

Santa Vanessa Cavallari

Hétérotopies et hétéroglossie dans *Sans autre lieu que la nuit*. Espace xénographique et gynographique

Cubaine de mère italienne, Alba de Céspedes est migrante et plurilingue. Notre contribution se penche sur l'effritement de l'altérité dans son *Sans autre lieu que la nuit*. Les micro-espaces de Paris connectés, car traversés incessamment par les mêmes personnages, sont fragmentés par les rapports sociaux éphémères et débauchés y ayant lieu. Cette décentralisation et centralisation continue des espaces et leur interpénétration est représentée par le télescopage de l'intime dans le public, surtout lorsqu'il est question du corps féminin, sexué et tyrannisé par les hommes. Les hétérotopies de crise et déviation qui en résultent s'accompagnent d'une individualisation du langage féminin dans le flux dialogique (*parole*), engendrant une hétéroglossie. L'usure de l'espace physique arrive à affecter la pensée, et le *logos* se dilate jusqu'à atteindre l'esprit. Nous montrons que dans ce cas, la xénographie est une stratégie discursive dévolue à la création d'un *topos* scriptural gynocentré.

1. Introduction

Cubaine par son père et de mère italienne, Alba de Céspedes (1911-1997) naît migrante en Italie. Aux deux extrémités du *continuum* linguistique de son expression, l'espagnol et l'italien s'interpénètrent avec le français, langue utilisée par ses parents au quotidien pour communiquer (de Crescenzo 2018, 132): « lorsque je suis née, j'ai d'abord entendu parler le français, puis l'italien, puis l'espagnol » (Portal 1974, 64-65). L'italien étant sa langue d'écriture privilégiée, les traces de l'espagnol traversent toute sa production littéraire. Toutefois, l'écrivaine plonge dans le plurilinguisme littéraire lors de la migration en France dans les années 1960, lorsqu'avec *Sans autre lieu que la nuit* (1973), auto-traduit en italien sous le titre de *Nel buio della notte* (1976), de Céspedes s'affirme dans le panorama littéraire français.

Dans le cadre de cette étude, nous avons opté pour nous pencher uniquement sur l'édition française, plus riche que l'italienne du point de vue linguistique. En effet, la polyphonie du roman se déploie et s'extrémise

par un français dévoilant toutes les facettes de sa variation diastratique, diaphasique, diamésique¹ (Ciminari 2005, 173). Le récit brosse le portrait d'un Paris² délabré et de nombreuses silhouettes habitant un espace physique et littéraire sans repères ; nous nous occuperons donc de montrer la manière dont ces emplacements contribuent à la problématisation de quelques réalités sociales et ontologiques. En outre, malgré la profusion de relations éphémères que les personnages entretiennent, notre contribution tâchera d'illustrer le paradoxal et multiple effritement de l'altérité dans un roman où le *continuum* linguistique s'accompagne du *continuum* narratif (Ciminari 2005, 166).

2. Fluctuations spatiales et temporelles : la (dis)continuité narrative

Sans autre lieu que la nuit se caractérise par une absence de tout repère chronologique, l'action se situant vraisemblablement dans un arc temporel vaste, celui de la nuit. En effet, même lorsque les dispositifs permettant de mesurer le temps sont fournis dans le cadre narratif, ils manquent de précision, de coordination ou présentent un dysfonctionnement : « elle craint que sa montre n'avance et va vérifier à la fenêtre, sur la façade de l'hôpital [...]. Chacune indique une heure différente » (de Céspedes 1973, 9).³ Pour cette raison, les personnages semblent être conscients de l'impossibilité d'obtenir des informations fiables sur la temporalité, qui se dilate au point de ne plus être déterminée par des données numériques, mais simplement par des perceptions : « pas la peine d'avoir une [montre], on ne réussit jamais à la garder ... Le temps qui passe me fout le cafard » (*SLN* 15) ; « à cette heure-ci [sans que l'heure nous soit fournie] tout s'allège » (*SLN* 13).

¹ Il s'agit des variations linguistiques respectivement selon le milieu social d'appartenance du locuteur, selon la situation communicative et selon le canal (écrit ou oral) employé.

² Les nombreuses indications topographiques présentes dans la narration nous permettent de l'affirmer.

³ Par la suite nous emploierons le sigle *SLN* pour désigner le roman.

Cela semble s'expliquer par la constante répétitivité des actions quotidiennes (SLN 10-11) renfermant les Parisiens dans une circularité sans cesse. Par ailleurs, dans *Sans autre lieu que la nuit*, ce n'est pas uniquement la temporalité qui manque de repères, mais également l'espace littéraire. En d'autres termes, le récit n'a pas de chapitres ou parties et s'écoule de manière continue (Zancan 2005, 59). En outre, la circularité temporelle des événements se reflète également dans la structure romanesque s'ouvrant sur les ronflements du chauffeur de taxi Jacquot, à la tombée de la nuit, et s'achevant sur le repos qui suit sa nuit de travail (Ciminari 2005, 166).

Dans le récit, le manque de repères chronologiques est ensuite accentué par un espace narratif physiquement tangible, mais manquant de traits distinctifs, car il nous est présenté comme un milieu urbain se limitant à la surface de l'agglomération parisienne. En réalité, cela contraste avec le fait que le protagoniste indiscutable du roman est le lieu dans son sens absolu, voire la manière dont ses emplacements se façonnent et se déforment, se décuplent et se fractionnent rapidement, selon le sujet les habitant. Plus précisément, l'arrière-plan de toutes les actions, accomplies plus par inertie que par volonté, est la ville. Cette dernière se montre comme un *locus hostilis* car guenilleuse, exigüe, où des « bruits vulgaires » (SLN 13) résonnent; les citoyens « éprouvent un serrement de cœur » (SLN 13), ils sont « emprisonné[s] dans cette coquille, au milieu d'une colonne écaillée de voitures » (SLN 14). Par conséquent, la ville constitue un espace d'aliénation sociale, devenant ainsi le paradigme même de la vie de ses habitants, qui « n'est qu'agitation forcenée, ou attente » (SLN 45): « à chaque refus, on réduit ses exigences [...] et quand enfin il faut rester seul, c'est la ville entière qui vous délaisse: la vie même » (SLN 43).

Au-delà de l'urbanisme de la capitale, les espaces physiques et géographiques de la narration sont organisés de manière qu'ils se morcellent en micro-univers: la rue avec ses taxis, le métro, l'hôpital, une maison de repos et des musées. Or, comme nous l'avons constaté, à cause du manque de repères ne nous permettant pas de situer la narration dans une topographie et une chronologie précises, les espaces urbains apparaissent éloignés entre eux. Pourtant, ces derniers sont tous connectés, car traversés sans cesse par les mêmes personnages.

3. Quantités de personnages sans qualités

Dès le début, le roman se peuple d'une grande quantité de figures humaines, qui semblent se multiplier de manière exponentielle à chaque page. En effet, la narration commence *in medias res*; les pronoms personnels sujets à la troisième personne et utilisés comme déictiques sont employés massivement, alors que la situation d'énonciation n'a pas encore été illustrée et que le lecteur la méconnaît. Même si dans la narration nous pouvons constater que les protagonistes sont parfois nommés par leurs prénoms, ces derniers perdent leur valeur personnelle: ils ont souvent été attribués au hasard par des parents qui n'ont pas pris, ni eu, le temps de choisir (*SLN* 36). De plus, dans le récit, l'anonymisation des locuteurs est favorisée par la grande quantité de signes typographiques – surtout tirets et parenthèses – utilisés pour introduire les prises de parole dans de longs dialogues, ce qui contribue à confondre l'émetteur avec ses interlocuteurs.

À la lumière de ces constats, nous pouvons donc observer que cette multiplicité de personnages se transforme en un ensemble de silhouettes dont les généralités sont impossibles à tracer et que le lecteur reconnaît uniquement pour leur profession, comme le chauffeur Jacquot. En réalité, la sensation qu'il s'agisse d'individus privés de traits distinctifs est confirmée par le fait que ces derniers sont peints comme des fainéants (*SLN* 9, 20, 56, 185), inertes (*SLN* 57, 167, 186) et impuissants face à l'écoulement du temps (*SLN* 18), aliénés par le travail (*SLN* 24, 185, 215) et en même temps extrêmement vénaux (*SLN* 26, 31); chacun d'entre eux ne constitue que l'énième Homme qu'«en ville, on ne repère pas, parmi des milliers d'autres hommes» (*SLN* 12).

Néanmoins, les citoyens faisant partie de cette multiplicité informe rentrent inévitablement en contact entre eux, générant ainsi une profusion de relations humaines. Dans certains cas, malgré la présence de foules, les individus ne communiquent pas: dans le jardin de l'hôpital où «les malades [...] ne font pas la conversation, il y en a qui parlent pour elles-mêmes, d'autres qui jouent avec leurs doigts» (*SLN* 10). Dans d'autres cas, malgré l'instauration de quelques rapports sociaux, la lâcheté prévaut et ces derniers ne sont établis que pour un profit personnel. Notamment, lors de la collecte des signatures pour la libération de Daniel Launais, condamné à mort, nombreux sont ceux qui signent

uniquement pour que leur nom apparaisse sur la feuille (SLN 55) ; selon la même logique, lorsque son mari Pierre rentre du travail plus tôt que d'habitude, Simone ne craint pas qu'il puisse avoir eu un malheur, mais pense uniquement à une éventuelle réduction de l'argent gagné (SLN 183). Dans cette optique, les relations humaines deviennent éphémères et se réduisent à « une question de compagnie » (SLN 77). Ainsi, une conversation avec un inconnu devient libératoire, car paradoxalement basée sur la méconnaissance : l'Autre est pure présence, sans besoin qu'on connaisse son essence.

La lâcheté de tout habitant de la ville fait pressentir également une dégradation de son espace intime. En d'autres mots, les individus vivent de manière superficielle le surgissement de toute forme d'affectivité : « moi, quand j'ai mal aux pieds, ça m'est égal qu'on m'aime... Il faut pourtant que j'appelle Antoine. [...] Il me plaît, il est même le seul qui me plaise, mais j'en ai marre. C'est pour lui annoncer la fin qu'il me faut lui parler » (SLN 15). Ici la condition corporelle prime sur les sentiments, ce qui témoigne de leur banalisation. Et pourtant, paradoxalement l'importance accordée à la corporalité individuelle dans les liaisons sentimentales s'accompagne d'une superficialité extrême vis-à-vis de l'intimité physique : « – Toutes tes amies le savent aussi [...]. À l'exception de celles avec lesquelles j'ai couché. [...] – Je me ferai raccompagner par un de ceux que j'ai mis dans mon lit, moi aussi » (SLN 34). Ainsi, malgré cette profusion de relations entretenues par les personnages, le roman met en scène le paradoxal effritement de l'altérité que notre contribution tâchera d'illustrer sous ses nombreuses manifestations.

4. Permutations spatiales, usures relationnelles, perméabilité langagière

La nuit s'écoulant dans la plupart des cas dans des lieux publics, les protagonistes se trouvent plongés dans un tourbillon répugnant de relations humaines forcées avec des inconnus (SLN 11). En effet, c'est dans ces micro-espaces que l'idée d'un entassement d'êtres humains nous est transmise, plus que celle d'une cohabitation entre individus pensants : « on voyage ballotté parmi d'autres corps fatigués, transpirants, ou si on

est au volant, on échange des regards haineux avec d'autres conducteurs exaspérés» (SLN 12).

Or, les micro-espaces de Paris sont tous connectés, avant tout, car faisant partie d'une même métropole, puis grâce aux êtres humains les traversant de long en large. Notamment, le chauffeur de taxi Jacquot sert d'intermédiaire pour le passage d'un scénario à l'autre, et Chriss, en sautant d'un appel téléphonique à l'autre pour recueillir des signatures, alimente la polyphonie du roman : elle est le personnage qui croise le plus de monde dans la ville et qui entretient le plus de conversations. Dans la plupart des cas, ce qui nous permet de glisser d'un cadre d'action à l'autre est le fait que différents personnages accomplissent la même action simultanément et dans le même lieu, pour la même cause, mais c'est comme s'ils restaient tous dans leur micro-univers, sans s'apercevoir de la présence des autres : « – Diane ? C'est Georges Ferrin ... Nous sortirons dans dix minutes. [...] – Attendez ... huit heures vingt-cinq. – [...] À tout de suite, Diane. – Mais avec qui parlais-tu, Prosper ? C'était occupé. – Je t'appelais, ma poulette. [...] – Léo, c'est Serge ... j'ai rien [*sic*] trouvé, rien. [...] – Bruno ? ... Bernard. Tu dormais ? » (SLN 44).

À travers cette conversation, qui rebondit d'un interlocuteur à l'autre sans que l'émetteur et le destinataire restent les mêmes, le lecteur a la sensation de se dissoudre lui-même dans l'espace romanesque. Effectivement, les identités des personnages dont il suit les actions sont échangées et interchangeable avec celles d'autres personnages, elles s'implantent dans un autre corps qui semble constituer la continuation du précédent se trouvant dans le même lieu. Face à ces réflexions, nous remarquons que dans le roman les emplacements de Paris sont caractérisés par la simultanéité (Bernardini Napoletano 2005, 142) et la juxtaposition à la fois, car lorsque les interlocuteurs sont physiquement proches ou rapprochés par un médium de communication, ils se dispersent (Foucault 2004, 12). Le manque de repères dans ce sens est également à reconduire à ces dynamiques : les relations humaines d'un côté tiennent ensemble ces différents emplacements dans une seule ville, de l'autre côté l'éclatent en les séparant (Foucault 2004, 14).

La décentralisation et centralisation continue de l'espace sur le plan stylistique et cognitif est accompagnée d'un emploi prédominant du discours indirect libre. Ce dernier favorise la création de flux dialogiques difficiles à attribuer à un émetteur et à un destinataire. En effet, souvent

les mots et les messages véhiculés se situent à la croisée entre l'espace socio-urbain et l'espace intime de la pensée. Tout d'abord, cela est visible dans la présence de transcriptions des messages d'alerte, de phrases de panneaux (SLN 12), de discours publicitaires se glissant dans les dialogues (Bernardini Napoletano 2005, 142) et dans l'esprit. De plus, nombreuses sont les répliques de conversations téléphoniques dont on rapporte uniquement ce que l'on entend d'un seul côté du fil, en ignorant les mots de l'autre interlocuteur (SLN 19). Ces éléments participent d'une progressive dissolution du langage qui se réduit à des voix diffuses anonymes, « des bulles qui flottent dans l'espace » (SLN 16). Même lorsque le langage est nécessaire à l'établissement d'une interaction humaine, il est dépouillé de sa fonction conative et devient totalement artificiel (SLN 17). La ville paraît donc ne plus être habitée par des humains, mais par une confusion de voix qu'on essaie d'appeler et entendre uniquement pour occuper son temps (SLN 43).

Le fait que plusieurs personnes lancent des appels à plusieurs, sans réponse et sans aucune raison, est une constante qu'on retrouve dans plusieurs passages du roman (SLN 160). En effet, le ballottement diffus d'une voix à l'autre contribue à faire en sorte que plus aucun son humain n'est familier : « enfin une voix qu'il connaît : la voix de la radio » (SLN 46). En réalité, la banalisation du langage causée par le fait que les gens « ne parlent pas, ils radotent » (SLN 122) est le signe d'un appauvrissement cognitif : « D'ailleurs, mon nom commence par un A... *Je répète : A, mélangez les fraises écrasées au jus de concombres... (Fait.) B, ajoutez le contenu du sachet mauve, malaxez. (Fait aussi.) C, laissez reposer la pâte pendant quinze minutes que vous emploieriez à l'exercice n° 27* » (SLN 55). Comme on le voit dans cet extrait, on rapporte quelque chose qu'on entend et on y ancre des réflexions banales.

Les voix du narrateur, de l'autrice et des personnages organisent le discours romanesque autour de la plurivocité. Sur le plan stylistique, l'hétérogénéité des discours est représentée tout d'abord par la variété des registres utilisés pour s'exprimer, ainsi que des situations communicatives, puis également de différentes langues (SLN 51, 95) : c'est ce que Bakhtine appelle la diversité sociale des types de discours, ou l'hétéroglossie (Bakhtin 1981, 263). Cela engendre différents systèmes linguistiques s'interpénétrant grâce aux sauts spatiaux et se diffusant d'un flux dialogique à l'autre : « the process of centralization and decentralization,

of unification and disunification, intersects in the utterance; the utterance not only answers the requirements of its own language as an individualized embodiment of a speech act, but it answers the requirements of heteroglossia as well» (Bakhtin 1981, 272).

5. Entre hétérotopie et hétérochronie

Après avoir illustré physiquement et géographiquement la ville, il est important de dépasser son aspect tangible, afin de dévoiler une nouvelle façon de représenter et de penser les relations entre les espaces et les entités les habitant. Tout d'abord, nous avons déjà souligné que les micro-espaces constituant la ville sont tous liés par les nombreux personnages les traversant, pourtant ils se configurent comme des emplacements où les relations arides dominant. Nous pouvons donc conclure qu'il s'agit d'espaces liés et opposés, mais tous réels; ce sont « des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies » (Foucault 2004, 15).

Tel que Foucault l'exprime, les hétérotopies sont des emplacements sans lieu, mais réellement existants. Tout d'abord, le titre *Sans autre lieu que la nuit* établit la nuit comme milieu d'action. Toutefois, s'agissant plus d'un lieu temporel que matériel, le récit se situe dans une suspension réelle, car racontée, mais impalpable: « Tout est possible, la nuit – en imagination, bien entendu » (SLN 200).

En outre, dans sa réflexion Foucault décèle au moins deux types d'hétérotopies: « il y a une certaine forme d'hétérotopie que j'appellerai hétérotopie de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise » (Foucault 2004, 15). En d'autres mots, il s'agit d'espaces propices à ce que des actions ne pouvant avoir lieu nulle part puissent s'accomplir

et se situer. Dans le roman, notamment, le mariage se configure comme le milieu où l'on peut légitimer les plaisirs charnels et l'activité sexuelle :

- Il y a tant de choses encore à voler ... à conquérir, disons.
- [...] [Le droit] de faire l'amour ? Je le fais.
- [...] Je voudrais éprouver, ne fût-ce qu'une fois, cette frénésie qui fait déconner [les femmes].
- Peut-être avec une fille qui te résisterait [...]
- J'en avais trouvé une : c'était pour se faire épouser, Je lui disais que je serais un mari abominable. Elle, têtue : Bon, on divorcera, essayons quand même [...] (SLN 58)

De la même manière, face à certains dogmes sociaux, les chambres d'hôtel, les motels et les maisons closes sont des hétérotopies de crise :

Une fois pourtant, elle ne s'était pas aperçue que quelqu'un la suivait. [...] La quarantaine, maigrot, avec des yeux perçants qui la pointaient dans la glace : Vous aimez ce joli soutien-gorge noir, mademoiselle [*sic*] ? Je me ferais une joie de vous l'offrir ... Ils n'étaient pas entrés dans la boutique, mais dans la chambre d'un hôtel. Après, il avait glissé quelque chose dans son sac : C'est pour le petit cadeau que je vous ai promis. J'aimerais l'admirer sur vous, mardi prochain ... (SLN 92)

Le second type d'hétérotopies identifiées par Foucault sont celles « de déviation, celle(s) dans lesquelles on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (Foucault 2004, 15-16). Dans le roman c'est le cas de l'hôpital, où les malades sont calmés sous prétexte de leur faire croire qu'ils se trouvent dans un lieu agréable (SLN 21). En particulier, l'internement de ces personnes dans ces hétérotopies, sous prétexte de leur déviation, se base sur un regard hostile à l'altérité dans toutes ses manifestations : « - [...] Docteur, pour quels motifs interne-t-on quelqu'un à Sainte-Jeanne ? - [...] je dirais, qu'il suffit d'être différent, d'avoir des opinions, des habitudes, des horaires différents, pour éveiller la suspicion. Si l'on est ... extraordinaire, les autres vous acculent à cette exceptionnalité. Pour vous faire croire que la diversité est maladie : et pour essayer de s'en convaincre eux-mêmes » (SLN 203).

Surtout à la lumière de la manière dont les rapports humains avec les autres se déclinent, nous pouvons en conclure que les hétérotopies présentes dans le roman fonctionnent en tant que membrane entre l'espace social et l'espace intime : l'expérience ontologique de chacun détermine son emplacement. Cela met en relief l'un des principes fondamentaux

des hétérotopies : la juxtaposition « en un seul lieu réel [de] plusieurs espaces, [...] en eux-mêmes incompatibles » (Foucault 2004, 17), à savoir la perméabilité de l'espace social dans l'espace intime, sans que les deux puissent être valorisés et privilégiés à égale mesure.

En réalité, l'hétérotopie agissant dans le roman n'est pas univoque et les manières dont elle se manifeste sont multiples, s'élargissant notamment sur le plan temporel. Avant tout, d'une part nous pouvons rencontrer la présence de quelques hétérotopies du temps ou éternitaires (Foucault 2004, 17), comme le musée (*SLN* 15), basées sur l'accumulation de plusieurs emplacements chronologiques – théoriquement réels, car existants dans le monde, mais pratiquement inactuels et donc non habitables – dans une seule temporalité. D'autre part, comme le titre le rappelle, le roman se base sur une « hétérotopie chronique » (Foucault 2004, 17), à savoir la nuit comme emplacement temporel et la ville comme emplacement géographique permettant, quoique illusoire et circonscrite, une suspension du temps et de l'éther.

De plus, la coexistence des superpositions et juxtapositions spatiales rendue possible par les hétérotopies se reflète sur le plan stylistique par l'hétéroglossie : « the authentic environment of an utterance [...] is dialogized heteroglossia, anonymous and social as language, but simultaneously concrete, filled with specific content and accented as an individual utterance » (Bakhtin 1981, 272). La spatialisation du langage est donc problématisée, car si ce dernier a lieu dans l'espace romanesque de la page écrite, parfois on ne l'entend pas et ne dispose donc d'aucun emplacement tangible ; discours directs libres, enseignes reportées, flux de conscience en sont la manifestation, participant du discours à double voix qui rend service à l'intention des locuteurs. Dans ces apartés, le lecteur rentre dans les réflexions des personnages et devient narrateur interne. À la lumière de ces constats, il est donc légitime de se demander si les pensées peuvent être reconnues dans le roman comme une autre forme d'hétérotopie, car le langage se situe dans l'hétérotopie, comme l'illustre indirectement l'un des narrateurs-personnages : « il se retrouve sans le vouloir place du Châtelet. Il aurait dû changer de ligne, mais – tout à son dialogue imaginaire –, au lieu de prendre le couloir de correspondance, il s'est dirigé vers la sortie » (*SLN* 42). En effet, l'usure de l'espace physique arrive à affecter la pensée, contribuant ainsi à une dilatation du *logos* jusqu'à atteindre l'esprit. Par conséquent, ce dernier n'est

plus strictement dialogique et il ne relève plus de l'hétéroglossie telle que Bakhtine la définit; le *logos* se décline plutôt comme *ontos-logos*, à savoir un *logos* de l'être.

6. Contre l'hétérotopie machiste : l'hétéroglossie féminine

En analysant la manière dont les espaces sont habités dans le roman, nous constatons que dans les lieux actualisant des hétérotopies de déviation, les personnes fragiles sont toutes des femmes (SLN 10), souvent vieilles. Elles sont peintes comme étant en état de misère et donc de déviation vis-à-vis de la société. Toutefois, cette présence considérable du genre féminin est à double tranchant dans le roman.

D'un côté, les hommes ont une vision négative des femmes. Ils les voient souvent comme un poids, car « les femmes ça fait trop d'ennuis, pour ces dix minutes [de plaisir], qu'on peut aussi bien avoir tout seul » (SLN 59), tout en regardant avec pitié les services qu'elles leur rendent : « elles font ce qu'elles peuvent [...], elles prennent la pilule, elles achètent de quoi dîner, elles nous offrent de beaux chandails » (SLN 59). En outre, le corps féminin est souvent sexué et tyrannisé par l'être masculin qui ne voit qu'une « sale petite réactionnaire au joli cul bien rond » (SLN 101), « des jupettes au ras du cul » (SLN 113) et des femmes qui se penchent exprès pour faire baver les hommes (SLN 113); sous ces prétextes, nombreux sont les cas de harcèlement (SLN 179). La sexualité à l'intérieur du foyer, tout comme celle dans la rue est déclamée sans pudeur et d'ailleurs, c'est ce télescopage de l'intime dans le public qui rend possible dans le roman l'interpénétration des espaces. Dans ce cadre, les femmes sont peintes comme des soumises lors de l'acte sexuel : « comme tu es chaude [...]. C'est vrai que tu aimes un certain genre de torture », dit l'un (SLN 68); « je les attache et je les bats. [...] [Dans ma valise] il y a des fouets, et d'autres instruments particuliers pour châtier les petites femmes voraces » (SLN 93), dit l'autre : les hommes ne gisent que pour exhiber leur corps et pour se donner du plaisir (SLN 159), ce qui dans le panorama hétérotopique qui domine le texte légitime des lieux-sexe. L'accès à ces derniers étant soumis à l'activité sexuelle – « les surbombs sont lugubres. Et il faut baiser, en plus » (SLN 56) –, ils sont des hétéro-

topies. En effet, ils respectent le principe selon lequel « les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables » (Foucault 2004, 18).

Face à ces considérations, quelques femmes du roman montrent une dépendance économique et de circonstance vis-à-vis des hommes (SLN 25). Toutefois, plusieurs femmes résistent aux hétérotopies de crise et déviation, essayant ainsi d'imposer leur volonté, même si dans un espace à son tour hétérotopique :

- [...] Je dois gagner de l'argent pour mes études.
- [...] Quelle folie les femmes n'ont aucune chance en peinture. Est-ce qu'il y a jamais eu de femmes peintres dont le talent se compare à celui d'un Raphaël ?
- Dans le passé, la condition des femmes était différente ...
- J'ai peur que ce ne soient des illusions ... Mais, attendez : vous pourriez décorer la chambre de Patrick, au château : nous vous paierons votre travail.
- Je crains que ma peinture ne soit pas ...
- Quel genre faites-vous ?
- De la peinture de mon temps. (SLN 37)

Ici encore une fois la notion de « mon temps » ne correspond à aucune référence concrète et fait allusion plutôt à un temps individuel, bien réel subjectivement, mais objectivement invivable, donc hétérotopique/hétérochronique (Foucault 1981, 17). Autrement dit, la correspondance entre espace et expérience individuelle est asynchrone, tout comme celle entre énonciation sociale (*langue*, de Saussure 1995, 37) et individuelle (*parole*, de Saussure 1995, 39). La résistance aux hétérotopies de crise, qui paraissent être établies prioritairement par les hommes, revient souvent dans les dialogues. Notamment, lorsque Monique affirme que se consacrer à la profession de dactylo correspond à assumer sa faillite (SLN 15), en réalité c'est parce que cette activité présuppose une soumission aux hommes (SLN 59). De la même manière, la résistance aux hétérotopies de déviation est exprimée par la présence de femmes qui entrent en relation avec plusieurs hommes en dehors du mariage, qui ont des idées politiques progressistes et qui pour cela ne se prêtent pas au sexe finalisé à l'objectification féminine (SLN 67).

Or, cette opposition aux hétérotopies de la part des femmes se manifeste dans le texte également du point de vue linguistique, grâce à l'intervention de l'hétéroglossie : « language is heteroglot from top to bottom : it

represents the co-existence of socio-ideological contradictions between [...] different socio-ideological groups in the present» (Bakhtin 1981, 291); c'est dans ce sens que l'hétéroglossie est hétérochronique. Cette attention pour le langage se reflète dans une individualisation du langage féminin dans le flux dialogique (*parole*, de Saussure 1995, 39), engendrant une hétéroglossie. Un exemple de cela est visible dans un passage du roman qui nous présente une hétérotopie dans un aparté, à savoir dans la pensée d'une femme :

- Je sens les mêmes choses que toi, Moni; mais je ne sais pas les dire aussi bien. (Il l'a priée de s'asseoir sur le bord du lit, et il s'est assis en face d'elle, sur un fauteuil : Ce n'est pas la peine de vous déshabiller, on ne chauffe déjà plus dans cet hôtel. [...] Ce chemisier est de coupe trop masculine pour vous, vous devriez porter un de ces corsages transparents, en dentelle, qui laisserait entrevoir vos jolis seins [...] Peut-être, seriez-vous assez bonne pour ouvrir votre chemisier, vous n'avez pas de soutien-gorge, j'ai vu ... Comment dire sa pudeur, sa timidité, soudaines? [...] Elle se tenait courbée dans une position qui certainement ne l'avantageait pas, croyant ainsi se montrer un peu moins. [...] Un vertige, et l'horreur de la tendresse dans le geste avec lequel elle accomplissait ce qu'il lui demandait [...]).
- Qu'est-ce que tu as Jackie? Tu ne dis rien? (*SLN* 187-188).

Le cadre est ici encore une fois une chambre d'hôtel, figurant comme hétérotopie de la déviation. Cette dernière, étant illustrée et racontée dans le *logos* individuel d'une femme narratrice interne, à savoir par moyen de sa *parole*, se configure comme une hétéroglossie. C'est alors en opposant son hétéroglossie à l'hétérotopie que la femme semble gagner un espace privilégié légitimant et renforçant l'identité féminine.

7. Conclusion. La xénographie pour une écriture gynocentrée

Le Paris délabré, multiforme et polyphonique peint dans *Sans autre lieu que la nuit* a permis à de Céspedes de porter l'attention sur une société où la multiplicité et la différence ne sont pas toujours perçues comme enrichissantes, mais où les formes acquises par l'altérité soulignent que sexuellement, linguistiquement et socialement l'Autre est hostile à soi. En particulier, la dégradation des rapports humains est mise en scène par la représentation hétérotopique de l'espace. Néanmoins, à travers le

langage les femmes s'opposent aux conditions de crise et de déviation sociales ayant donné lieu aux hétérotopies.

La condition de « migration » entre Paris, Rome et Cuba dans laquelle l'écrivaine a vécu, ainsi que la multiplicité linguistique et culturelle qui a marqué sa trajectoire de vie, font entrer le roman de plein droit parmi les xénographies de langue française. Toutefois, il est important de préciser que le roman fut auto-traduit en italien trois ans après sa parution. Ainsi, dans le passage d'une langue d'écriture à l'autre, les mises en scène de l'altérité propres à toute xénographie subissent une mise en abyme et le texte même devient autre à soi. Nous estimons donc que l'étude de cette xénographie ne peut être complète qu'en tenant compte également de son auto-translation. Dans cette dernière, la version française se configure comme une hétérotopie littéraire et, en même temps, la présence de l'auto-translation nous permet de contester qu'il s'agisse d'une xénographie entendue au sens d'écriture de l'étranger. À la lumière du rôle que les femmes jouent vis-à-vis des hétérotopies et de la manière dont leur *parole* est employée dans le roman, nous pouvons alors affirmer que le choix de la part de l'écrivaine de rapprocher l'œuvre des traits de la xénographie ne représente qu'une stratégie discursive dévolue à la (re)création d'un *topos* scriptural gynocentré.

Bibliographie

- Bakhtin, Mikhail (1981) : « Discourse in the Novel », in : Holquist, Michael (dir.) : *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin, C. Emerson & M. Holquist*, Austin Texas : University of Texas Press, 259-422.
- Bernardini Napoletano, Francesca (2005) : « La sperimentazione narrativa negli anni settanta : *Nel buio della notte* », in : Zancan, Marina (dir.) : *Alba de Céspedes*, Milano : Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 142-157.
- Ciminari, Sabrina (2005) : « Da *Sans autre lieu que la nuit* a *Nel buio della notte* », in : Zancan, Marina (dir.) : *Alba de Céspedes*, Milano : Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 158-165.
- De Céspedes, Alba (1973) : *Sans autre lieu que la nuit*, Paris : Seuil.

- De Céspedes, Alba/Zancan, Marina (dir.) (2011): *Romanzi*, Milano: Mondadori.
- De Crescenzo, Lucia (2018): « Sans autre lieu que la nuit: una nuova stagione dell'impegno letterario e politico di Alba de Céspedes », in: *Filolog* 9, 17, 130-147, <https://doi.org/10.21618/fil1817130c> [28.10.2023].
- De Lucia, Stefania (2017): *Scrittrici nomadi. Passare i confini tra lingue e culture*, Roma: Sapienza Università Editrice.
- De Saussure, Ferdinand (1995): *Cours de linguistique générale*, Paris: Grande Bibliothèque Payot.
- Foucault, Michel (2004): « Des espaces autres », in: *Empan* 54, 2, 12-19, <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012> [28.10.2023].
- Portal, Michel (1974): « Ces «étrangers» qui écrivent en français », in: *Lectures pour tous* 243, 64-65.
- Zancan, Marina (2005): « La ricerca letteraria. Le forme del romanzo », in: Zancan, Marina (dir.): *Alba de Céspedes*, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 19-65.