

Simon LEQUETTE
Un roman situé

Résumé

Le Stade est une fiction métatextuelle combinant deux récits concurrents : la genèse d'un roman et une épreuve de tétathlon qui se déroule dans un stade figuré par le livre. Guy Lelong s'intéresse dans cet ouvrage à l'importation dans le domaine textuel de la notion d'*in situ*, telle que Daniel Buren l'a conceptualisée dans le domaine des arts plastiques.

Cet article s'attache à mettre en évidence dans leur dynamique de constitution les relations contextuelles spécifiques – les *correspondances* – qu'entretiennent la forme matérielle du livre, l'architecture du stade et la succession des événements narrés.

Abstract

Le Stade is a metanovel combining two concurrent stories : the genesis of a novel and an athletic competition of a tetrathlon which takes place in a stadium represented in the book. In this work Guy Lelong is interested in the import in the textual domain of the notion of *in situ*, as Daniel Buren has conceptualized it in the domain of plastic arts. This article seeks to show the dynamics of the contextual relations—the *correspondences*—that support the material form of the book, the architecture of the stadium, and the succession of the narrated events.

Mots-clés

Buren, contrainte, in situ, tétathlon

Bio

Né en 1978 à Amiens. Dirige avec Delphine Le Vergos le magazine et les éditions Hapax. A publié dans de nombreuses revues imprimées (Europe, Rili, Il Particolare, Faire-part...) ou sur le web. Participe régulièrement à la revue CCP, la revue critique du cipM. *Comptine suivi de Festin* chez Fidel Anthelme X (2006).

Email : samuel.lequette@gmail.com

« La littérature est, et ne peut être considérée comme autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage »

Jorge Luis Borges

« La nouvelle fiction ne sera pas assemblage d'actions instituant des caractères. Elle sera tracé de schèmes, virtualité d'événements et de figures, définissant un jeu de correspondances. »

Jacques Rancière à propos de Mallarmé

Situation

Dispositif textuel et récit autoréflexif *Le Stade* raconte, ou plutôt *désigne*, la préparation d'un roman et d'une épreuve de tétrathlon. L'organisation compositionnelle du texte est formée de quatre grandes unités qui s'articulent suivant un enchaînement apparemment chronologique : *Établissement*, *Entraînement*, *Athlétisme* et *Rétablissement*¹. Quatre séquences correspondant aux quatre phases d'élaboration du roman : *le concept*, *le scénario*, *l'écriture*, *l'édition*.

D'emblée *Le Stade* montre un absolu recul par rapport à lui-même, qui se manifeste notamment par la recherche d'une maîtrise de l'aléa, soit l'événement énigmatique de l'origine et celui de l'*exposition* lors de l'édition – les limites initiales et finales de l'œuvre. De sorte que le livre se tient à la fois en lui-même et à son seuil.

Dans la première partie, l'auteur se donnant des autoconsignes énonce clairement son projet : « L'histoire que je me propose [...] de raconter ne se conçoit que par rapport à cette forme évolutive. En fait libéré de l'obligation de servir un contenu, ce roman enquête sur des formes encore inconnues de lui-même. Son désir de faire parallèlement percevoir sa propre organisation le conduit à prendre des contorsions parfois presque athlétiques. »

Imitant le métadiscours génétique, la postface écrite par Guy Lelong cite les travaux « psycho-métriques » sur le vers de Benoît de Cornulier, les recherches de Jean Ricardou sur le Nouveau Roman, la réflexion de Nelson Goodman sur la référence, mais aussi les travaux *in situ* de Daniel Buren (qui signe la préface) et les écrits de Gérard Grisey sur la « musique spectrale ». Ces références théoriques et artistiques agissent à la fois comme *source d'inspiration*, stimulateurs, et comme opérateurs de lecture qui, en même temps, orientent et égarent le lecteur.

Les sciences du langage travaillent l'écriture en tant qu'explicitations des processus langagiers et fictionnels, mais aussi en tant que savoirs

portés par un imaginaire puissant. Les abstractions de la linguistique, de la musique et des arts plastiques sont mises sur le même plan textuel que Jorge Luis Borges, Georges Perec, Alain Robbe-Grillet, William Faulkner et Claude Ollier.

Si *Le Stade* est soutenu par une armature théorique visible, cette structure, bien que montrée et démontrée, n'est jamais tout à fait démontrable. En effet, irrésistiblement et jusqu'au bout se profile une perspective seconde commandée par « *tout un réseau de fausses pistes* ». En prescrivant une conscience liseuse, le texte contraint son lecteur, allant d'hypothèse en hypothèse, à porter attention au dédoublement des formes les plus visibles : symétries, coïncidences, répétitions, effets de miroirs, écrans.

Cependant, le métadiscours de l'auteur contribue, tout en dévoilant son fonctionnement, ou en feignant de le dévoiler, à dédoubler le roman lui-même. Par un procédé ingénieux, proprement renversant, le récit de l'épreuve de tétrathlon peut être lu comme un récit second, un récit *abymé*, précédant ou annonçant le déroulement d'une macro-histoire (l'écriture du livre) ou comme une mise en périphérie d'un micro-récit (en tant que modèle matriciel de la fiction) (Ricardou 1973 : 54) : il y a à la fois analogie – répétition, condensation, anticipation, déformation – et dynamique de production – directives et injonctions.

Cet étrange processus de dédoublement et de contestation du récit – vertiges, ambiguïtés, paradoxes, incompréhensions, chutes – produit une œuvre à la fois très concertée et en perpétuel déséquilibre, parfaitement imprévisible, dans laquelle le lecteur et le narrateur (qui devient ensuite personnage) sont piégés par une même mécanique, un même dispositif, qui leur échappe. Celui-ci se manifeste par une série d'épreuves dont les ratages successifs, qui contribuent au comique du livre, entraînent *replays*, arrêts sur image et vérifications compulsives.

Le Stade s'inscrit certes, à différents plans de sa composition, dans un corpus constitué par le roman structuraliste, le roman à contrainte (Georges Perec – la fiction est « *toute déduite de principes d'écriture* ») et le Nouveau Roman (Alain Robbe-Grillet et Claude Ollier relus par Ricardou), mais aussi la fiction mallarméenne (la mise en scène de la fiction et de ses virtualités) ; il se singularise cependant par son projet qui consiste à atteindre avec minimalisme et humour une autoréférentialité paradoxale, d'autant plus absolue qu'elle se refuse à toute forme d'intransitivité : « *plus une fiction réfère à sa propre écriture, plus elle se rapporte de façon inattendue à diverses régions du réel* ». Principe selon lequel plus un texte est « contraint », plus il contraint des impressions référentielles : des représentations mentales illimitées.

Un roman « in situ » : l'apport théorique de Daniel Buren.

L'un des aspects du projet esthétique de Guy Lelong dans *Le Stade* concerne la recherche d'une importation dans le domaine textuel de la notion d'*in situ*, telle que Daniel Buren l'a conceptualisée dans le domaine des arts plastiques. Le paratexte du roman indique clairement l'ambition de faire un roman intégrant et interrogeant la question du lieu en tant qu'espace d'inscription non-neutre (Lelong 2001).

- Le titre « Le Stade » est à la fois thématique et rhématique². Il renvoie au lieu, qui est le « dénoté » principal du livre, et, comme le sous-titre « roman in situ », il décrit la forme. Titre, lieu et mode d'organisation s'articulent en une même topologie sémantique.

- La préface de Daniel Buren, intitulée « De quelques lignes », est, conformément à son titre, un agencement graphique constitué de lignes verticales. Dans la postface, l'auteur la présente en ces termes :

« L'artiste y décline son « outil visuel », ici seulement concrétisé par les lignes qui en séparent les bandes, en fonction du format du livre. Et comme la largeur d'une double page du livre compte trois bandes à 1 mm près ($2 \times 13 \text{ cm} = 26 \text{ cm} = 3 \times 8,7 \text{ cm} - 1 \text{ mm}$), le dessin de l'outil visuel se décale d'1 mm à chaque double page. Si ce décalage préfigure ceux à venir du *Stade*, l'enchaînement de ces neuf doubles pages figure également, dès qu'on le rapporte à la fiction du livre, un bref travelling opéré sur les pistes du stade. »

Ce paradigme, contraint par « l'espace d'accueil », admet une série limitée de variations à peine perceptibles, qui annonce avec minimalisme la morphologie sémantique du livre.

- La postface fournit plusieurs interprétants qui permettent de mettre en évidence trois niveaux d'intégration contextuelle :

— Le contexte « matériel » constitué par l'objet livre :

« Si *Le Stade* [...] est un roman *in situ*, c'est d'abord parce que sa fiction est pour une part déduite des caractéristiques communes à tout livre. Le « lieu d'accueil » d'un roman est un volume doté d'une couverture destinée à retenir l'attention, puis susceptible d'être ouvert à n'importe laquelle de ses pages ; celles-ci sont chacune constituées d'un pavé de texte dessiné par des marges blanches généralement fixes, et souvent surmonté d'un titre courant plus étroit. Des marges blanches qui encadrent les pistes des quatre épreuves, à l'étroite table du jury qui les surmonte, du choix final de l'image, à placer à l'extérieur de la verrière, aux innombrables pages ouvertures et fermetures de l'édifice, tous ces éléments de l'intrigue forment autant d'équivalents fictionnels aux caractéristiques de son lieu d'accueil. »

— Le contexte intertextuel dont le modèle est la bibliothèque :

« Si *Le Stade* est un roman *in situ*, c'est ensuite parce qu'il prend en compte cet élément contextuel de tout livre qu'est la bibliothèque. Ce principe est ici particularisé, puisque les quatre phases d'élaboration du *Stade* distinguées au cours du premier

chapitre *Etablissement*, sont chacune illustrées à l'aide d'un exemple qui relève du genre littéraire correspondant à la phase considérée. »

— Le contexte fictionnel *abîmé* dans la *présentation* du livre :

« Si *Le Stade* est un roman *in situ*, c'est enfin parce que sa fiction est aussi pour une part déduite de propriétés particulières de ce livre. En effet le premier chapitre du *Stade* s'arrête, comme on a vu, sur une page de droite, avec la présentation d'un diagramme récapitulatif composé de quatre colonnes. Ouvert à cette page selon un angle de soixante degrés, le livre forme un prisme dont la section est un triangle équilatéral. Et ce volume, comme on a lu, constitue la maquette de l'édifice où le roman se déroule. Autrement dit l'architecture du stade provient de celle de son livre. »

Les composantes médiatiques du livre, depuis la « machine de papier » jusqu'aux différents aspects de la mise en page, sont associées à des configurations sémantiques précises. L'enjeu principal du *Stade* est de remotiver *contextuellement* le roman, c'est-à-dire sans l'appui d'une croyance en une relation directe à un référent extérieur (ou à une partie de ce référent) : rendre nécessaires et lisibles, sinon « visibles », les particularités thématiques choisies et définies, afin de parvenir par déductions ou par transpositions successives à un fonctionnement autotélique absolu.

Architecture du livre : une œuvre planifiée.

Le Stade est une œuvre *planifiée* pour trois raisons : elle « met à plat » les exigences formelles de l'auteur ; elle anticipe stratégiquement son propre développement ; elle est le récit de la transformation d'un concept en un *volume* textuel à plusieurs dimensions.

Le livre s'ouvre sur une citation de Paul Valéry, placée en exergue :

« Mon but est non l'ouvrage, mais l'obtention de l'ouvrage par des moyens, et ces moyens assujettis à la condition de netteté, de clarté, d'élégance que l'on demande en général à l'ouvrage même et non à son élaboration. » (Valéry 1973 : 346)

À suivre cette prescription intertextuelle, l'auteur accorderait au processus d'écriture et à la mise en évidence de ce processus, sinon plus d'importance, tout au moins autant qu'au livre lui-même.

Dans la première partie, par un effet d'auto-désignation, l'idée du roman, annoncée comme un préalable à l'écriture, constitue en même temps la première section du livre. Celle-ci a la fonction programmatique d'une préface : elle présente, commente et explicite afin d'orienter la lecture. Bref, elle noue un pacte de lecture. Mais il s'agit d'une préface déplacée. Tel déplacement est caractéristique du fonctionnement du *Stade*, dans lequel le discours métatextuel fait partie intégrante de l'œuvre.

« Un roman est le résultat d'un processus constitué de quatre phases. La première, souvent évitée, est le concept. Son propos est de définir une idée de roman qui s'attache à en renouveler le genre. Censé transparaître à la lecture finale de l'ouvrage, ce stade initial de l'élaboration peut également faire l'objet d'un exposé à part entière. »

Cette mise à plat conceptuelle prend la forme d'un tableau synoptique, non-divisé en cellules, qui imite le schématisme de certaines analyses narratologiques. Celui-ci s'organise en quatre colonnes, dont les entrées sont : STADE ; GENRE ; TITRE ; CONTENU ; et quatre lignes appelées : concept ; scénario ; écriture ; édition. Les colonnes figurent les quatre pistes correspondant aux quatre épreuves sportives ; les lignes désignent les quatre étapes de formation du roman. A chaque étape du roman est associée transtextuellement une œuvre narrative érigée en genre (au degré de généricité plus ou moins fort). Quatre hypotextes renvoient donc à quatre hypertextes : Perec, *Projet de roman* = le « projet de livre » ; Borges, *La Mort et la Boussole* = le « récit d'enquête » ; Faulkner, *Le Bruit et la Fureur* = le « récit textuel » enfin, Claude Ollier, *Fuzzy Sets* = le « récit spatialisé ». De sorte que chaque chapitre appartient à la surface quadrillée du corpus littéraire ainsi délimité.

Le scénario est la phase d'élaboration du récit préalable au récit lui-même, il est présenté comme *secondaire*. Deux acceptions (cf. *Trésor de la Langue Française*) de ce terme sont pertinentes en contexte :

1. Qui vient après ce qui est le plus ancien, ce qui constitue le premier stade.
2. Qui ne vient qu'au second rang, qui est d'une importance, d'une valeur, d'une qualité moindre.

À la fois phase préparatoire et partie dépendant d'une autre partie, le scénario contient la matrice narrative du texte. Au niveau de l'histoire racontée, il s'agit d'une répétition en attendant la représentation : c'est le récit d'un programme narratif. En effet, le scénario, si littéral soit-il, ne peut échapper à la narrativisation ; il s'apparente à *l'épreuve qualifiante* (à suivre la terminologie de Greimas), soit le lieu de l'acquisition, par le héros, de la *compétence*.

Cette phase est d'autant plus problématique que le narrateur se découvre athlète à mesure qu'il découvre le stade, y trouvant successivement la panoplie et les divers objets nécessaires à sa performance (maillot, slip, chaussures, nourriture, tenues de rechange) ; le texte met en récit l'évolution structurelle de *l'acteur*, des actants qu'il subsume, et de ses *rôles*.

À l'horizon d'*Entraînement* se profilent au moins deux *épreuves performancielles* : *l'épreuve principale* qui est la phase de réalisation, l'accomplissement de la performance du narrateur-personnage et *l'épreuve glorifiante* qui, en tant que *sanction*, apparaît comme le lieu de

la reconnaissance du narrateur-personnage. Il déclare en effet : « Je m'entraîne ici pour une série d'exercices dont dépendra mon évaluation. La date de l'épreuve m'a été indiquée, ainsi que le nombre de jours réservés à mon entraînement. »

Morphing textuel

Le texte du *Stade* est présenté comme l'application de principes qui évoluent dans le temps selon un processus de morphing.

Entre les quatre étapes du roman il est possible d'isoler quatre grandes fonctions orientées : de l'objet livre au concept ; du concept au scénario ; du scénario à l'écriture ; de l'écriture à l'édition. De sorte qu'une étape est antécédente et une autre conséquente en vertu d'une relation temporelle et causale, chaque partie trouvant sa justification dans la partie qui précède et dans celle qui suit.

La réalisation de l'œuvre tiendra à l'écriture des quatre parties conjointe à l'exécution dans le temps imposé d'autant d'épreuves sportives : gymnastique, saut en longueur, course de vitesse, natation. Celles-ci doivent s'enchaîner selon un ordre prédéterminé et un « principe de continuité ». La dynamique narrative repose sur l'absence de règles lisibles ordonnant ces enchaînements, obligeant le narrateur-personnage à trouver lui-même les « bons » réglages. Mais dès le *Scénario*, les fonctions présupposées laissent place à un constat d'échec, celui d'une impossible continuité : « je ne parviens jamais à enchaîner d'un seul coup les quatre épreuves » ; « je ne parviens qu'à me retrouver étendu de tout mon long sur le dos, chaque fois plus étourdi du bruit de mes chutes successives ». Si bien que la phase d'entraînement s'arrête au bout de la deuxième épreuve.

La partie *Athlétisme* transpose stylistiquement l'effort du narrateur-personnage en faisant varier dialectiquement et graduellement des interactions paramétrées entre les différentes composantes sémantiques et de l'expression du texte. Guy Lelong a théorisé ce mode de composition sous le terme d'« organisation paramétrique monovalente » (Lelong 1994).

Le Stade s'appuie sur une conception et un « imaginaire » linguistiques du langage dérivés de la séquentialité et du découpage en grandes unités distinctives : la séquence narrative, la phrase, la syllabe, le phonème. Les quatre épreuves sportives sont conçues à partir de cette modélisation (et donc de ses critères typologiques) explicitée dans la postface :

« Le texte d'*Athlétisme* n'a [...] plus pour unité conceptuelle de base les parties du discours de la grammaire traditionnelle mais les différents niveaux selon lesquels la linguistique décompose la chaîne verbale. »

Il s'agit toujours d'écrire avec des mots, et non pas seulement avec des idées abstraites, mais les règles d'ordonnement structurel du texte proviennent de *constructs* linguistiques, qui correspondent à des paliers d'analyse et à des ordres descriptifs.

Dans un article paru avant la publication du *Stade*, portant sur l'écriture d'*Athlétisme*, Guy Lelong propose une analyse synthétique du déroulement de cette troisième partie (2002 : 197-2001). Il dégage quatre propositions narratives décomposées linéairement en quatre séquences chacune :

1. Epreuve de gymnastique

- Alternance de trois séquences distinctes :
 - détail des mouvements de gymnastique
 - début des hypothèses sur l'architecture du stade
 - hypothèses sur le fonctionnement du stade : 1. hypothèses gravitationnelles
- Suite de plans rapprochés sur les membres du jury (effet d'agrandissement 1)
 - le personnage échappe à l'attraction exercée par le jury en lui tournant le dos

2. Epreuve de saut en longueur

- Imbrication de trois séquences réparties en fonction du personnage et du jury :
 - détail du saut en longueur
 - suite des hypothèses sur l'architecture du stade et début de son "bleuissement électronique"
 - hypothèses sur le fonctionnement du stade : 2. hypothèses autodésignatives
- Suite de plans rapprochés sur le bac à sable (effet d'agrandissement 2)
 - le personnage échappe à l'attraction exercée par le bac à sable du fait de son propre rebondissement

3. Epreuve de course de vitesse

- Distribution de trois séquences en fonction du personnage :
 - détail de la course de vitesse
 - suite du "bleuissement électronique" du stade
 - hypothèses sur le fonctionnement du stade : 3. abandon des hypothèses gravitationnelles et autodésignatives au profit de l'hypothèse d'un "montage filmique"
- Suite de plans rapprochés sur les lunettes de plongée posées dans les marges du stade (effet d'agrandissement 3)
 - le personnage échappe à l'attraction exercée par les lunettes de plongée en s'en emparant

4. Epreuve de natation

- Enchaînement de trois séquences se succédant dans cet ordre :
 - placement du personnage en position de plongeur
 - bleuissement généralisé du stade
 - départ du plongeur
- Suite de plans rapprochés sur reflet du plongeur (effet d'agrandissement 4)
- Arrêt sur image par enlèvement littéral du plongeur
 - le personnage n'échappe pas à l'attraction qu'il exerce sur lui-même

Ces quatre épreuves sont indissociables d'un « principe formel » qui modifie sensiblement le flux textuel en influençant tant ses traits prosodiques que sa présentation typographique. Entre le début et la fin de la troisième partie, le texte évolue, allant des plus grandes unités verbales jusqu'aux unités minimales : de la séquence narrative à la phrase, de la phrase à la syllabe et de la syllabe au phonème³.

Entre ces quatre propositions narratives sont intercalées trois courtes séquences phrastiques construites d'après le même patron, qui mènent jusqu'au dernier stade d'*Athlétisme* :

1 – 2 : « Résultat d'un processus constitué de quatre phases, un dialogue s'engage soudain entre les membres du jury, à l'attraction duquel j'échappe en me retournant. »

2 – 3 : « Résultat d'un processus constitué de quatre phrases, un crissement amplifié par la taille de l'image creuse soudain la surface du sable, à l'attraction duquel j'échappe en lançant vivement mes deux bras vers l'avant. »

3 – 4 « Résultat d'un processus constitué de quatre phases, la porte d'entrée du stade allume soudain un rectangle bleu au fond de ce reflet [le reflet des lunettes de plongée], à l'attraction duquel j'échappe en y intercalant ma main, qui se saisit des lunettes de plongée. »

Chacun de ces trois énoncés disposés au terme de chaque épreuve sportive annonce la suivante. Le passage, qui doit s'effectuer sans rupture de l'une à l'autre, est exprimé par un mouvement de soustraction à un phénomène d'attraction. L'athlète ruse et lutte de toutes ses forces contre l'imminence d'une fin représentée tantôt par une évaluation, tantôt par l'enlissement dans un milieu granulaire, tantôt enfin par l'avènement, peut-être épiphanique, d'une image totalisante. C'est l'épreuve de natation, qui met un terme à cette fuite en avant et aux transformations successives du texte. Le quatrième stade, une fois atteint, montre une contemplation, une fascination et un arrêt, un figement qui affecte les différentes composantes du texte :

4 : « Puis le silence s'est fait. Un flash du bassin l'a ébloui. S'est étonné de la consistance sablonneuse de l'eau. Sa vitesse a diminué. Le souffle lui a manqué. Piège qu'il s'est à lui-même tendu, mais qu'il n'a pas esquivé, comme il l'avait fait avec ses juges, avec le sable, avec ses lunettes. S'enlise lentement. Cet enlissement et la façon dont il est énoncé obéissent à une même loi de modification de milieu. Etablie avant l'enchaînement de la compétition, cette loi a décidé de la place de la piste de natation. Mais il ne s'en est pas souvenu. Seule l'écoute de l'eau l'a motivé. Stade ultime d'une avancée dans le langage. La plus petite unité est le phonème. Plans successifs atteignant le son même des pensées. Evitement d'un son de la langue. Lente écoute de l'eau qui, à ce stade de viscosité, a depuis longtemps fixé toutes les poses de l'athlète. »

A l'allitération siffante en [s] (mots en gras) et liquide en [l] (mots soulignés), restreignant le clavier sonore de la phrase, correspond une isotopie

du ralentissement. Un lipogramme en « r » (manque d'« air ») semble concrétiser phonétiquement l'immersion.

Remarquable est l'écart réalisé au terme de l'épreuve d'athlétisme entre d'une part, le projet d'écriture et la succession des étapes annoncée, d'autre part le déroulement des événements et le déploiement du texte observé. Le chronotope de la fiction de l'écriture du roman et celui de la fiction ne coïncident pas. On passe d'une *présentation* fixiste et déductive de l'œuvre, prise en charge par un métadiscours fortement stabilisant, à une *représentation* fictionnelle régie par un fonctionnement herméneutique complexe et contradictoire. À l'aspect programmatique et hiérarchisé de la première partie de l'ouvrage correspond sur le plan pratique un dispositif textuel hétérarchique, accordant un statut privilégié au concept d'instabilité, rythmé par des phases protensives et rétensives.

Pour autant, le problème du *Stade* n'est pas de décomposer pour mieux les connaître les différents paliers du texte et du langage, mais de les *désigner* comme artifices, de les *instancier*, afin de générer de nouveaux aspects qui en s'assemblant ne recomposent pas la forme connue, mais se réordonnent autrement configurés et rythmés selon des « correspondances édifiantes ».

Architecture du stade : les pièges de la référence.

Le stade, une sorte de cosmos sportif ou d'Olympe abstrait, est présenté comme « le référent principal » du roman : il structure fortement l'univers sémantique mis en œuvre dans le texte. C'est, selon le mode de réception adopté, un espace englobant ou englobé.

Les particularités de son architecture sont indissociables de la représentation du livre « matériel » dans le livre :

« Le bref premier chapitre, *Etablissement*, qui correspond à l'exposition du concept, se termine sur une page de droite, par la présentation d'un diagramme qui synthétise la structure du livre. Ce diagramme se compose de quatre colonnes qui indiquent, pour chacun des quatre chapitres, son stade d'élaboration, son genre littéraire, son titre et son contenu référentiel. Ouvert à cette page selon un angle de 60 degrés, le livre forme un prisme dont la section est un triangle équilatéral. Ce volume constitue la maquette du stade où le roman va se dérouler. En effet, les quatre colonnes du diagramme représentent les quatre pistes d'une épreuve de tétrathlon et la quatrième colonne, intitulée « contenu », appelle la profondeur d'un couloir de natation. Quant au deux rectangles égaux, respectivement constitués, d'un côté, par les quelques pages ouvertes selon cet angle de 60 degrés et, de l'autre, par le plan virtuel qui raccorde les bords extérieurs des pages ainsi écartées, ils figurent l'immense verrière en V qui recouvre l'ensemble du stade. Autrement dit, la forme de l'édifice où la fiction de ce roman va se dérouler provient de la forme du livre. » (Lelong 2002 : 197)

Ainsi motivé, le *Stade* est décomposé et défini par trois éléments hétérogènes en relation ou *relata* : la page de gauche, la page de droite et le plan virtuel.

La spatialisation est produite par des rapports contrastifs entre des espaces vides et des formes géométriques, marqués par des séparations, des bordures, des superpositions, des jointures, des marges. Le stade nous apparaît par fragmentation, grâce à des détails, des gros plans, des lignes ou bien des ombres et des reflets sans qu'aucune vision d'ensemble susceptible de synthétiser ces esquisses perceptives pour reconstituer l'édifice, n'advienne. Les événements perceptifs frappent par leur complication et par leur degré d'abstraction : parallélismes, symétries, jeux d'angles et de perspectives.

La verrière est un pan de verre non-transparent qui tire sa spécificité de la combinaison d'un référent « palpable » en deux grandes parties et d'un référent postulé, un tiers-terme constitutif d'un espace. A plusieurs reprises cette paroi est figurée indirectement à l'intérieur du stade par une « ombre » ou par des « reflets » bleus dont on ne parvient pas à connaître l'origine, et par les images du stade lui-même qui se reflètent en elle.

En modulant la lumière, son intensité et sa coloration, la verrière fait apparaître différents rapports visuels entre intérieur et extérieur ; elle manifeste au cours du temps des effets de discontinuité, qui sont sources de contradictions et de décalages. Le narrateur-personnage émet des hypothèses sur le temps qui s'écoule, l'heure du jour et la tombée de la nuit, tente, par déductions et projections, de reconstruire des repères. La verrière « cristallise », pour ainsi dire, des interrogations sur l'espace.

Le stade est un monde apparemment clos traversé *médiatement* par l'extérieur, mais cet extérieur révélé à l'intérieur par le bord de la verrière (dont nous ne connaissons que la frontière intérieure) demeure inconnaissable. Cependant le lecteur, refusant l'absence d'un espace enchâssant, *holomorphe*, ne peut s'empêcher de penser que la verrière articule deux régions topologiques distinctes. Se forme un milieu intérieur complexe et ambigu, d'autant plus insaisissable qu'il semble se mouvoir. A la fin de la deuxième partie, intervient en effet un second niveau de motivation qui devient ensuite un leitmotiv. La tourne trouve au plan fictionnel un correspondant thématique : avec le pivotement de « l'ensemble du stade » sur son « grand axe », le narrateur-personnage découvre un deuxième stade qui lui apparaît comme un espace dédoublé parfaitement symétrique au premier stade. Cette révélation le précipite dans un nouvel abîme, qui le conduit à s'interroger sur les lois de la gravitation régissant l'univers du livre.

La description piège le narrateur-personnage et le « regard du lecteur » en multipliant des points d'accroche témoignant d'une rationalité, d'une

raison architecturale, sans pour autant donner tous les éléments nécessaires à l'interprétation de l'édifice suggéré. Le texte construit un espace impensable, à la fois antiréaliste et concret.

L'évacuation, par déductions successives, d'une réalité antérieure à la forme choisie lors de la phase conceptuelle a un résultat opposé à celui qu'elle feint de viser : au lieu de fermer l'œuvre sur elle-même afin d'atteindre une hypothétique intransitivité, ce processus intensifie le fonctionnement référentiel du *Stade*.

Espace et corps co(s) mique.

De l'architecture du stade dépendent les règles de déroulement des épreuves et les mouvements que le narrateur-personnage aura à effectuer (en quelque sorte *l'usage* du lieu). Une série d'hypothèses et de déductions logiques tentent de mettre à jour une représentation mentale de l'édifice et du contenu des épreuves à mesure qu'elles se déroulent. Par exemple :

« Notant alors que le bac à sable de la deuxième piste se tient à proximité des cales triangulaires de la troisième, j'en déduis que je dois me retourner après l'épreuve du saut en longueur pour effectuer la course de vitesse dans le sens contraire. »
(Lelong 2002)

Est mise en intrigue la relation sémiotique entre l'espace statique et l'espace saisi par l'utilisateur qui le traverse, c'est-à-dire le processus de *sémiose* provenant de la rencontre d'expressions signifiantes et de contenus signifiés. Ce couplage donne lieu à une narration à fonction descriptive produisant une impression référentielle qui évoque, selon différents modes et rythmes, l'activité perceptive du narrateur alors qu'il se déplace. *Vision* et *motion* sont intimement liées.

En sémiotique de l'architecture Alain Rénier (2008) distingue la *conformation* et la *configuration*. Selon lui, deux phases sont à prendre en considération : la première, rigide et statique, est issue de la *programmation*, la seconde de type *configurationnel*, souple et dynamique, est celle de *l'engrammation* de l'espace vécu par l'usager dans son expérience temporelle. En ces termes, considérons la substance et la forme matérielle du stade en corrélation avec le corps en mouvement de l'athlète occupant l'espace ; la description combinée de ses visions spatiales et des actions physiques qu'il réalise exhibe l'enracinement sensoriel des effets de sens. A la forme contenue du stade répond le sens de l'espace pour le narrateur-personnage ; à un grand potentiel d'enchaînements syntagmatiques-corporels disponibles répondent des instanciations-figures possibles dont certaines sont impossibles.

L'athlète symbolise idéalement une parfaite maîtrise du corps auquel devrait correspondre au plan fictionnel un récit harmonieux, huilé et fluide ; il est ici un facteur comique : l'incarnation d'un difficile équilibre entre le haut et le bas, médiatisés par l'espace scénique du stade. Si dans le scénario, une relative unité entre les mouvements du corps, la découverte du stade et l'écriture est maintenue, il apparaît rapidement dans la troisième partie, que le corps du narrateur-personnage est un corps agi et mécanique (un patient et non un agent), comme hors de lui, et que ses mouvements ne sont pas le résultat de décisions personnelles mais d'un processus extérieur et antérieur à sa volonté. Épreuves, corps du narrateur et choix d'écriture sont en discordance active ; la désarticulation de ces trois termes exprime le conflit lié à la recherche d'une identité entre concept et forme.

Le dédoublement du récit à la première et à la troisième personne traduit le délire verbal et mental qui survient. Ce phénomène culmine dans l'épreuve de course de vitesse où la conscience du narrateur propulsé en avant est écrasée par le discours métatextuel de l'auteur tout-puissant. Le texte se réduit alors à un ruban de prose coupée, qui se rapproche d'une structure métrique et semble trouver une équivalence métaphorique avec la thématique du frapement des pieds sur le sol.

Enlisements et virtualités.

Au final, le *Stade* apparaît, du point de vue de l'herméneute, comme un piège architectural et livresque, ourdi par un narrateur qui joue des conjectures anticipées de l'interprète, tantôt en le gratifiant de fausses découvertes, tantôt en le lançant sur de vraies fausses pistes. La multiplicité de signaux métalinguistiques et des mots à double-entente fonctionnant comme des attracteurs sémantiques, et l'apparente autonomie de la fiction, tendent à créer un vertige interprétatif qui se manifeste par une impression d'infini. Le lecteur est à la recherche du point qui déterminera une figure parfaite, calquée sur le plan annoncé : le point qui préfixe une compréhension totale et exacte de l'œuvre.

Cependant, ni victoire ni médaille pour l'athlète, le récit reste en deçà d'un acte de jugement⁴. En témoignent sur un plan décisionnel les dilemmes quant à l'exécution des épreuves et au plan logique les paradoxes qui en surviennent ; ensuite les phénomènes de bimodalité perceptive faisant coexister des aspects du stade apparemment inconciliables ; enfin le conflit constant entre les objectifs du narrateur-personnage et les impératifs formels de l'environnement fictionnel dans lequel il évolue.

Au désir de dédoublement du lecteur, suscité par les projections du narrateur-personnage, à l'enquête menée pour comprendre les opérations effectuées, répond le secret principe de réalité du texte : une progression rigoureuse et implacable, un mécanisme entièrement automatisé et déceptif, hors d'un système fini de sens auquel pourtant le lecteur croyait que *Le Stade* était assigné.

Le propos n'est pas métaphysique mais déductif et nécessairement négatif (comme l'indique « métagraphiquement » la postface imprimée en caractères blancs sur fond noir) : quelque chose échappe qu'aucune prise de conscience ne permet véritablement de saisir, et qui précisément fait partie du principe de génération du roman.

Malgré tout, les dernières pages de *Rétablissement* relancent la lecture. Un bloc de texte spatialisé figure un écran, qui diffuse en boucle les images saccadées du plongeon du narrateur-personnage, faisant voir, à la manière du fusil chronophotographique d'Etienne Marey, l'invisible des temps successifs en lesquels se décompose le mouvement du narrateur-personnage : phase d'entrée ; phase de glisse ; phase d'étonnement ; phase d'enlèvement. Par un effet de zoom, la forme de l'écran évolue, grossit et se dilate, jusqu'à ce que l'œil du lecteur entre tout à fait à l'intérieur, soudain absorbé par le blanc du papier. Du blanc émerge ensuite, comme une persistance rétinienne⁵ des images émises par l'écran dans lequel le lecteur s'est *abymé*, une ligne-phrase puis plusieurs se rétrécissant et se superposant. L'empilement des lignes (ou des segments de phrase) laisse alors apparaître une figure énigmatique, qui évoque une vue en coupe du stade dédoublé : un losange. On peut y lire cette interrogation, invitant le lecteur à se libérer des prédéterminations du récit et des « représentations communes » (dont le sport, en tant que « donnant lieu à des manipulations idéologiques » (*Postface*)), est un domaine privilégié pour contempler le livre :

et
si cette
dernière vue
à laquelle il se laisse
prendre, s'ouvrirait sur une
suite continue de pages virtuelles
qui, répétant invariablement ce bloc
de texte, feraient entrevoir en se
refermant, l'image de ce
stade enfin rétabli
dans son juste
volume
?

Comme l'éventail de Mallarmé, dont Jacques Rancière écrit qu'il est « l'emblème élémentaire de l'œuvre de fiction en général : la magnificence du pur mouvement de l'apparaître et du disparaître » (Rancière 1996 : 49), le livre ouvert et sur le point de se refermer, nous offre, l'espace d'un battement qui prend toutes les virtualités du roman en un même pli, son image. Nous avons sous les yeux et entre nos mains l'image de la situation dont nous faisons *actuellement* l'expérience.

Bibliographie

GENETTE, Gérard

1991 *Fiction et Diction* (Paris : Seuil)

LELONG, Guy

1994 « Le stade de l'intégration », *Cahiers de l'Ircam, Recherche et musique* 6, 29.

2001 *Daniel Buren* (Paris : Flammarion).

2002 « Formation d'athlétisme », *Formules* 6, 197-201.

2005 *Plan libre, représentation radiophonique de la villa Savoye* (Paris : M.F.)

2009 *Le Stade*, Paris (Paris : Les Petits matins)

RANCIÈRE, Jacques

1996 *Mallarmé, La politique de la sirène* (Paris : Hachette).

RÉNIER, Alain

2008 « Les espaces opérateurs de la sémiotique architecturale », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, NAS, N° 111.

RICARDOU, Jean

1973 *Le Nouveau Roman* (Paris : Seuil)

VALÉRY, Paul

1973 *Cahiers*, tome I de l'édition de la Pléiade, section « Gladiator » (Paris : Gallimard).

Notes

¹ Le livre n'étant pas folioté, nous ferons référence à ces parties sans mention de page.

² Selon la terminologie de Gérard Genette (1991), les titres rhématiques se réfèrent au texte comme objet, en tant que type et/ou genre.

³ On retrouve ce même phénomène dans un autre travail de Guy Lelong, *Plan libre, représentation radiophonique de la villa Savoye* (2005), où le texte progresse par découpages successives, passant d'un registre descriptif à un registre phonétique.

⁴ Par exemple, lorsque les membres du jury, décrits comme une sorte d'agoniste triadique indifférencié, dialoguent et jugent, leurs paroles ne sont pas rapportées.

⁵ À la manière d'un *flip book*, la succession rapide des pages permet la synthèse d'un mouvement latéral.