll. « Perspectives critiques ». Paris : Presses universitaires de France, 1999, 96 p.
- Kristeva, Julia. « Le sujet en procès ». Chap. in *Polylogue*. Coll. « Tel quel ». Paris : Seuil, 1977, p. 55-106.
- Krulic, Brigitte. *Europe, lieux communs : cafés, gares, jardins publics*. Coll. « Mutations ». Paris : Autrement, 2004, 191 p.
- Lacan, Jacques. « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse ». In *Écrits*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1966, 923 p.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. 3^e éd. Paris : Anthropos, 1986, 485 p.
- Lefebvre, Martin. « Entre lieu et paysage au cinéma ». *Poétique*, no 39 (2002). Paris : Seuil, p. 131-161.
- Lotman, Yuri. *La sémiosphère*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 1999, 149 p.
- Lussault, Michel. *L'homme spatial*. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Seuil, 2007, 363 p.
- Meschonnic, Henri. « Manifeste pour un parti du rythme ». In *Célébration de la poésie*. Lagrasse : Verdier, 2001, p. 245-256.
- Milon, Alain. « Du principe d'habitation du corps : entre génie du lieu et espace incirconscrit ». *Cités*, no 21 (2005), p. 17-29.
- Moles, Abraham. « Vers une psycho-géographie ». In *Encyclopédie de géographie*, sous la dir. d'Antoine Bailly, Robert Ferras, Denise Pumain. Préf. de Christian Perret. 2^e éd. Paris : Économica, 1995, p. 159-187.

- « Une typologie de l'espace propre comme constante de l'être social : les coquilles de l'homme ». Chap. in *Psychosociologie de l'espace*, sous la dir. d'Abraham Moles et Élisabeth Rohmer. Textes rassemblés, mis en forme et prés. par Victor Schwach. Coll. « Villes et entreprises ». Paris ; Montréal : L'Harmattan, 1998, 158 p.
- Montandon, Alain (dir. publ.). *Lieux d'hospitalité : hospices, hôpital, hostellerie*. Coll. « Littératures ». Clermont-Ferrant, France : Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, 500 p.
- Moure, José. *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 1997, 271 p.
- Nancy, Jean-Luc. *La création du monde ou la mondialisation*. Paris : Galilée, 2002, 178 p.
- Pankow, Gisela. *L'homme et son espace vécu*. Paris : Aubier, 1986, p. 21.
- Paquot, Thierry. « Ailleurs, entre ici et là ». In *Lieux contemporains*, sous la dir. de Christiane Younès et Michel Mangematin. Coll. « Les urbanités ». Paris : Descartes, 1997, p. 249-262.
- . « Lieux, hors-lieux et être-au-monde. In *Lieux contemporains*, sous la dir. de Christiane Younès et Michel Mangematin. Coll. « Les urbanités ». Paris : Descartes, 1997, p. 11-28.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Nouv. éd. rev. et corr. Paris : Galilée, 2000 [1976], 185 p.
- Radkowski, Georges Hubert de. *Anthropologie de l'habiter*. Préf. d'Augustin Berque et post. de Michel Deguy. Paris : Presses universitaires de France, 2002, 168 p.
- Russo, Adelaide et Simon Harel (dir.). *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation, dans les contextes francophones interculturels*. Coll. « Intercultures ». Québec : Presses de l'Université Laval, 2005, 356 p.
- Sheringham, Michael. « Checking Out : The Investigation of the Everyday in Sophie Calle's *L'hôtel* ». *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 10, no 4 (décembre 2006), p. 415-424.

- Stock, Mathis. « L'hypothèse de l'habiter polytopique : pratiquer les lieux géographiques dans les sociétés à individus mobiles ». *EspacesTemps.net*, 2006, s. p. En ligne <<http://espacestemps.net/document1853.html>>. Consulté le 26 octobre 2008.
- . « Les sociétés à individus mobiles : vers un nouveau mode d'habiter ? L'exemple des pratiques touristiques ». *EspacesTemps.net*, 2005, s. p. En ligne. <<http://www.espacestemps.net/document1353.html>>. Consulté le 8 octobre 2008.
- . « L'habiter comme pratique des lieux géographiques ». *EspacesTemps.net*, 2004, s. p. En ligne. <<http://espacestemps.net/document1138.html>>. Consulté le 8 octobre 2008.
- Stock, Mathis (coord.), Dehoorne, Olivier *et al.* *Le tourisme. Acteurs, lieux et enjeux*. Nouv. éd. Coll. « Belin sup. Géographie ». Paris : Belin, 2007, 304 p.
- Widerski, Christophe. « Vers une architecture métropolitaine ». In *Lieux contemporains*, sous la dir. de Christiane Younès et Michel Mangematin. Coll. « Les urbanités ». Paris : Descartes, 1997, p. 221-235.
- Wunenburger, Jean-Jacques. « Habiter l'espace ». *Cahiers de géopoétique*, no 2 (automne 1991), p. 129.-139.

Œuvre filmique de référence

- Dick, Kirby et Amy Ziering Kofman (réal.). *Derrida*. Film coul., 85 min. États-Unis : Zeitgeist Films, 2002.