

Le voyage à PLUS
D'UN TITRE DE FRANCIS
DANNEMARK.
ENTRE DÉPLACEMENT
ET INERTIE: LE CHOIX
IMPROBABLE*

José Domingues
de Almeida
Universidade do Porto

RESUMO:

A escrita de Francis Dannemark enquadra-se na estética pós-moderna e minimalista sondada em muitos dos novos romancistas franceses (nomeadamente publicados pela Minuit) posteriores ao novo romance parisien-se. O autor passa em revista os aspectos minimalistas na economia dos meios narrativos, mas também as referências temáticas convocadas no primeiro romance dannemarkiano *Le voyage à plus d'un titre* (1981), tanto mais que se trata de um romancista que escreve após a geração da *belgitude*, marcada pela reivindicação política e identitária na Bélgica francófona. O autor analisa a presença ou a subtil alusão a marcos referenciais geográficos que revelam uma *belgité* descomplexada.

RÉSUMÉ:

L'écriture de Francis Dannemark ressortit à l'esthétique postmoderne et minimaliste pressentie chez beaucoup de nouveaux romanciers (notamment publiés chez Minuit) ultérieurs au nouveau roman parisien. L'auteur passe en revue les aspects minimalistes dans l'économie des moyens narratifs, mais aussi les repères thématiques mis en œuvre dans le premier roman dannemarkien *Le voyage à plus d'un titre* (1981), d'autant plus qu'il s'agit d'un romancier écrivant après la génération de la *belgitude*, marquée par la revendication politique et identitaire en Belgique francophone. L'auteur analyse la présence ou la subtile allusion à des points d'ancrage géographiques trahissant une *belgité* décomplexée.

PALAVRAS-CHAVE:

literatura, minimalismo,
pós-modernidade,
francófono, belga

>>

MOTS-CLÉS:

littérature,
minimalisme,
postmodernité,
francophone, belge

Dans le cadre changeant et polyphonique de la littérature française contemporaine, l'écriture de Francis Dannemark se place à la charnière d'une modernité en mutation après le nouveau roman, mais signale aussi une nouvelle génération d'écrivains belges émancipée du poids des questions identitaires liées au débat et au concept de la *belgitude*.

En fait, nous sommes en présence d'une écriture postmoderne et minimaliste dont Laurent Demoulin (1997: 7-17) décrira les caractéristiques majeures et floues: auteurs nés autour de 1955, traitement parodique infligé à l'anecdote, impassibilité angoissée du héros, autoréflexivité consciente des codes (réalistes et modernes), phrasé correct du style, dépouillement des moyens narratifs allié à l'immobilité de l'action et des personnages.

Les romans minuitards des Belges Jean-Philippe Toussaint (*La salle de bain*) et d'Eugène Savitzkaya (*Un jeune homme trop gros*), ou du Français Jean Echenoz (*Le méridien de Greenwich*) avaient ouvert la voie, ou pour tout dire, une brèche esthétique romanesque dans laquelle d'autres viendront vite s'engouffrer. Demoulin rappelle, à cet égard, que "la littérature belge, qui a payé un large écot à la modernité (...) est également aux premiers rangs de la postmodernité (...)" (*idem*, 11).

Né en 1955 dans le Hainaut belge, mais Bruxellois depuis toujours, Francis Dannemark commence à publier plusieurs recueils de poésie vers la fin des années septante, avant de faire alterner poésie et prose romanesque à partir des années quatre-vingt avec des titres comme *Le voyage à plus d'un titre* (1981), qui nous retiendra ici, *La nuit est la dernière image* (1982), *Mémoires d'un ange maladroit* (1984), *Choses qu'on dit la nuit entre deux villes* (1990) ou *Qu'il pleuve* (1998).

Dans *Le voyage à plus d'un titre*, premier roman dannemarkien, les caractéristiques que nous évoquions plus haut apparaissent au grand jour comme pour inaugurer une option scripturale. Peter, un photographe free lance de renom, abandonne brusquement une carrière prometteuse. En voiture,

il fuit délibérément, en se lançant dans l'immense réseau labyrinthique des autoroutes:

De cela au moins il est sûr. Il a voulu que ce soit la nuit. Pas le crépuscule, non, la nuit noire depuis plusieurs heures (...). Mais maintenant c'est fait, ça y est, le moteur tourne, les phares s'accrochent aux panneaux indicateurs de l'entrée de l'autoroute (Dannemark, 1981: 9).

Nul ne sait d'où il vient, ni où il va. Sa démarche fuyante, juste interrompue pour les rituels autoroutiers (faire le plein d'essence, manger ou dormir) ressemble à un pari incompréhensible, voire à l'abandon à un vertige irrépessible: "Mais tout semble lancé dans un processus sans fin, et la fine pluie nocturne qui commence à tomber va accentuer l'effet hypnotique de l'autoroute, cet effet étrange qui conduit au sommeil et qui l'interdit" (*idem*, 23).

La durée du voyage est l'occasion de faire le point, de laisser la voix intérieure prononcer son monologue infini à la faveur de la régularité grisante des lieux: "Souvenirs brassés, balayés, des phrases et des images, au rythme des hautes lampes de l'autoroute qui ne cessent de se succéder, toujours semblables" (*idem*, 69), mais aussi de se rendre à la fascination d'une logique labyrinthique de *réseau* comme seul espace référentiel et vital: "Sur l'autoroute, la nuit, depuis quelques heures, a ramené l'univers entier aux dimensions d'une station d'essence, d'une cafétéria et d'un parking" (*idem*, 89).

Des amis (Jacques, Claire et Val) se revoient de temps en temps, s'interrogent à son sujet et émettent plusieurs conjectures; ce qui permet au narrateur de faire alterner la focalisation: "Comment vas-tu ? Bien. Je me demandais si tu allais appeler. Ton dernier coup de téléphone remonte à..." (*idem*, 21). Peter leur téléphone aussi de différents restoroutes où il noue des connaissances éphémères et impassibles.

Il propose par exemple de conduire à destination une jeune femme, dont la voiture est tombée en panne. Une fois

>>

garés sur un parking d'autoroute, ils se font attaquer par deux malfaiteurs. Peter en tue un, tandis que la jeune femme est légèrement blessée. Cet épisode, grave en soi, ne semble pas émouvoir le héros impassible: "Qu'est-ce qu'on a fait d'eux? Rien. Qu'est-ce qu'on pourrait faire avec des morts?" (*idem*, 76).

Par la suite, nous apprenons que Peter a remporté un certain succès grâce à une photo prise au Liban: "Vous connaissez le Liban? Beyrouth? Oui, un peu. Beyrouth, et quelques endroits dans le sud" (*idem*, 90). Dans son errance, il est ramené à la réalité par un coup de fil de Val lui reprochant ses absences et ses longs silences. Il devra rentrer. C'est alors que Peter sort du réseau autoroutier et prend un chemin.

Là, il finit par s'endormir dans sa voiture. Un homme l'en sort, mais Peter, en photographe, affirme qu'il doit poursuivre son chemin. L'homme lui répond: "En attendant, vous allez dormir, mais pas ici. Vous pouvez marcher? Venez. Oui, demain matin. Appuyez-vous sur moi, comme ça, oui, c'est ça, on y est presque; regardez, on est arrivé" (*idem*, 148).

D'une certaine façon, ce récit paru en 1981, prélude thématiquement, stylistiquement et esthétiquement au roman culte d'un autre écrivain belge, chef de file de la postmodernité et du minimalisme dans la fiction narrative française, publié en 1985 chez Minuit: *La salle de bain* de Jean-Philippe Toussaint (1985).

Si, dans ce roman, un héros impassible décide de se retrancher dans l'espace clos et aseptisé de sa salle de bain, dans celui-ci, un héros tout aussi insensible, délaisse toute activité pour s'enfermer dans le réseau balisé et ritualisé des autoroutes: "Il pense à chaque kilomètre parcouru, à l'équilibre forcené qu'il maintient entre l'attention et la distraction, entre le calme et la peur, au risque, chaque jour plus grand, d'être irrémédiablement attiré par le vide anesthésiant qui s'entrouvre" (*idem*, 98).

L'impassibilité rejoint ici la qualité foncièrement éphémère de l'affectivité, de l'inaptitude radicale à établir des relations humaines, et qui plus est, amoureuses, de la part d'un héros porté sur la déprime, le tabac et l'alcool, mais d'une

certaine façon, entouré d'autres atomes aussi irrémédiablement isolés que lui. Comme l'a bien vu Daniel Laroche: "Le nomadisme dannemarkien est aussi – surtout? – de nature affective. Un même schéma revient de livre en livre, celui de la relation amoureuse inaboutie" (Laroche, 1991: 15).

Dans *Le voyage à plus d'un titre*, c'est la liaison intermittente et tout à fait occasionnelle entre Peter et Claire qui éclaire ce penchant profondément ancré à tel point qu'il en devient nécessaire, voulu, recherché: "C'est donc par hasard, si vous voulez, que j'ai rencontré Peter. Le hasard a joué ; quelques points communs, non? Oui, le goût des paradoxes" (Dannemark, 1981: 138s). On l'aura compris: les dénominateurs communs tendent à être réduits au strict minimum.

>>

Mais le héros dannemarkien est aussi porteur d'une blessure intime, passée, latente et mystérieuse qui le pousse à fuir et à se taire. Reporter, ou "rapporteur" (*idem*, 111) au Liban, quelque chose s'est produit qui a déclenché une indicible souffrance. Est-ce des souvenirs d'atrocités guerrières, un cliché primé, mais dont la prise déchire le photographe au-delà du supportable, qui a définitivement acculé le globe-trotter du tiers-monde à l'errance sécuritaire du circuit autoroutier occidental?

Cette interrogation n'explique pas vraiment, mais éclaire quand même "l'équilibre très ferme qu'il [Francis Dannemark] réalise entre la narration et les suggestions du fantasme ou les récurrences du souvenir" (Franck, 1981).

Plusieurs indices le laissent entendre: "Rapporteur, oui... J'étais reporter, d'une certaine manière. J'ai ramené des choses, je me suis encombré, alourdi. J'étais? Oui, c'est terminé. Définitivement. Et la photo?" (Dannemark, 1981: 111). Cette caractéristique existentielle cautionne l'intuition, récurrente chez Francis Dannemark, d'un "suicide repoussé", et surtout *in extremis* (Laroche, 1991: 11). C'est à cette aune qu'il faut interpréter le dénouement flou et si peu logique du récit et qui ressemble à du sauvetage, voire du salut: "Réveillez-vous.

Vous n'allez pas passer la nuit, comme ça. Vous êtes malade? Réveillez-vous" (Dannemark, 1981: 147).

Cette sortie d'autoroute, qui coïncide avec la fin du récit, dissout, en la trahissant, en la montrant au grand jour par le biais d'un regard extérieur (un adjuvant sauveteur/sauveur), une logique ritualisée, maniaque et hermétique qui tendait à accréditer ou à rendre normale auprès du narrataire une démarche malade, pathologique et compulsive. Circuit fermé autoroutier et court-circuit mental de Peter se rejoignent aux yeux du lecteur pour ne représenter plus qu'un seul labyrinthe transféré sur le rituel de l'écriture: "(...) c'est ça, on y est presque; regardez, on est arrivé" (*idem*, 148).

L'imprécision des circonstances de cette déchirure inscrite au plus profond d'un personnage atomisé souligne une incapacité à assumer l'histoire personnelle, mais aussi l'Histoire tout court dans ses complexités: "Dans un tout petit bled, au sud du Liban, à deux pas de la frontière" (*idem*, 112).

D'ailleurs, l'épaisseur et la gravité historiques sont vite désamorçées au profit de l'anecdote, de l'accessoire ou du purement descriptif, en clin d'œil aux techniques narratives du nouveau roman de l'école Minuit: "Il faut encore imaginer la petitesse du cadre contre lequel est collé l'œil, et la difficulté de choisir la fraction de seconde où il faut appuyer l'index, toujours sans avoir fait de bruit, pour fixer le moment précis où la balle traverse la tête, de la nuque vers la bouche" (*ibidem*).

Cette option narrative, proche de la dépression, signale un lieu particulier et obsessif dans l'écriture dannemarkienne, et constitue l'un des piliers majeurs de son minimalisme scriptural: le recours au trajet, au déplacement autoroutier comme fin en soi; le circuit balisé et éclairé comme fuite en avant: "À perte de vue, une plaine, que l'autoroute traverse comme une allée" (*idem*, 19); ou encore: "(...) il se demandait combien de temps on pouvait vivre sans jamais quitter le réseau des autoroutes, en allant dans n'importe quelle direction mais en ne s'éloignant jamais de ce territoire à la fois immense et minuscule" (*idem*, 51).

L'univers automobile, les autoroutes et leurs rituels intimement associés pointent des *non-lieux* anthropologiques propres à la *surmodernité*, de purs lieux de passage. Comme le suggère Marc Augé, les trajets sur autoroutes évitent, tout en les commentant, les lieux véritablement historiques (Augé, 1992: 103). En fait, et ce contrairement à d'autres itinéraires, les autoroutes ont ceci de particulier qu'elles ne pénètrent pas dans l'intimité de la vie quotidienne. D'autant plus que l'autoroute, par définition, ne permet pas de faire demi-tour, ni de s'arrêter en chemin, tout juste dépasser.

Ce cadre itinérant jalonné de *non-lieux* emblématiques de l'existence postmoderne anonyme et codée, "Sur l'autoroute, la nuit, depuis quelques heures, a ramené l'univers entier aux dimensions d'une station d'essence, d'une cafétéria et d'un parking" (Dannemark, 1981: 89), permet d'installer un héros angoissé et impassible dans un contexte d'écriture qui affiche sa nouveauté.

>>

Jacques-Pierre Amette (1995) a fort bien dégagé la taxinomie critique de ce dernier sursaut de la modernité littéraire: évitement du modèle (post)balzacien, quête scripturale d'"autre chose", impassibilité de l'écrivain et du personnage, recours au rythme et à la technique du cadrage cinématographique, minimalisme généralisé et affiché de l'économie textuelle et narrative.

Michel Crépu (2001) brossera, pour sa part, un judicieux portrait-robot de l'écrivain minimaliste français, lié le plus souvent aux Éditions de Minuit: héritage beckettien, épurement du réel, *brevitas* narrative se traduisant par des histoires courtes et condensées, des courts-métrages en somme.

Ces caractéristiques minimalistes que Fieke Schoots (1994) a abondamment inventoriées et illustrées dans la fiction narrative des auteurs de Minuit de ces dernières années¹ se retrouvent toutes en puissance dans ce premier roman: brièveté de l'agencement narratif (les romans dannemarkiens ne dépasseront pas les cent cinquante pages), le dépouillement des

moyens narratifs, le phrasé hypercorrect, l'humour subtil sous la parodie et l'impassibilité du narrateur-personnage.

Mais, c'est ce *voyage* qui intrigue, et justifie l'écriture, d'autant plus qu'il est annoncé "à plus d'un titre". Ce déplacement purement rituel dans le vague, dans l'indécision des lieux, "Je ne vais ni loin ni près. Je vais, par exemple où vous souhaitez que j'aille (...). Choisissez n'importe quelle direction, mais il faut qu'une autoroute puisse nous y amener" (Dannemark, 1981: 71), prend un accent beckettien et absurde, mais métaphorise également la ritualisation névrosée de l'écriture en tant que *déplacement* symbolique et mémoriel: "Peu de voitures. L'autoroute tranche en ligne droite de champs, de formes géométriques qu'on ne pourrait nommer que de très haut. Peter retrouve des phrases, pensées le matin même (...)" (*idem*, 57).

Étendue infinie, à perte de vue, et ouverture combinatoire et labyrinthique de l'écriture se confondent, s'associent et vont de pair. Écrire et conduire, actes simultanés et concomitants dans leur performance, pointent une même indécision et une mêmeangoisse liées au *déplacement*, à plus d'un titre.

D'où le besoin réitéré de repérage spatiotemporel; une hantise activée par le balisage autoroutier:

Une sortie d'autoroute: il s'y engage. Il pourrait partir, se laisser aller au vide endormi et sombre du réseau des petites routes qui s'ouvre devant lui. Mais il longe l'autoroute, passe sous un pont et la rejoint, identique si ce n'est que direction [*sic*] a changé. Les lettres blanches des indicateurs n'indiquent rien, il pense 'un vol d'oiseau', jusqu'à ce que les mots débordent. (*idem*, 92s)

Mais le repérage chronologique et surtout saisonnier, véritable obsession et motif dannemarkiens de l'entre-deux, "charnière climatique et sentimentale tout à la fois" (Laroche, 1991: 18) balise autrement l'univers de cet auteur et ce premier roman en particulier. L'allusion à ces moments de bascule

attendus, entrevus, contemplés jalonne le récit du *voyage* et lui confère une mince couche existentielle; lui procure une coordonnée temporelle qui fait défaut au pur mouvement, au déplacement mécanique ou au nomadisme mental.

Cette option pour des décors d'entre-deux cautionne une logique de l'intermédiaire et de la pénombre. Peter a choisi de se lancer sur les autoroutes "(...) la nuit. Pas le crépuscule, non, la nuit noire" (Dannemark, 1981: 9) pour préciser que "le flash puissant des phares s'adoucit en se mêlant à la clarté continue des lampes qui stagnent (...) " (*idem*, 9).

Par ailleurs, ce périple maniaco-dépressif a lieu à la mi-saison, une époque qui semble chère à Peter: "Ce n'est pas encore l'été, mais une saison intermédiaire, préférable, aimable" (*idem*, 11), dans "un printemps qui devrait pouvoir s'allonger aussi loin que le ruban de la route" (*idem*, 12). De même, on apprend que "le tout début de la matinée a parfois quelque chose de si gai, de si rassurant" (*idem*, 30).

Ailleurs, c'est l'hypnotisme et l'appel de la tombée du soir, sa magie secrète alliée aux néons, aux phares et aux panneaux lumineux qui touchent Peter et ritualisent sa démarche nomade dans le réseau autoroutier: "(...) la nuit va commencer, et sans doute est-elle déjà en train de prendre place dans les minces zones où le vent passe sous les arbres" (*idem*, 33); "La nuit est tombée rapidement, comme une fin de course, autour de la voiture arrêtée, autour des bungalows éparpillés" (*idem*, 35).

Ces repères météorologiques et chronologiques liminaires marquent l'univers intime du héros (de tous les héros dannemarkiens) au point de figurer en motif majeur de l'écriture et en puissant support en contrepoids à l'anthropologie minimale mise au service du récit. Il suffit pour s'en convaincre de relire le décor de la fin du roman: "Rien ne marquerait les saisons qui s'achèvent. Il est resté avec cette phrase sur les lèvres, et d'autres, après avoir quitté une chambre de motel" (*idem*, 145).

Reste la question lancinante de l'"ici", souvent entrevue

>>

et latente, mais en tous cas sciemment escamotée par le récit, et qui laisse deviner un lieu en creux dans ce roman, et dès lors, un degré de *belgité* inavouée des repères. En effet, Francis Dannemark n'est absolument pas un acteur de la *belgitude* en tant que revendication identitaire et politique de l'intelligentsia belge francophone au tournant des années quatre-vingt.

Il s'inscrit plutôt dans cette génération d'écrivains belges pour qui ces interrogations et ces combats n'ont plus beaucoup de sens. En outre, la *belgité* n'est pas sans lien avec l'émergence postmoderne d'un certain consensus scriptural à partir des années quatre-vingt, lequel parodie ou minimise le travail moderne de l'écriture, et le contenu revendicatif lié aux démarches textuelles.

A ce propos, Jacques Dubois (1985: 37) manifestait sa crainte que le "grand consensus scriptural" ne dissipât la littérature belge de langue française dans une espèce de littérature moyenne, et n'effaçât ou tût la voix belge dans l'innocuité postmoderne.

Christian Prigent n'a-t-il pas sévèrement dénoncé cet inflexissement du moderne qui fait en sorte que, dans un consensus inoffensif et largement pratiqué, l'écriture tende à devenir "'lisible', amical[e], apaisé[e]" (Prigent, 1991: 121). Il semble, vu l'essor de ce type d'écriture en Belgique depuis les années quatre-vingt, que cette appréhension ne se soit pas avérée.

Dans ce double contexte, il est peu probable que le débat identitaire ait encore les conditions de se tenir. D'ailleurs, l'abandon d'un discours de type identitaire et/ou revendicatif par les acteurs littéraires devient le dénominateur commun des nouvelles générations d'écrivains (Amélie Nothomb, Eugène Savitzkaya, Jean-Philippe Toussaint, Francis Dannemark, etc.).

La raison qu'en donne Carmelo Virone, rédacteur en chef de *Le Carnet et les Instants*, rend implicitement compte des subtiles mutations en cours dans le champ culturel belge. Le discours identitaire semble avoir épuisé ses arguments face à la

réalité contextuelle: "Alors que la génération des années 70/80 a conquis le pouvoir institutionnel et symbolique en revendiquant sa 'belgitude', les jeunes écrivains d'aujourd'hui trouvent davantage leurs références en France"(Virone, 1996: 34).

Mais la raison invoquée est très parlante: "Peut-être parce que, chez nous, toutes les places sont prises, pour un bon moment encore" (*ibidem*). Cette remarque suggère que la génération de la belgitude s'est bel et bien installée aux commandes de la politique culturelle, qu'elle y entreprend une "intervention contractuelle" fertile et active, mais dont les tout derniers arrivés bénéficient, certes, mais sans s'y sentir acteurs, et surtout *décideurs*. Ces contradictions récentes, qui n'impliquent plus le recours à l'argumentaire identitaire, ont été d'ailleurs largement et lucidement soulevées par Jacques Dubois (1985: 13-20) dans un article caractérisant le champ culturel belge après la relève de la génération de la belgitude.

>>

Pour l'heure, le débat de la belgitude semble clos. C'est un débat "avorté" et "un combat d'hier" (Dubois, 1997: 40), diront d'aucuns. Toutefois, les publications postérieures ou tardives ne cessent de rappeler la dette de la génération des écrivains d'après la belgitude (dont Francis Dannemark) envers les tenants du débat identitaire, leurs aînés, même si l'heure n'est décidément plus aux revendications, ni aux slogans.

Dès lors, dans ce contexte nouveau, et dans ce roman en particulier, l'affichage de l'"ici" belge se fait subtil et évite la *nomination* référentielle. De quoi, voire d'où, parle-t-on quand on dit "ici"? Dans *Le voyage à plus d'un titre*, publié, rappelons-le, en 1981, le dépassement dialectique de la belgité diégétique sous-jacente à l'intrigue, quelque minimale qu'elle soit, assume les traits d'une indéfinition recherchée des lieux, par leur symptomatique effacement à la faveur de l'hermétisme autoréférentiel du réseau d'autoroute.

Toutefois, de subtiles caractéristiques inavouées viennent suppléer au manque de références toponymiques, et permettent à un "ici" de se laisser deviner au hasard d'un détail : "Ici? Ici,

ailleurs. Ici, j'ai l'impression que ça ira bien pendant un certain temps encore" (Dannemark, 1981: 50); "(...) en allant dans n'importe quelle direction mais en ne s'éloignant jamais de ce territoire à la fois immense et minuscule" (*idem*, 51).

Cette indéfinition référentielle des lieux pointe, par le biais de plusieurs indices, une Belgique que l'on n'ose pas ou ne ressent pas/plus le besoin de nommer: des autoroutes sans péage (on y entre et on en sort très facilement), illuminées par "la clarté continue des lampes qui stagnent" (*idem*, 9), le relief plat et rural où "l'autoroute tranche en ligne droite une étendue de champs (...)" (*idem*, 57), le dense réseau autoroutier en soi, les menus des restoroutes: "Elle vient avec un plateau où elle a déposé, outre le café, du lait et du sucre, quelques biscuits emballés chacun dans un petit sachet de papier transparent, ainsi qu'un sandwich" (*idem*: 90), la ruée de la "fin du mois de juin" (*idem*, 97) des vacanciers vers la côte belge: "Il faut changer de direction; bientôt, certaines autoroutes seront saturées par le flot des vacanciers" (*ibidem*).

Mais on en restera là! Pas question pour le narrateur de nous préciser ce que lit Peter sur les panneaux routiers: "Il s'arrête à quelques noms, distraitement" (*ibidem*), ni même de décliner la langue de l'amie de Peter, quand on sait les particularismes linguistiques belges et les origines wallonnes et allemandes de Francis Dannemark: "Elle disparaît souvent ainsi, disant des mots auxquels la fatigue rend pour un instant l'accent d'une langue de son père venu d'une autre ville, d'un pays, à l'occasion d'une guerre [on remarquera le choix de l'indéfini déréalisant] oubliée" (*idem*, 46).

L'enjeu du récit se trouve bel et bien ailleurs. Ce voyage, tout comme le déplacement annulé ou reporté des personnages d'un autre romancier belge, minuitard cette fois, *La traversée de l'Afrique* (Savitzkaya, 1979) se trouve être une aventure scripturale alliant l'économie des moyens narratifs à l'assimilation des codes et des pratiques esthétiques issues de la tradition mimétique et de la modernité autotélique. Une

troisième voie esthétique s'annonce au tournant de ces années quatre-vingt, surtout chez Minuit, la maison de Lindon, de Beckett et du nouveau roman, qui ressaisit le récit avec le souci d'une sobriété qui étonnera, et s'imposera jusqu'à faire école, à son corps défendant (Rabaudy, 2001).

Pour ce faire, l'auteur investit dans ce descriptif nouveau que Jacques-Pierre Amette (1995) caractérisait par son accointance cinématographique. Dans ce roman minimaliste, on zappe, zoome, opère des plans et des séquences: "La pièce est relativement petite, mais agrandie par une fenêtre qui occupe tout un mur et qui s'arrête seulement à quelques centimètres du sol" (Dannemark, 1981: 29); "Vu de très haut, ce serait une fine ligne tracée sur un fond vert" (*idem*, 17).

>>

Mais Francis Dannemark met également le processus même de l'écriture en abyme et enlise parodiquement le récit par des détails métalittéraires et des allusions citationnelles à effet humoristique qui produisent un surcodage littéraire comme dénonciation de la *fictivité* de la fiction. Ainsi, subtilement, le récit dissémine ses références intrinsèques et tente la difficile synthèse de la textualité pure et du clin d'œil au monde. On remarquera que, à l'instar de la plupart des personnages dannemarkiens, ceux de *Le voyage à plus d'un titre* écrivent beaucoup.

Un carnet avec des notes se faufile dans le roman que les personnages se passent ou lisent: "Je regrette un peu de t'avoir donné ces notes. D'une certaine manière, il n'y a rien dans ce carnet, ou pas ce que l'on voudrait" (*idem*, 133); "De temps en temps, de brèves notes rendues incompréhensibles par l'usage d'abréviations et le mélange de mots français et anglais" (*idem*, 103s).

D'ailleurs, l'introduction de courts passages (titres de chansons, citations littéraires ou simples expressions) en anglais, plus que procurer un effet de réel aux dialogues ou aux notes accumulées, active une subtile "déterritorialisation" du récit et fait émerger une langue autre dans la langue (Schoots, 1997: 208): "'trop grand pour une personne, et trop petit pour deux...It's

always the same..."(Dannemark, 1981: 105) et vise une déstabilisation constante et cocasse du lecteur et de la lecture.

Dès lors, bien plus qu'un voyage physique, qu'un *déplacement*, ce périple autoroutier maniaco-dépressif se veut avant tout le prétexte d'une approche renouvelée des codes fictionnels hérités du nouveau roman et de la textualité des années septante. Itinéraire mental, périple scriptural, le *voyage* n'est que prétexte à écrire au point d'être vite oublié ou mis en doute par le narrateur: "Et Peter, tu ne m'as pas dit ce qu'il faisait, sinon qu'il voyage 'oui et non'" (*idem*, 32); "Ce voyage...? Quel voyage?" (*idem*, 114). <<

54>55

NOTES

* Cette communication a été écrite au sein du projet "Interidentidades", de l'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de Porto, une I&D subventionnée par FCT, dans le cadre du "Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), Quadro de Apoio III (POCI 2010 -SFA-18-500).

[1] Voir aussi à ce sujet et du même auteur (1997), "Passer en douce à la douane", in *L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi.

BIBLIOGRAPHIE ∨

Amette, Jacques-Pierre (1995), "Une certaine tendance du roman français" in *Le Point*, 11 mars.

Augé, Marc (1994), *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da modernidade*, Venda Nova, Bertrand Editora.

Crépu, Michel (2001), "Le roman français est-il mort ?" in *L'Express*, 29 mars.

Dannemark, Francis (1981), *Le voyage à plus d'un titre*, Paris, Robert Laffont.

Demoulin, Laurent (1997), "Génération innommable" in *Textyles*, n° 14, *Lettres du jour* (II).

>>

Dubois, Jacques (1985), "Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine" in *Trajectoires: littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Édition Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles.

Dubois, Jacques et al. (1997), "Écrire en Belgique. Une autonomie à la carte" in *La Revue Nouvelle*, n° 3, mars.

Franck, Jacques (1981), "Voyage à plus d'un titre dans le roman belge" in *La Libre Belgique*, 13 mai.

Laroche, Daniel (1991), *La mise à distance. Dits et non-dits dans l'œuvre de Francis Dannemark*, Bruxelles, Promotion des Lettres.

Prigent, Christian (1991), *Ceux qui merdrent*, Paris, P.O.L.

Rabaudy, Martine de (2001), "Les enfants de Minuit" in *L'Express*, 27 décembre.

Savitzkaya, Eugène (1977), *Un jeune homme trop gros*, Paris, Minuit.
-- (1979), *La traversée de l'Afrique*, Paris, Minuit.

Schoots, Fieke (1994), "L'écriture 'minimaliste'" in *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi.

Schoots, Fieke (1997), "Passer en douce à la douane", in *L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi.

Toussaint, Jean-Philippe (1985), *La salle de bain*, Paris, Minuit.

Virone, Carmelo (1996), (entretien avec), in *Prétexte*, n°10, *Spécial Belgique*.