

CONSTRUCTION D'UNE SPATIO-TEMPORALITE DE LA FATALITE DANS *PARIS-BRIANÇON* DE PHILIPPE BESSON

Honoré Yoro GBAKA

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'ivoire
Gbakahonore38@gmail.com

Justin Aka ADJÉ

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'ivoire
akaadjustin@gamil.com

Résumé :

L'étude du texte de Philippe Besson a porté sur les différents procédés mis en œuvre par le romancier pour marquer le sort inéluctable de personnages voués, une sorte d « élus maudits ». Dans une volonté discrétionnaire et une totale omniscience, l'auctorialité dispose le personnel romanesque de Paris-Briançon dans un train allégorique, instrument d'un destin imminent. Cette « machine infernale » organise et induit une spatio-temporalité du fatum. Besson par la variation des motifs a pu dérouler une « écriture-décret » qui tient, par un effet-pygmalion l'ensemble des personnages et les contraint souverainement à un examen de conscience ou à un bilan de vie avant le tragique accident qu'il leur réserve. Le travail a montré que tout l'art de Philippe Besson, dans Paris-Briançon, a consisté à sublimer la l'apparente simplicité en l'interrogeant sans relâche.

Mots-clefs : *Omniscience, Auctorialité, spatio-temporalité, fatum, Écriture-décret*

Abstract:

The study of Philippe Besson's text focused on the various devices used by the novelist to mark the inescapable fate of doomed characters, a kind of "cursed chosen ones". With discretion and total omniscience, the author places the Paris-Briançon novelists in an allegorical train, the instrument of an imminent fate. This "infernal machine" organises and induces a spatio-temporality of fatum. By varying the motifs, Besson was able to develop a "decree-writing" which, through a pygmalion effect, holds all the characters and forces them to examine their consciences or take stock of their lives

before the tragic accident he has in store for them. Our work has shown that Philippe Besson's art in Paris-Briançon consists in sublimating the apparent simplicity of the play by questioning it relentlessly.

Key words: Omniscience, Auctoriality, spatio-temporality, fatum, Writing-decree

Introduction

En littérature, l'auteur ne s'arrête pas toujours au statut de simple artiste écrivant un texte, il peut parfois, plus ou moins clairement, s'y inviter. L'empreinte d'un romancier apparaît dans l'histoire narrée à travers le désir manifeste d'assujettir à sa fantaisie le personnel romanesque ; sa perspective omnisciente lui en donne le pouvoir puisqu'il est le Pygmalion qui insuffle la vie aux personnages. Cette posture possible de l'auteur fait de lui un acteur important du système signifiant de l'œuvre.

Dans *Paris-Briançon* de Philippe Besson, des êtres lointains assimilables au tout venant se retrouvent dans un train affrété pour eux par le romancier ; le franchissement du seuil de ce train les fait plonger dans une dimension nouvelle, un parcours aux contours flous qui bascule dans la complexité d'une vie humaine. Il ne s'agit pas de transformer en destin ce qui n'est que hasard. Mais de montrer l'impensé d'une fausse apparence, de faire émerger les ressorts profonds d'une mise en relief. Une telle prétention n'est pas de l'ordre du donné mais forcément de l'ordre du construit. Cette mise en place est l'œuvre de la main obscure de la divine auctorialité ; François Mauriac résume ainsi cette capacité, pour un romancier, à décider du sort des personnages : « Un romancier, par définition même, est quelqu'un qui prend conscience des conflits et oppose des personnages les uns aux autres. Conflits et oppositions qui s'atténuent, il faut bien le dire, si l'on supprime de la vie les points de vue religieux et les dogmes moraux ». (Mauriac, pp. 10-11) Dans le texte de Besson, l'acte narratif semble préempté

par une spatio-temporalité qui structure un *fatum*, décret de l'auteur sans cesse rappelé.

Par quels procédés Besson se rend-il absolument maître du jeu textuel ? Comment les vecteurs du temps et de l'espace deviennent-ils les instruments de la « machine infernale » de la fatalité ? Pour répondre efficacement à ces interrogations, la narratologie genettienne qui, dans les différentes *Figures II, III*, délimite les frontières du récit, donne un panorama de l'espace littéraire et détermine les rythmes du temps (ordre, durée, vitesse). Cette structuration de la narration peut permettre, en l'occurrence, de mettre à jour la toute-puissance de la figure narrative qu'est l'auteur et la manière dont il accouple temps et espace pour nouer le destin des personnages.

I- Un dispositif auctorial discrétionnaire

Paris-Briançon de Philippe Besson offre l'exemple même d'un récit qui refuse de sacrifier platement au rituel de la fiction ; dans ce texte, la prospective succède à l'utopie, on n'y imagine pas la suite des événements, mais elle est une information initiale de l'auteur, un donné mis à disposition par ce dernier. Le fil actionnel est déjà tracé et pour tenir ses promesses, le romancier procède à l'installation des typologies, des archétypes et des rôles thématiques ; l'auteur-dieu règne en toute souveraineté sur son texte et en dicte les grands principes.

1- L'auteur démiurge

Le romancier, à l'instar de tout créateur, jouit d'une liberté absolue ; la flexibilité du genre romanesque concède des écarts esthétiques plus ou moins inventifs. Ces audaces tolérées de l'auteur amènent Mauriac à formuler la réflexion suivante : « L'humilité n'est pas la vertu dominante des romanciers. Ils ne craignent pas de prétendre au titre de créateurs. Des créateurs !

des émules de Dieu ! A la vérité, ils en sont les singes ». (Mauriac, p. 95) Cet interventionnisme est caractérisé par G. Blin d « intrusion d'auteur » (Ravoux Rallo, p. 119). En effet, l'auteur et le narrateur, en tant qu'instances du discours, se confondent dans l'exercice d'une toute-puissance auctoriale qui permet de jouer les oracles : « Pour le moment, les passagers montent à bord, joyeux, épuisés, préoccupés ou rien de tout cela. Parmi eux, certains seront morts au lever du jour ». (PB, p. 10). Ces mots constituent le prologue qui scelle d'emblée le sort de certains passagers. On relève l'énoncé prescriptif d'un dieu dispensateur de vie ; c'est du reste ce que dit à son maître le personnage de Jacques dans *Jacques le fataliste* :

« Tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas est écrit là-haut. Savez-vous, monsieur, quelque moyen d'effacer cette écriture ? Puis-je n'être pas moi ? Et étant moi, puis-je faire autrement que moi ? Puis-je être moi en un autre ? Et depuis que je suis au monde, y a-t-il eu un seul instant où cela n'ait été vrai ? Prêchez tant qu'il vous plaira, vos raisons seront peut-être bonnes ; mais s'il est écrit en moi ou là-haut que je les trouverai mauvaises, que voulez-vous que j'y fasse ? (Diderot, p. 20).

D'entrée de jeu, le romancier, par l'énumération des villes traversées, crée un bloc homogène indiquant le détenteur exclusif du « faire » et du « défaire » ; il est le maître des circonstances, cela lui a d'ailleurs permis d'établir, sans recours possible, le profil des voyageurs et d'opter pour le train, créant par là-même une autre homogénéité. Par ailleurs, le texte de Besson est remarquable par la quasi-absence de modalisateurs, ce qui induit une certitude voire une infaillible assurance.

En réalité, Le récit n'est pas que l'expression ou la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, mais il se revêt désormais de subtilités narratives qui marquent l'empreinte du romancier sur sa création ; dans *Figure II*, Gérard Genette l'explique clairement : « L'évolution de la littérature et de la conscience littéraire depuis un demi-siècle aura eu, entre

autres heureuses conséquences, celle d'attirer notre attention, tout au contraire, sur l'aspect singulier, artificiel et problématique de l'acte narratif ». (Genette, p. 49) Dans *Paris-Briançon*, l'écriture litotique paraît la règle, une sorte d'écriture-décret énonçant une vérité inamovible ; l'horizon d'attente du lecteur est tranché d'office. Le processus de minoration court tout le long de l'œuvre, les formes de prose brève y sont légion. Tout le programme narratif se résume à l'embarquement dans un train et à une annonce, plus précisément la prédiction d'un accident à venir. L'auteur-dieu n'est pas simplement doté d'un art divinatoire, il possède le pouvoir d'émettre un édit et même un décret céleste. Les personnages semblent dépourvus de vie propre ; et la structuration auctoriale du texte préfigure un maniement de dépouilles, c'est-à-dire une désincarnation des personnages. Il a sélectionné les personnages devant mourir à l'avènement de l'accident alors que le suspens entretenu pouvait laisser croire qu'ils mouraient tous. Lorsqu'il ouvre son carnet d'échéance et délibère en solitaire, l'auteur fait entrer certains dans l'inertie pendant qu'il maintient d'autres en vie. Pourquoi le personnage de Catherine meurt-il alors que son mari atteint de cancer survit ? De toute évidence, ce choix déjoue l'horizon d'attente et expose la complexité (le mystère) de la vie.

2- Le jeu de correspondances ou le prélèvement stratégique

La peinture de caractères amène le romancier à ériger des modèles archétypaux, une galerie de portraits qui passe en revue différents types sociaux. Chaque chapitre s'ouvre avec le portrait d'un nouveau personnage. L'auteur les assigne tous à demeure à un même paradigme monolithique qui est l'incipit des chapitres. Par ce procédé, l'auteur établit un protocole d'écriture qui apparente les personnages et leur inflige une communauté de destin. Du chapitre 2 au chapitre 7, l'auteur se livre à un banal rituel de présentation, le chapitre commençant par le nom et

l'âge ; les différences apparentes étant la catégorisation par l'âge (jeune ou vieux) et par le sexe (le prénom servant d'indicateur). Par ordre de surgissement, on peut relever :

- Chapitre 2 : Alexis Belcour, 40 ans, médecin ;
- Chapitre 3 : Victor Mayer, 28 ans, métier, hockeyeur ;
- Chapitre 4 : Julia Prévost, 38 ans, assistante dans une société de production télé ;
- Chapitre 5 : Jean-Louis et Catherine Berthier, 63 ans, 62 ans, employé de la ville de Paris, vendeuse chez BHV (délégué syndical CGT) ;
- Chapitre 6 : Serge Dufour, 46 ans, VRP ;
- Chapitre 7 : Manon, Leïla, Hugo, Dylan et Enzo, 19 ans, étudiants en psychologie ;
- Chapitre 8 : Giovanni Messina (indicateur d'âge reporté à plus tard).

Giovanni Messina n'est pas passager du train, il ne trouve sa place dans cette série que parce qu'il est partie prenante de l'évènement à venir. En effet, il s'agit du camionneur qui va provoquer l'accident du train ; il se trouve confiné dans une autre réalité, l'auteur lui assigne une « utilité » à un bout opposé à celui des voyageurs du train. Son rôle de simple opérateur romanesque amène Besson à écrire : « Et puis, dans cette histoire, il y a un certain Giovanni Messina. Il faudra bien parler de lui. Mais chaque chose en son temps » (PB, p. 40) ; ces mots constituent la seule masse typographique du chapitre 8. La formulation sommaire de celui-ci et le connecteur « Et puis » montrent que l'arrivée du camionneur s'accorde mal avec « cette histoire », il y est un intrus, une présence anémique ; ce personnage ne peut d'ailleurs être perçu autrement que comme un simple agent du destin. Dans le train menant à Briançon, se trouvent juxtaposées ou mises aux prises des échantillons de différentes catégories sociales. ; Mauriac parle des choix de l'auteur en ces termes : « (...) Des gens simples ou complexes,

mais mêlés à la vie, obéissant à des instincts sûrs, à des intérêts primordiaux ». (Mauriac, p. 12) Chaque composante de cette mise en relief est à la fois autonome et dépendante des autres représentations et défend ses convictions contre ceux qui lui sont culturellement ou idéologiquement opposés. Cet amalgame des contraires semble un *topo* romanesque, il donne vie au texte en mettant en débat des opinions diversifiées. Les scènes d'échanges ont le mérite d'exposer le caractère fragile des acquis et des évidences, de montrer que les radicalités peuvent évoluer et les esprits s'ouvrir à d'autres avis. Le personnage de Victor, hétérosexuel confronté à Alexis, homosexuel, illustre parfaitement l'expression de la situation binaire collusion/collision ou pour mieux dire de collision/collusion. En effet, dans le cas de l'hétérosexuel Victor, l'esprit s'éclaire, le jugement évolue et l'on franchit le cloisonnement étanche pour s'harmoniser soi-même. En effet, fiancé à une jeune femme, il découvre, à la rencontre de l'homosexuel Alexis, sa vraie identité sexuelle : « Ils (Alexis et Victor) sont seuls désormais dans le couloir. Le médecin (Alexis) a regagné sa cabine avec son compagnon de voyage (Victor) (...), les vieux ont l'air d'avoir sympathisé avec les jeunes ». (PB, p. 94) Alors qu'il existait chez Victor un déni, une sorte de répulsion instinctive de l'homosexualité, il est rattrapé par la résurgence du refoulé. La réconciliation des contraires ne fait pas que pacifier la scène de rencontre et l'interaction entre les deux personnages aux sensibilités antérieures opposées, elle apaise surtout Victor parce qu'elle éclaire une couche enfouie de son être, mettant définitivement fin à un conflit intérieur. De la même manière, l'âge paraît pris en compte dans la sélection des voyageurs, une exposition oxymorique présente et met en lien le couple Berthier (Jean-Louis et Catherine), la soixantaine révolue et Manon, Leïla, Hugo et Enzo qui n'ont que dix-neuf ans : « On est d'accord : les cartes senior contre les cartes jeunes ? ». (PB, p. 68) La rencontre de ces deux générations dévoile deux mondes

que tout sépare, les uns sont des « natifs numériques » rivés à leurs écrans connectés, sensibilisés à l'écologie, ouvert sur le monde et donc plus tolérants, les autres, conservateurs, restent figés dans un passé qui les préserve de l'aventure de l'inconnu et fermés à la curiosité du nouveau. Il n'en va pas différemment pour le dragueur invétéré Serge et pour Julia, mère et femme battue ; dans l'expérience sociale qu'a installée Besson, les deux voyageurs unis par l'artifice romanesque n'aspire pas au même besoin. Alors que Serge continue d'éprouver, sa capacité de séduction, Julia, qui fuit un mari violent, cherche un refuge sûr : « C'est pour ça que je me carapate avec les enfants. Il vaut mieux être hors d'atteinte, vous voyez ». (PB, p. 83)

Par ailleurs, la typologie de l'échantillon des voyageurs et la distribution de la parole renvoie à un « groupe de parole » organisé en divers apartés. Généralement, L'artiste dans sa vie fait provision de visages, de silhouettes et de paroles. Dans le tri des personnages et de la situation assortie à leur profil, l'auteur essaie visiblement de bâtir une communauté d'intérêt en créant des apartés improbables entre interactants opposés ou pour mieux dire « désaccordés ». En effet, Les différences visibles (la couleur de peau, l'âge...) créent un compagnonnage dans lequel chacun des pôles s'assume dans son exigence authentique, s'enferme au départ dans une vérité incompatible. Même si le portraitiste inscrit les passagers du train dans un rôle thématique antonymique, il efface ensuite les effets de contraste, la dualité ami/ennemi ou collusion/collision, par l'interaction dans les couloirs du train. L'instauration ou la restauration de la « parlote » confronte les subjectivités et les spécificités, toute chose qui les dilue dans une universalité édifiée par le romancier. En réalité, il les juxtapose pour créer une chaîne humaine, une continuité de vie sociale hétéroclite et complexe. En l'occurrence, Besson rend effectif ce qui était virtuel, il existe une sorte de « maïeutique », car on est dans un renversement de paradigme, dans l'effet du miroir inversé. Ce voyage est

finalement une quête de soi-même, le reniement du passé et l'adhésion à un idéal nouveau ou contraire : l'identité sexuelle pour Alexis, la tolérance pour Catherine, l'ouverture pour Julia... on parvient à la consécration de types nouveaux.

Le texte de Besson se livre à une construction constante des types, la structuration en fait une sorte d « arche de Noé sociologique » qui met en évidence la toute-puissance du romancier. Le protocole d'écriture permet de comprendre que l'auteur instruit des divergences de principe avant de les ruiner par l'instauration d'entretiens qui peuvent être perçus comme des séances d'explication pour défendre ses convictions et les confronter à d'autres points de vue. Le texte, dans la construction du destin des personnages, exorcise également l'apport de deux jalons importants de la narratologie : le temps et l'espace.

II- Le train-panoptique

Pour Moles, un objet est « un élément du monde extérieur fabriqué par l'homme et que celui-ci peut prendre ou manipuler ». (Adam, p. 121) À partir de là, le train qui est un objet-machine devient la « machine infernale » de Jean Cocteau qui se met en branle pour une issue inexorablement fatale. Par condensation, le train porte une signification intéressante parce qu'il acquiert des signifiés supplémentaires, il est à la fois l'instrument du romancier-dieu et le lieu de ralliement dont le couloir sert d'agora, de défouloir pour les voués sélectionnés de droit divin par le romancier. Le train est l'allégorisation de « la force qui va », le processus infernal « sur les rails », incapable d'être enrayé. Pure créature verbale, il vient à l'existence par la simple consécration de l'auteur, c'est donc le résultat de l'effet-pygmalion. Il est l'enfermement forgé par l'auteur-geôlier, une expérience immersive, un « véhicule narratif » qui régule à la fois le temps et l'espace.

1- Déixis d'une temporalité tragique

Paris-Briançon déroule un temps exclusivement propriété du romancier ; ce dernier demeure littéralement le « maître des horloges ». La durée n'est rien d'autre qu'une succession d'instantanés imprimés par le romancier, elle est d'abord et avant tout la sienne, une mesure injonctive qu'il inflige aux passagers du train, « une vie nouvelle » qui les sort de l'habitude de leur existence personnelle rapportée dans leur interlocution avec les autres voyageurs. Fixer et immobiliser le mouvement et la durée, générant par là-même une infirmité fondamentale, la formation d'un bloc contraint, c'est-à-dire d'un sort commun, tel semble l'objectif de Besson. Des individualités qui s'allient en une entité collective, engagés dans la « pâte humaine » (Mauriac, p.119) pour former un agrégat humain, une unité totalisante. Une durée n'est jamais fortuite, elle est toujours, en quelque manière, habitée ; Aristote l'explique intelligemment : « C'est tout ensemble que nous percevons le mouvement et le temps... Et inversement, quand il nous paraît qu'un laps de temps s'est écoulé, il nous paraît que, tout ensemble, un certain mouvement s'est produit aussi ». (Ricoeur, p. 26) Le temps qui se dévide, celui de l'histoire, est entièrement incarné par la linéarité que dessine la marche imperturbable du train ; le roulis qui le rythme et un paysage qui sert souvent de prétexte à la présentation d'un patrimoine historique commenté offrent un temps de fiction bien chargé, le chapitre 30 commence justement par l'un de ces événements-objets qui tient son moment :

L'Intercités n° 5789 poursuit invariablement sa route et passe à proximité de Saint-Donat, que fort peu de gens connaissent, sauf, peut-être, ceux qui s'intéressent à Louis Aragon et Elsa Triolet, lesquels furent cachés au cours de la Seconde Guerre mondiale dans ce haut lieu de la Résistance que les Allemands mitraillèrent pour punir les maquisards. (PB, 129)

D'un autre côté, le temps de la narration se caractérise par deux marqueurs itératifs : il s'agit, tout d'abord, d'une annonce anachronique lancinante, celle du sort funeste réservé aux voyageurs du train, ensuite d'une mise en relief systématique des personnages, les rappelant ainsi au souvenir du lecteur. L'auteur utilise, effectivement, avec abondance, la prolepse comme ordre de disposition des événements, on pourrait même parler à la suite de Todorov d'« intrigue de prédestination » (Todorov, p.77) ; cette figure de l'anticipation, comme « toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère – sur lequel elle se greffe – un récit temporellement second, subordonné au premier dans cette sorte de syntaxe narrative (...) ». (Genette, p. 90) Prédestiner quelqu'un suppose une totale maîtrise de l'existence de celui-ci ; l'avantage de l'auteur en tant que créateur le met forcément dans la position de savoir le sort qu'il veut bien réserver ou mieux, infliger à ses personnages. La prolepse n'est rien d'autre qu'une « divination auctoriale » non surprenante ; tout l'intérêt demeure donc l'opportunité et le volume d'usage de ce procédé. *Paris-Briançon* de Philippe Besson offre des nuances d'anticipation pour cerner tous azimuts les personnages dont le destin était scellé. La première technique permet à l'auteur de mêler l'insouciance du moment à une solennité métaphysique : « (...) À cette minute, ils (Serge et Julia) ignorent qu'elle finira par avoir sa place dans l'histoire, cette saloperie de fatalité ». (PB, p. 107) Il produit ainsi une sorte de paradoxe, une distension temporelle qui contient par essence une ironie. On peut observer cette variation des instants (ou des périodes) dans l'extrait suivant : « Ce qui est beau, c'est la jeunesse de ces cinq-là, leur insouciance. Ce qui est terrible, c'est de savoir comment tout ça va finir » (PB, p. 39) ; les segments temporels s'entrechoquent, l'annonce de la fin à venir oblitère aux yeux du lecteur l'éclat de l'événement raconté. Cela semble d'autant plus remarquable que les temporalités ou les

mouvements qui les incarnent cohabitent dans une syntaxe narrative.

La deuxième technique, qui est au fond la version atmosphérique de la première met à l'œuvre une nuit bienfaisante qui porte pourtant en elle une charge mortifère : « Difficile de croire que c'est une nuit pour mourir ». (PB, p. 75) La formulation de la prédiction auctoriale ressemble à une fausse compassion, elle laisse entrevoir un espoir illusoire, donnant l'impression de ne pas être assumée. La troisième technique indique une anticipation qui maintient le suspense, car sa radicalité ne trahit aucune information : « Et puis, dans cette histoire, il y a un certain Giovanni Messina. Il faudra bien parler de lui. Mais chaque chose en son temps ». (PB, p. 40) Renvoyée à une narration ultérieure, cette brièveté phrastique représente la seule proposition du chapitre 8 ; bien qu'elle ne contienne aucune progression dramatique apparente, elle suscite une envie de suite et crée un réel besoin cognitif. Le camionneur, à peine personnage épisodique vient à pic pour faire œuvre utile c'est-à-dire provoquer la collusion et donc entrer par effraction dans l'histoire du train et de ses passagers.

En outre, Philippe Besson utilise deux types de surplomb pour tenir en éveil le lecteur. Il exerce en *incipit* « le flux tendu » ou le continuum pour énumérer les gares traversées entre Paris et Besançon : « Le départ de l'Intercités de nuit n°5789 est prévu à 20h52. Il dessert les gares de Valence, Crest, Die, Luc-en-Diois, Veynes, Gap, Chorges, Embrun, Mont-Dauphin-Guillestre, L'Argentière-les-Écrins et Briançon, son terminus, qu'il atteindra à 8h18 ». (PB, p. 11) L'auteur circonscrit, encadre l'itinéraire ; la fixation d'emblée des extrémités, revient à prononcer une sentence. Dès lors, le temps est préempté, confisqué. Dans cet affichage, on peut détecter un jeu pernicieux pour le lecteur, il doit deviner le temps-gare ou le temps-lieu de l'accident annoncé. La gestion du temps est le privilège du romancier, là où les créatures ont une vision brouillée, une vague

idée, le romancier-créateur possède une lucidité divine puisqu'il délibère de façon souveraine. Décider de la temporalité, c'est déterminer la destinée de ceux qui l'habitent. On peut également relever la littéralité ou le caractère performatif de ce langage : il représente factuellement, en même temps, la réalité qu'il signifie, qu'il pointe. La mise en relief peut également venir d'un mouvement cyclique et itératif des éléments du récit, dans ce cas elle peut être appelée « perlée » parce qu'elle est espacée et diversifiée. Du chapitre 2 au chapitre 8, le romancier établit l'état civil des personnages : nom, âge, métier. Puis, il passe de nouveau les personnages en revue pour installer, à partir du chapitre 10 jusqu'au chapitre 15, des apartés formés de « couples de discussion » : Serges vs Julia ; Alexis vs Victor ; Catherine vs Manon, Leïla, Hugo, Dylan, Enzo. Sur les 45 chapitres, 25 sont consacrés, de façon continue ou éparse, à la mise en relief perlée ; aux noms de personnages se substituent parfois un *incipit* de chapitre commençant par un discours annonçant forcément un personnage, au chapitre 14 : « Vous allez jusqu'à Briançon ? » (Victor) (PB, p. 61) ou encore au chapitre 16 : « On est d'accord : les cartes senior contre les cartes jeunes ? » (Enzo) (PB, p. 68). Ce positionnement inchoatif des personnages est une sorte d'anaphorisation qui donne du rythme et du souffle, une façon de maintenir tendu le fil de l'action qui mène vers le destin prescrit par le décret auctorial. Ce procédé utilisé une première fois, est répété comme pour « passer une couche » supplémentaire exprimant une volonté marquée ; toute chose qui donne l'impression de charger la barque du destin, de renforcer l'assaut du sort contre chacun des personnages concernés. Monter dans le train, c'est s'engager dans le tunnel de la fatalité et une fois que la pente est amorcée, le romancier en accompagne le cours par cette régularité harmonique.

2- Espace exclusif, espace de l'enfermement

Le deuxième ouvrage de la série des *Figures* de Gérard Genette distingue deux spatialités : « Y'a-t-il de la même façon, ou d'une manière analogue, quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ? Il me semble qu'on peut le prétendre sans forcer les choses ». (Genette, p. 44). Le texte de Besson appréhende le train en tant qu'espace sémantique c'est-à-dire une spatialité active, signifiante. La représentation textuelle de ce matériel de transport roulant déborde son rôle habituel pour le connoter ; Genette lui-même affirme bien : « Ce que dit l'énoncé est toujours en quelque sorte doublé, accompagné par ce que dit la manière dont il le dit (...) ». (Genette, p. 47) Dès lors, il serait judicieux de se demander de quoi ce moyen de transport est le nom ; et l'on peut émettre l'hypothèse, sans risque, d'une scénographie.

De fait, en montant dans le train, les personnages accèdent à une scène, celle de leur vie ; ils en font le bilan et se préparent, aux dires de Besson, à une sortie de scène funeste : « (...) Une route ponctuée de lampadaires, à peine éclairée par leur lumière jaune, puis des champs à perte de vue qui pourraient donner l'illusion que le train est un bateau progressant sur une mer calme ». (PB, p. 44) Le train donne le change par son allure, piégé par le romancier, il cache un destin sombre. Il est pourtant marqué par une série d'investissements : affectif (il y a une faille personnelle, une carence identitaire), social (le brassage des générations), sociétal (la découverte de son homosexualité). Il permet de déconstruire les stéréotypes, donne aux personnages la possibilité de voir clair en eux-mêmes ; c'est une épreuve de vérité, étant entendu que les circonstances ne remplissent qu'une fonction de déclencheur et de révélateur : « Mais il est trop tôt

pour se coucher, beaucoup trop tôt, même pour rester étendu. Alors on se redresse et on rejoint le couloir, là où il pourrait y avoir un peu de vie, le contraire de cette claustration à laquelle on ne s'est pas encore accoutumé ». (PB, p. 43) Le couloir du train devient un lieu de ralliement des passagers ou des voués ; c'est le point mirage pour essayer de se détourner de l'emprise de « cette claustration » du train, allégorie d'un destin fatal. Une chose semble certaine, les rôles sont cloisonnés, les uns offrant un contrepoint aux autres ; c'est ce qu'explique à Julia Serge, un des voyageurs : « « Voyez, c'est ça que j'aime dans le train. C'est qu'un type comme moi n'aurait jamais rencontré une femme comme vous sinon » ». (PB, p. 106)

En réalité, le train est un enfermement, c'est-à-dire une évasion hors de la vie sociale. Le fait de maintenir reclus dans le même lieu les personnages voyageurs lui confère une dimension immanentiste : « Il aura fallu aussi un train de nuit, où peut se passer ce qui ne se passerait pas ailleurs, où ce qui se passe est voué à y demeurer, dit-on ». (PB, p. 125) Cet univers fermé aux idées extérieures possède tous les échantillons indispensables à une expérimentation immersive. L'approche endogène confronte différents clichés d'un même symbole que l'on pourrait appeler (parce que les concernés sont claquemurés), à la suite de Charles Baudouin, le symbole du *caveau* ou de *l'enterré vivant* (Baudouin, p. 36). La « détention perpétuelle » hors de la société les condamne à nouer conversation, à « refaire » société. Le confinement provoque l'ardente obligation d'une entente, d'un accord relatif ou absolu entre les membres de ce groupe de parole ou les pensionnaires du « train-foyer », c'est donc une autre socialisation. Autrement, les personnages auraient été confrontés à une lente combustion : « (...) Tout garder pour soi c'est le meilleur moyen que ça nous dévore ». (PB, p. 101)

Le train du partage, de la communauté du destin constitue le contenant du temps subi par les voyageurs et le sablier du temps

qui passe. Cet espace roulant bat la mesure d'un épisode qui conduit, sous la férule du romancier omniscient et d'une rigidité implacable, à la perte programmée des personnages voués. Avec Philippe Besson, les indices spatio-temporels ne sont plus de simples moyens, mais en soi des sujets pleinement « anthropophages ».

Conclusion

Loin d'un abus de clichés, ce roman porte des problématiques sociales prégnantes dans un cadre dédié par l'onction de l'auteur. Le texte est la version allégorique de la vie qui passe, de l'existence qui court à une perte inexorable, une ruine inévitable, c'est-à-dire une dégénération. En même temps qu'il consacre l'absolu de la fatalité, Philippe Besson refuse d'abdiquer l'effort de la découverte de soi à la superficialité à laquelle nous condamnons une société uniformisée et intolérante. *Paris-Briançon* peut être considéré comme le texte du cheminement vers sa vraie identité. L'auteur retient, dans le train et dans une ascèse scripturaire, la vie de tous les jours, pour en démêler la complexité obscure. Les voués trouvent dans ce cadre le temps et l'espace pour se dé-couvrir, on assiste alors à un véritable examen endoscopique de la profondeur humaine, ultime opportunité de repentance ou de confession avant la finalité qui leur est réservée par le dieu Besson.

Références bibliographiques

AdamJ-M. (1976). *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Librairie Larousse, 352p.

BaudouinC. (1972). *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, Librairie Armand Colin, 304p.

CocteauJ. (1934). *La Machine infernale*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 189p.

DiderotD. (1959). *Jacques le fataliste*, Paris, Gallimard, 286p.

GenetteG. (1969). *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 293p.

GenetteG. (1972). *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 288p

MauriacF. (1933). *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Buchet/Chastel, 223p.

Ravoux RalloE. (1999). *Méthode de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 206p.

RicoeurP. (1985). *Temps et récit*, « 3. Le temps raconté », Paris, Editions du Seuil, 543p.

TodorovT. (1971). *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 192p.