

## (En)jeux d'écriture : le jeu comme motif et ressort romanesques

dans *Les Vacances* de Julie Wolkenstein

BERNARD Rémi

BLAISE Léo-Paul

ERGENEKON Gökçe

Le générique de la série *Game of Thrones* retentit dans les premières pages des *Vacances* de Julie Wolkenstein, lorsque Paul – un des deux protagonistes du roman –, qui s'apprête à débiter son voyage, entend un passager improviser le morceau sur le piano installé à cet effet dans la gare Saint-Lazare : « Le pianiste y allait à fond. Je ne voyais pas son visage mais son jeu pouvait contenir une légère touche de second degré. » (*Les Vacances*<sup>1</sup>, 16) Le commentaire de Paul sur le « jeu » du pianiste pourrait aussi bien s'appliquer au jeu romanesque qui participe à la fois de la trajectoire rocambolesque des personnages et de l'écriture qui oscille entre légèreté et sérieux. Sophie et Paul sont des universitaires à la recherche du film perdu de Rohmer, *Les Petites Filles modèles*, inspiré du roman de la comtesse de Ségur. Nous, en tant que lecteur ice s<sup>2</sup>, comme Paul pour le pianiste de la gare Saint-Lazare, ne voyons pas leurs visages, mais devinons rapidement que la recherche universitaire prend pour les deux protagonistes les allures d'une enquête ludique qui se délecte de cette « légère touche de second degré ». Rythmé par les nombreuses pauses cigarette, les chansons qui passent sur *Nostalgie* à la radio de la voiture et la collecte d'indices sur le film fantôme, le voyage que Sophie et Paul entreprennent à travers la Normandie s'apparente à un jeu sérieux. L'autrice elle-même semble jouer avec les codes romanesques grâce à l'hybridité générique du roman qui tient à la fois de l'enquête policière, du *campus novel* et du récit d'enfance. La rencontre du monde universitaire et du monde de l'enfance permet d'esquisser un portrait tendre et humoristique de la recherche sous différentes formes qu'elle prend dans le récit. La voix auctoriale, dissimulée derrière la focalisation à la première personne, invisible comme le visage du pianiste de la gare Saint-Lazare, fait résonner l'écho de références culturelles à l'oreille avertie du/de la lecteur ice. Aussi, le jeu semble être une notion fédératrice des *Vacances*, à la fois d'un

---

<sup>1</sup> Tous les renvois qui suivent référeront au roman par l'abréviation *LV*.

<sup>2</sup> Nous faisons le choix éthique d'employer l'écriture dite inclusive, pour des raisons que nous ne pouvons détailler ici, mais nous renvoyons les éventuel-le-s curieu-x-es aux nombreux travaux réalisés dans le champ des études féministes, études de genre, en lien avec la sociolinguistique notamment. Une première piste peut être le collectif du SIEFAR (<http://siefar.org/>), ainsi que le *Manuel d'écriture inclusive* [en ligne, consulté le 30/01/2018 via [http://www.univ-tlse3.fr/medias/fichier/manuel-decriture\\_1482308453426-pdf](http://www.univ-tlse3.fr/medias/fichier/manuel-decriture_1482308453426-pdf)]. En pratique nous userons particulièrement du point médian pour noter une situation de coéquivalence entre plusieurs désinences de genre (par exemple « auteur ice s », « prédestiné e s », « du/de la lecteur ice », etc.).

point de vue thématique, à travers l’imaginaire ludique et du point de vue des ressorts de l’écriture. Comme l’indique son titre, le dernier roman de Julie Wolkenstein serait pour ainsi dire un lieu de vacance, vacance du sérieux, aussi bien pour son lectorat et ses personnages que pour sa narratrice-conteuse qui s’amuse ouvertement avec les possibles du genre romanesque.

Nous proposerons dans ce travail une analyse des différentes manifestations et imaginaires du jeu, qui correspond, à notre sens, à une double dynamique au cœur des *Vacances*. Si les protagonistes du roman jouent à retrouver un objet perdu par tension entre le sérieux de la recherche universitaire et la légèreté de l’univers enfantin, le jeu dans *Les Vacances* serait en définitive un enjeu d’écriture romanesque qui invente ses propres règles. La notion structure d’abord le cadre spatio-temporel du roman, à travers les différents espaces de jeu mis en place par le récit. L’imaginaire spatial du jeu mène alors à considérer l’ambivalence entre l’esprit ludique et l’esprit de sérieux qui traverse tout le roman. De fait, le jeu dans *Les Vacances* semble avant tout cristalliser un enjeu d’ordre générique, car le roman, en tant qu’objet bricolé et bigarré, engage un jeu livresque.

## Les espaces du jeu

### *L’espace-temps de l’enfance*

« Comme les enfants que nous sommes presque tous restés » (*LV*, 317), Sophie et Paul mènent leur enquête universitaire à la manière d’un jeu d’enfants. L’analogie avec l’enfance traverse tout le roman, à commencer par une étonnante coïncidence ; les protagonistes portent les prénoms des minuscules héroïnes de la comtesse de Ségur dont l’intertexte structure de part en part le récit :

Sophie et Paul. Comme les personnages les plus célèbres de la littérature pour enfants.

Comme dans la comtesse de Ségur. D’accord. Une coïncidence de plus. (*LV*, 11)

L’auteur explicite ainsi avec humour et esprit ce drôle de hasard qui relève du jeu de l’onomastique. De plus, les adultes sont souvent assimilés à des adolescents ou à des enfants à travers un réseau d’expressions qui scandent le récit : Sophie imagine que les résidents de l’IMEC fument « comme des adolescents, en douce, à la fenêtre de leur chambre » (*LV*, 63) et Paul se voit attribuer « un drap de bain “Blanche Neige” » lors de la baignade sur la plage de Saint-Pair. Ces micro-évoqueries tissent un imaginaire de l’enfance, imprégné d’un point de vue thématique, et manifeste d’un point de vue linguistique dans le choix d’expressions idiomatiques qui sollicitent l’image des enfants.

Dès lors, l'analogie établie entre adultes et enfants répond à l'évocation d'un espace en particulier : la maison d'Ève, la grand-mère de Paul. Cette maison, parce qu'elle a été le lieu où Paul a grandi et qu'elle est le décor des souvenirs perdus de Sophie, est le cadre spatial prototypique de l'enfance. Les protagonistes redeviennent ponctuellement des enfants le temps de cette visite à Ève, dans l'avant-dernier chapitre du roman, *Out of Africa*. Si Paul est désigné comme le « petit-fils » tout au long de ce chapitre, Sophie finit par s'installer comme une enfant sur la balancelle qui est « la place de Paul », c'est-à-dire le siège réservé aux enfants. Aussi, la maison d'Ève apparaît comme la pièce manquante du « puzzle normand » et inspire une étrange sensation de familiarité à Sophie, qui ne sait pas encore qu'il s'agit de la maison où elle a logé, enfant, lorsque sa mère travaillait sur le tournage du fameux film perdu :

J'adore cette cuisine. J'adore cette maison. J'ai l'impression de l'avoir toujours connue. Il y avait le même carrelage en faïence au-dessus de l'évier, quelque part où j'ai habité, enfant. Je ne sais plus où c'était. Ça me reviendra. (LV, 264)

L'affection inexplicable que Sophie ressent pour ce lieu est en réalité un des nombreux indices distillés par Julie Wolkenstein au fil de la narration, pour permettre à son lecteur de s'amuser à deviner la clé de l'enquête. L'usage du futur est ici ambivalent, car ce qui est rejeté dans l'incertitude du mécanisme de la mémoire se transformera en certitude à la fin du roman. L'impression de *déjà vu* correspond donc au cheminement de la mémoire : le chemin parcouru par les protagonistes à travers la Normandie figure les chemins qui mènent à l'enfance.

L'imaginaire de l'enfance est aussi constitué par des figures d'enfants qui peuplent le récit. Nous pensons notamment aux enfants de Sophie, qu'elle mentionne çà et là, puis aux enfants acteurs et actrices qui jouent dans *Les Petites Filles modèles*. Mais l'espace-temps de l'enfance est surtout saturé par l'enfance de Sophie et de Paul. Toujours dans le chapitre *Out of Africa*, les souvenirs d'enfance sont racontés à travers une alternance de points de vue : celui de l'enfant qui a grandi, et celui d'Ève qui a connu l'enfance des deux protagonistes. Ainsi, si Ève interprète le choix de Paul de travailler sur des « images invisibles » par l'absence de ses parents, elle fournit, sans le savoir, également une explication sur le sujet de thèse de Sophie. La grand-mère de Paul mentionne en effet plusieurs fois le « bébé liseur », l'enfant d'une des deux employées qu'elle a justement hébergées le temps du tournage des *Petites Filles modèles*. Cette enfant, qui est l'incarnation ségurienne d'« une vraie petite fille modèle » (LV, 278), se révélera être Sophie à la fin du roman : « Le bébé liseur venait de finir *Les Petites Filles modèles*, et elle insistait pour que sa mère la laisse commencer la suite, *Les Vacances*, avant de s'endormir. » (LV, 291) L'enfance de Sophie semble ainsi cristalliser le jeu de la mise en abyme romanesque, car ce souvenir rassemble

le titre de l'adaptation de Rohmer, l'explication du sujet de thèse de Sophie et le titre du roman de Julie Wolkenstein.

### *Topographies du kitsch*

L'espace-temps de l'enfance dans *Les Vacances* est un chronotope qui est soumis à variations et à évolutions. En contre-point à ce paysage infantile souple se dessine, derrière les murs de « l'ancien presbytère » (LV, 39) d'Aube, à l'intérieur d'un « dossier cartonné » (LV, 189) ou encore au fin fond des « anciennes écuries du château » du Champs-de-Bataille, les contours d'un monde de l'enfance sclérosé. À la dynamique qui articule incessamment et de manière productive recherche universitaire et enfance dans le parcours de Sophie et de Paul correspond une sphère close et kitsch de pétrification acritique du monde infantile, une sphère de vacance du sens. Le chapitre V du roman est à cet égard éclairant qui relate la visite par Paul du musée consacré à la comtesse de Ségur. Ici s'entassent des objets qui n'ont d'autres valeurs que de suggérer une « couleur locale » russe folklorisée et qui

« résumant sans doute, pour le collectif de dames provinciales qui ont conçu et animent ce lieu, toute l'âme de la Russie tsariste. » (LV, 41)

La démarche présidant à cette *Wunderkammer* relève sans doute d'une fétichisation des objets de l'enfance, d'un détournement de leur utilisation première. Le mot est d'ailleurs lancé au détour d'une raillerie de Paul sur ces « fétichistes de la vaisselle miniature » (LV, 44). À bien des égards, la « mère de Loïc » s'apparente à cette « Fée du joujou » décrite par Baudelaire dans les souvenirs de ses visites à une certaine Mme Panckoucke<sup>3</sup>.

Sans doute ici les objets du jeu (les jouets si l'on veut) sont-ils intégrés dans ce que nous pouvons appeler un anti-jeu. Parmi les catégories de jeux dégagées par R. Caillois, une série de manifestations sont désignées par le terme de *mimicry* ou de simulacre<sup>4</sup>. Tant que la *mimicry* reste un jeu, le sixième critère de définition du jeu (celui le considérant comme activité fictive, accompagné d'une conscience spécifique de réalité seconde<sup>5</sup>) s'y applique sans résistance<sup>6</sup>. À première vue, ce musée de fétiches ne fait que renvoyer à ces jeux relevant de la *mimicry*, en *faisant passer* pour vrais des objets inauthentiques (LV, 41 et 43). Or, que se passe-t-il alors lorsque le jeu est corrompu ? lorsque le simulacre n'est plus pris ou présenté comme tel, que jeu et réalité

---

<sup>3</sup> Giorgio Agamben, *Stanzze*, Paris, Christian Bourgeois, 1977, p. 99-100.

<sup>4</sup> Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967, p. 60-67.

<sup>5</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens*, Paris, Gallimard (« Tel »), 1951, p. 15-56 et Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, *op. cit.*, p. 31-44.

<sup>6</sup> « Le plaisir est d'être autre ou de se faire passer pour un autre. Mais, comme il s'agit d'un jeu, il n'est pas essentiellement question de tromper le spectateur » (*ibid.*, p. 64). Voir également Johan Huizinga, *Homo ludens*, *op. cit.*, p. 36.

ne se distinguent plus ? Une série de remarques de Paul orientent le lecteur dans cette direction fallacieuse puisque cette règle de la fictionnalité n'y est plus respectée et que l'inauthentique s'y dessine dans une zone assez floue pour qu'il puisse apparaître comme l'authentique. Aussi Paul doit-il « comprendre », face aux portraits de la descendance de la comtesse, « qu'il s'agit de reproductions (*peut-être même*, pour certaines, de simples photocopies) d'originaux » (LV, 41 ; souligné par nous). Ailleurs encore concernant les éditions qui remplacent astucieusement les manuscrits de la romanière : « Ils datent vraiment du XIX<sup>e</sup> siècle, *mais impossible de savoir si ce sont des éditions originales* ». Un anti-jeu se dessine ici détournant les pratiques énonciatives habituelles de la *mimicry* enfantine, pour les orienter vers une mascarade ; une seule règle y compte : « Nous vous donnons la reproduction pour que vous n'ayez plus besoin de l'original »<sup>7</sup>.

### *L'espace et l'absence : le sanctuaire de l'IMEC*

Toute œuvre d'art suppose une inscription dans un espace d'implémentation<sup>8</sup>. « Ce dernier n'est que la scène de la jouissance (publique ou privée) de chaque texte une fois qu'il est manifesté nécessairement par un objet »<sup>9</sup>. Cet espace offre à l'œuvre le dispositif dont elle a besoin pour exister sur la scène sociale. C'est lui qui régit la façon dont l'œuvre entre en contact avec l'environnement, le statut auquel elle prétend et l'interaction qu'elle a avec tant son « support matériel [que son] support formel d'inscription » (*ibidem*, p. 125).

Si nous voulons convoquer cette notion, c'est pour commenter la place centrale que prennent les archives de l'IMEC dans le roman de Julie Wolkenstein. Une archive est également un espace particulier dont il faut comprendre le fonctionnement quant à son rapport avec les objets qu'elle héberge, qu'elle prend en charge. Pour Rastier (2011)<sup>10</sup>, l'archive est un des niveaux qu'il faut prendre en compte lors de l'examen ou de l'établissement d'un corpus, avec le corpus d'encadrement, le corpus d'étude et le sous-corpus de travail. Sans rentrer dans trop de détails, l'archive est le lieu où le corpus restera accessible malgré l'effacement du ou des textes de l'espace d'implémentation social, ce afin de garantir la pérennité du corpus. Bien entendu, l'IMEC assure cette fonction de pérennité des documents que consultent Sophie et Paul, mais donc au prix de leur effacement de l'espace d'implémentation lors du processus d'archivage. On le constate avec le dialogue univoque<sup>11</sup> entre les deux protagonistes qui a lieu lors du passage

---

<sup>7</sup> Nous renvoyons aux analyses d'Umberto Eco, *La Guerre du feu*, Paris, Grasset, 1985, p. 20-36.

<sup>8</sup> Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1984. Tr. fr. part. in GOODMAN N. 1996. *L'Art en théorie et en action*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1996.

<sup>9</sup> Pierluigi Basso Fossali, L'interprétation dans son espace phénoménologique : jeux de langage et implémentation publique, *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy*. 2015, Vol. 3, 1. 2015.

<sup>10</sup> François Rastier, *La Mesure et le Grain. Sémantique de corpus*, Paris, Champion, 2011.

<sup>11</sup> Au sens d'une acception étymologique, « avec une seule voix ; un seul point de vue d'énonciation ».

de l'œuvre qui concerne le dossier Rohmer dont les ayant-droits n'ont ouvert la consultation que pour Paul de Freneuse. La contrainte qui touche ce dossier, archivé à l'IMEC *et donc* retiré de l'espace d'implémentation sociale, a un impact sur le roman jusque dans sa structure : si l'autrice avait pris l'habitude de présenter une construction multifocale alternant les points de vue de Sophie et de Paul – bien que l'énonciatrice principale demeure Sophie Bogoroditsk –, cette partie n'est narrée que par le biais de la professeure proche de la retraite. Ainsi, allant plus loin que le simple respect de la cohérence narrative (il suffirait que Paul ne dise rien de ce dossier pour qu'il puisse garder la parole), Julie Wolkenstein réalise une mise en abîme performative de la figure de l'archive représentée par l'IMEC.

Nous venons de signaler que la fonction d'archive de l'IMEC est aussi celle de désimplémenter les textes de l'espace social, de les ôter paradoxalement au regard tout-venant, exploitant un sème du non visible. Rappelons à toute fin utile que Paul écrit une thèse sur les films invisibles, ce qui vient confirmer l'importance d'une isotopie que nous devinons. Sophie ne peut pas accéder au dossier dont Paul a obtenu une autorisation de consultation, il est donc invisible pour elle. Également, l'impulsion, la justification narrative à la quête du personnage de Sophie est donnée par un voyage qu'elle veut faire à Berkeley sous le prétexte d'un colloque sur le film invisible de Rohmer : elle saisit elle aussi la gageure, comme Paul, de parler de ce qu'elle ne peut pas connaître – ni voir.

Une dichotomie semble se dessiner entre un premier ensemble caractérisé par un sème du visible, en opposition avec celui que nous venons de construire : Paul visite un musée, dont le but est d'*offrir à voir* autant que de thésauriser, contrairement à une archive, mais il est déçu par la vacuité de la présentation muséale autant que de l'impossibilité de visiter (de voir) le château du domaine des Nouettes où résidait Ségur, transformé comme le rapporte Julie Wolkenstein en Institut Médico-Éducatif. Les deux personnages partagent la même habitude d'inventer des histoires sur ce qu'il et elle ne peuvent voir (ainsi les noms que donne Paul aux employées de l'IMEC, son sujet de thèse, les hypothèses de Sophie à propos des personnes qu'elle rencontre, etc.). Tous les deux construisent du sens, du visible, là où l'on ne peut savoir (voir par exemple la citation présentée en introduction de ce travail).

De cette tension entre deux pôles opposés naît une isotopie de la non-présence qui émaille le roman. On ne peut ignorer non plus le titre même de l'œuvre, *Les Vacances*. S'il est possible de rattacher ce terme à un lexique de l'enfance, ou du monde du travail, nous souhaiterions y voir ici un sens plus strictement étymologique : les vacances, ce sont les choses qui manquent, que l'on cherche et dont on éprouve l'absence. La vacance appartient bien au même ensemble isotopique, par un sème du « présent ». À partir de ce dernier apport, il semble

possible de tisser un réseau sémique qui donne une clef de lecture possible au texte de Julie Wolkenstein : c'est un livre sur quelque chose qui n'est pas là, *sur rien* (au sens plein de *vacuum* « le vide »).

Les « vacances » de Sophie et Paul se déroulent principalement dans le cadre très spécifique de l'IMEC, à la fois lieu de recherche mais aussi lieu de vie. Après l'avoir vu comme une archive au sens de Rastier et l'avoir mis en rapport avec une isotopie de l'absence, nous aimerions faire émerger deux autres fonctions narratives de ce lieu. Constitutivement, il est l'héritier d'une tradition monacale : les bâtiments eux-mêmes, comme pour l'IME Ségur qui est abrité par le château du domaine des Nouettes, l'IMEC est une ancienne abbaye (abbaye d'Ardenne). Les lieux n'ont rien perdu de leur identité architecturale – c'est un fait souligné par l'autrice par le truchement de Sophie Bogoroditsk – malgré la réorientation de leur fonction. Ainsi se colore légèrement l'isotopie que nous avons mise en exergue : de la non-présence, on glisse peu à peu vers l'éloignement, l'enfermement, le secret... en somme la sacralisation. Notons que Julie Wolkenstein active souvent un sème du « sacré » dans sa prose, ce qui est justifié par la fonction première de l'abbatiale (les noms dont Paul se sert pour désigner les employées sont étymologiquement liés à des noms d'ordres religieux)<sup>12</sup>.

Comment comprendre le statut que revendique l'autrice pour l'IMEC ? Il s'agit de considérer une mise en tension entre sacralisation et sécularisation, dichotomie qui s'articule à plusieurs autres oppositions telles que :

<b>Sacralité</b>	<b>Sécularité, trivialité</b>
<b>Chercheurs et chercheuses en résidence à l'IMEC</b>	Sophie et Paul
<b>Règles monacales de l'IMEC</b>	Pauses café, pauses cigarette, focus sur les repas et le couchage
<b>Spartiatisme</b>	Confort
<b>Dedans</b>	Dehors
<b>Sérieux</b>	Jeu
<b>Tradition</b>	Renouveau, contemporanéité
<b>Architecture sacrée</b>	Salle de travail

Cette liste n'est pas exhaustive, mais il semble que la figure de l'IMEC (figure au sens de Greimas) cristallise ces tensions et les justifie simplement par les tensions qu'elle exemplifie en

<sup>12</sup> Nous souhaiterions augmenter notre propos en constatant que ces interprétations que nous tentons sont volontiers proposées par le texte même de façon assez explicite. Les personnages commentent leurs choix interprétatifs et activent eux-mêmes les sèmes que nous nous contentons de mettre en surbrillance, tout en dégageant les relations qu'ils entretiennent le long de la trame sémantique du roman.

elle-même : les espaces tels qu'ils sont vus par Sophie et Paul sont pleins de zones de transition (le sas où il convient de poser ses affaires active l'idée du dedans/dehors), de frontalités oxymoriques (la vue de l'extérieur depuis l'intérieur au travers de la baie vitrée), d'indices d'une temporalité passée et d'intrications. Il y a une tendance à la stratification, chacune des couches que les personnages dégagent laisse place à un espace encore céle. Les espaces, dans *Les Vacances*, sont en eux-mêmes les exemples les plus flagrants du *manque de lien*, de l'interrogation de la cohérence, de la signifiante. En présentant ces oppositions, le roman construit avec le lecteur une sensation de disproportion : si l'on cherche, dit le roman, c'est que l'on manque de quelque chose. S'il y a recherche, il y a vacance.

## Esprit de sérieux et esprit ludique

*Le chercheur euse au miroir du de la détective : « ça y ressemble à l'occasion »*

L'image de la recherche que reflète le roman de Julie Wolkenstein met en place un jeu avec les codes, car elle se construit au prisme d'une analogie avec l'enquête policière. Si la collecte d'indices et de témoignages dessine un parallèle entre l'enquête et la recherche, le roman semble justement établir un jeu avec l'image traditionnelle du travail universitaire qui évoque d'emblée la fréquentation des bibliothèques et une atmosphère autarcique. Nous pouvons rappeler qu'avant de la rencontrer, Paul se représente Sophie comme la caricature même de la chercheuse, « vieille fille provinciale [...] qui collectionnait les jouets anciens » (LV, 66). *A contrario* de cette image poussiéreuse, Sophie et Paul incarnent un avatar du chercheur ou de la chercheuse qui s'apparente au détective, comme l'admet d'ailleurs Paul à demi-mots : « Sur un ton un peu monocorde (il a déjà dû répéter tout ça un certain nombre de fois) il me répond que pas du tout, qu'il est un chercheur, pas un détective, même si ça y ressemble à l'occasion [...] » (LV, 87). Le roman tout entier semble contredire cette distinction établie par le personnage, puisque les protagonistes finissent eux-mêmes par utiliser le terme « enquête » pour désigner leur activité : « Et si ça doit servir notre enquête, autant que Paul soit au courant » (LV, 139) se surprend à penser Sophie lorsqu'elle se décide à confier « l'affaire Pottier » à Paul.

Cette reconfiguration passe par le caractère dynamique de la recherche pour Paul et Sophie, qui entreprennent un voyage afin de sillonner les lieux du « crime ». La circulation matérielle à travers les indices se substitue donc aux exercices statiques de lecture et d'écriture constitutifs du travail universitaire dans l'imaginaire collectif. Une certaine désinvolture en résulte dans la posture de chercheur et de chercheuse qu'adoptent les protagonistes. Aussi, si les sessions de bibliothèque sont ponctuées de pauses cigarette compulsives, les moments où Sophie et Paul



se penchent sur leurs travaux respectifs se résument à quelques notes pianotées sur le Macbook Air de Sophie, ou à une navigation distraite en « quelques clics » (*LV*, 54) sur Wikipédia. L'esprit de sérieux habituellement associé au monde universitaire est donc délicieusement mis à distance par cette « légère touche de second degré » dont l'écriture se délecte, au profit de l'esprit ludique. Le roman propose, en ce sens, une méthodologie alternative et une posture inédite de recherche, qui se fait activement et en prise avec les aléas de la vie quotidienne. Cette nouvelle vision assimile la recherche à un jeu dont les règles s'inventent au fur et à mesure pour s'affranchir des codes établis afin de restaurer la notion de plaisir au sein du travail universitaire.

Dès lors, l'inflation de coïncidences et de hasards constitue un critère de plaisir dans la démarche universitaire, comme dans une enquête policière qui produit son propre mode d'intelligibilité par la relation qu'elle établit entre différents éléments épars. Le titre du roman pourrait faire écho à cette redéfinition de la recherche qui s'apparente plus à des *vacances*, ou plus exactement à *une* vacance de l'esprit de sérieux dans la narration. Dans le mot « vacances » miroite également la racine étymologique qui renvoie à la vacuité, et partant, la satire amusée d'une certaine vanité du travail académique. Pour preuve, à la fin du roman, l'enquête menée par Sophie et Paul n'aboutit pas, et leur recherche purement universitaire n'atteint pas son objectif. Or il n'en demeure pas moins que les protagonistes atteignent une forme de vérité sur elles et eux-mêmes, vérité qui n'est pas toujours accessible par le savoir et la documentation livresques. Le roman semble affirmer que *La Vie est ailleurs*, pour reprendre le titre d'un roman de Milan Kundera qui met en œuvre une réflexion sur le décalage entre la posture artistique et la réalité quotidienne.

### *Le carnaval des chercheur·euse·s*

L'analogie établie entre le paradigme universitaire et celui de l'enquête policière creuse l'image de Sophie et de Paul comme figures de l'écart. Leur échappée picaresque s'oppose bruyamment à la sphère (cal)feutrée et infrangible des chercheurs qui travaillent à l'IMEC, réduction microcosmique et stéréotypée du macrocosme universitaire. Sophie revêt alors bien souvent le type de l'ingénue. En témoigne son premier dîner au centre de recherche avec les autres chercheurs, au cours duquel elle apprend les « manies » des chercheur·euse·s en centre d'archives (*LV*, 59 : « au lieu de demander aux autres convives comment ils s'appellent, ou ce qu'ils font dans la vie, on suit un rituel particulier pour établir le contact, qui consiste à nommer le fonds qu'on est venu consulter. ») La mention ironique du « rituel particulier » ne fait en cela que reprendre la comparaison sarcastique des chercheuses et des chercheur·euse·s de l'IMEC à des moines médiévaux faite par Paul (*LV*, 34) et les mystères quasi théologiques de l'écriture scientifique (*LV*, 51).

Entre pauses cigarette, recherche dilettante et chevauchée picaresque, Sophie et Paul travestissent et désacralisent (au sens figuré comme au sens propre) le jeu universitaire. Ils font tomber les masques, sans doute. Pourtant, ils ne jouent pas un anti-jeu, ils le jouent simplement d'une manière différente. En effet, si le terme *jeu* désigne un système discipliné par des règles, il « désigne encore le style, la manière d'un interprète, musicien ou comédien, c'est-à-dire les caractères originaux qui distinguent des autres sa façon de jouer d'un instrument ou de tenir un rôle<sup>13</sup>. » Sophie et Paul inventent un style, une manière de faire de la recherche. Ils introduisent du jeu dans les rouages universitaires, de diverses façons : d'abord parce qu'ils les conçoivent sur le mode ludique, presque dilettante ; ensuite au sens où ils incarnent la latitude, la facilité de mouvement, la liberté utile qui rend possible une indispensable mobilité, qui, soigneusement comptée, empêche une machine de se bloquer ou de se dérégler<sup>14</sup>.

Ainsi se caractérise un style qui relève d'une anti-discipline, lisible dans les manières de Sophie de mener ses recherches, de site internet en site internet par exemple (*LV*, 51-56 et 102 et suivantes). Sous cette anti-discipline se lit en filigrane une politique de l'agir universitaire définie par ce que Michel de Certeau appelle des microrésistances à une discipline imposée, lesquelles fondent à leur tour des microlibertés et mobilisent des ressources insoupçonnées<sup>15</sup>. La force de leur différence tient ici dans la mise en œuvre de « tactiques<sup>16</sup> ».

Comment agit Sophie sinon en tacticienne lorsqu'elle se saisit de l'occasion d'une conférence à Berkeley (*LV*, 25 : « J'ai regardé les photos de la maison sur internet : elle est petite, effectivement, mais il y a une terrasse d'où on voit toute la baie, jusqu'au Golden Gate. Je ne suis jamais allé en Californie. J'ai dit oui. ») ou lorsqu'elle compte bien profiter du fait que son objet (le film de Rohmer) n'existe pas (*LV*, 68 « J'en étais même venue à me réjouir de ma chance : si le film était sorti [...] je serais bien embêtée, n'est-ce pas, de ne rien savoir sur l'analyse filmique ») ?

### *Un engagement pour une sérendipité glorieuse*

Nous voudrions proposer deux aspects d'un engagement de l'autrice (c'est-à-dire une intentionnalité dans le processus de production d'un texte, qui devient un moyen d'expression politique). Tout d'abord, une volonté de désincarcérer – de désacraliser, pour reprendre le vocabulaire que nous avons utilisé auparavant – la vie scientifique et d'offrir une déconstruction des stéréotypes. Ensuite, une volonté de promotion d'une recherche – certes toujours sérieuse et scientifique – mais plus amusée, amusante et qui ne ferait pas fi de la sérendipité inhérente à la vie

---

<sup>13</sup> Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>15</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. XIII.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. XLVI.

d'un e chercheur se. La sérendipité est à première vue à l'opposé de l'épistémologie qu'on attribue aux sciences, puisqu'elle est caractérisée par une pensée au hasard, une découverte qui n'est pas voulue et qui s'avère productive et intéressante. Calque de l'anglais *serendipity*, langue dans laquelle la lexie désigne l'art d'exploiter des découvertes (sous-entendu : par hasard), la sérendipité n'est dans les faits pas contraire à l'esprit scientifique<sup>17</sup>. La figure du de la chercheur euse ne serait pas la personne qui fait des recherches, mais plus celle qui conduit des découvertes, qui les agence et leur donne un sens dans un cadre théorique. Dans cette interprétation, la *vacance* prend un sens inédit jusqu'alors dans notre étude : il y a aussi vacance de preuve, une méthodologie de l'absence.

C'est bien sûr au travers des figures de Sophie et Paul que l'autrice démontre ces valeurs. Leur façon de faire de la recherche s'éloigne d'un imaginaire « ringard » que l'on peut attribuer à la *doxa*, au sens commun : par exemple, Sophie jouant le thème de *Game of Thrones* au piano annonce la couleur d'une chercheuse en accord avec son temps ; le sujet de thèse de Paul fait sourire par son audace ; les méthodologies qu'il et elle adoptent relèvent surtout d'une épistémologie du hasard, etc. Paul et Sophie sont donc des personnes avant d'être caractérisé e s par leur métier, contrairement aux autres résident e s de l'IMEC, désigné e s comme le rappellent les deux protagonistes de façon cynique par le fonds d'archive qu'iels étudient (par exemple « fonds Foucauld » ou « fonds Derrida », « fonds Violette Leduc »). Cette opposition se fait sur la base de la dichotomie entre sécularisation et sacralisation que nous avons dégagée.

## L'objet bricolé, l'objet bigarré : le jeu livresque

### *Le rapiéçage entre remédiation, suture et bricolage*

Nous avons souligné que la notion de vacuité, d'absence, de lacune finalement, parcourt le roman et participe de son fonctionnement. Pourtant, il ne semble pas aux lecteur ice s, lors de la saisie de l'œuvre, qu'il y existe des *failles* de signification. Il faut donc supposer que certains mécanismes rentrent en jeu dans la construction du roman : comment en effet combler les manques qui sont autant d'attaques à la cohérence sémiotique d'un texte fini ? Comment comprendre leur portée herméneutique ? Comment la sémiose des *Vacances*, c'est-à-dire le monde de signification que crée l'œuvre, guérit-elle des *failles* qui lui servent paradoxalement de piliers ?

La sémiotique post-greimassienne tient compte des apports de la phénoménologie, et une des tendances actuelles est de considérer l'individu face au monde. En effet, un individu est

---

<sup>17</sup> Rappelons de façon amusante qu'un grand nombre d'avancées scientifiques majeures ont été faites sans intention de les faire, par sérendipité.

*stricto sensu* un corps doué d'une conscience, et en ce sens n'est pas distinct de l'univers qui l'entoure. Comment l'individu n'est-il pas *broyé* par l'immensité ? Comment parvient-il à poser une frontière entre l'extérieur et l'intime ? Il semble que ce soit par la culturalisation, par la sémiotisation (c'est-à-dire le fait de donner sens, de signifier ou de faire signifier) que les humains parviennent à *survivre* à leur environnement, à surmonter l'*insoutenable légèreté de l'être*, comme en parlerait Milan Kundera. En d'autres termes, et par une image, c'est en faisant naître l'objet asservi, l'outil, que l'humanité a accédé à la culture : utiliser une pierre pour ouvrir une noix, c'est comprendre une partie de l'entour et donner un sens à la présence de ce roc non loin d'un noyer centenaire. La notion de bricolage est discutée en sémiotique, à la suite de Lévi-Strauss<sup>18</sup> et de son approche anthropologique du bricolage, et cette discipline propose que l'art est une tentative parmi d'autres actes de langage de *re-médier*. Il y a donc à la fois médiation, c'est-à-dire le fait de proposer une relation entre une valeur et un objet (entre un signifié et un signifiant pour reprendre l'opposition saussurienne), mais aussi *re-médiation*, médiation à nouveau : en ce cas, le texte se pose comme un remède, une façon de conjurer une problématique qui parcourt la culture, qu'elle soit culture de l'intime ou *doxa*.

Nous ne développerons pas plus avant cette esquisse de proposition, mais souhaiterions rappeler que toute communication veut corriger quelque chose. Faire sens, c'est combler un vide. En ce sens, le roman de Julie Wolkenstein proposerait une piste herméneutique et une représentation du geste de recherche. Tout acte de langage doit ainsi toujours gérer un écart, et, souvent, c'est dans l'absence que se cache le plus de sens : le *found in translation* rejoint l'idée de sérendipité, en proposant *par l'écart* un point de vue, et donc une compréhension, différente.

Constatons pour finir que l'intertextualité est exigeante dans le roman. Ainsi, les compétences du lectorat sont requises et activées, dans le but de suturer les manques qui restent présents entre les pages. Julie Wolkenstein ne nous dit pas tout : elle nous laisse bricoler.

### *Des comédies et des proverbes*

Le bricolage qu'opère *Les Vacances* découle d'une faille. Nul doute que *Les Vacances* déborde de soi, déborde du roman et du romanesque à cause de ce qui s'y absente. Au premier degré bien sûr, Sophie et Paul travaillent sur un objet qui se dérobe incessamment, les laissant dans une manière de folie douce qui contraste avec le métier habituel d'enseignant-chercheur. Mais au second degré aussi, c'est le roman même de Julie Wolkenstein qui dialogue avec un média absent, travaillé de l'intérieur par un support qui n'est pas lui, qui lui est son Vendredi, le cinéma de Rohmer.

---

<sup>18</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962.

Séries de décalages amusés d'abord, comme si l'absence de l'image animée suscitait le désordre. Sophie et Paul sont des personnages rohmériens, à n'en pas douter. Tous deux sont enflés d'un troublant paradoxe : ils sont souverains de leur identité et de leurs aspirations, mais malgré cela ouverts à la providence, soumis aux hasards<sup>19</sup>. Ils sont confrontés, tout comme eux, à des « dilemmes sentimentaux-moraux » (*LV*, 60). Pourtant, ils ne se retrouvent jamais aux prises avec les personnages qui leur sont chers. Le roman se termine juste avant que Sophie retrouve son amant et il se termine ainsi sur une Sophie qui ne peut que se consoler d'une présente absence<sup>20</sup>. Cette scène signale d'ailleurs par un ensemble de citations la distance prise avec l'intertexte rohmérien, notamment avec l'élément solaire qui lui est cher. Ici, l'environnement dans lequel se plonge artificiellement Sophie est une « pénombre optimale » (*LV*, 354). Et quoi qu'il en soit, elle le sait, « le soleil va se coucher dans moins d'une heure » (ailleurs, *LV*, 31, c'est une distance toute scarronienne<sup>21</sup> avec l'élément solaire comparé à une vieille diva capricieuse). D'autre part, Sophie indique dans la scène finale en question qu'elle n'a « pas l'intention de guetter le rayon vert » (*LV*, 354). Nouvelle référence à l'univers rohmérien, nouvelle distance ludique. Cette réflexion renvoie explicitement au film *Le Rayon Vert*<sup>22</sup>, du même réalisateur, dans lequel Delphine, contrainte à affronter l'inconnu et le hasard des rencontres, décide de ne s'attacher à rien. Le tourment de la solitude l'étreint à un tel point qu'elle devra se contenter du petit rayon vert vespéral. Il s'agit là d'un ultime pied de nez de Sophie, ou de Julie Wolkenstein, à Rohmer puisqu'au contraire de l'héroïne de celui-ci, Sophie se refuse à se morfondre dans la solitude.

L'absence vient donc autoriser les « bizarreries » et les « pensées folles » de ce roman foisonnant. Il constitue ce que l'on pourrait appeler le contre-texte<sup>23</sup> de l'univers rohmérien, son versant inverse, à l'image de la version porno des *Petites Filles modèles*, lui-même contre-film du film d'Éric Rohmer.

### *Le clin d'œil de connivence*

Si le roman est un objet bricolé c'est aussi en vertu du jeu romanesque qui fait de l'espace livresque une chambre d'échos de références et de réflexions métalittéraires. L'autrice des

---

<sup>19</sup> Maurice Elia, « Les Jeux de la liberté et du hasard dans les films d'Éric Rohmer », *Séquences*, 130, 1987, p. 32-35, p. 33.

<sup>20</sup> « Je me retourne dans mon lit, vers le bord, m'entortille dans ma couette. On ne sait jamais, peut-être que ça marchera cette nuit encore, que dans un demi-sommeil je sentirai sa présence tout contre moi » (p. 355).

<sup>21</sup> Nous renvoyons à l'incipit du *Roman comique* de Paul Scarron.

<sup>22</sup> Paris, Les Films du losange, 1986.

<sup>23</sup> Nous renvoyons à Anne Clancier, « De la psychanalyse au contre-texte », *Le Coq héron*, 126, 1992, p. 40-47 et à Pierre Glaudes, « Le contre-texte », *Littérature*, 90, 1993, p. 88-101 ainsi qu'à Nelly Labère, « Lire le contre-texte et son texte », Nelly Labère (éd.), *Texte et contre-texte pour la période pré-moderne*, Bordeaux, Ausonius, 2013, p. 9-18, p. 18.

*Vacances* semble en effet dévoiler les mécanismes propres à l'écriture romanesque<sup>24</sup> dans un jeu de clin d'œil à sa lectrice et à son lecteur, à travers deux réflexions principales qui structurent le roman : celle sur la tension entre réalité et fiction et celle sur le point de vue. Aussi, Sophie et Paul s'interrogent sur les possibles correspondances entre leurs biographies et leurs objets d'études bien que Sophie clame une identité antithétique avec celle de Ségur en évoquant son : « côté "anti-Ségur" » (LV, 134). Or l'élément qui permettrait d'établir un véritable parallèle entre Sophie et la comtesse est d'ordre littéraire car la protagoniste incarne souvent la figure de la romancière. Ce parallèle devient explicite lorsque les deux protagonistes émettent l'hypothèse amusante d'un roman qui relaterait leur rencontre :

Je réponds que l'omnisciente, ici, c'est moi. Je suis beaucoup plus vieille et beaucoup mieux placée dans la hiérarchie universitaire que lui [...] et c'est logiquement à moi de conduire le récit. » (LV, 84)

Le déictique « ici » permet à l'autrice de jouer avec la frontière entre réalité et fiction car il s'agit d'une syllepse : du point de vue du personnage le mot réfère à la situation et aux événements du présent de l'énonciation, tandis que du point de vue de la lectrice et du lecteur le mot désigne tout simplement l'espace romanesque.

Mais le jeu métalittéraire n'est pas la seule composante du jeu romanesque dans *Les Vacances* : la multiplication de références qui dessinent un réseau de significations en fait également partie. À ce propos, nous notons le fourmillement de références à la comtesse de Ségur, tout d'abord à travers le jeu sur les titres : le titre du roman lui-même, qui reprend celui du dernier tome de la trilogie de Ségur, le film de Rohmer, qui est une adaptation des *Petites Filles modèles*, enfin les titres du deuxième et du dernier chapitres du roman qui s'intitulent respectivement *Les Petites Filles modèles* et *Les Malheurs de Sophie*. D'autres échos à l'intertexte ségurien sont établis au prisme de la bande originale du roman, constituée par les chansons qui défilent à la radio *Nostalgie*. Une chanson de William Sheller suggère alors, par association d'idées, deux morceaux qui se nomment tous deux *Les Petites Filles modèles*, comme l'adaptation de Rohmer, et qui, comme elle, n'ont aucune visibilité : « Mais ni l'une ni l'autre n'a eu de succès. Elles ne passent jamais à la radio. » (LV, 173) La fin du premier chapitre énonce, quant à elle, explicitement l'intertexte ségurien :

Je ne soupçonnais pas [...] que nous resterions là des heures, puis partirions ensemble quelques jours, pendant lesquels, comme dirait sa comtesse, « il se passa tant

---

<sup>24</sup> Ce jeu romanesque se place dans la filiation littéraire de romanciers comme Laurence Sterne ou Denis Diderot, qui ont érigé la métalepse, le dialogue avec le lectorat et l'enchâssement narratif et narratologique en mécanisme jubilatoire de leur *art du roman*.

d'événements intéressants que cette première partie ne pourrait en contenir le récit.

Mais j'espère bien pouvoir vous les raconter un jour. » (LV, 79)

Cet effet d'anticipation mis en place par l'auteur permet de jouer avec les attentes du lectorat, tandis que le démonstratif « cette » désigne à la fois le premier tome de la trilogie de la comtesse et le premier chapitre des *Vacances* de Julie Wolkenstein. De plus, si la comtesse de Ségur affectionne le *prequel*, comme le précise Sophie dans le passage qui précède immédiatement celui-ci, Julie Wolkenstein aussi, car *Les Vacances* se ponctue par une formule qui laisse à penser qu'il y aura une suite au roman : « Les détails au prochain volume. » (LV, 361).

L'intertexte ségurien se distingue donc par son caractère matriciel dans *Les Vacances*, mais s'insère dans un jeu de références intertextuelles bien plus vaste. Deux exemples nous semblent particulièrement significatifs : la référence à *Game of Thrones*, et celle à *La Recherche du temps perdu*. La bigarrure du roman passe ainsi par l'éclectisme des références qui s'enracinent tour à tour dans la culture populaire et la culture érudite. Comme nous l'avons précisé, le générique de *Game of Thrones* retentit dans les premières pages des *Vacances*. Or la série, qui est un des phénomènes contemporains les plus en vogue du domaine audiovisuel, est mentionnée à nouveau à la fin du roman, créant une circularité ludique. De fait, le titre *Game of Thrones*, pourrait malicieusement faire écho aux jeux et aux stratégies du monde universitaire. Pour ce qui est de l'intertexte proustien, il semble se dessiner de plus en plus nettement à mesure que l'on s'approche de la fin du roman. Le « petit pan de mur » couvert de livres qui permet à Sophie de retrouver le décor de son enfance rappelle étrangement le fameux « petit pan de mur jaune », la dernière chanson qui passe à la radio s'appelle « Je suis un souvenir », et le moment où Sophie commence à replonger dans son passé s'apparente à l'expérience de réminiscence décrite par Proust, comme l'atteste l'expression « le premier phénomène vraiment troublant ». Le choix de la Normandie comme décor aux aventures de Sophie et de Paul pourrait, quant à lui, être un clin d'œil à la Normandie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Le jeu romanesque procède pour ainsi dire à un retournement : la recherche du film perdu est en réalité cette lancinante *Recherche du temps perdu* dans *Les Vacances*.