

Lieux de l'action, lieux de l'interprétation : une étude sur l'espace dans *Le Magot de Momm* d'Hélène Lenoir

LUCÍA MONTANER SÁNCHEZ
Universitat de València, España

Résumé

Cet article a pour but d'étudier les différents scénarios et leurs distinctes significations qui apparaissent dans *Le Magot de Momm*, roman publié en 2001 par Hélène Lenoir. En effet, le traitement de l'espace reste subordonné au point de vue duquel on part. D'un côté, l'espace peut être étudié en tant que lieu de l'action, cadre de référence où l'histoire se déroule. De l'autre, il peut être saisi en tant que lieu de l'interprétation, espace aperçu, vécu et donc, interprété. Dans ce sens, on analysera comment la maison de Momm, centre de l'action du roman, se distinguera de l'extérieur en acquérant deux significations concrètes : celle de refuge et celle de caserne. Par la suite, on étudiera l'extérieur selon trois perspectives : comme lieu de la vie et de l'exposition publique, comme lieu *u-topique*, voire illusoire, de la liberté, et, finalement, comme lieu des intempéries dangereuses.

Mots-clés : lieu de l'action, lieu de l'interprétation, domicile familial, regard, extérieur.

Abstract

This article aims to explore the different scenarios and their distinct meanings that appear in *Le Magot de Momm*, a novel published in 2001 by Hélène Lenoir. Indeed, the treatment of space is already subordinated to the point of view from which we leave. On the one hand, space can be studied as a place of the action, frame of reference where the study unfolds. On the other, it can be grasped as place of interpretation, space made out, lived and therefore, interpreted. In this sense, we will analyze how Momm's house, the center of the action of the novel, will be different from outside because of the acquisition of two concrete meanings: the refuge and the barracks. Subsequently, we will examine the outside from three perspectives: as a place of life and public experience, as u-topical place, or even illusory, and finally as a place of dangerous weather.

Keywords: place of the action, place of the interpretation, family home, look, outside.

1. Introduction

La création romanesque d'Hélène Lenoir débute en 1994 avec la parution de

La Brisure, un premier recueil de nouvelles publié chez les prestigieuses Éditions de Minuit. À la suite de cela et toujours chez Minuit, Lenoir publiera huit autres recueils dont nous pouvons signaler des titres tels que *Son nom d'avant* (1998), *Le Magot de Momm* (2001), *La Folie Silaz* (2008) ou son dernier travail, *Pièce rapportée* (2011).

Avec *Son nom d'avant* Lenoir franchit un cap sur le chemin de la reconnaissance. Dans ce sens, *Le Magot de Momm* fut à nouveau remarqué par la critique lors de la rentrée littéraire pour l'originalité de la thématique abordée et du style dont Lenoir se servait. *Le Magot de Momm* est l'histoire de cinq femmes : la grand-mère Momm, sa fille Nann et ses trois petites-filles, Lili, Wanda et Violette, qui maintiennent une difficile et orageuse cohabitation. Dans cet univers sans homme, les tensions familiales augmentent lorsque Mario est embauché pour réparer la barrière chargée d'« isoler » la maison du regard curieux et indiscret du voisinage. À travers l'utilisation de la focalisation interne qui mélange ce que Dorrit Cohn appelle, dans *La Transparence intérieure*, « psycho-récit », « monologue-rapporté » et « monologue-narrativisé », le lecteur se retrouve face à la narration de la « vie intérieure » des personnages principaux, c'est-à-dire le flux de pensées, sentiments et souvenirs renfermés dans leurs consciences. De cette façon, *Le Magot de Momm* permet au lecteur de découvrir les conflits, internes et externes, existants entre Momm, Nann et Lili, trois femmes qui supportent le malaise provoqué par leurs complexes relations familiales.

Cet article a pour but d'étudier les différents scénarios, et leurs distinctes significations, qui surgissent dans *Le Magot de Momm*, une histoire qui, comme le reste de la création de l'auteur, méprise les grands événements pour s'intéresser aux petits faits de tous les jours. Suivant la distinction établie par Mieke Bal dans son œuvre *Teoría de la narratología*, l'espace aurait deux fonctions basiques. Tout d'abord, en tant que lieu de l'action ou cadre de référence, l'espace concret de la diégèse, de l'histoire ou de l'intrigue. Puis, en tant que lieu de l'interprétation, c'est-à-dire un espace qui acquiert une certaine importance due à l'interaction avec les personnages, c'est-à-dire un lieu qu'ils aperçoivent, qu'ils interprètent. La première fonction, le cadre, décor ou scénario, renseigne presque immédiatement le lecteur sur l'époque historique et sur le milieu humain, social ou professionnel, auxquels les personnages appartiennent. Le cadre référentiel se construit à partir des objets, des paysages ou des lieux qui encadrent l'histoire ; en d'autres mots, c'est là où l'action se déroule. La deuxième fonction, même s'il est parfois difficile de la séparer de la première, permet d'établir des typologies de l'espace qui montrent la complexité sémantique qu'une dimension spécifique du récit peut prendre. Dans cette perspective, Sánchez Noriega signale dans l'œuvre *De la literatura al cine* que l'espace se caractérise d'une façon plus précise, se thématise et acquiert la même importance que les événements dans la construction du récit (Sánchez Noriega, 2000 : 17).

2. L'espace comme lieu de l'action

La création romanesque d'Hélène Lenoir se compose d'œuvres qu'on aime qualifier de « quotidiennes », c'est-à-dire des petites histoires, des épisodes quelconques de la vie des protagonistes. En conséquence, les espaces représentés sont, nécessairement, quotidiens, des décors du jour après jour. En effet, dans la création de Lenoir, l'espace se construit à travers les maisons des personnages, les rues du quartier, les gares, les hôpitaux ou les églises, voire tout genre de scénarios communs et caractéristiques de la vie en ville. Le lecteur peut donc reconnaître et identifier facilement ces décors car ils font partie des espaces habituels de la quotidienneté ; ainsi, il peut se situer, aisément, dans le contexte de l'histoire narrée.

L'identification du lecteur avec l'histoire qu'il lit se bâtit principalement, comme nous le rappelle Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, à travers une homologation des situations, ou, en d'autres termes, à travers la reconnaissance de ce qui est représenté dans l'histoire : « L'identification ne fait pas acception psychologique ; elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi » (Barthes, 1977 : 153). De cette façon, et selon Barthes, plus les scénarios représentés seront communs et habituels, moins le lecteur subira de difficultés pour établir une identification avec les personnages et les situations représentées.

Dans ce sens, les décors chez Lenoir sont des scénarios prédéterminés, des « scripts » qui aident à relier le monde fictionnel du texte avec le monde réel du lecteur. Dans *Récits et actions*, Bertrand Gervais définit le « script » comme « le mode d'accomplissement standardisé, prévisible, qui n'a pas à être présenté dans la totalité dans un discours ou un récit pour être reconnu par l'interlocuteur ou le lecteur » (Gervais, 1990 : 165). Dans *Le Magot de Momm*, et dans toutes les œuvres de Lenoir parues pour le moment, les décors ne sont pas minutieusement présentés ni décrits au lecteur mais ils sont des « scripts » facilement reconnaissables qui, ou bien s'insinuent à travers le narrateur qui raconte les actions des personnages, leurs mouvements ou leurs gestes, ou bien se découvrent à travers le regard des personnages, comme si une caméra filmait la scène. Ces scripts aident le lecteur à identifier le décor et à s'identifier avec les personnages dans ce même décor, car, comme disait Michel Picard dans *La Lecture comme jeu* :

On « s'identifie » non à un personnage, comme on le croit régulièrement, mais à un personnage en situation. Cette appropriation singulière à quoi pousse le besoin de lire conduit, quelle qu'en soit la base libidinale lointaine (...), à intégrer temporairement, comme pour les essayer, des situations dont les héros ont seulement pour fonction de dessiner les contours (Picard, 1986 : 93-94).

Il est tout d'abord important de signaler qu'aucune localisation spatiale n'est

faite dans *Le Magot de Momm*, aucune coordonnée n'est précisée, aucune rue n'est spécifiée, rien qui puisse nous aider à situer géographiquement l'action. Cependant, même si on ignore l'emplacement concret et spécifique où l'action a lieu, on reconnaît, voire on identifie, sans peine, la maison de Momm comme le centre de celle-ci. Dès l'incipit du roman, la maison familiale se découvre en tant que décor ou script principal ; dès les premières lignes, les personnages surgissent dans l'univers romanesque se déplaçant à l'intérieur de celle-ci. Lili « traverse le palier et descend l'escalier » (Lenoir, 2001 : 10) puis s'en va à moto pendant que sa mère et son amant « étaient allongés côte à côte » (Lenoir, 2001 : 7) sur le lit de l'une des chambres. Momm annonce son départ pour aller acheter du râpé – « s'avanc[ant] timidement jusqu'au portail qu'elle ouvre et referme sans faire tinter la cloche » (Lenoir, 2001 : 11) – ; les jumelles, Wanda et Violette, jouent dans le jardin pendant que Mario, l'ouvrier, « continuait à enfoncer chaque clou » (Lenoir, 2001 : 8).

De même, le roman finit avec une scène imaginée par Momm, « avec l'abat-jour rose de la lampe à gauche de son accoudoir » (Lenoir, 2001 : 191), où les personnages sont, à nouveau, à l'intérieur de la propriété familiale, univers à huis clos comme on le verra par la suite.

L'ouvrier au fond près de la barrière, son pinceau à la main, Lili sur la terrasse, ses barrettes tombant de ses cheveux incendiés, les petites et Priscilla étalant des billets oranges et verts sur l'herbe, l'expert raide en mouvement vers Nann postée devant le cabanon [...] (Lenoir, 2001 : 191).

Dans *Le Magot de Momm* l'espace présente donc une structure circulaire ; l'action commence et finit dans le domaine familial, territoire protégé par la barrière que l'ouvrier se charge de réparer.

2.1. Un espace insinué

Suivant les indications de Gervais, les « scripts » peuvent ne pas être présentés, dans leur totalité, dans un discours mais simplement « insinués » dans la narration, et nous considérons que *Le Magot de Momm* fait bien preuve de cela. Comme on vient de l'annoncer, l'espace du roman, plus que minutieusement décrit, est la plupart du temps insinué, suggéré d'une manière fragmentaire à partir de la situation des personnages ou à partir du point de vue de l'un d'entre eux.

Tout le long du roman, les personnages se déplacent d'un bout à l'autre de la maison, ils traversent les différentes pièces, ils existent dans ces pièces qui ne sont, en dépit de tout, qu'insinuées : « Elles sont entrées dans la salle de bain » (Lenoir, 2001 : 32), « elle passe par le séjour pour se rendre sur la terrasse » (Lenoir, 2001 : 74), « Elle

fait une première navette jusqu'à la cuisine où sa mère vide son sac spécial surgelés dans le congélateur » (Lenoir, 2001 : 83). Les mouvements des personnages apparaissent décrits en détail pendant que le récit néglige le décor :

Nann lui sert un verre d'eau fraîche et se met à ranger les provisions dans le frigidaire et les placards en suivant docilement les instructions de sa mère, non, sur la planche du haut à droite, dans le bas du frigo, dans le tiroir à gauche, ça sera à descendre à la cave... (Lenoir, 2001 : 86).

Les personnages occuperaient donc une position centrale dans le roman tandis que le décor se maintiendrait en arrière-plan ; on dirait que l'espace n'existe qu'à travers les personnages qui l'habitent ou simplement l'observent.

En effet, le regard joue, de même, un rôle essentiel dans *Le Magot de Momm* quant à la découverte de l'espace. Contrairement à une vision objective et omnisciente, le roman tient à présenter le décor à travers le regard subjectif et presque toujours indifférent des personnages, de sorte que le récit ne présente que les éléments partiels et isolés sur lesquels s'attache leur regard. Dans les premières pages du roman, nous trouvons une description partielle de la chambre de Nann qui nous parvient à travers le regard de son amant : « Il regarde l'armoire sur laquelle s'entassent jusqu'au plafond des cartons, des revues, deux piles de trente-trois tours, des sacs en plastique ficelés sur quelque chose de mou... » (Lenoir, 2001 : 8). De même, c'est à travers le regard de Nann que le lecteur peut « entrevoir » la chambre des jumelles :

Elle s'assied sur le rebord étroit en regardant à l'intérieur de la pièce, s'efforçant de la vider mentalement pour y faire entrer deux lits de dimensions normales, un mètre quatre-vingt-dix, je crois, ça irait jusque-là on ne pourrait pas fermer la porte, il faudrait donc en mettre un comme ça... et deux bureaux aussi, deux chaises, mais l'armoire... avec la pente du toit... (Lenoir, 2001 : 114-115).

De l'intérieur de la maison, les personnages observent le jardin, la terrasse et le cabanon, ou plutôt, ils observent les autres personnages qui sont dans ces lieux. En conséquence, une grande quantité de verbes de perception apparaissent dans la narration. Dans la scène suivante, Momm attend l'arrivée de Nann qui est partie avec Mario faire un tour à moto. Elle observe les alentours depuis la fenêtre de sa chambre :

Après avoir regardé par la fenêtre de sa chambre si elle était encore dans la rue, elle l'a cherchée dans le jardin puis au rez-de-chaussée, à l'étage [...]. Debout dans le séjour face à la grande fenêtre, elle apercevait, au-delà des framboisiers et de la barrière refaite à neuf... (Lenoir, 2001 : 124).

Il faut signaler que d'autres perceptions auditives s'unissent aux perceptions visuelles ; ainsi, grâce à cette nouvelle dimension sensitive, les descriptions semblent

être plus perceptibles et visibles, voire plus vraisemblables. Les personnages observent le décor pendant qu'ils écoutent les sons provenant des lieux qu'ils ne peuvent pas discerner. Depuis le lit de la chambre, Nann et Vincent écoutent ce qui se passe ailleurs :

Dehors, quelqu'un enfonçait des clous dans du bois dur épais [...]. On entendait aussi des enfants jouer contre les haies des jardins, devant les portes métalliques des garages où un ballon rebondissait quelquefois, tapage qui déclenchait des jurons, des menaces, criés par les fenêtres ouvertes derrière les stores abaissés [...]. Un petit avion ronronne dans le ciel. L'homme recommence à planter ses clous dans ses planches... Un groupe d'enfants excités court dans la rue, s'éloigne malgré les appels d'une femme... (Lenoir, 2001 : 7-8).

Ce genre de descriptions, si atypiques soient-elles, maintiennent certains liens avec les techniques narratives cinématographiques déjà utilisées par d'autres auteurs contemporains comme Jean Échenoz ou Jean-Philippe Toussaint dans des romans tels que *Un an* ou *Faire l'amour*. En effet, l'énumération des différents éléments du décor nous fait penser à une caméra montrant les divers angles de celui-ci. La caméra rend visible les espaces qui composent le décor les exposant au lecteur sous la forme de petits photogrammes. Dans *Le Magot de Momm* on aperçoit cette technique cinématographique lorsque Momm observe par la fenêtre de sa chambre pendant qu'elle attend le retour de Nann :

Elle retourne dans sa chambre, se penche par la fenêtre et regarde les trottoirs déserts, les portes métalliques fermées du bloc des six garages, les murs, les haies touffues, un cycliste traversant le carrefour plus bas et en amont la pente qui s'accroît en rétrécissant à l'approche de la forêt... Et soudain, sans savoir si c'est la vue de l'arbre sous lequel il avait garé sa moto, le mouvement d'un store en face, un vrombissement lointain d'un vélomoteur, l'aperçu de petit linge clair séchant au soleil dans le jardin, une odeur dessus, un chat... (Lenoir, 2001 : 125).

De même, on dirait qu'une caméra accompagne Lili pendant sa fuite à moto avec Dan, mais cette fois-ci, quelques nuances changent par rapport aux autres descriptions. À cette occasion, il ne s'agit plus d'une description statique effectuée depuis un point fixe, mais d'une description en mouvement car Lili observe le paysage pendant qu'elle roule sur la moto de son amoureux. Dans cette scène, le décor change sans cesse, la succession d'images est donc constante ; on dirait que la caméra filme au fur et à mesure que la moto se déplace :

[...] les coquelicots fragiles au bord des champs, les vaches, les roses en cascade sur une façade, des canards ou des oies dans une cour, des vieux tassés sur des bancs, des vieilles arrêtées sur leur seuil, un chat maigre, un verger où séchait une grande lessive claire, puis de près nouveau ondulant presque bleu sous la lumière plus dense, la vitesse lui convenait [...] (Lenoir, 2001 : 54).

3. L'espace comme lieu de l'interprétation

Toujours suivant la distinction établie par Mieke Bal dans *Teoría de la narrativa*, les espaces compris comme lieux de l'interprétation acquièrent des significations concrètes étroitement liées à l'intimité psychologique des personnages. Selon ce point de vue, et tel que Bachelard le signala dans *La poétique de l'espace*, un espace habité peut difficilement demeurer indifférent pour la personne qui l'habite. Les espaces sont donc perçus distinctement par la personne qui les occupe ou les traverse ; ils offrent ainsi différentes expériences par rapport au moment et à la situation :

L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qui protègent. Le jeu de l'extérieur et de l'intimité n'est pas, dans le règne des images, un jeu équilibré (Bachelard, 2009 : 17).

Dans cette même perspective, on pourrait affirmer que les espaces influencent les actions individuelles. La distribution et la disposition des espaces organisent, conditionnent et permettent les différentes actions et les comportements des personnes qui les habitent ; c'est-à-dire que les événements qui ont lieu dans un espace concret le font grâce à l'espace même, conditionnés par celui-ci.

Dans *Le Magot de Momm* deux types d'espaces se distinguent : l'intérieur du domicile familial et l'extérieur. En tant que lieu de l'interprétation, l'intérieur du domicile se découvre, d'une part, comme refuge protégé de l'extérieur, là où les personnages se sentent en sécurité ; mais, d'autre part, en tant que caserne, un espace régularisé et contrôlé. De même, tout le long du roman l'extérieur acquiert trois significations distinctes. En premier lieu, c'est l'espace du voisinage, lieu de la vie et de l'exposition publique où se construisent les jugements moraux. Ensuite, il se découvre comme un lieu *u-topique*, voire un lieu imagé, inexistant, un horizon à atteindre ; finalement, l'extérieur, c'est les intempéries dangereuses, espace dépourvu des constrictions et des régularisations oppressantes du domicile familial.

3.1. Le refuge

Comme nous en avons convenu antérieurement, le domicile familial, c'est-à-dire la maison de Momm, est le principal scénario du roman, lieu qui comprend la vie familiale des protagonistes. L'intérieur du domaine familial, préservé par les murs ou, dans ce cas, par la barrière du jardin, se découvre en tant qu'un refuge protégé de l'extérieur, un espace où les personnages peuvent être à l'abri, isolés, sauvegardés du regard de l'autre, du voisin, du quartier.

En effet, l'histoire du *Magot de Momm* gravite autour de la réparation du portail du jardin, la barrière qui protège l'intérieur du domicile du voisinage indiscret. Dérangées par les constantes intrusions de Fisch, le voisin fouineur, Momm et Nann décident d'embaucher Mario pour reconstruire la barrière extérieure qui les maintenait à l'abri de l'espionnage d'autrui : « [c]e n'était pas une barrière qu'il aurait dû construire mais un mur, un mur d'au moins trois mètres de haut... » (Lenoir, 2001 : 88). L'image de la barrière plane donc sur tout le roman ; elle est l'élément isolant qui sépare foncièrement la maison du quartier, l'élément qui souligne la séparation intérieur / extérieur. Uniquement la réparation de la « clôture » (Lenoir, 2001 : 62) rétablira le sentiment de sécurité des personnages à l'intérieur du domicile familial.

[E]t j'ai beaucoup réfléchi, je me suis renseignée, vous pensez !, je sais que ça me reviendrait beaucoup moins cher d'acheter un truc fini, des hauts panneaux en métal ou en bois, sur lesquels on peut faire grimper de la verdure... ma fille était très pour, parce qu'elle disait que ça nous isolerait davantage [...] (Lenoir, 2001 : 98).

3.2. La caserne

En même temps, la maison de Momm, cet espace prétendument isolé et protégé, se découvre comme un lieu ayant des normes et des règles, néanmoins, nécessaires pour la cohabitation ; des régulations qui tentent de modeler les actions individuelles pour favoriser la vie en communauté. Dans cette perspective, le domicile familial est habité en tant qu'une caserne surveillée, un espace fortement régularisé qui provoque un sentiment d'emprisonnement qui dépasse les personnages.

Depuis la mort de son mari Rémi, Momm assumerait le rôle de « patriarche » puis, en tant que tel, tenterait de surveiller « son domaine », de « faire respecter ses lois » (Lenoir, 2001 : 30). En effet, Momm contrôle son territoire, exigeant de savoir ce qui a lieu à l'intérieur de celui-ci :

[...] je m'excuse, mais j'ai quand même le droit de savoir qui se trouve sous mon toit, avait dit Momm comme à chaque fois qu'on annonçait la visite d'un étranger. Personne ne pouvait entrer dans la maison sans passer par elle, plantureuse, incontournable dans la petite entrée, son regard toujours réprobateur [...] (Lenoir, 2001 : 16).

« Depuis son grand fauteuil » (Lenoir, 2001 : 52), son poste de vigilance, Momm surveille les autres personnages pendant qu'ils sont sur la terrasse ou au jardin. À nouveau, on reconnaît la mise en place du jeu de regards antérieurement signalé. Momm observe Lili depuis l'intérieur de la maison :

Elle, dans le grand fauteuil placé face à la fenêtre, assez loin cependant pour pouvoir

jouir de la pénombre, sachant très bien que du dehors on ne voit rien de derrière les reflets d'une vitre le jour [...] (Lenoir, 2001 : 50).

Pendant que Lili, dans le jardin, l'observe à son tour :

Le visage de sa grand-mère lui était apparu, [...], de façon à pouvoir, sans bouger la tête [...] se concentrer sur son ouvrage ou regarder par la fenêtre en catimini, c'est-à-dire épier sans en avoir l'air ce qui se passait dehors (Lenoir, 2001 : 50).

Le domicile familial se transforme ainsi en prison, en espace fermé où Nann et ses filles se sentent incarcérées et surveillées par Momm, devenue gardienne après la mort de Rémi. Ainsi, Lili, la jeune adolescente, considère cette maison comme « [...] une terre aride et dure, une terre où ne poussent que des chardons entre les pierres, une terre fermée avec des barrières hautes » (Lenoir, 2001 : 48). À ses yeux, sa grand-mère « fouineuse, fouilleuse, farfouilleuse » (Lenoir, 2001 : 68) ne respecte pas leur intimité, particulièrement celle de sa mère. Pour se venger, Lili volera le magot de sa grand-mère, les économies qu'elle gardait derrière la commode de sa chambre, puis elle partira avec Dan vers la mer, cet horizon imagé où elle pense pouvoir atteindre, enfin, la liberté et le bonheur.

3.3. L'extérieur, lieu de la vie publique

Comme on l'a annoncé auparavant, l'intérieur de la maison, cet espace protégé où se déroule la vie en famille, se voit toujours confronté à l'extérieur puis séparés l'un de l'autre par la barrière du jardin. C'est à cause du caractère curieux du voisinage que les personnages préfèrent demeurer à l'intérieur de leur domaine car, c'est à l'extérieur que se forment les rumeurs et les bavardages si redoutables. En effet, Momm craint les jugements moraux que les voisins pourraient faire et, en conséquence, elle demande à sa fille de maintenir une discrétion totale dans les affaires familiales : « Pas d'histoires, pas d'esclandre [...] tout le quartier après, j'aurai tout le quartier à dos, merci bien, non, non... » (Lenoir, 2001 : 88) ; « [...] tout le quartier est déjà au courant, tout le monde sait que j'ai embauché un ouvrier pour me fabriquer un auvent [...] » (Lenoir, 2001 : 62). Pour éviter les opinions, les confabulations et surtout, les jugements moraux, les personnages essayeront de s'ajuster aux conventions et aux bonnes manières, de s'ajuster donc à la stéréotypie sociale.

Fisch est le voisin enquiquineur « qui voit tout, surveille tout, depuis qu'il est à la retraite » (Lenoir, 2001 : 62). L'onomastique dévoile déjà cette caractéristique du regard « perçant » avec qui le personnage est assimilé. Son prénom proviendrait du mot « fish-eye », c'est-à-dire « œil de poisson », un objectif photographique capable de couvrir un angle d'au moins 180°. Donc, on pourrait affirmer que Fisch est un

personnage redouté ; Momm craint son regard et sa constante vigilance, indiscreète et même violente : « je le sens, je sens qu'il en profite pour fouiner dans mes affaires et aller raconter après, il n'a que ça à faire, tout le quartier est déjà au courant » (Lenoir, 2001 : 62).

Le voisinage et son principal représentant dans le roman, Fisch, surveillent, questionnent et bavardent à propos des affaires intimes de Momm et de sa famille. Le personnage perçoit constamment « les petits regards fouineurs et dégoûtants » (Lenoir, 2001 : 127) de son voisin, des regards qui la poussent à adopter certains semblants et attitudes particuliers. D'un côté, Momm s'alarme constamment car elle considère que tout ce qui est visible / exposé au regard de l'autre peut être cible de jugement. En conséquence, lorsque, depuis la fenêtre de sa chambre, elle aperçoit Nann et Mario discuter après leur promenade à moto, elle panique en pensant que Fisch et d'autres voisins pouvaient être en train de fouiner depuis chez eux : « [...] ce bonhomme qui, et Nann maintenant, elle a touché son bras, et les voisins, Fisch, mon Dieu, si Fisch... elle l'a, en pleine rue, elle l'a [...] » (Lenoir, 2001 : 122). D'un autre côté, et dû à cela, Momm préférerait demeurer à l'abri, protégée à l'intérieur de son petit refuge :

[...] mais tant que Fisch n'avait pas terminé sa cueillette, elle ne pouvait pas aller dehors, il l'interpellerait avec son rire idiot, lui imposerait un nouveau kilo de cerises, lui ferait peut-être remarquer que la barrière à tel endroit n'avait pas l'air très solide, voudrait savoir combien elle avait payé l'ouvrier, lui ferait sentir qu'elle s'était fait avoir, et votre fille au fait... (Lenoir, 2001 : 127).

Cependant, même à l'intérieur de celui-ci, les conventions sociales finissent par s'imposer. Face aux dérangeantes visites de Fisch, Momm sera obligée d'agir poliment et correctement chez elle, craignant de pouvoir être la cible d'un scandale public ailleurs :

Fisch. Jovial, en salopette, son vieux panama sur la tête, un cageot sur le ventre. Pardon si je dérange !, s'écrie-t-il en appuyant sur Nann ses petits yeux inquisiteurs. De la salade et les premiers haricots ! [...] Oh, monsieur Fisch !... Nann s'efface, étourdie. Comme c'est gentil ! Mon Dieu ! Qu'est-ce que vous m'apportez là ! Et moi qui reviens juste de l'hypermarché, si j'avais su ! (Lenoir, 2001 : 84).

3.4. *U-topie*, le non-lieu de la liberté

L'espace extérieur acquiert une autre signification dans *Le Magot de Momm* ; il se dévoile comme un lieu souhaité et rêvé, un endroit où les personnages pourraient réaliser leurs rêves de devenir « libres ». Dans cette perspective, l'extérieur n'est plus interprété en tant qu'espace de la vigilance et de l'opinion publique, mais comme espace du libre transit, c'est-à-dire un espace idéalisé sans constrictions ni régulations

sociales. De ce point de vue, l'extérieur se transforme en espace utopique représenté à travers l'image de la mer, l'horizon, le but à atteindre des jeunes adolescents, Lili et Dan.

Après avoir volé le magot de sa grand-mère, Lili entreprend la fuite avec son amoureux Dan ; ils partent vers un horizon inexploré mais séparé, différent et éloigné de la maison de Momm, « [cette] terre fermée avec des barrières hautes, solides » (Lenoir, 2001 : 48). Tel que le fera Antoine Doinel dans *Les quatre cents coups*, Lili essaiera de s'enfuir du domicile familial, d'échapper à la vigilance et au contrôle de sa grand-mère pour se rendre à la mer. La jeune fille voudrait atteindre cet endroit « où personne ne pourra la trouver, l'attraper, la forcer à revenir » (Lenoir, 2001 : 159). « Trop pressée de respirer enfin et de chanter » (Lenoir, 2001 : 19), Lili et Dan s'élancent dans une fuite effrénée vers la mer, objectif « qu'ils devraient, à ce rythme-là, apercevoir dès demain soir » (Lenoir, 2001 : 47), espace idéalisé de la liberté et du bonheur. Cependant, on verra par la suite comment cet espace utopique, ouvert et sans murs, finira par se transformer en un lieu dangereux, les intempéries, inhospitalières et menaçantes.

3.5. Les intempéries

Au début du voyage entrepris par les jeunes amoureux, l'espace extérieur se montre aimable et accueillant, « Il y avait des oiseaux, des chevaux, des enfants qui agitaient les bras vers eux et elle leur répondait en riant » (Lenoir, 2001 : 53). Depuis la moto, Lili observe le paysage qui se dessine face à ses yeux, un lieu idyllique « tel qu'elle l'avait parfois lu dans les livres, accueillant et beau » (Lenoir, 2001 : 53). La vue, l'ouïe et l'odorat lui octroient différentes perceptions qui enrichissent son expérience spatiale : « elle avait le temps de voir, de sentir et d'entendre » (Lenoir, 2001 : 54). L'euphorie et l'excitation, cette sorte « d'ivresse » (Lenoir, 2001 : 46) de leur voyage vers la liberté se combinent pour accentuer la beauté du paysage, « la campagne qu'elle avait toujours trouvée si laide et si ennuyeuse lui semblait ce soir un de ces paradis anglais offrant mille recoins verdoyants et secrets » (Lenoir, 2001 : 53).

Cependant, le monde extérieur ne tarde pas trop à changer pour montrer son côté le moins aimable. La matinée ensoleillée du début du voyage se convertit en « [un] ciel [...] couvert » (Lenoir, 2001 : 106) et la nature, si agréable et accueillante était-elle, se transforme en « [une] immense forêt » (Lenoir, 2001 : 106) que les jeunes sont obligés de traverser, « Le scooter traînant lamentablement à cinquante à l'heure à peine dans cette forêt qui n'en finissait pas, ces sous-bois touffus, ces grands arbres qui cachaient le soleil » (Lenoir, 2001 : 109).

Au « bonheur de rouler » (Lenoir, 2001 : 46) qui inaugurerait la première partie s'oppose « l'impression de tourner en rond » (Lenoir, 2001 : 106) de cette deuxième

étape du voyage. L'excitation et l'euphorie ont disparu et Lili ne peut maintenant que sentir « cette lenteur, bien qu'elle puisse voir qu'il roule normalement » (Lenoir, 2001 : 106). Après le démêlé avec Dan, « saoul », « qui casse, déchire » « tout ce qui est horrible » (Lenoir, 2001 : 142), les intempéries se présentent, face à Lili, inhospitalières, agrestes et dangereuses : « [...] la campagne pleine de respirations de grosses bêtes broutant, d'insectes, d'oiseaux, de petits rongeurs en fuite dans le bois où ils ont laissé le scooter cette nuit [...] » (Lenoir, 2001 : 142).

Terrifiée par l'attitude de Dan, Lili s'élance dans une course frénétique à travers la forêt. Les différents éléments du paysage se succèdent rapidement dans la description reflétant ainsi l'angoisse et l'effroi de la jeune fille, seule, livrée aux dangers de la nature.

[...] pensant qu'il allait falloir qu'elle coure pendant des kilomètres et des kilomètres, à travers champs, passer barbelés, des fossés, des ruisseaux, se sentir à l'écart des fermes, des villages, courir jusqu'à ce qu'elle n'ait plus peur, le soleil dans le dos, le seul repère : la maison, la douche, la position X sont des soleils qui avancent et qui tapent moins vite qu'elle [...] (Lenoir, 2001 : 145).

Le désir initial de fuir et de devenir libre se convertit en une forte envie de retourner à la maison familiale. La maison de Momm, si méprisée au début de l'histoire, se transforme, après la fuite manquée, en lieu de retour. En effet, le domicile resurgit en tant qu'espace accueillant, un refuge protégé où Lili pourra, enfin, se sentir en sécurité « bien protégée dans la couverture qui gratte à travers la soie de la chemisette fleurie » (Lenoir, 2001 : 156).

4. Conclusion

L'espace en tant que lieu de l'action et lieu de l'interprétation nous confronte à différents scénarios d'où peuvent se dégager des significations distinctes. D'un côté, la maison familiale, insinuée plus que décrite dans le roman, est le script principal qui aide l'identification du lecteur avec les situations narrées. La maison se découvre en tant que lieu protégé, un refuge pour les personnages qui tentent de fuir du regard mesquin d'autrui. La barrière que l'ouvrier se charge de réparer acquiert une double signification dans *Le Magot de Momm* car elle est en même temps l'élément protecteur et l'élément isolant. En effet, la barrière se transforme en « clôture » qui délimite le territoire de la patronne Momm. Le sentiment d'enfermement, augmenté par le contrôle excessif de la gardienne, poussera Lili à voler le magot de sa grand-mère et à fuir vers un horizon inexploré. Cependant, ce territoire hostile qu'était la maison de Momm au début de l'histoire, récupère, finalement, la signification perdue. En effet, la fuite de l'adolescente se découvre en tant que voyage initiatique qui pourrait bien inciter une

future réconciliation de Lili et de sa grand-mère et, en conséquence, de Lili avec le domicile familial lui-même. À la fin du roman, celui-ci deviendra, à nouveau, cet espace intime et à l'abri, cet espace contenant la chaleur de la vie en famille « [...] le goût de la bouillie blanche que Momm lui prépare et lui apporte dans son lit quand elle est malade, atrocement doux et tiède [...] » (Lenoir, 2001 : 155).

Bibliographie

- Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- Bal, M., *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- Butor, M., « L'Espace du roman » in *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1969.
- Cohn, D., *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.
- Genette, G., *Figures II*, « La littérature et l'espace », Paris, Seuil, 1968.
- Gervais, B., *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, 1990.
- Gracq, J., *Préférences*, Paris, Corti, 1961.
- Lenoir, H., *Le Magot de Momm*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.
- Matore, G., *L'Espace humain, l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris, Éditions du Vieux Colombier, 1962.
- Onimus, J., « L'expression du temps dans le roman contemporain », *Revue de littérature comparée*, XXVIII, 1954, pp. 299-317.
- Picard, M., *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.
- Poulet, G., *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- Sánchez Noriega, J. L., *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Buenos Aires, Paidós, 2000.