

L'enfermement comme appréhension de l'espace dans *Bord de mer* de Véronique Olmi

Catherine GRECH

Une lecture plus ou moins chronologique des textes d'un auteur nous montre bien souvent qu'il existe une problématique ou une notion commune à cette œuvre. Il semble que chez Véronique Olmi, dont il sera question ici, l'enfermement et l'exil soient des notions présentes à la fois dans ses œuvres dramatiques, ses nouvelles et son premier roman, que nous analyserons¹. Déjà dans la pièce *Le passage*², inspirée librement de la vie de la poétesse russe Marina Tsétaïeva, Olmi s'était questionnée sur l'exil d'une femme qui est obligée de vivre isolée avec son fils dans un appartement minable de Paris. Il suffit aussi de penser à la pièce *Les nuits sans lune*, sur la prison, ou à *La jouissance du scorpion*, sur le racisme ordinaire qui impose une sorte d'exil, pour nous rendre compte que les notions d'enfermement, d'aliénation et d'exil traversent une bonne partie de son œuvre. Mais c'est dans *Bord de mer*, publié en 2001, son premier roman inspiré d'un fait réel, que la problématique de l'enfermement est portée à son comble. Dans ce texte très près du registre de la langue orale et écrit à la première personne, une femme dépressive, pauvre, abruti par les médicaments et qui n'est jamais sortie de la cité de HLM, où elle vit comme une condamnée, décide en plein hiver de « larguer les amarres » (BM 78) et de partir en vacances au bord de la mer avec ses deux fils, de neuf et cinq ans. Et après les avoir amenés à la fête foraine et leur avoir payé des frites³, elle les tue.

¹ Véronique Olmi, *Bord de mer*, Paris, Actes Sud, coll. « Domaine français », 2001. Toute référence à ce roman sera désormais indiquée par le sigle BM suivi de la page.

² Véronique Olmi, *Le passage*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1996.

³ Dans une entrevue qu'elle a accordée au journal *Libération* en mai 2001, Véronique Olmi avoue que le côté tragique de la fête foraine et des frites avait quelque chose de terrible qui l'a particulièrement touchée.

Pour expliquer la représentation de l'espace dans le roman, nous partirons de la notion d'enfermement en nous appuyant sur les travaux de Michel Foucault dans *Surveiller et punir*. Nous tenterons, dans un premier temps, de démontrer comment la narratrice qui est dans « une pratique du rejet⁴ », comme le sont les criminels et les fous, vit dans un espace surveillé et disciplinaire, qui rappelle la cellule et l'asile, dont elle essaie de s'échapper, comme on s'évade de prison, pour se soustraire au regard de l'Autre. Nous verrons dans la seconde partie que le nouvel espace qu'elle tente d'investir ne lui renvoie que l'image de son aliénation. Les moyens financiers limités dont elle dispose ne lui permettent pas de se payer un hôtel convenable, et les conditions atmosphériques défavorables qu'elle subit tout au long du voyage, qui ne dure que vingt-quatre heures, lui rappellent la misère dans laquelle elle vit. Enfin, nous examinerons dans la dernière partie comment l'expérience de l'altérité, que ce soit dans la cité où elle habite ou dans cette ville de bord de mer, ne peut se concevoir qu'à partir d'un rapport fondé sur l'opposition surveillant/surveillé, juge/accusé. Il s'agira aussi de montrer que ces oppositions se prolongent jusqu'à ses enfants qui, en grandissant, en arrivent eux aussi à occuper le statut de surveillant. En conséquence de ce rapport de pouvoir qui s'installe avec eux et qui s'étend jusqu'à son appartement, seul espace où elle se sent véritablement protégée, la narratrice en vient à la conclusion qu'elle n'a d'autre choix que de tuer ses deux fils.

Espace surveillé et disciplinaire

Lorsque le roman débute, la narratrice s'apprête à monter dans l'autobus qui doit la mener au bord de la mer. Le lecteur ne la voit donc ni traverser ni faire l'expérience de son lieu d'habitation qu'elle cherche à fuir. Toutefois, grâce aux nombreux indices qui nous sont donnés tout au long du texte, nous comprenons que la structure spatiale de la cité de HLM dans laquelle la narratrice habite se fonde sur le modèle de l'espace carcéral et asilaire. On verra que l'état dépressif de la narratrice provoque une marginalisation

⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des histoires », 1975, p. 200.

qui demande une surveillance constante. La dépression, qui est un pays en soi⁵, isole du corps social, fondé sur une opposition binaire normalité/anormalité, la narratrice que « les angoisses paralysent » (BM 21). Aussi, dans le but de contrôler ceux qui ne sont pas une force utile pour une société qui base ses rapports à partir de la notion de production (la narratrice est sans travail) et qui refusent l'assujettissement (elle cherche à résister au contrôle social dont elle est souvent l'objet de la part des services sociaux), la société effectue « une répartition des individus dans l'espace⁶ ». En distribuant dans l'espace ceux qui refusent de se soumettre, on s'assure d'appliquer un contrôle sur le temps et les mouvements des individus. La narratrice est donc maintenue dans un « espace de tolérance⁷ », d'où on la surveille. Cet « exil-clôture », comme Michel Foucault qualifie cet espace, est bien entendu situé en périphérie, où la narratrice a l'impression de vivre « bien rangée dans [une] boîte » (BM 30). On se rappellera que ce sont surtout « les groupes sociaux inférieurs qui se trouvent relégués à la périphérie⁸ ». Même si elle ne donne aucune précision quant à sa situation d'exilée, la narratrice en est néanmoins consciente :

C'est comme pour les prisons, ou les maisons de retraite, tout ce qui ne cadre pas dans le décor se fait vers les grandes routes, là où la loi n'est pas la même, la douleur différente. (BM 89)

Il serait toutefois faux de croire que la périphérie est laissée sans surveillance ; la discipline a établi au préalable un réseau insidieux et efficace qui la relie au centre. Pour Foucault, l'école — et on peut chez Olmi étendre cette observation aux services sociaux — devient un « minuscule observatoire social qui pénètre chez les adultes et exerce sur eux un contrôle régulier⁹. » La narratrice fait d'ailleurs plusieurs fois référence à ses nombreuses visites au dis-

⁵ Je m'appuie sur l'analyse que fait Julia Kristeva de la dépression dans son essai, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987.

⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 143.

⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁸ Yuri Lotman, « La notion de frontière » in *La sémiotique*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », p. 35.

⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 213.

pensaire¹⁰ et à ses conversations avec l'assistante sociale et Marie-Hélène, la maîtresse d'école de Kevin, son plus jeune fils :

J'aime pas quand Marie-Hélène demande à me parler, Kevin a beau être son choucou, je le sais, jamais elle me félicite, toujours elle pose des questions. Pourquoi est-ce qu'il a pas ses chaussons pour la gymnastique ? À quelle heure il se couche le soir, il s'endort en classe [...]. (BM 29)

Pour l'individu marginalisé, le privé devient public. L'espace privé n'est donc pas un lieu protégé puisqu'il ne peut échapper à la surveillance. En fait, la discipline n'a d'autre but que de créer, à même ces espaces périphériques, des cellules « qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps¹¹. » L'exil-clôture, on l'aura compris, doit assurer la fixation, loin du centre, des individus qui sont en marge du registre de la normalité afin d'éviter qu'ils ne menacent le corps social tout entier.

En plus de répartir les individus dans l'espace, la discipline impose une temporalité linéaire qui « s'oriente vers un point terminal et stable¹². » Dans le roman, la temporalité est marquée par le calendrier scolaire ; Stan et Kevin, les deux fils de la narratrice, y font plusieurs fois référence. L'obligation de concevoir le temps comme une ligne droite s'oppose à l'état dépressif de la narratrice qui vit dans une sorte de fragmentation provoquée par la dépression. Le fait de ne pas se conformer à une temporalité linéaire lui permet en quelque sorte d'échapper au regard de l'Autre. Par son appréhension morcelée du temps, la narratrice offre une résistance à la discipline :

ceux qui se couchent le soir parce qu'ils sont fatigués, parce qu'ils ont su remplir leur journée heure par heure et qui se lèvent le matin parce que c'est normal, il faut le faire et ils le font — c'est pas comme moi qui mélange la nuit et le jour, qui veille quant tout le monde pionce et qui m'écroule quant tout le monde gambade. (BM 23)

¹⁰ On remarquera au passage ce mot qui peut sembler curieux et qui n'est guère utilisé. Nous donnons ici la définition du *Petit Robert* qui explique peut-être les raisons qui ont poussé Olmi à choisir ce mot : « Établissement (public ou privé) où l'on donne gratuitement des soins courants et où on assure le dépistage et la prévention de certaines maladies à caractère social. » (Je souligne)

¹¹ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 139.

¹² *Ibid.*, p. 162.

En ne sachant ni le jour ni l'heure, la narratrice a la fausse impression d'être « libre » (BM 104). Mais ce n'est pas tant une temporalité fragmentée que la narratrice recherche qu'un espace « hors temps », situé loin du regard de l'Autre, où toute altérité se résumerait à ses enfants :

Voilà comment j'aurais dû passer le restant de mes jours : au lit avec mes gosses, le monde on l'aurait regardé comme on regarde la télé : de loin, sans se salir, la télécommande à la main, le monde on l'aurait éteint à la première saloperie. (BM 79)

Elle s'échappe donc de cet espace surveillé, comme on s'évade de prison, pour éviter non seulement la fixation, mais la temporalité linéaire imposée par la discipline. Ce n'est pas un hasard si la narratrice choisit la mer. Elle cherche avant tout à prouver qu'elle peut, elle aussi, comme les gens « normaux », s'éloigner de la périphérie qu'elle n'a jamais quittée.

Espace traversé

Dans l'imaginaire, les vacances à la mer sont, de façon cliché peut-être, synonymes de richesse et de liberté. Pour la narratrice, l'océan représente l'espace de tous les possibles, de tous les espoirs. La mer doit avoir comme fonction de la sortir, elle et ses enfants, d'un état de marginalisation. Nous verrons dans cette seconde partie que la rencontre avec l'océan et les espaces traversés détermine le déroulement des événements. L'hostilité de ce nouvel espace — il pleut continuellement — comme la façon qu'a la narratrice, non pas de l'investir mais de le parcourir, aura des conséquences tragiques pour les personnages.

Lorsque le récit débute, la narratrice quitte, en pleine nuit, la cité de HLM, comme un prisonnier qui s'évade. Le vieil autobus dans lequel elle monte annonce déjà les espaces¹³ qui lui renverront tout au long du récit l'image de l'enfermement et de son aliénation. Le lecteur passe d'une cité de HLM d'une ville sans nom à une

¹³ Voir le tableau en annexe. On remarquera que les espaces traversés sont tous sales, vieux et humides. Il semble que la ville n'ait à offrir que des espaces insalubres.

autre ville qui n'est jamais nommée. Il est important de souligner ici qu'aucun des espaces traversés n'a de nom. La narratrice va au bord de la mer ; laquelle, dans quelle ville ? On l'ignore. Elle réserve une chambre dans un hôtel, lequel ? Le récit ne le dit pas (il précise seulement qu'il n'est pas au bord de la mer, ce qui aurait été trop cher). Elle déjeune dans un café dont nous ignorons le nom et entre dans une épicerie qui n'est pas nommée. Parce qu'ils ne représentent ni l'ailleurs ni la non-marginalité, il ne sert à rien de nommer ces espaces. À cause de leur côté pauvre et miséreux, ils sont à l'image du connu, du déjà-vu, de l'espace carcéral auquel elle est habituée. Tout reste donc dans l'anonymat. Pas plus qu'elle ne se nomme, la narratrice ne peut nommer les choses.

Si le lecteur saisit bien les espaces traversés grâce aux descriptions de la narratrice, en revanche, il ne comprend pas trop la façon dont elle les parcourt. La cartographie de la ville demeure inconnue, et les déambulations de la narratrice restent incompréhensibles. Elle erre plus qu'elle ne se promène. La façon dont elle circule dans la ville s'inscrit dans le registre du langage qui est propre au dépressif : « monotone et répétitif¹⁴ ». Le but de la narratrice n'est pas de découvrir la ville — curieusement elle ne cherche pas l'océan — mais de la traverser par simple nécessité. Sa seule obsession est d'échapper au regard de l'Autre. Si ce n'est qu'elle doit aller au café et à l'épicerie parce que les enfants lui rappellent qu'ils ont faim, elle serait restée « terrée » dans sa chambre d'hôtel. En outre, son appréhension circulaire de l'espace prouve que la narratrice est dans un univers bloqué, *a closed universe*¹⁵. L'espoir d'une quelconque perspective s'annule. Ses déambulations la ramènent toujours à son point de départ dans cette ville inconnue, sa chambre d'hôtel qu'elle compare d'ailleurs à « un trou, à un terrier. » (BM 63) Il est intéressant de souligner ici la dichotomie spatiale qui existe entre la chambre, située au dernier étage de l'hôtel, et l'image qu'elle s'en fait. Pour Lutwack, un espace en hauteur

¹⁴ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵ Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1984, p. 60.

peut donner au personnage un effet de « domination¹⁶ ». Mais étant donné son statut de dominée, la narratrice ne peut que comparer sa chambre, où elle se réfugie, à un endroit situé sous terre, qui la rend invisible. Aussi, sa façon de faire un parallèle entre sa chambre et un trou montre-t-elle l'impossibilité de percevoir autre chose qu'un horizon bloqué. D'ailleurs, dès son arrivée à l'hôtel, la narratrice réalise que la fenêtre de sa chambre donne sur un mur : l'horizon est déjà bloqué. Conséquemment, ce n'est pas à partir de la chambre qu'il peut y avoir rupture avec l'enfermement. Et plus le roman avance, plus on constate que la narratrice passe d'une impression d'enfermement à un désir d'enterrement ; désir qui annonce en quelque sorte le geste tragique qu'elle posera à la fin du roman.

L'appréhension de l'espace est aussi tributaire de la notion de visibilité, étant donné que le repérage des lieux s'effectue avant tout par le truchement du regard. On verra dans la dernière partie que la narratrice, qui a un statut d'accusée, a plus l'habitude d'être regardée que de regarder. Elle, qui toute sa vie n'a fait que se « faufiler » (*BM* 42), ne porte que peu d'attention à l'espace extérieur qu'elle parcourt, ce qui a comme conséquence de rendre les distances difficiles à saisir. Dès lors « la ville est un mystère » (*BM* 17) tant pour la narratrice que pour le lecteur. Durant tout le récit, la narratrice ignore ce qui l'éloigne ou la rapproche des lieux qu'elle cherche à atteindre. Elle est « désorientée dans cette ville, [où] tout [est] toujours derrière [elle] sans qu'[elle s]'en aperçoive. » (*BM* 20) Ceci peut s'expliquer en partie par l'effet de « flottement » ou de « spectralisation¹⁷ » que la dépression entraîne souvent. Le dépressif, qui ne s'intéresse à rien d'autre qu'à la douleur, ne semble pas chercher à faire l'expérience de l'espace. On voit d'ailleurs que la narratrice n'arrive pas à « rester longtemps au même endroit, il y a vite quelque chose qui [lui] fait mal, qui [l]'écœure. » (*BM* 52) Elle a l'impression d'être « nulle part » (*BM* 17 et 86), de flotter au-dessus de l'espace dans « une lumière blanche » (*BM* 86 et 96) qui

¹⁶ Précisons que, selon Lutwack, on ne peut toutefois attribuer une valeur fixe à un état particulier.

¹⁷ Cette observation est tirée d'un séminaire sur la douleur au féminin offert par Martine Delvaux à l'UQAM (automne 2000).

lui fait perdre conscience. Le peu d'expérience qu'elle a d'un espace ouvert, dans la mesure où « l'espace disciplinaire ne permet pas la circulation diffuse des individus¹⁸ », explique cette façon de tourner en rond et de revenir toujours au même point. Foucault observe aussi que la discipline n'implante pas les individus, mais les distribue plutôt dans un réseau de relations où ils sont continuellement surveillés. Pour cette raison, l'individu marginalisé, situé en permanence en dehors du corps social, ne peut espérer investir un espace ouvert ni en faire l'expérience.

C'est donc tout à fait par hasard, au tournant d'une rue, que la narratrice découvre la mer. Curieusement, malgré le « boucan d'enfer » (BM 44) de l'océan, elle ne l'entend pas. En raison des conditions atmosphériques, la mer est grise, déchaînée, l'horizon bloqué, la narratrice et ses enfants n'iront qu'une seule fois sur la plage. On se rend compte que la mer est plus fantasmée qu'elle n'est cherchée. La narratrice, en fait, rêve que la mer aille à elle (BM 38), ce qui lui éviterait un déplacement dans l'espace. La rencontre avec la mer, à laquelle elle a beaucoup rêvé et qui pourtant devrait être la « même pour tout le monde » (BM 21), ne donne pas les résultats escomptés. Nous constatons, comme le fait remarquer Lutwack, que l'atmosphère influence la façon qu'a un personnage de concevoir l'espace. Sur la plage, la narratrice a encore l'impression, comme dans son HLM et dans sa chambre d'hôtel, d'être « dans une boîte » (BM 45). Le côté infini de la mer ne réussit pas à s'opposer à l'espace clos de la cité de HLM, mais prolonge au contraire l'image de la boîte. C'est en observant son fils aîné courir sur la plage que la narratrice prend conscience qu'il est déjà à neuf ans conditionné par l'enfermement. Pas plus qu'elle, il n'arrive à confronter l'aspect désordonné et infini de la mer. Devant un océan déchaîné, il ne peut rien faire d'autre que courir en rond en « se cognant à ses murs. » (BM 46) Étant tous les trois conditionnés par la discipline et l'ordre, la narratrice avoue même que « l'ordre des choses » (BM 30) lui plaît, ils sont surpris par le « désordre¹⁹ » provoqué par la mer. L'océan est une frontière natu-

¹⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 144.

¹⁹ Leonard Lutwack, *op. cit.*, p. 47.

relle qu'elle ne peut traverser et qu'elle n'ose même pas approcher. Les résultats décevants qu'a donnés sa première rencontre avec la mer illustrent bien que la narratrice est condamnée à la périphérie. Le titre du roman est à cet effet chargé de sens.

L'échec de sa rencontre décevante avec l'océan entraîne une personnification des composantes de l'espace. Pour la narratrice, la mer est une « orgueilleuse » (BM 46), la lune fait « sa fière » (BM 85) et la « pluie est en guerre » (BM 82), elle lance « des mollards transparents » et « des épines » (BM 84) sur les carreaux de la fenêtre de l'hôtel. Ces qualificatifs renvoient, on le verra dans la dernière partie, à la seule expérience possible de l'altérité pour une femme qui se situe dans un rapport constant de dominant/dominée.

Regard et altérité

Le nouvel espace qu'elle traverse lui renvoie non seulement la représentation de son aliénation, mais aussi le rapport qu'elle entretient avec l'Autre. Comme nous l'avons vu précédemment, chez la narratrice l'altérité ne peut se concevoir qu'à partir du registre surveillant/surveillée, juge/accusée. C'est pourquoi elle cherche tout au long du récit à « être une famille loin de l'hostilité du monde. » (BM 121) Conséquemment, elle ne peut établir avec l'Autre un rapport qui ne soit fondé sur la peur. Déjà dans la cité où elle habite, elle ne sort de son appartement que si elle y est contrainte, en s'étant assurée au préalable qu'aucun voisin n'est dans le couloir. Si elle se sent à ce point en sécurité dans sa chambre d'hôtel, c'est du fait qu'elle entend ses voisins, mais ne les voit pas. Étant donné que chez elle « la visibilité est un piège²⁰ », le fait de ne pas les voir les rend inexistantes. Même si la plupart du temps elle réussit à éviter l'Autre, elle ne peut malheureusement pas toujours le tenir à distance. Aussi, déplore-t-elle le fait que « les gens entr[ent] dans votre vie comme ça » (BM 75). Elle n'établit avec ces autres qui « se ressemblent tous » (BM 91) que des rapports furtifs qui se résument à l'essentiel. En outre, on remarque tout au long du récit qu'elle n'a presque aucun échange verbal avec les

²⁰ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 202.

personnages secondaires du roman. Les rapports qu'elle entretient avec eux se limitent au minimum compte tenu qu'elle cherche à éviter le plus possible de se faire remarquer.

Malgré sa façon de se faufiler, elle n'échappe pas au regard de l'Autre. Déjà dans l'autobus qui la conduit au bord de la mer, la narratrice a peur de se faire remarquer. Elle est persuadée que tous les passagers la regardent et la surveillent. Cette paranoïa est poussée à l'extrême à sa descente d'autobus quand elle demande le chemin de l'hôtel à un homme qui promène son chien. Il ne lui répond pas, se contentant simplement de lui montrer l'hôtel du doigt. Elle croit alors entendre le chien se moquer d'elle. L'impression que tout le monde l'observe et qu'elle a été démasquée apparaît tout au long du roman. Son rapport aux autres ne peut être que pervers puisque, selon elle, « tout le monde guette le faux pas, le moment où on va tomber, on marche sur du savon, oui, on a des vies savonnées [...] » (BM 36) La peur de l'Autre résulte de l'état d'isolement dans lequel vit la narratrice. Étant en marge du corps social à cause de son état dépressif, elle ne peut faire l'expérience du groupe. Sa seule pratique de la collectivité se résume à la salle d'attente du dispensaire, où ceux qui attendent sont pareils à elle : marginalisés et seuls avec la douleur ou la maladie. Selon Michel Foucault, cet isolement a été prévu par la discipline qui exige le principe de « quadrillage²¹ » des individus. La discipline effectuée, nous l'avons vu dans la première partie, une répartition des individus dans l'espace, tout en évitant « les distributions par groupe²² », ce qui a pour fonction de limiter toute forme de révolte.

En plus d'être isolée, la narratrice est punie. Cet isolement est en fait le résultat « d'une punition généralisée », pour reprendre ici le titre d'un chapitre de l'essai de Michel Foucault. Le regard que l'Autre pose sur elle lui rappelle qu'elle a rompu « le pacte²³ » qui l'obligeait à rester en périphérie, donc en dehors du corps so-

²¹ *Ibid.*, p. 144.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 92.

cial. En conséquence de ce non-respect du pacte tacite, la société tout entière peut se dresser, dira Foucault, contre un individu qui a commis cette infraction. C'est ce rôle qu'a donné Véronique Olmi aux personnages secondaires du roman. Plusieurs se font un devoir de rappeler à la narratrice sa situation de marginale. Que ce soient les clients du café qui lui précisent « qu'il y a [...] école aujourd'hui » (*BM* 57 et 61) ou l'épicier qui ne se cache pas pour montrer qu'il n'apprécie pas être payé avec de la monnaie²⁴ ; tous semblent s'être entendus pour lui infliger une punition. Dès lors, la ville devient un immense espace carcéral. Ceux qui habitent cette ville de bord de mer ne font en fait que poursuivre la punition prononcée par les services sociaux de sa cité. La narratrice remarque que les phrases de l'assistante sociale et du psychiatre « commencent toujours avec : il faut » (*BM* 70). Plutôt « qu'il faut », elle entend « une faute, une faute, une faute » (*BM* 70), récitée comme une litanie.

La punition et le regard de l'Autre ne se limitent pas dans le roman à l'espace ouvert, mais se prolongent jusqu'au sommeil et au rêve. Le champ lexical (pays, portes, etc.) et les verbes de mouvement (entrer, atterrir, suivre, se balader, etc.) dont la narratrice se sert pour parler du rêve et du sommeil renvoient à une notion de spatialisation. Dans le roman, le sommeil n'est pas « un refuge », mais « un endroit où tout peut vous sauter dessus... » (*BM* 66). Le jour comme la nuit, la narratrice est « [é]crasée. Punie. Rendue » (*BM* 66). Il est intéressant de souligner que pour ses enfants, le sommeil se situe plutôt dans le registre du voyage :

Ils disent souvent, je me mets pour la nuit, c'est joli, se mettre juste pour la nuit, jamais ils disent je me mets pour le jour, parce que le jour le mérite pas vraiment, faut y aller on y va, c'est tout, la nuit c'est une préparation, comme pour un voyage. (*BM* 105)

Pour elle, si le sommeil est un espace, c'est qu'il doit aussi exister « un pays des rêves » (*BM* 25) où l'autre peut « atterrir » (*BM* 25). Le sommeil, pas plus que le rêve, n'échappe à la surveillance. Ces deux espaces ne peuvent donc pas représenter pour la narratrice un

²⁴ Elle trahit ainsi la pauvreté dans laquelle elle vit.

espoir de fuite puisque l'espace disciplinaire a réussi à infiltrer l'inconscient. Rien n'indique dans les termes utilisés par la narratrice que la mort soit aussi un espace surveillé. Elle dira à la toute fin du roman qu'elle a décidé de tuer aussi l'aîné de ses fils pour que le plus jeune, qu'elle a étouffé en premier, ne se sente pas seul « aux portes de la mort... » (*BM* 117). Elle se rend compte en regardant ses enfants morts se tourner le dos qu'ils ne se sont pas « rejoints dans la mort », mais s'y sont « perdus » (*BM* 122). La mort, comme tout autre espace qu'elle traverse, est bloquée, sans perspective : chacun s'y promène encore seul.

On peut se demander ce qui pousse la narratrice à tuer ses enfants. Plusieurs indices sont donnés dès le début du roman sur les intentions de la mère : elle déplore que ses fils n'aient pas fini le pot de confiture avant de partir et trouve ridicule de craindre que le plus jeune ne s'enrhume parce qu'il fait froid et qu'il a les cheveux mouillés. Les conditions atmosphériques défavorables qu'ils subissent tout au long du voyage ne rehaussent pas l'image qu'elle tente de donner d'elle à ses enfants. Au contraire, elle constate dans leur regard, pendant les vingt-quatre heures qu'aura duré ce voyage, une forme d'incompréhension qui se transforme de plus en plus en jugement. Ce qui a pour résultat de creuser un peu plus le gouffre entre la mère et les enfants qui grandissent. Les conséquences auraient-elles été les mêmes si les conditions atmosphériques avaient été meilleures ? Rien dans le roman ne l'indique. Nous constatons que la narratrice prend conscience que ses enfants grandissent et qu'ils lui échappent : « combien de temps un enfant reste-t-il le fils de sa mère ? » (*BM* 53) se questionne-t-elle. Après l'épisode du café, où les clients se regroupent autour de Stan qui compte les pièces de monnaie avec lesquelles ils vont payer (par ce geste, ils trahissent encore une fois leur misère), elle se rend compte que ses fils ont déjà découvert « l'hostilité du monde. » (*BM* 56) L'espoir de les rendre semblables aux autres enfants s'étirole au fur et à mesure des espaces qu'ils traversent. N'ayant pu leur payer de vraies vacances en été comme les autres, la narratrice a pris le risque d'une rencontre, en plein hiver, avec un océan déchaîné qui, lui aussi, la punit de s'être enfuie. En fait, l'épisode de la plage, où elle voit son fils courir en rond, lui fait réaliser que ses enfants sont déjà

inscrits en marge du corps social et qu'ils sont, comme elle, condamnés à la périphérie.

En les tuant pour leur épargner l'hostilité du monde, la narratrice évite du même coup de les voir, à mesure qu'ils grandissent, prendre une position de juge/surveillant. Dès le début du récit, on comprend que Stan, l'aîné, qui est conditionné par l'école, s'est mis à la surveiller :

Stan, lui, me jetait des coups d'œil soucieux comme quand je reste assise dans la cuisine et qu'il me guette et qu'il croit que je ne le vois pas. (BM 9)

Je préférerais qu'il me regarde moins et qu'il râle plus. (BM 12)

Il doit m'espionner c'est pas possible, oui, comme quand je reste assise dans la cuisine et qu'il me guette derrière la porte. Est-ce que mon petit garçon me regarde dormir ? (BM 40).

Son appartement, où jusque-là elle se sentait protégée, devient une cellule. La surveillance a réussi à infiltrer l'espace privé. La narratrice sait surtout, en raison des notions d'hygiène apprises à l'école, que ses fils prennent peu à peu conscience de la marginalité, pour ne pas parler de l'anormalité, de leur mère. Un jour inévitablement « ils auraient eu honte » (BM 15), ne peut-elle que constater.

Bord de mer n'est pas le seul roman, bien sûr, qui traite de l'infanticide à partir de la notion d'enfermement. Déjà en 1993, Suzanne Jacob avait mis en scène dans son roman *L'obéissance* une mère aliénée qui « oblige » sa fille à se noyer parce que, selon elle, l'enfant l'observait et la jugeait. Mais Véronique Olmi a poussé beaucoup plus loin les notions d'enfermement et d'aliénation en présentant un personnage condamné à une périphérie, structurée sur le modèle de la prison, où un univers bloqué ne laisse aucun espoir de fuite possible, même dans la mort.

Bibliographie

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975.

KRISTEVA, Julia, *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987.

LOTMAN, Yuri, « La notion de frontière », *La sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1999.

LUTWACK, Leonard, « A Rhetoric of Place I. The Properties and Uses of Place in Literature », in *The Role of Place in Literature*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 1984 p. 27-73.

OLMI, Véronique, *Bord de mer*, Paris, Actes Sud, coll. « Domaine français », 2001.

Annexe : tableau des descriptions spatiales dans *Bord de mer*

Lieu	Passage (suivi du numéro de page)
Car	Vieux [...] bruyant et pas chauffé (10)
Ville	l'impression d'avancer sur un chantier (16) ; ville pleine d'eau et de boue (17) ; les rues étaient toujours aussi boueuses, la terre était inondée(43) ; dehors il pleuvait toujours, la même pluie glacée, monotone, c'était une ville sans imagination qui pouvait que pleuvoir (63) ; le soleil avait abandonné cette ville depuis longtemps (71) ; cette ville était vraiment petite, tout était au bout de l'avenue ou derrière la poste, c'était une ville rétrécie, peut-être que chaque jour la mer grignotait l'espace, s'avancait un peu plus dans les rues. (73) ; ville mouillée (89).
Hôtel	Il était très sombre, y avait qu'une minuscule veilleuse sur le comptoir et tout était marron : les murs, le lino, les portes, c'était un marron ancien (19) ; c'était comme être dans une boîte en carton, une boîte à chaussures exactement (20).
Escaliers de l'hôtel	raide et pas éclairé [...] sans lumière, c'était comme entrer dans un tunnel, un passage souterrain [...] tout était trop marron, trop sombre, ça ouvrait pas de perspective (22) ; ils étaient tous pareils, marron, éclairés seulement par les néons des sorties de secours (69-70).
Chambre d'hôtel	la porte butait contre le lit qui prenait toute la place (24) ; ce lit contre ce mur, ce lit aussi grand que la chambre, aussi petit, ce lit, quelle saloperie ! (85) ; les draps ne sont pas neufs [...] pas neufs du tout, élimés avec des trous dont certains même pas raccommodés

	(27) ; le lino était glacé, poisseux aussi (39) ; peinture marron, traces noires, trous dans le plâtre, petites moisissures (BM 84).
Couloir de l'hôtel	La lumière clignote comme si elle allait claquer (24).
W.-C. de l'hôtel	ça puait là-dedans [...] ça sentait les égouts, la rouille, et la chasse d'eau gouttait sur la lunette des W.-C. (25)
La mer	des vaguelettes il y en avait pas, la mer se soulevait, des vagues énormes qui s'étiraient avec fureur [...] elle était pas accueillante (44) ; la mer avait perdu ses couleurs, elle était pas bleue du tout, elle ressemblait à un torrent de boue, elle avait la couleur du ciel, je veux dire que même là c'était comme à l'hôtel : cette impression d'être dans une boîte en carton (45) ; cette petite plage sous la pluie, avec ses pierres et ses algues noires, avec ses bouteilles abandonnées, ses plastiques accrochés aux rochers (48-49) ; cet océan on aurait dit une machine, ça faisait autant de boucan qu'à l'usine (49).
Café	Les W.-C. étaient sombres et minuscules, juste à l'entrée ils entassaient les caisses de bouteilles vides, il y avait de la sciure par terre et des mégots de cigarettes, ça sentait le vin rouge et l'humidité (58).
Épicerie	Des légumes fripés et des bananes noires étaient exposés à l'entrée (74).