

JULIA NYIKOS

CHAMBRES D'HÔTEL : LE NON-LIEU DES COMBATS IDENTITAIRES ET INTERDISCIPLINAIRES

OLIVIER ROLIN, *SUITE À L'HÔTEL CRYSTAL*

L'article tente de réfléchir sur les possibilités de la transposition de différentes méthodes cinématographiques dans les textes littéraires. Ce propos choisit deux exemples de la littérature française d'après-guerre ; *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et la *Suite à l'Hôtel Crystal* d'Olivier Rolin constituent les bases des investigations. Les analyses s'intéressent avant tout à la description et à la re(présentation) des lieux et des espaces architecturés, et posent la question de savoir comment l'approche anthropomorphique cède la place à l'invention du non-lieu littéraire.

Le roman intitulé *Suite à l'Hôtel Crystal* d'Olivier Rolin offre l'état des lieux des problématiques de base non seulement littéraires, mais aussi artistiques et cinématographiques. Il exploite et questionne les mythes fondateurs de la peinture, tout comme les enjeux divergents de la vision photographique et filmique, transposés en littérature. L'architecture intérieure des chambres d'hôtel devient le point de départ pour remettre en question la technique de la narration et la description littéraire à l'aide des procédés empruntés à d'autres domaines de l'art.

Le corpus est constitué de quarante-trois chapitres, chacun comportant la description minutieuse de l'intérieur d'une chambre d'hôtel quelque part dans le monde. À ces présentations se mêlent quelques morceaux que l'on pourrait désigner comme pièces de récits romanesques. En effet, l'intrigue évolue sur plusieurs fils conducteurs, sans former un ensemble cohérent. Il s'agit plutôt de fragments d'histoires qui restent des débris, car le texte ne fournit jamais suffisamment d'informations ni sur les personnages, ni sur le fond ou le contexte des scènes racontées. Ainsi, le lecteur voit apparaître et revenir quelques figures : on les reconnaît de « vue », de nom, sans connaître leur histoire, leur caractère ou leurs pensées. La succession des épisodes – auxquelles ces personnages participent – ne suit pas l'ordre chronologique des événements racontés ; quelques indices ou circonstanciels de temps permettent seulement de les situer l'un par rapport à l'autre.

Les figures récurrentes semblent être des figurants. Ils font partie d'une (ou plusieurs) pseudo-intrigue(s), car même quand ils montent sur scène, de véritables ac-

Julia Nyikos, Université Paris 8, Département des Arts Plastiques, 2, rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis Cedex, France. E-mail: julianyikos@yahoo.fr

tions n'ont lieu que très rarement. Les épisodes semblent être immobiles, les histoires restent des tableaux, des images, à partir desquels le narrateur fait quelques commentaires ou réflexions.

Le lecteur a l'impression que les proportions traditionnelles entre l'intrigue et les parties descriptives se trouvent interverties. La majorité des chapitres sont remplis par la présentation des chambres d'hôtel, tandis que les actions (immuables, comme nous l'avons constaté) paraissent être des remarques incidentes, destinées à brosser un fond romanesque plus nuancé, plus fin pour l'ensemble. Autrement dit, les descriptions prennent le rôle de l'intrigue ; elles constituent les véritables événements, alors que les figures humaines assistent au spectacle offert par les décors.

Puisque les descriptions de chambres d'hôtel occupent un rôle central dans le texte, il convient de les examiner dans un contexte historique plus large. Les présentations roliniennes évoquent la problématique de l'articulation des espaces d'une part, et, d'autre part, la transposition des techniques visuelles – picturales et cinématographiques – à l'univers verbal du roman.

Dans la prose d'après-guerre, le mouvement du nouveau roman constitue un tournant dans la modification des techniques narratives. Cette période est marquée par les influences des récits cinématographiques, ce qui va conduire, du point de vue de la description romanesque, à un changement de cap dans la littérature française des années cinquante et soixante. Comme l'estime Michel Raimond, on « ne peut plus raconter sans montrer en même temps des objets »¹. Souvent, les décors défilent au rythme de la marche du promeneur-narrateur. Chez les nouveaux romanciers, les objets, comme le monde autour, se réduisent à une présence matérielle marquée. Comme l'expriment de nombreux critiques, l'environnement devient une surface, qui se borne à offrir des sensations visuelles.

Dans la prose de Robbe-Grillet, la description d'un endroit précis s'effectue parfois au long d'un texte entier. Par exemple dans *La Jalousie*, la maison, qui est la scène de presque toute la narration, se trouve présentée à partir de fragments. Les différentes parties, la fenêtre, la balustrade, la plantation, le mille-pattes sur le mur deviennent plutôt des leitmotifs, au lieu de former un tout homogène, un fond pour les événements d'une éventuelle intrigue (qui n'auront finalement pas lieu dans ce roman). Le lecteur ne dispose pas d'une vision globale de l'espace, les fragments d'intérieur restent des pièces éparpillées qui commencent à avoir une vie indépendante. L'importance croissante des présentations imagées va de pair avec la suppression de la portée symbolique ou métaphorique des espaces, des objets chez les nouveaux romanciers.

Seule la promotion de l'objet et de la description pure ne permettrait pas d'apparenter les nouveaux romanciers, et surtout Robbe-Grillet, avec Olivier Rolin. Il convient de dire que l'introduction ou l'adaptation de certaines techniques cinématographiques dans la littérature proposent différents questionnements esthétiques. Il s'agit d'un part, d'approprier un langage visuel afin de réaliser ce basculement vers

¹ Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 163.

l'univers matériel au détriment de l'analyse des mouvements de l'âme des personnages. D'autre part, ce phénomène permet de remettre en question les manières de faire des mondes fictionnels, ainsi que les possibilités mimétiques convergentes ou divergentes entre les deux disciplines. Pour illustrer brièvement ces enjeux, il semble intéressant de citer une description de *La Jalousie* et de la *Suite à l'Hôtel Crystal* respectivement.

Les balustres sont en bois tourné, avec un ventre médian et deux renflements accessoires, plus étroits, vers chacune des extrémités. La peinture, qui a presque complètement disparu sur le dessus de la barre d'appui, commence également à s'écailler sur les parties bombées des balustres ; ils présentent, pour la plupart, une large zone de bois nu à mi-hauteur, sur l'arrondi du ventre, du côté de la terrasse. Entre la peinture grise qui subsiste, pâlie par l'âge, et le bois devenu gris sous l'action de l'humidité, apparaissent de petites surfaces d'un brun rougeâtre – la couleur naturelle du bois – là où celui-ci vient d'être laissé à découvert par la chute récente de nouvelles écailles. Toute la balustrade doit être repeinte en jaune vif : ainsi en a décidé A...²

Bien que dans le contexte de ce roman robbe-grilletien il ne s'agisse pas d'un passage purement descriptif, les paragraphes correspondants de Rolin nous permettent de nuancer cette constatation. Une des différences notables entre les deux univers romanesques, c'est que, malgré l'évocation des objets matériels, une approche anthropomorphique caractérise le récit de cette première citation. La peinture disparaît, s'écaille, subsiste, apparaît... Les changements d'état du balustre sont décrits non pas par des adjectifs mais par des verbes, qui sont employés dans des constructions actives. Comme si la peinture et le balustre agissaient. Le balustre dispose d'un ventre, dont l'arrondi se trouve dépourvu de peinture. Ces précisions évoquent le vocabulaire de la description des figures humaines.

La temporalité joue un grand rôle dans cette présentation. Le lecteur ne fait pas uniquement connaissance de l'aspect physique des objets ; son attention est attirée par les effets de temps. La peinture, comme le balustre, portent des signes de transformation ; ils subissent l'action de l'humidité et de l'âge. Le récit se concentre sur les traits référant aux changements ; il en découle que les balustres deviennent dotés d'un passé. La portée temporelle ne fait pourtant pas strictement partie de la description des « surfaces » : le narrateur enjambe la frontière de la présentation filmique pour utiliser des moyens d'expression picturale et littéraire. Il est vrai que le passage cité s'insère dans une description plus longue dont l'ampleur permet de rivaliser avec des techniques cinématographiques concernant l'emplacement d'une intrigue dans un milieu plastiquement articulé. Pourtant, le vocabulaire anthropomorphique et l'accentuation d'une temporalité palpable sur les objets attirent l'attention sur les particularités du langage verbal. Il est peut-être plus juste de dire que le point de vue du narrateur – et ainsi du spectateur – fait découvrir l'espace dans un ordre visuel comparable au travail d'une caméra. Un balustre, dont la peinture s'est écaillée par endroits, et la couleur du bois permettent de détecter l'empreinte de la longévité et offrent à la caméra

² Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Minuit, (1957), 1985, pp. 39–40.

une image beaucoup plus ambiguë, moins incrustée dans une interprétation ou dans une autre que sa présentation verbale.

Il s'avère que la description abondante du monde matériel n'entraîne pas automatiquement l'exclusion du facteur humain. De surcroît, les objets dotés d'une certaine histoire « individuelle » deviennent familiers et la dernière phrase de la citation démontre qu'une complicité intime lie le sort de la balustrade à celui de ses propriétaires. Le parapet, même s'il est encore en état usé, porte en lui ses métamorphoses futures, résultat de la décision apparemment absolue d'un être humain, de A. Pour le narrateur, la couleur présente et future du balustre évoque la présence d'une femme – chose impossible à visualiser par une simple narration cinématographique.

Dans cet univers robbe-grilletien, l'écoulement du temps se produit principalement par l'introduction de la portée anthropomorphique des objets, mais elle évoque également les caractéristiques d'un genre pictural classique. Car il existe un domaine dans la peinture où l'amoncellement d'objets divers porte en soi les traits du temps qui passe et connote des pensées ou des sentiments de ce fait. Il s'agit de la tradition des natures mortes. De nombreux codes iconographiques et des conventions picturales contribuent à ce que les dégradations de l'état d'un fruit, par exemple, fassent référence au trépas et à la vanité du monde matériel. Bien que cet esprit semble étranger aux enjeux des nouveaux romanciers, il reste plus que surprenant la coïncidence des techniques voisines. Il est vrai qu'aucune mélancolie ou jugement de valeur ne se mêlent à l'analyse de l'état du balustre, de surcroît son caractère usé ne se trouve même pas accentué. Plus précisément, le caillage et l'humidité rendent intéressante la texture du balustre ; ces imperfections offrent une sorte de « griffe » pour le regard de s'incruster dans les détails minimes du spectacle. Outre l'amoncellement des objets, le trait hérité des natures mortes, c'est la représentation du temps à travers, non pas de la métamorphose des humains, mais celle du monde matériel. Sur ce point, il est nécessaire de préciser que, dans ce genre pictural, c'est justement l'écoulement du temps qui s'exprime et il est utilisé dans des objectifs métaphoriques. Dans *La Jalousie*, la portée temporelle s'ajoute au « portrait humain » des objets et accentue la symbiose intensifiée de l'entourage matériel et des personnes occupant cet espace.

Il était important de faire ce détour pour comprendre en quoi consistent les analogies et les différences entre les descriptions de Robbe-Grillet et d'Olivier Rolin (même si l'analyse d'un seul passage ne peut qu'avancer des hypothèses pour une considération plus globale de la technique narrative de ce nouveau romancier). En examinant un paragraphe de la *Suite à l'Hôtel Crystal*, nous tenterons de distinguer les influences peut-être divergentes que les arts visuels entraînent sur deux moments de la littérature contemporaine.

La porte d'entrée, en contreplaqué, est munie d'une poignée que des vis approximativement forcées laissent branler généreusement. Elle donne sur un corridor d'environ 2,5 × 1 m, avec à gauche la porte étroite d'une penderie, également en contreplaqué, et à droite celle, revêtue d'un papier peint imitant le marbre, de la salle de bains. Murs peints de rose dentier, moquette chinée dans les brun/rose (ces indications valant pour toute la pièce). Au-dessus de la porte d'entrée, une applique murale carrée en plastique dépoli éclaire le corridor. A gauche (en re-

gardant la porte) subsiste, dépourvu de ses capots, le dispositif électrique d'une ancienne sonnette – chose rare dans une chambre d'hôtel.³

Dans ce passage cité, qui constitue le paragraphe introductif d'un chapitre décrivant une chambre d'hôtel russe, le principe de présentation cinématographique s'opère incontestablement. Le lecteur prend connaissance de l'intérieur de la même manière qu'une caméra balaye l'entrée d'une chambre quand il s'agit de présenter minutieusement un endroit précis. En littérature, on trouve rarement des descriptions si soucieuses des détails, les dimensions des pièces n'étant pas chiffrées dans la plupart des cas, ni les matériaux et les accessoires mentionnés avec une telle précision.

De façon paradoxale, ces indications ne nous permettent pas de nous familiariser avec le lieu. Cette présentation utilise le procédé filmique afin de répertorier chaque coin de la chambre, mais elle garde une distance égale à tout objet ou toute partie ciblées. À la manière dont une caméra détecte les objets, ce récit énumère les choses visibles avec les remarques nécessaires pour rendre imaginables ce qu'une séquence pourrait montrer. Contrairement au passage emprunté de *La Jalousie*, cette caméra littéraire reste sur la surface des objets. Le récit ne cherche pas à suggérer une histoire derrière l'apparence des meubles, aucun contact humain ne surgit des détails. Les traits de la main des ouvriers, les conceptions d'un éventuel créateur, les signes des voyageurs précédents, du personnel de l'hôtel n'appartiennent pas à cet univers désert où chaque client (plus précisément chaque lecteur) doit expérimenter le vide froid, abandonné et l'univers indépendant des objets dont se compose cette chambre.

Il serait peut-être plus approprié de comparer deux descriptions de chambres d'hôtel puisque la maison où se déroulent la plupart des scènes de *La Jalousie* constitue un espace dont la familiarité et les traits spécifiques font en quelque sorte partie de l'intrigue. Chez Robbe-Grillet, la description et les objets fusionnent avec les personnages ; ces deux entités forment un ensemble inséparable. Plus précisément, il n'est pas possible de distinguer la description de l'intrigue ; la première fait référence de manière directe ou indirecte à l'histoire, tandis que la seconde se compose et se précise à partir des éléments descriptifs. Or le non-lieu d'une chambre d'hôtel ne peut aspirer à une telle symbiose avec le récit (tout du moins de façon beaucoup plus médiante) et le regard de l'étranger, qui guette chaque détail de la chambre, ne se pose pas de questions concernant l'historicité des objets. Les quelques remarques qui vont au-delà de l'aspect physique des choses renforcent le caractère sommaire de la description. Elles sont dépourvues de toute approche émotive ; leur style aussi lapidaire que l'ameublement de la chambre, ne dévoile rien de l'éventuel effet que l'intérieur aurait produit sur le spectateur. Comme un simple parcours filmique, le narrateur-spectateur occupe une place relativement neutre afin de reléguer au lecteur la liberté de l'interprétation.

Nous avons énoncé que la prose de Robbe-Grillet, malgré la présentation empruntée aux techniques visuelles, exploite largement les possibilités résidant dans le langage verbal pour incruster les images dans le réseau sémantique du roman. Rolin, en revanche, rapproche son langage littéraire aux modes d'expression visuelle. Son

³ Olivier Rolin, *Suite à l'hôtel Crystal*, Paris, Seuil, 2004, p. 78.

style permet en quelque sorte de conserver l'ambiguïté de l'image, justement à l'aide des descriptions sommaires, des inventaires. Car le manque d'adjectifs ou de remarques qui traduiraient une impression subjective, ainsi que l'absence de l'analyse détaillée de chaque objet (cette dernière permettrait d'aller au-delà de la chosification et pourrait emprunter une histoire « individuelle ») produisent un univers aussi polysémique qu'une image. Le fait que la vision du monde exprimée par les parties descriptives s'insère dans une conception romanesque plus générale pose des questions importantes.

Quel est le rapport entre les parties descriptives présentant les chambres d'hôtel et les fragments des différentes histoires d'une intrigue saccadée ? Est-ce que le mode de fonctionnement de l'image (filmique ou non), qui s'opère en quelque sorte dans les présentations, s'applique également à l'ensemble du texte ? Dans quelles conditions est-il possible de parler d'une approche visuelle dans le cas de la présentation du moi du narrateur ?

Pour développer ces problématiques indiquées, il est intéressant de reprendre l'analyse comparative de *La Jalousie* et de *Suite à l'Hôtel Crystal*. Le miroir constitue un élément central dans plusieurs œuvres de Robbe-Grillet. Dans celle en question, nous avons choisi un passage qui fait partie des descriptions de la maison où se déroulent les scènes du roman.

L'envers du miroir est une plaque de bois plus grossier, rougeâtre également, mais terne, de forme ovale, qui porte une inscription à la craie effacée aux trois quarts. A droite, le visage de A..., qu'elle penche maintenant vers sa gauche pour brosser l'autre moitié de la chevelure, laisse dépasser un œil qui regarde devant soi, comme il est naturel, vers la fenêtre béante et la masse verte des bananiers.⁴

Ici, le miroir devient un meuble, prend trois dimensions et « tourne le dos » au narrateur. Traditionnellement, la glace constitue le lieu par excellence du questionnement de soi. Dans ce roman, le personnage du narrateur, ou peut-être serait-il plus juste de dire du spectateur, qui voit et raconte la maison, la vision réduite par la jalousie et le rapport des trois figures qui apparaissent, reste une entité non dévoilée pour laquelle le lecteur ne dispose quasiment pas d'information. Le miroir pourrait offrir l'opportunité de se voir ou de se présenter, de se raconter ; pourtant le narrateur le fixe de dos. La femme, A., assise devant la coiffeuse, évite également de se regarder en face, elle penche sa tête en biais.

Le miroir perd en quelque sorte sa fonction, chose étonnante dans un univers où la description et l'observation jouent des rôles importants. Or, ce refus de donner des renseignements concernant l'aspect physique des personnages correspond paradoxalement à la description anthropomorphique des objets. L'environnement amplifie et miroite l'histoire de cette femme et des deux hommes ; leur reflet apparaît non pas dans une glace, mais dans la disposition de l'intérieur et l'entourage de la maison. Le miroir semble être un point d'aveugle pour céder la tâche de la re-présentation aux objets qui entourent ces gens. L'image reflétée dans une glace semble obliger le specta-

⁴ Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 68.

teur à confronter son point de vue subjectif avec une apparence, une vue extérieure. Dans le contexte du roman, il est possible de supposer que l'image reflétée entrerait en conflit avec l'image imaginaire de la femme ou du moi du narrateur, car le récit entier se compose à partir d'un point de vue intérieur et d'une hypothèse, à savoir y a-t-il un rapport intime entre A. et Franck ?

Comme l'analyse du passage précédent en témoigne également, Robbe-Grillet montre une prédilection pour l'accentuation de l'aspect visuel du monde raconté et maintes manières narratives intègrent des techniques plastiques. Or, la description directe ou l'image réduiraient le champ des interprétations possibles et des jeux imaginatifs. De façon paradoxale, en ce lieu, c'est le langage verbal qui peut garantir la polysémie à l'encontre de l'image.

L'autre partie importante de cette description manquée du reflet est le fait que les champs temporels du roman se trouvent dépourvus de délimitations nettes, car la présence ou l'absence d'un personnage deviennent uniquement des événements verbaux. Comme quelques lignes plus bas : « Mais pour apercevoir le salon depuis la table – [...] – il faudrait occuper la place de Franck : le dos tourné au buffet. / Cette place est vide, à présent. »⁵ La première phrase crée un point de vue et par cela une présence : le salon est posé à partir du regard d'un homme. Or, l'énoncé suivant révoque la présence de Franck, et ainsi il rapporte la vue du salon qui suspend par conséquent l'image du salon. La présence est liée au temps – c'est ce constat ontologique qui se trouve bouleversé dans ce texte. Car il peut articuler des présences détachées de la temporalité et les déstabiliser en introduisant un circonstanciel de temps. Le même mécanisme s'opère dans la description du dos du miroir et de la figure féminine se coiffant. Seul l'énoncé du narrateur permet de placer cette scène dans le « maintenant » ; le reflet dans la glace ne pouvant pas confirmer la description. Puisque le miroir représente l'image de celui qui se trouve devant l'objet, il témoigne de la présence qu'il ancre nécessairement dans le moment présent. En évitant d'offrir la vue du miroir au lecteur, le narrateur se libère d'un contrôle visuel.

Ces deux exemples illustrent que ce texte romanesque intègre les problématiques divergentes du mode de fonctionnement de l'image et du mot, et tente de les confronter, les traiter et les mêler dans la narration.

Le roman accentue constamment le fait que l'identité des personnages est une construction textuelle et que les différentes visions subjectives du narrateur composent les figures sans pour autant laisser la possibilité de les voir sous un autre angle, ou à partir d'un autre point de vue que le sien. Le fait que le caractère subjectif et la fictionnalité des gens se trouvent mis en avant connote l'idée qu'il est impossible de créer une identité homogène, une entité cohérente qui représenterait une personne. Le narrateur lui-même, comme la femme et l'autre homme du récit, se composent d'une superposition d'impressions, d'images et de descriptions textuelles.

À part de la narration détaillée des intérieurs et outre la récurrence de certains motifs comme la fenêtre ou la femme fugitive, un autre élément commun se montre entre l'univers de *La Jalousie* et de la *Suite à l'Hôtel Crystal*. Il s'agit du miroir dont nous

⁵ *Ibid.*, p. 69.

venons de voir l'importance chez Robbe-Grillet. Dans le roman de Rolin, cette pièce occupe une place centrale. Dans la majorité des chapitres, elle réapparaît, parfois faisant seulement partie d'un inventaire des meubles sans aucune remarque supplémentaire. Or, le plus souvent, la glace offre l'opportunité au narrateur de dresser un bref portrait de lui-même.

Il convient d'examiner les différents visages que les glaces montrent lorsque le voyageur arrive dans les diverses chambres d'hôtel. Les chapitres s'ouvrent avec la description minutieuse des meubles et de la disposition des pièces. À cette présentation se mêle celle du miroir qui reflète dans la plupart des cas le visage du narrateur. Seulement quelques traits de caractères ou de brèves impressions sont mentionnés suite auxquels la description de l'intérieur se poursuit. Le lecteur peut avoir le sentiment que l'image reflétée dans la glace n'est qu'un accessoire de la chambre, un objet comme le spot au-dessus du miroir ou le téléphone sur un meuble. Le fait que le portrait du narrateur semble incontournable dans les hôtels révèle une vision du monde filmique accentuée. Car le narrateur fonctionne ici comme une caméra qui rend compte de tout ce qu'elle voit. Ainsi, la présence du personnage central est une condition préalable à toute description ; c'est avec son entrée dans les chambres que l'horizon s'ouvre pour le lecteur. Dans ce roman, le narrateur ne dispose pas d'omniscience quand il s'agit de présenter le monde matériel ; il dresse les décors à la manière dont un caméraman balaye une chambre avant le commencement d'un récit fictif ou documentaire. Sur ce point, il est possible de constater que les techniques narratives de Rolin s'opposent à celle de Robbe-Grillet ; ici, la présence est confirmée par le miroir et par les descriptions, tandis que dans *La Jalousie* elle est énoncée à partir des procédés textuels et non pas visuels.

Cette vision filmique se borne aux descriptions des chambres, où la présentation cinématographique et le style inventaire font qu'on a l'impression que, jusque dans les moindres détails, tout devient visible dans les hôtels. Cette technique permettrait de former une figure de narrateur véridique qui se soucie de documenter le plus fidèlement possible le monde entourant. Or l'intrigue et avec elle les personnages vont à l'encontre de ces attentes.

La notion de vraisemblance disparaît dans ces passages. Plusieurs traits empêchent de donner l'impression d'un monde cohérent qui serait représenté sur les pages de ce roman. D'une part, il faut noter que le tissu de l'intrigue est très grossièrement cousu. D'autre part, les épisodes contiennent de nombreux éléments fantastiques, pour ne citer que le piratage de la sonde Mars de la NASA par exemple.

Ces aspects caractérisent également la composition des personnages, et en particulier celui du narrateur. Les différents compagnons d'armes du narrateur, comme nous l'avons déjà signalé, sont évoqués furtivement, presque jamais en action. Ce que le lecteur apprend d'eux sont des informations inintéressantes, décousues, dénuées d'intérêt et d'importance. Ces fragments ne permettent pas d'avoir une vue ou une connaissance cohérente de ce groupe de figures interlopes. Leurs noms se répètent dans des contextes divers, mais les péripéties épisodiques ne sont jamais terminées, ni véritablement commencées – les histoires s'ouvrent *in medias res* et se terminent avant le dénouement, sans que le lecteur soit informé sur les antécédents ou sur la fin.

De surcroît, la personne qui raconte les intrigues semble y participer dans des rôles variés. Par moments, il paraît un homme littéraire érudit, un écrivain ou un intellectuel lisant les grands classiques anciens et contemporains. À d'autres moments, c'est lui qui contrôle les spéculations financières des banques mondiales, assure les convois de Semtex en collaboration avec la CIA, et se révèle le codirigeant de la contrebande du pétrole venant du Nigeria. Cette entité qui réside derrière les différents personnages s'exprime toujours à la première personne du singulier. Outre cela, ce qui assure une relative cohérence de cette voix, c'est le protocole stylistique et narratif qu'elle respecte au long du récit. Car, malgré la diversité des activités qu'exerce le narrateur, la description des chambres, la composition des récits, la distance gardée vis-à-vis des autres personnages, la quête de son amour Melaine Melbourne, ses références et ses goûts littéraires favorisent plutôt une lecture selon laquelle une seule volonté narrative fonctionne au long des histoires.

Il se pose la question de savoir dans quelle mesure l'image qui se trouve dans le miroir aide à clarifier l'identité ou les identités possibles du narrateur. Il n'est pas surprenant que les reflets se montrent aussi diversifiés que les autres apparitions du narrateur. À Hiroshima, en se regardant dans la glace, il dit : « Je m'y vois : yeux cernés, barbe naissante, chemise de lin beige, veste de coton gris. Acceptable, pour une fois. »⁶ À Beyrouth : « ce que je découvre sur mes épaules dans le miroir c'est une grosse vessie rougeâtre, plisseuse, une espèce de poire (blette) au vin, crêtée de peu de soies hérissées, trouée de deux yeux de rat pesteux » ;⁷ à Lausanne : « Je [...] vérifie dans la glace de la salle de bain que mon apparence correspond bien à l'idée qu'ils [mes clients] se font (que je leur ai appris à se faire) d'un intellectuel – cheveux beethoveniens, barbe de deux jours, tee-shirt ras du cou et veste noirs – »⁸; à Alexandrie : dans la glace « j'y observais un visage fatigué, hâlé, aux yeux cernés, au tarin coupé, aux cheveux gris et ras : ce vieux militaire qui n'avait pas dû se ruiner en eau minérale, c'était moi ».⁹ Ce n'est pas tant le physique qui change, mais l'image intérieure qui se projette sur l'image du miroir. De ces lignes, il se dessine un individu qui observe les modifications qui s'effectuent dans son for intérieur, qui ne voit pas paradoxalement ce qu'il y a dans la glace, mais ce qu'il y a dans les pensées de cette personne.

Il arrive que la vue rendue par le miroir corresponde aux attentes du moi du narrateur. En effet, il ne s'agit pas de retrouver l'image qu'il se fait préalablement dans la tête, mais d'assumer ou non un visage qu'il trouve en face de lui devant la glace : devant un miroir au Port-Saïd « il m'arrivait d'y surprendre une image de moi qui, exceptionnellement, ne me déplaisait pas : bronzée, amaigrie, poil ras, yeux libertins ». ¹⁰ Or, plus souvent, la figure imaginaire, provenant de l'esprit, semble entrer en conflit avec celle que montre le miroir. Dans un miroir encadré de bois : « Je m'y observe.

⁶ Rolin, *op. cit.*, p. 48.

⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

Mes cheveux, on voit le jour à travers. Vieux coq déplumé. »¹¹ La source du décalage peut également procéder d'un facteur extérieur : en scrutant son visage, il constate que « je me souviens qu'il y eut un temps où je ne prêtais pas attention aux qualités des glaces, où je n'avais pas encore remarqué que certaines vous renvoient une image cruelle que d'autres embellissent (et ce sont les premières qui sont véridiques, si tant est que l'embellissement n'est dû qu'à l'effacement ou l'estompement de certains traits) ». ¹²

Ces quelques exemples montrent qu'au long du récit (ou des récits), le narrateur tente de détecter les changements de son apparence et le miroir constitue un lieu d'interrogation et de questionnement de soi. Cet enjeu évolue parallèlement avec les modifications de son identité ; il n'épouse pas de traits distincts en se transformant d'écrivain à chef de contrebandiers de pétrole. En effet, rares sont les indications qui portent sur les traits physiques ; dans la plupart des cas, le narrateur se rend compte du décalage qui se situe entre son image intérieure et celle de l'extérieure, visible dans la glace. Ce perpétuel contrôle ou questionnement du rapport des deux visages – de l'extérieur et de l'intérieur – s'effectue donc vis-à-vis du reflet de miroir. Or, dans la tradition picturale de la culture occidentale, il existe un genre par excellence qui vise à mener des recherches sur les questions de l'identité de soi. C'est l'autoportrait. L'objectif des peintres qui tentent de se représenter peut paraître extrêmement varié ; pour nos analyses, il convient de nous focaliser sur les projets qu'on dénomme le plus souvent comme « l'autoportrait introspectif ». Les œuvres groupées dans cette catégorie ont en commun le fait que l'artiste s'observe sans complaisance afin d'analyser son apparence et ses sentiments. Comment son identité humaine et artistique se voit confronter au monde et aux choses qui l'entourent ?¹³

Il existe des peintres qui produisent seulement quelques autoportraits au long de leur carrière, d'autres retournent régulièrement à leur propre effigie. Pour ceux qui choisissent de se représenter régulièrement, il se pose la question de savoir comment il est possible de saisir une image de soi qui réponde à son identité quand celle-ci réunit une somme inépuisable d'altérités variant avec l'instant, avec la lumière, mais aussi avec les mouvements, les humeurs et les expériences de l'homme et du peintre.¹⁴

Ces questionnements surgissent avec la prise de conscience des artistes à la Renaissance ; Alberti exprime que c'est le miroir qui est, qui doit être, le critère de toute ressemblance, de toute imitation. De ce fait, il considère que c'est la figure mythologique de Narcisse qui est l'inventeur de la peinture, car c'est ce jeune homme qui, selon le récit d'Ovide, devient amoureux de sa propre image. Il prend son reflet à l'effigie de quelqu'un d'autre, c'est-à-dire qu'il prend l'illusion qui apparaît à la surface de l'eau pour une figure réelle. Le miroir devient la métaphore et le critère de la peinture pendant cinq siècles, jusqu'au commencement du modernisme.

¹¹ *Ibid.*, p. 179–180.

¹² *Ibid.*, p. 158.

¹³ Joëlle Moulin, *L'autoportrait au XXe siècle*, Paris, Adam Brio, 1999, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

L'évocation de cette tradition pourrait sembler incongrue en ce lieu si ce n'était pas le narrateur d'Olivier Rolin qui cherchait à dialoguer avec ce mythe fondateur de la peinture occidentale. Car lors d'une description de chambre, il exprime en mentionnant un miroir encadré sur le mur : « assis sur un tabouret genre tabouret de piano, recouvert de peluche verte, je passe la journée à m'y contempler. Non que je sois devenu un avatar de Narcisse, mais je ne peux pas faire autrement, voilà tout ».¹⁵ En niant et en tournant en dérision le genre de l'autoportrait, il ne fait autre que se référer à ce vaste chapitre de l'histoire de l'art européen, tout en en reprenant maints éléments. La recherche de leur for intérieur et la vérité ultime allant au-delà des traits du visage caractérisaient pendant des siècles l'occupation principale de ceux qui se représentaient. L'enjeu de ces tableaux était de constituer une identité cohérente du point de vue humain et artistique. Rolin ironise cet aspect du genre quand il fait dire à son narrateur : « En face, ce que j'aperçois, cette silhouette noire dans un rectangle de lumière, est-ce une femme en train de se coiffer dans une glace, me tournant le dos, ou bien moi reflété dans cette glace ? »¹⁶ Pour les peintres avant le modernisme, le portrait, et ainsi l'identité, naît du va-et-vient interrogatif entre l'image extérieure et intérieure. Pour le narrateur de la *Suite à l'Hôtel Crystal*, l'image extérieure se montre radicalement déstabilisée. L'intérieur apostrophe une effigie qui peut être aussi bien la sienne que celle d'une femme. Des prémisses de base portant sur l'indissociabilité de l'identité et du visage semblent être bouleversés. Une série de jeux commencent avec le dédoublement du miroir dans la glace de la fenêtre où tantôt le narrateur se découvre et se différencie de la silhouette blanche de la femme (il le constate même : « ma gueule de morse – cette fois, hélas, je suis sûr qu'il s'agit de la mienne »¹⁷), tantôt l'existence de cet éventuel deuxième personnage se trouve incriminée et, comme une espèce de mise en abîme, quelques traits et couleurs évoquent des souvenirs d'anciens reflets de miroir du narrateur.

Ces exemples ont permis de démontrer que le texte du roman d'Olivier Rolin utilise maintes techniques narratives, stylistiques et conceptuelles, qui le place dans un contexte interdisciplinaire. L'aspect visuel des descriptions des chambres et des reflets de miroir évoque des procédés cinématographiques et picturaux, tandis que le plan sémantique thématise des rapports dialogiques avec certaines questions de théorie et d'histoire de l'art. La logique de la composition, ainsi que la vision du monde, le caractère des problématiques conceptuelles font côtoyer cette œuvre littéraire et certains travaux plastiques des artistes contemporains. Le non-lieu des chambres d'hôtel devient de véritables lieux de combats pour des questionnements esthétiques.

¹⁵ Rolin, *op. cit.*, p. 41.

¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹⁷ *Ibid.*, p. 91.