Komodo 21

N° 22 | 2026
Variations paralivresques

Dislocations narratives au croisement du livre et de l’exposition. Poétique du déphasage dans "Un voyage" (2020) de l’écrivain-plasticien Adrien van Melle

Corentin LAHOUSTE *Professeur Adjoint*
Université Laval, Québec

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-22/3688-dislocations-narratives-au-croisement-du-livre-et-de-lexposition-poetique-du-dephasage-dans-un-voyage-2020-de-lecrivain-plasticien-adrien-van-melle
Date de publication : 08/10/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : LAHOUSTE, C. (2026) Dislocations narratives au croisement du livre et de l’exposition. Poétique du déphasage dans "Un voyage" (2020) de l’écrivain-plasticien Adrien van Melle. *Komodo 21*, (22). https://doi.org/10.34745/

À partir d'*Un voyage* d'Adrien Van Melle, un objet livresque au statut incertain, à mi-chemin entre le journal de bord, le roman et le livret d'exposition, cette étude examine comment une dynamique de dislocation narrative s'opère à travers l'articulation singulière de dispositifs autofictionnel, factographique et métaleptique, par ailleurs intensifiés par un contexte d'hybridité médiatique.

Based on *Un voyage* d'Adrien Van Melle, a bookish object of uncertain status—halfway between a logbook, novel, and exhibition booklet—the study examines how narrative dislocation operates through the singular articulation of autofictional, factographic, and metalepic mecanisms, further intensified by a context of media hybridity.

Mots-clés :
Autofiction, Intermédialité, Intermediality, Autofiction, Littérature et exposition, Écriture factographique, Métalepse, Illitérarité, Literature and exhibition, Factographic writing, Metalepsis, Illiterarity

---

88

Un récit s'ensauvage

Par retrait cicatriciel

Tente l'abordage :

L'errance fait croire au contact avec les disparus

Émilie Allard, *Désencombrements. Matière et événement*[1] (2024).

Adrien van Melle est un écrivain-plasticien français qui se donne pour ambition de « travaille[r] la fiction comme un matériau à part entière en faisant s'entremêler écriture, photographie, installation et vidéo[2] ». Sa pratique, décrite par la commissaire d'exposition Liza Maignan comme visant à « interroger l'existence de la matière texte à travers des productions plastiques hors du livre[3] », cherche à diversifier les supports de la création littéraire en misant sur l'entrecroisement médiatique et artistique ainsi que sur un principe d'hybridité formelle. Les œuvres et chantiers de création qu'il développe s'inscrivent généralement dans un cadre expositionnel (voir fig.1). Ils mettent donc en jeu du texte scénographié, c'est-à-dire configuré pour une lecture vécue dans un espace concret tel qu'un musée, un centre d'art, une galerie, un tiers-lieu culturel, etc. Celle-ci, dès lors fragmentée, implique par ailleurs divers régimes de monstration qui peuvent solliciter un engagement physique (déplacements et/ou manipulations) de la part des lecteur·rices-visiteur·euses. Le type de (« néo[4] »)littérature qu'il investit fait donc de l'exposition son mode de publication privilégié, à l'instar par exemple d'artistes-auteurs comme Jérôme Game ou Anne-James Chaton[5].

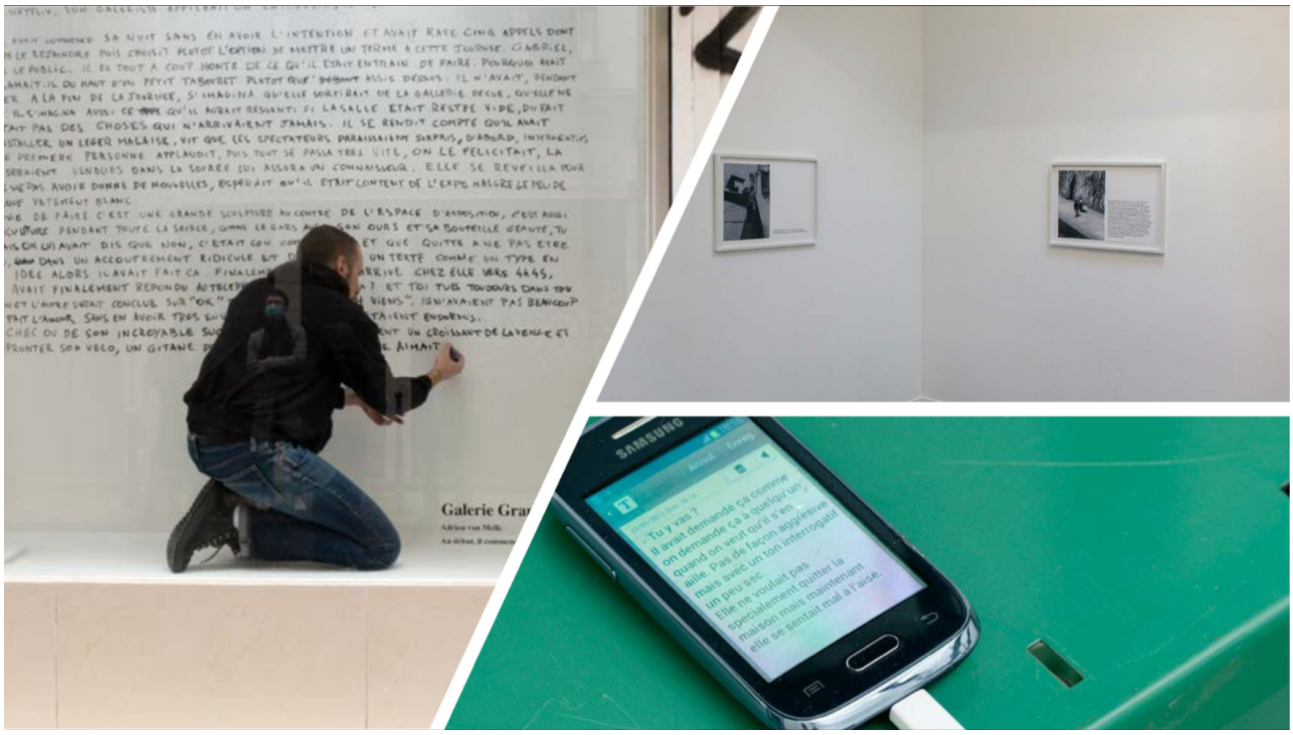


Fig. 1 – Vues de trois dispositifs expositionnels (icono-)textuels produits par Adrien van Melle.

L'objet-livre n'est toutefois pas complètement absent de l'univers créatif de van Melle qui l'a tout particulièrement investi dans le cadre de son projet *Un voyage*. Celui-ci s'est en effet décliné sous deux formes médiatiques distinctes bien que fortement intriquées, étant affublées du même titre : une exposition présentée d'octobre 2020 à aout 2021 au Musée National Jean-Jacques Henner, à Paris, et un livre publié par les Éditions extensibles — maison d'édition dont le territoire d'exploration repose sur « la transversalité entre art contemporain et littérature[6] » — à l'automne 2020. Opus au statut incertain, à mi-chemin entre le journal de bord, le roman et le livret d'exposition, il est à la fois le pendant et le prolongement livresque de l'exposition éponyme tenue au Musée Henner — faisant suite à la résidence de l'écrivain-plasticien dans ce lieu. Il représente de la sorte un objet intermédial intrinsèquement travaillé par la forme expositionnelle avec laquelle il dialoguait initialement. Dans la préface du livre, rédigée par Liza Maignan, il est ainsi désigné comme un « récit d'exposition », mais aussi comme le « moteur conceptuel de la production plastique de l'artiste[7] » mise en avant dans l'exposition. La note de l'éditeur, qui suit la préface, précise qu'il s'agit d'un livre « composé de deux fictions interconnectées, la seconde décrivant les conditions d'écriture de la première[8] ».

Sur le plan du contenu, ce livre atypique relate un voyage mené entre Paris et Rome par un certain Gabriel, avatar hétéronymique de l'auteur déjà investi dans d'autres projets artistiques. Celui-ci emboite en réalité le(s) pas du voyage effectué par un autre individu non nommé, uniquement symbolisé par un long tiret horizontal (« ____ »), un artiste qui a mystérieusement disparu lors de son séjour à la Villa Médicis six mois plus tôt. Au départ de cette trame, le projet de van Melle se voit intégralement inscrit sous le signe du dédoublement, qu'il soit identitaire (Adrien van Melle/Gabriel – Gabriel/_____), temporel (deux fois sept jours relatés, propres à un même voyage mené à six mois d'intervalle), matériel (les pages du livre sont divisées en deux sections distinctes qui présentent deux récits retranscrits dans des polices typographiques différentes, voir fig. 2), sémiotique (se jouant à la fois sur un plan verbal et un plan visuel) ou médiatique (livre et exposition).

La chaleur réveilla ———. Ce n'était pas une sensation agréable, se faire réveiller par la chaleur. L'appartement dans lequel il passait la nuit était très petit et la seule ouverture vers l'extérieur était la porte d'entrée — vitrée — qui donnait sur la cour de l'immeuble. Il n'avait pas osé la laisser ouverte toute la nuit et s'était réveillé en nage dans une intense odeur de transpiration et de sommeil.

Debout, il ouvrit en grand la porte, s'affichant nu aux possibles spectateurs qui, de leurs appartements, eurent bénéficié d'une vue parfaite sur son corps alors qu'il restait statique devant l'ouverture, profitant du minuscule courant d'air créé par le fort décalage de

***

UN VOYAGE 133

Il ne se sentait pas assez en connexion avec ———.

Son voyage était devenu le sien. Il pensait aux choses qui lui étaient arrivées et pas aux choses qui lui étaient arrivées. Alors la veille, enfin pendant la nuit, il avait décidé de ne plus suivre ses pas de la même manière.

Il ne serait plus un détective qui retrace le chemin de sa cible, plus non plus un écrivain — ou un artiste, lequel était-il ? — qui piste son sujet. Dorénavant il allait se forcer à penser comme ———, manger comme ———, il avait le ticket de caisse de la majorité de ses repas ce ne serait pas compliqué. Il

Fig. 2 – Numérisation de la page 133 du livre qui donne une idée de sa mise en page sur le plan graphique.

Il s'agit dès lors d'étudier comment se fait jour, dans ce livre constamment appelé par un en-dehors — comme toujours tendu tant vers l'autre que vers l'ailleurs — et où le motif du vide se révèle central, une poétique de la dislocation ayant un impact direct sur la narrativité mise en jeu. Se voit dépliée la manière dont cette poétique spécifique opère sur le plan narratif, à travers l'articulation singulière qui y est proposée des dispositifs autofictionnel, factographique et métaleptique, intensifiés par un contexte d'hybridité médiatique. On soulignera en ce sens le rôle particulier endossé par les expôts donnés à voir au Musée Henner, artéfacts paralivresques qui renforcent la situation de flottement fictionnel propre à l'œuvre dans laquelle l'acte de raconter s'inscrit sous le signe d'une ambigüité jamais levée. Enfin, on s'interrogera sur les possibilités offertes par la narrativité plurisémiotique et bimodale configurée par van Melle dans son projet, sur ce que les différentes « mobilités narratives » qui s'y font jour offrent comme expérience singulière.

1. Sous le signe de la diffraction subjective

Instruit par un double ancrage médiatique, à la fois livresque et expositionnel, *Un voyage* est une œuvre qui maintient une tension permanente entre l'un et le multiple. Un des plans de cette tension concerne la question identitaire, en ce que la proposition de van Melle se présente comme la déclinaison d'un geste autofictionnel marqué au coin de la diffraction subjective. Elle donne en effet à apprécier trois entités subjectives — dont deux fictionnelles — superposées :

- Adrien van Melle, l'auteur, qui a bénéficié d'une résidence d'un an au Musée Jean-Jacques Henner, avec comme corollaire d'en tirer un projet artistique dont *Un voyage* constitue la concrétisation matérielle. Dans le cadre de celui-ci et ainsi que nous l'apprend l'avant-propos du livre[10], il a effectué, en juillet 2020, un voyage Paris-Rome qui a formé l'expérience clé à l'origine de l'exposition et du livre.

- Gabriel Mayer, personnage récurrent de l'univers fictionnel mis en place par van

Melle et présenté comme un double de ce dernier, qui réalise un voyage entre Paris et Rome, en tâchant de suivre le plus exactement possible, tel un « détective[11] » et six mois plus tard, le parcours qui a été celui du destinataire d'un mystérieux colis — comprenant les traces et documents liés à ce périple[12] — ayant fini entre ses mains. De cette expérience (qui prend la forme d'une traque) relatée sur la moitié inférieure des pages du livre, émerge un second récit dont Gabriel est l'auteur, qui se trouve quant à lui retranscrit sur la moitié supérieure des pages, à partir du quatrième chapitre.

- Le destinataire du colis, jamais précisément nommé mais représenté par un trait horizontal (_____), ayant effectué le trajet Paris-Rome en juillet 2020 (comme van Melle), ayant disparu alors qu'il venait d'arriver à la Villa Médicis pour entamer un séjour de création, et dont le récit, semi-fabulé, s'étendant entre les chapitres quatre et onze du livre, est pris en charge par le personnage de Gabriel.

Cette superposition des trois entités relève tout autant de l'enchevêtrement car comme lecteur·rice, on est inextricablement amené·e à percevoir, au travers des entités que sont van Melle, Mayer et _____, le déploiement et la reconfiguration d'une même figure pourtant jamais tout à fait parfaitement coalisable[13] : celle de l'auteur-artiste en résidence, envahi par un certain désœuvrement[14]. Ainsi, la « puissance moteur limitée » qui cause une panne de la voiture louée par ____, dans le premier chapitre qui le met en scène (c'est-à-dire le quatrième du livre[15]), agit comme un reflet de l'état de son conducteur souffrant d'un certain manque d'élan créatif[16].

Van Melle apparait par conséquent comme une entité spectrale située en creux des deux récits, Gabriel et _____ s'affichant comme des versions alternatives de sa personne (en tant qu'extensions fictionnelles et dédoublements symboliques de l'instance auctoriale) dans un contexte non seulement de flottement identitaire dont l'auteur est coutumier[17], mais aussi et surtout de réponse (conjuration) à la situation du manque d'inspiration. Car l'œuvre, à travers son dispositif diffractant, aménage une mise en abyme de la situation d'un projet de résidence à forger et à concrétiser[18], en résonance directe avec celle effectivement vécue par l'écrivain-artiste. Elle offre par là-même une piste de réponse inchoative, puisqu'autotélique, au syndrome de la page blanche en contexte de création sous contrainte[19]. Ce type de dynamique a été analysé par Pascal Mougin dont le propos est éclairant pour notre cas d'étude :

Le récit intègre alors la genèse du protocole, le déroulement plus ou moins abouti de son effectuation et/ou l'archive résultant de l'expérience. Une particularité de cette écriture, comme de toute œuvre littéraire ou artistique associant programme, pratique et compte rendu, est alors d'être simultanément

autoréférentielle et transitive : *autoréférentielle, ou plus exactement autotélique, dans la mesure où son aboutissement – en l'occurrence le récit –, dans une espèce de boucle sur lui-même, raconte l'effectuation du programme qui l'a rendue possible* ; transitive, en tant que témoignage d'une expérience du monde dont cette effectuation a été l'occasion et qui permet une collecte documentaire originale, collecte qui, sans ce protocole, serait davantage restée tributaire de déterminations exogènes[20].

C'est ainsi que le colis qui déclenche le voyage donnant son titre à l'œuvre, et possédant donc un rôle-clé dans son économie narrative, est lui aussi tri-partitionné : il contient une boite en plastique qui elle-même en referme deux autres[21], dans ce qui peut être lu comme un effet d'écho à la configuration subjectale de l'œuvre construite par imbrication de trois entités. De même, la photographie de deux navires fendant les flots loin à l'horizon, insérée après le sommaire du livre[22] (voir fig. 3) et qui apparait également sur la dernière page du livret d'exposition — c'est-à-dire, dans les deux cas, à une position charnière —, peut être vue comme résumant ce qu'il en sera du livre et de l'expérience proposée : l'histoire d'une poursuite obstinée, celle d'un décalage entre des entités d'apparence similaire, celle aussi d'une suspension temporelle dans un temps étale ou encore d'une même configuration dédoublée.



Fig. 3 – Deuxième photographie (instax) apparaissant dans *Un voyage*, avant même l'avant-propos.

Dans *Un voyage*, un artiste-auteur (Gabriel) part donc sur les traces d'un autre artiste ayant disparu (_____) afin de nourrir son projet de résidence évasif. Ce canevas est exactement celui que cherche à investir van Melle en 2020, dans le cadre de sa propre résidence, en regard de la figure de Henner et du lien important que ce dernier a entretenu avec la Villa Médicis où le peintre a séjourné durant plusieurs années. Le livre propose par conséquent une mise en abyme fictionnelle destinée à satisfaire un contrat de résidence effectif. Or, le point de passage entre ces deux niveaux de réalité que configure le projet se joue dans la porosité instituée entre les différents protagonistes. Ils apparaissent comme des variations temporelles d'un même sujet, tout à la fois auteur et personnage(s), fonctions (auto)nourries de manière récursive dans l'œuvre. Un passage du sixième chapitre rend particulièrement bien compte de l'ambiguïté des rôles et du retournement potentiel de l'agentivité qui les affecte :

> [Gabriel] se référait à sa propre expérience pour décrire celle de ____ et basait les sentiments de celui qui était devenu son personnage sur les siens. Gabriel l'avait transformé [_____] en un protagoniste fictionnel ; pourtant il était celui qui, indirectement, par les traces qu'il avait laissées, lui dictait le rythme, à la fois du voyage mais aussi de l'écriture et, plus largement, du projet artistique[24].

De même, les formulations ambigües opérant en miroir et jouant avec la polyréférentialité des pronoms personnels et adjectifs possessifs son/sien, lui/il[25], qui sont employées dans le huitième chapitre, soulignent exemplairement le lien paradoxal qui relie Gabriel et ____, pris dans une sorte d'aporie situationnelle, voire existentielle : « Son voyage était devenu le sien. Il pensait aux choses qui lui étaient arrivées et pas aux choses qui lui était arrivées[26] » ; « Gabriel pensait à ____. Pensait à *lui*, se corrigea-t-il[27] ». Les étranges coïncidences[28] qui marquent la possible permutation des sphères de réalité des deux personnages illustrent autrement encore la récursivité qui régit leur relation. L'aporétique et la dislocation, auquel concourt le double ancrage médiatique, constituent l'horizon narratif de la proposition de van Melle.

Plus que d'évoquer le périple entre Paris et Rome mené par ses personnages, le titre de l'œuvre peut par conséquent renvoyer à celui se jouant entre différentes figurations du

soi inscrites dans un régime de concordance discordante, au travers duquel enquêteur et disparu — de même que créateur potentiel et effectif — seraient en fait la même personne. Cette situation de déphasage et de trouble identitaire est construite au sein du livre par divers détails qui conduisent à faire se recouper les traits associés aux deux personnages mis en scène, bien qu'ils soient distingués et que le/la lecteur·rice est pris·e de manière conjointe dans deux (si ce n'est trois) temporalités distinctes. L'on peut par exemple citer les éléments suivants : les toiles en lin présentes dans le colis de _____ sont identiques à celles que Gabriel utilise[29] ; l'un comme l'autre lit un roman d'Echenoz, dont le titre n'est pas donné[30] ; la même saveur de cannolo (à la pistache) est choisie par chacun d'eux lorsqu'ils se trouvent en Italie, parfum dont on apprend qu'il est le favori de Gabriel[31] ; tous les deux arrivent à Rome « vers midi[32] » ; ou encore les produits achetés dans cette ville par l'un et l'autre se trouvent être exactement les mêmes alors que Gabriel ne cherchait plus à copier les achats réalisés par _____[33]. De telle façon, l'œuvre parait sous-tendue par la perspective d'une recherche inexhaustible du soi (et plus particulièrement du soi-créateur), qui revêt la forme d'un dialogisme identitaire venant battre en brèche – disloquer — tant l'individualité conçue comme un tout congloméré qu'un contexte de paralysie créatrice. Et cette modalité diffractante, faisant du soi une entité multiple et processuelle qui permet de ne pas « trébucher dans le néant[34] », de se retrouver dans la concrétisation formelle et médiatique de l'œuvre qui en adopte le principe.

2. Une fiction de réel : ininouï et illitérarité

Un voyage se présente comme le récit plurilinéaire d'une quête de l'impulsion créatrice (évanouie) au travers du (morne) réel, comme celui d'une recherche du possible et du tonifiant au travers du plus factuel, de la plus plate — voire entravante — quotidienneté. Il s'agit en conséquence pour van Melle d'en passer, au-delà du désajointement avec un soi unifié, par un investissement d'éléments tout ce qu'il y a de plus factuel. À ce deuxième axiome central du projet s'articule par ailleurs le motif fondamental de l'œuvre, le vide, décliné sous diverses formes et évoqué à de multiples reprises[35]. À travers une écriture indexée sur l'expérience ordinaire, *Un voyage* est une œuvre tendue vers le réel, mais qui crée cependant une fiction de celui-ci, ainsi qu'en atteste la note insérée entre les chapitres trois et quatre, avant que ne débute le récit de _____ : « *Il s'agira, parfois, d'user de la fiction pour combler les vides et ainsi gagner en justesse ce que l'on perdra en exactitude*[36] ». Le projet de van Melle, qui peut être appréhendé comme une fiction « factographique[37] » au sens où l'emploie Marie-Jeanne Zenetti (c'est-à-dire une manière de faire littérature à partir des faits et de la captation

d’éléments du réel), a tout de même recours au récit à côté de la construction d’un environnement référentiel dont le degré de fictionnalité reste incertain.

Le déploiement des deux récits imbriqués qu’il donne à lire repose en effet sur des documents qui fonctionnent comme les jalons principaux du parcours évoqué : « [Gabriel] essayait de composer un liant narratif entre chacune des étapes pointées par les tickets de caisse qu’il avait, avant son départ, scannés et rangés par ordre journalier d’abord et horaire ensuite[38] ». De même, la mention de nombreux éléments contextuels accessoires[39] ou la description minutieuse d’objets[40] qui le sont tout autant accroissent la densité référentielle que van Melle cherche à susciter, à l’instar de son personnage Gabriel qui « se cramponnait aux faits, essayait de faire entrer, parfois de force, le réel dans son récit par une énumération de détails les plus fins possibles[41] ». Plusieurs stratégies discursives d’ordre « post-poétique[42] », selon la terminologie de Jean-Marie Gleize, sont mobilisées, dont la plus éloquente, outre l’emploi fréquent de parenthèses pour communiquer des précisions en apparence parfaitement superflues[43], est celle de la liste — qu’il s’agisse d’énumérer tous les articles présents dans le colis que Gabriel s’accapare[44], de mentionner toutes les routes par lesquelles ____ est passé entre Saint-Etienne et Les 2 Alpes[45] ou de rapporter dans le détail les achats réalisés dans un supermarché turinois, en ce compris le prix des items concernés[46]. L’ancrage dans le réel, qui devient la principale matière du texte et compose une autre matrice du geste d’écriture, permet de transformer les sentiments de flottement et de désœuvrement en un principe actif. Le *summum* du trivial y joue le rôle de cadre et de support diégétiques. Le vide existentiel – que peuvent particulièrement donner à ressentir les photographies Instax qui, aux pages 23 et 179, précèdent et suivent directement le récit (voir fig. 4 et 5) — y est exploité comme ressource poïétique, en un retournement de son effet potentiellement accablant, vitrificateur.

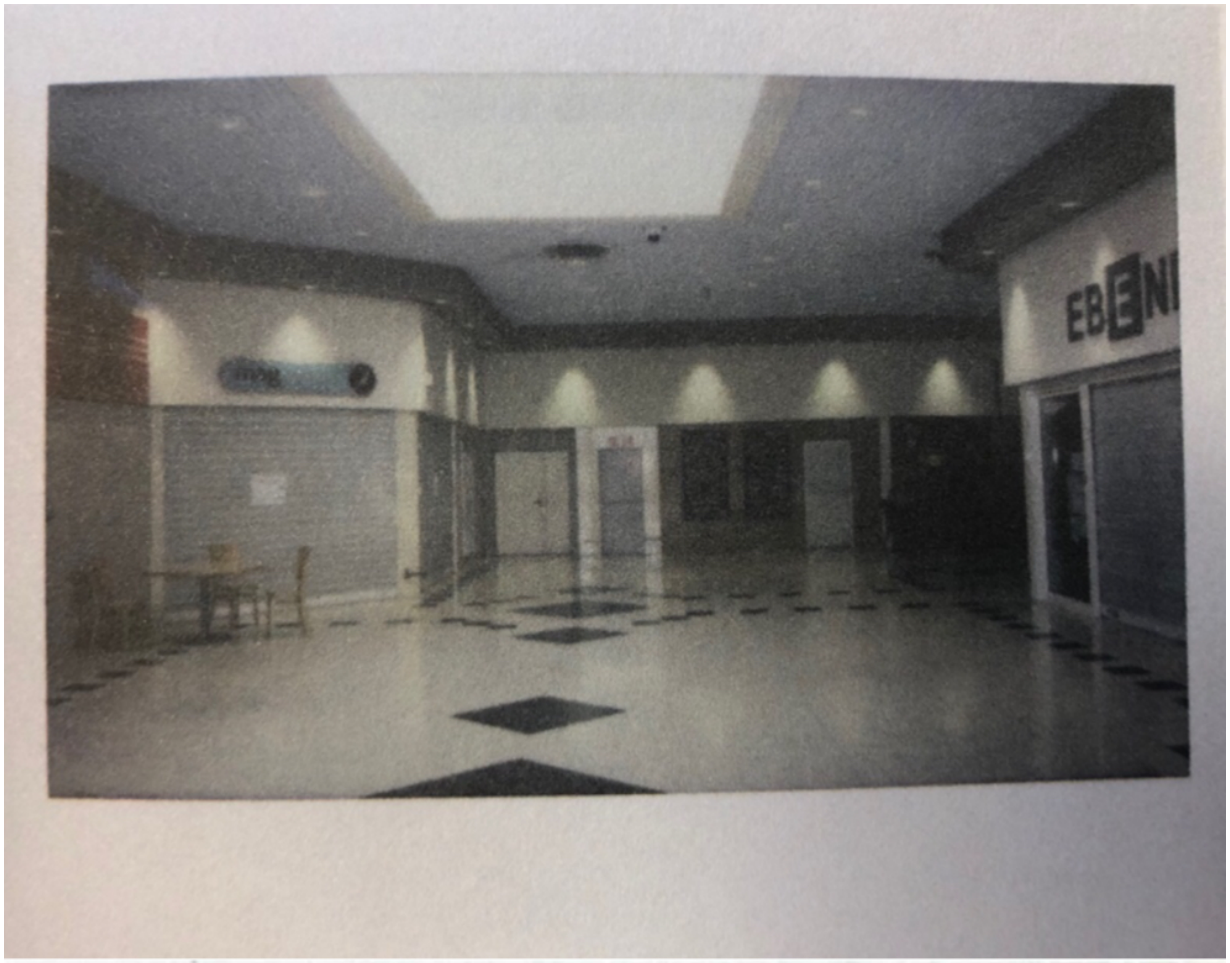




Fig. 4 & 5 – Autres photographies (instax) présentes aux pages 23 et 179 du livre.

La vie pratique (la plus prosaïque qui soit) se fait, dans *Un voyage*, matière littéraire et même artistique, suivant un « glissement du vécu à l'écrit » dont parle Marie-Jeanne Zenetti[47]. Ce glissement, qui marque l'estompement de la frontière entre fiction et factualité, est particulièrement perceptible à l'occasion de la « mise en scène » du livre dans le musée Henner. Elle se produit « sous forme d' "œuvres-indices" disséminées dans les salles », selon le texte du livret d'exposition. La forme expositionnelle du projet concrétise davantage et donne de l'ampleur au contexte d'élaboration de sa trame narrative, intimement liée au voyage réalisé par van Melle à l'été 2020. L'environnement référentiel de l'œuvre s'en trouve densifié et son ancrage factographique élargi. Des extraits[48] du livre sont proposés à la lecture, en étant associés aux photographies Instax exposées (au nombre de dix). Ces photographies, qui ne sont pas nécessairement identiques à celles reprises dans le livre, ouvrent ainsi à d'autres tableaux situationnels vécus par les personnages de Gabriel ou de _____. Sont par exemple montrées les tables du bar où s'est rendu _____ à Florence, la station-service dans laquelle il s'est arrêté et qui est mentionnée au quatrième chapitre, ou encore la vue depuis l'hôtel où il a séjourné lors de son passage aux 2 Alpes. Cette configuration, qui bat en brèche toute logique du spectaculaire et de l'inouï, prolonge également le va-et-vient constant opéré dans le projet entre cadre diégétique et circonstances concrètes. Le ticket présent à la soixante-deuxième page du livre (voir fig. 6) se trouve notamment repris dans l'exposition, imprimé en grand format (70x120 cm), aux côtés d'autres documents du même acabit (dont d'autres tickets ou un plan annoté de la Villa Médicis — tel qu'évoqué page 59), mais aussi d'autres propositions visuelles (dont deux toiles) et d'artéfacts matériels au premier lieu desquels on dénombre quatre smartphones répartis dans différentes salles. Dans *Un voyage*, *praxis* et *poiesis* vont pleinement de pair, écriture et existence se révélant coextensives l'une à l'autre dans un cadre de désublimation affirmé.

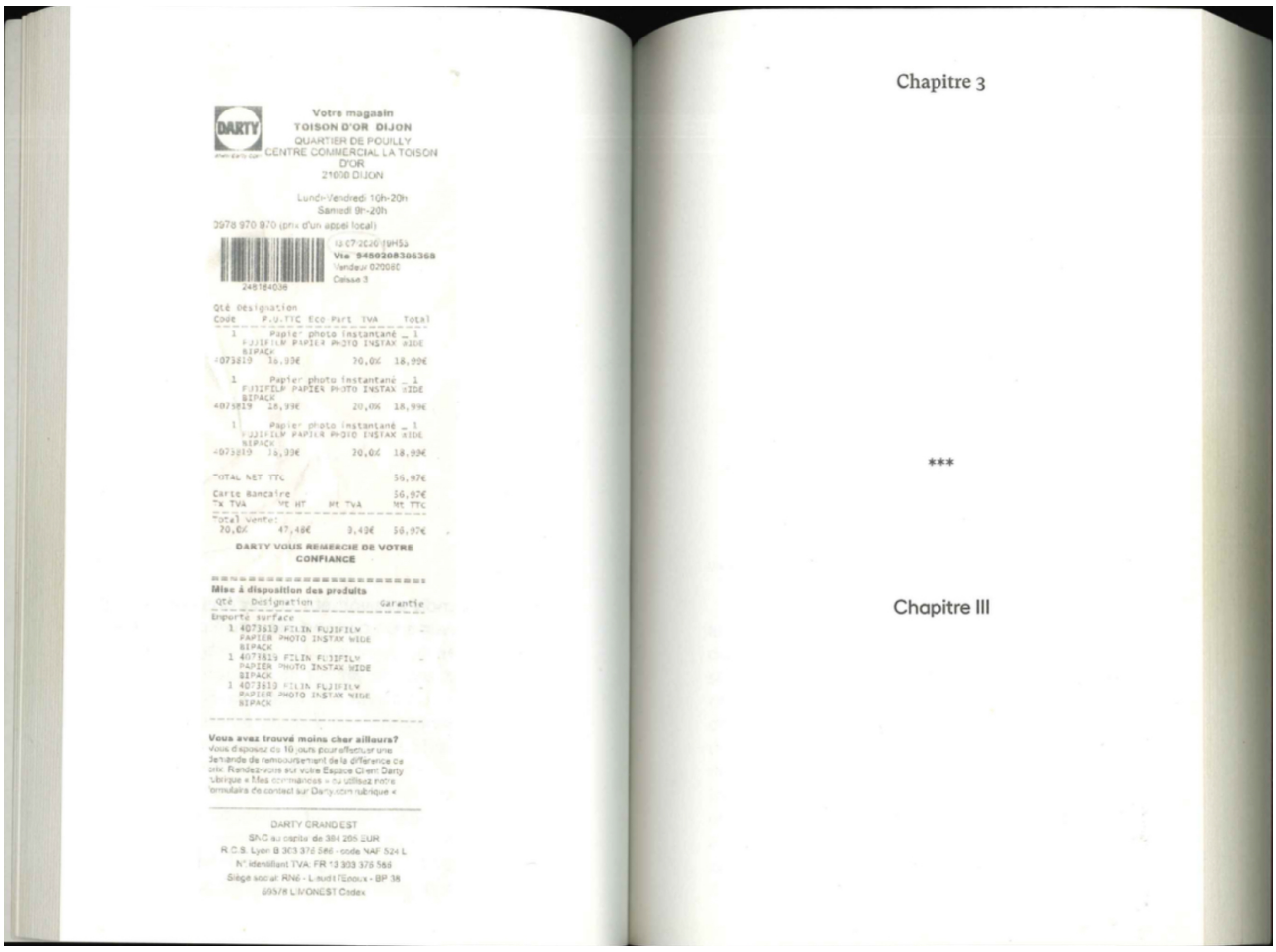


Fig. 6 – Numérisation de la double page 62-63 d'*Un voyage*.

Ancrée dans un quotidien[49] qui n'a rien de remarquable, la fiction mise sur pied par van Melle se voit imbibée d'un réel tout ce qu'il y a de plus anodin voire piteux[50]. Elle est marquée par une platitude matérielle (ce que les tickets ou les téléphones exposés soulignent tout particulièrement) et un rejet de toute velléité esthétisante, que le cadre du musée – un ancien hôtel particulier du XIXe siècle – où sa proposition expositionnelle a été développée permet de fortement accentuer, en créant un effet de dissonance prononcé en regard tant du lieu que des tableaux de Henner (voir fig.7 & 8).



Fig. 7 & 8 – Vues d’expôts liés à l’exposition tels qu’agencés dans le riche décor du musée Henner. Captures d’écran de publications Instagram datant des 21 et 26 novembre 2020 (https://www.instagram.com/adrienvanmellenehama/).

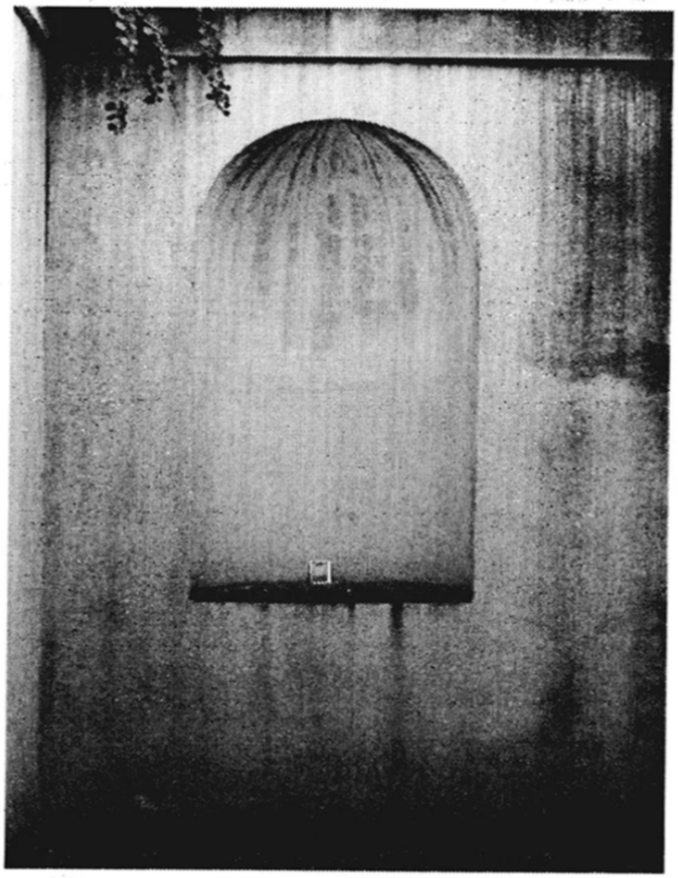
Les matériaux visuels mis à profit dans le projet témoignent vivement de cette dynamique, en ce que les photographies prises par _____, « encadrant des zones annexes, vides, neutres[51] », sont dites « plus informatives qu'artistiques, [...] [s]i certaines d'entre elles étaient belles, c'était comme contre la volonté ou du moins presque sans le concours de leur auteur[52] ». Ressort de cette configuration un sentiment d'inconsistance et de déphasage avec lequel joue van Melle, sans toutefois lui assigner une portée claire et distincte, et qui pourrait dès lors être mis en lien avec cette recherche d'une « révélation[53] » dont parle l'œuvre mais qui n'advient jamais[54]. Il y est question (comme lors du dépannage de la voiture de ____ où « l'information capitale[55] », oblitérée, ne peut pas être saisie) de porter atteinte à cette logique de la révélation, au profit de l'acceptation de la contingence, du dérisoire, de l'incertitude[56] et du mouvement continu, qui composent *in fine*, semble suggérer l'écrivain-plasticien, la trame essentielle de toute existence et, plus spécifiquement, de tout processus créatif. La prégnance du motif du vide que déploie le projet, dans lequel la figure de l'artiste se voit par ailleurs complètement désacralisée, peut être lue à l'aune de cette disposition. En reprenant les mots de Pascal Mougin, il est possible d'affirmer qu'*Un voyage* renvoie à ce type d'œuvres qui, renonçant au purisme du médium et alimentant la dynamique d'une littérature sans littérarité, « dégage la littérature de son statut d'exceptionnalité et lève la frontière entre l'art et la vie[57] ». Et c'est dans ce double sillage (accueil de la contingence et illittérarité) que, dans l'œuvre de van Melle, l'acte préparatoire à la création devient lui-même matière créative. Le contexte d'écriture se fait ainsi matériau d'écriture de même que la manière dont se configure le plan d'écriture se voit mise en scène, créant de la sorte une zone narrative trouble où s'interpénètrent arrière et avant-plan opéraux.

3. Un ensemble de ressorts métaleptiques

Au cœur du dispositif de dislocation narrative que propose *Un voyage*, émerge un procédé spécifique : la métalepse. Comme mentionné précédemment, le déplacement que son titre évoque dépasse celui que réalisent successivement, entre Paris et Rome, les deux personnages mis en scène : il est plus encore celui s'élaborant entre différentes strates de réalité et de fiction qui ne cessent d'y être entremêlées. Le livre, dans lequel n'agit plus l'opposition entre fiction et récit factuel, se déploie en effet entièrement dans cette « transgression délibérée du seuil d'enchâssement[57] » qui selon

Gérard Genette définit la métalepse, dans le court-circuitage de l'étanchéité autant entre les différents niveaux diégétiques aménagés qu'entre fiction et réalité. L'exposition amplifie et porte à un niveau supérieur ce mouvement en ce qu'elle investit un espace réel, tangible ; en ce qu'elle évase l'expérience livresque au profit d'une disposition *in situ* mettant en scène une diversité d'objets et de matériaux, dans leurs volumes propres. Partant, le caractère plurimédiatique de l'œuvre, qui dépasse un unique ancrage livresque, accroit la portée du dispositif métaleptique qui la structure.

L'une des manifestations les plus évidentes de ces formes de métalepse concerne le titre écrit sur le carnet noir acheté par Gabriel pour consigner les notes qu'il compte prendre durant son périple. Ce titre se révèle être le même que celui du livre que le·la lecteur·rice tient entre ses mains[58]. Ce processus de mise en abyme est typique de certaines formes de métalepse – à l'instar du modèle du genre que constitue *Les Faux-monnayeurs* de Gide — qui assurent un point de jonction entre sphère fictionnelle et réalité tangible. Or, ce mécanisme de mise en abyme est d'emblée souligné par la quatrième de couverture du livre (uniquement visuelle), ainsi que par l'affiche de l'exposition qui donnent à voir la photographie d'une alcôve semblant vide — évoquée aux pages 171 et 173 du livre — au milieu de laquelle se trouve toutefois cette même photographie (voir fig. 9 & 10).



ISBN : 979-10-96187-08-9

15€



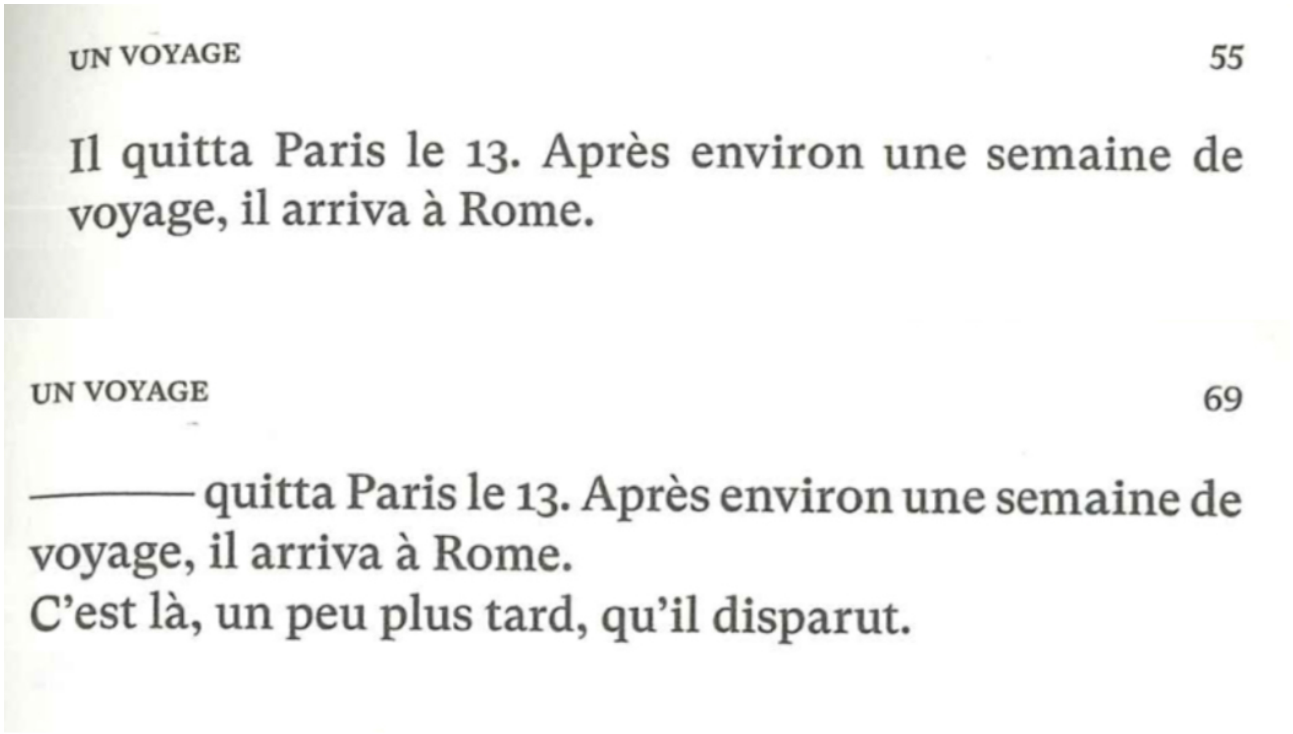
Fig. 9 et 10 – Quatrième de couverture du livre et affiche de l'exposition liée au projet de Van Melle.

Faire le choix d'une pareille image en quatrième de couverture et comme affiche promotionnelle revient à attester du rôle central que joue le principe d'enchâssement dans ce projet qui repose sur une intrication entre expérience réelle et construction fictionnelle. De même, le colis réceptionné par Gabriel dans le premier chapitre[60] compose l'objet transitionnel, l'embrayeur métaleptique déterminant, dont le contenu — qui devient le « sujet de [l]a recherche de résidence [de Gabriel] à Rome[61] » — à la fois initie et relie les récits du voyage mené entre les capitales française et italienne. Sans chercher à en réaliser un relevé exhaustif, deux autres passages qui mettent en jeu des ressorts métaleptiques plus subtils peuvent être pointés. Alors que c'est une Opel Corsa rouge que _____ loue[62], c'est un véhicule d'assistance Peugeot (marque du véhicule de Gabriel) qui intervient lors de la panne de la voiture[63], ce qui crée un subreptice effet d'interversion des contextes propres aux personnages ; l'utilisation du pronom personnel « nous » dans une phrase du sixième chapitre (« Voilà ce que nous indique le ticket de caisse retrouvé[64] ») occasionne quant à lui une inclusion du lecteur dans le cadre diégétique, qui représente un type particulier de métalepse[65].

Plus encore, le dispositif mimétique mis en place par Gabriel (« Dorénavant [Gabriel] allait se forcer à penser comme _____, manger comme _____[66] ») ne se contente pas de refléter la dislocation identitaire dont rend compte *Un voyage*. Il ouvre également à une métalepse expérientielle, dans la mesure où le personnage affirme que, pour saisir et comprendre _____, « [i]l lui suffirait alors d'écrire sur lui-même[67] ». Les quatorze matériaux visuels disséminés au fil des pages du livre, c'est-à-dire les neuf photographies de type polaroïd (Instax) et les cinq numérisations d'articles/objets liés à des expériences concrètes (ticket de péage, facture d'un magasin de bricolage, emballage d'un sachet de sucre, prospectus publicitaire, carton d'emballage de films photographiques), forment une autre modalité métaleptique en ce qu'ils constituent des trouées de « pur » réel traversant les différents niveaux de l'œuvre de même que des traces projectives de l'exposition tenue en parallèle.

Par ailleurs, la métalepse, qui compose un ressort possible du principe de déphasage, induit la structuration de niveaux diégétiques spécifiques auxquels peuvent correspondre les niveaux de subjectivité précédemment évoqués. La trame narrative jouant de prime abord le rôle de récit cadre, est celle mettant en scène Gabriel – avec

laquelle le livre s'ouvre – bien que cette dernière soit complètement inféodée à celle de _____, qui en conditionne grandement le déroulé. Ainsi, ce récit cadre présupposé s'inscrit en réalité dans un cadre plus large, prédéterminé par _____, qu'il enchâsse néanmoins de part en part. En effet, lorsqu'il est dit que Gabriel commence à écrire, deux premières phrases apparaissent dans la section supérieure de la page 55, celles qui ouvrent le récit de _____ et qui se voient complétées et quelque peu aménagées en page 69 (un « Il » devenant « _____ », voir fig.11 et 12), lorsqu'il est à nouveau question d'un geste d'écriture posé par Gabriel : « Sur la seconde [page], il recopia une phrase préalablement écrite sur une feuille volante. Le prénom du disparu ne lui convenait pas, il le ratura, hésita un peu, réfléchit à quelques autres et, finalement, tira un trait, cela fera l'affaire pensa-t-il[68] ».


UN VOYAGE 55

Il quitta Paris le 13. Après environ une semaine de voyage, il arriva à Rome.

UN VOYAGE 69

——— quitta Paris le 13. Après environ une semaine de voyage, il arriva à Rome.
C'est là, un peu plus tard, qu'il disparut.

Fig. 11 et 12 – Numérisation d'extraits du livre situés à une dizaine de pages d'intervalle.

Ces deux passages qui inaugurent le déploiement du récit présent sur la partie supérieure des pages du livre, au-delà de marquer l'aspect performatif de l'écriture (qui constitue un autre élément central du travail de van Melle), mettent en évidence la connexion directe opérant entre les deux récits et expliquent le régime de co-présence paginale présent dans tout l'ouvrage. Ainsi, et de manière extrêmement explicite dans le neuvième chapitre, lorsque Gabriel annonce faire une pause dans son écriture, cela

entraine un chapitre complètement vierge du côté de _____. Paradoxe donc d'un récit encadrant lui-même encadré par la trame qu'il dépeint, qui est quant à elle dépendante d'un mouvement d'écriture qui lui semble à première vue étranger. Il se fait que l'idée même de *cadre* — au même titre que celles d'*individualité*, de *visée* ou de *consistance* — apparait brouillée dans cette œuvre où la permutation du principe d'incidence s'avère constante.

Conclusion – être toujours en même temps ailleurs

L'enchevêtrement des dispositifs autofictionnels, factographiques et métaleptiques font d'*Un voyage* une œuvre marquée par de multiples paradoxes et effets de dissonance, une œuvre en perpétuel décalage qui, à l'image de ses personnages et de sa concrétisation matérielle, semble toujours être en même temps ailleurs. Cette logique du déplacement, qui est au demeurant encapsulée dans le titre même des deux réalisations matérielles qui la composent, s'inscrit en premier lieu dans le sillage d'une modalité d'approche du soi oblique, troublée, processuelle, découlant d'une énigmatique stupeur existentielle. La narrativité plurisémiotique et bimodale qui y est déployée vient nourrir ce principe de discordance et de dislocation, faisant du projet de van Melle une proposition éminemment confuse et ambigüe, dont le flottement compose le principe directeur. Alors que rien n'y est fermement attesté, que l'hésitation en colore fortement la tonalité et que le livre se conclut sur un état d'irrésolution et une lumière laissée allumée[69], *Un voyage*, œuvre au centre absent et tendue vers l'incertain, met par conséquent à distance une logique autant du significatif que de la signification. Le *presque rien* qu'elle met en mouvement vaut pour lui-même, comme creuset d'un geste d'écriture illitéraire, qui s'y présente dès lors comme lieu d'épaississement de l'expérience existentielle dans ce qu'elle a de moins exceptionnel, dans son immanente trivialité, paradoxalement riche de nombreux possibles créatifs et narratifs.

Notes

[1] Émilie Allard, *Désencombrements. Matière et événement*, Montréal, Nota Bene, coll. « Le lézard amoureux », 2024, p. 61.

[2] Licia Demuro, « Adrien van Melle ». URL : https://salondemontrouge.com/1072-adrien-van-melle.htm

[3] Liza Maignan, « Préface », dans Adrien van Melle, *Un Voyage,* Paris, Les éditions extensibles / Musée National Jean-Jacques Henner, 2020, p. 18.

[4] Voir la contribution de Magali Nachtergael, « Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? », dans Élisa Bricco (dir.)*, Le Bal des Arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art,* Macerata, Quodlibet, 2015, p. 307-325.

[5] Voir à cet égard Anne-Christine Royère, « Le format littéraire de l'exposition », *Captures*, vol. 6, n° 2, novembre 2021. DOI : https://doi.org/10.7202/1088408ar.
[6] Voir le site des éditions extensibles, https://www.leseditionsextensibles.com/fr.
[7] Liza Maignan, dans *Un Voyage*, *op. cit*., p. 21.
[8] *Un Voyage, op. cit*., p. 27.
[9] *Ibid*., p. 13.
[10] *Ibid*., p. 133.
[11] « La première pochette était remplie de tickets de caisse, une dizaine peut-être. La seconde de photographies instantanées, la troisième d'une feuille à petits carreaux sur laquelle on pouvait lire des notes manuscrites » (*Un Voyage*, *op. cit*., p. 52).

[12] Un extrait du neuvième chapitre permet de saisir cette fluctuation de la concordance subjective qui atteint les deux protagonistes : « s'ils parvenaient de plus en plus facilement à ne faire qu'un [Gabriel et _____], il lui fallait [à Gabriel] une journée pour s'en détacher un peu » (*Ibid.*, p. 149).

[13] Gabriel, dans le premier chapitre du livre apparait comme en manque d'inspiration : « Sa résidence commençait dans six semaines et il ne savait pas vraiment de quoi elle serait faite » (*Ibid*., p. 39). « Lutt[ant] contre la fatigue » (*Ibid.*, p. 39), il se sent « peu enclin à écrire, peindre ou dessiner » *(Ibid*., p. 49) et empli de lassitude (*Ibid*., p. 43). Dans le chapitre 6, son projet est décrit comme « patin[ant] » (*Ibid*., p. 105), alors que celui de _____ parait similaire à son corps évoqué dans le huitième chapitre : « manqu[ant] de dessein » (*Ibid*., p. 134).
[14] *Ibid.*, p. 75.
[15] Cette affliction est perceptible à d'autres moments du récit, notamment au travers de ces évocations qui concernent autant Gabriel que _____ : « il [_____] se sentait trop isolé maintenant, risible, seul dans sa voiture de location, parti pour des milliers de kilomètres » (*Ibid*., p. 94) ; ou encore : « Gabriel sentait poindre en lui un sentiment de lassitude et de démoralisation, presque de la tristesse » (*Ibid*., p. 103). _____ est également décrit comme peu à peu usé par son voyage (p. 128) et très peu de mentions de moments d'écriture lui sont rattachés, seulement aux pages 95 et 108, et de manière fort succincte.
[16] En témoigne ce passage d'une notice consacrée à l'écrivain-artiste : « Le récit fictionnel exhibé par l'œuvre d'Adrien van Melle invite le lecteur-spectateur à redéfinir ses propres certitudes relationnelles et identitaires avec l'artiste et ses personnages, dans la mesure où la littérature, devenue transfuge, suscite ici une perméabilité

précieuse entre les visions et les perceptions des individus portées sur le réel ». URL : https://www.privatechoice.fr/artiste/adrien-van-melle/

[17] « _____ v[a] à Rome en résidence préparer une expo qui devrait avoir lieu dans quelques mois » (Un Voyage, op. cit., p. 110) ; « Ce serait, [Gabriel] en était de plus en plus convaincu, le sujet de sa recherche de résidence à Rome » *(Ibid*., p. 65).

[18] Comme le note Cécile Rabot, « [s]i les résidences existaient précédemment comme soutien à la création sous forme de villégiatures assez libres, elles se sont développées et institutionnalisées au cours des vingt dernières années […]. Elles sont devenues des dispositifs, qui impliquent des projets circonscrits dans le temps, conçus et organisés en partenariats, […] ainsi qu'une production discursive, du projet au bilan, qui vient infléchir les pratiques, les justifier et les normaliser » (« La littérature en dispositif de politique publique. Les résidences d'écrivains franciliennes entre création et territoires », *Culture & Musées*, n° 3, 2018, p. 231-245, [en ligne].

[19] Pascal Mougin, *Moderne / contemporain – Art et littérature des années 1960 à nos jours*, Paris, Presses du réel, 2019, p. 344-345.

[20] Voir *Un Voyage*, *op. cit*., p. 51.

[21] *Ibid.*, p. 9.

[22] *Un Voyage*, *op. cit.*, p. 104.

[23] Voir aussi l'incohérence syntaxique de la page 139 où un même « il » est employé à deux reprises dans une phrase où il est pourtant censé désigner une fois Gabriel et une fois ____, situation qui renvoie à la dissonance identitaire dont témoigne l'œuvre.

[24] *Un Voyage*, *op. cit.*, p. 133.

[25] *Ibid.,* p. 135.

[26] Par exemple : « Il était trois heures moins vingt — comme sur le ticket de caisse de ____ » *(Ibid.*, p. 140).

[27] *Ibid.*, p. 56.

[28] *Ibid.,* p. 94 et 108.

[29] *Ibid.*, p. 156.

[30] *Ibid*., p. 161.

[31] Il est dit de leurs notes qu'elles sont « remarquablement similaire[s] […] [l]'ordre [des dix-neuf produits qu'ils avaient achetés] était le même, les items aussi ; jusqu'aux deux derniers ». *(Ibid*., p. 175).

[32] *Ibid.*, p. 167.

[33] Le vide est en effet très présent dans l'œuvre, autant dans sa matérialité même (beaucoup de demi-pages vides) que dans les deux récits qui la composent qui sont non seulement prédéterminés par une disparition, mais où il ne se passe par ailleurs quasi rien de substantiel, sans compter que les lieux traversés par les deux personnages se révèlent presque toujours vides (voir *Ibid*., notamment p. 42, 90, 105, 109, 129, 127, 140).

[34] *Ibid.*, p. 71.

[35] Voir Marie-Jeanne Zenetti, « Factographies : "l'autre" littérature factuelle », dans Alison James & Christophe Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction, littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 25-34. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pur.56127

[36] *Un Voyage*, *op. cit*., p. 92.

[37] « [V]ers 11h35 si l'on en croit le ticket de carte bleue retrouvé dans le lutin rouge » (*Ibid.*, p. 75) ; « +33 800 824 824, le numéro de téléphone de l'assistance d'urgence, était astucieusement inscrit sur un *sticker* collé sur le haut du pare-brise » (*Ibid,* p. 77-78) ; ou encore la retranscription intégrale d'un ticket d'une commande passée au McDonald's de St Priest en Jarez, qui va bien au-delà du recopiage des items choisis et de leurs prix pour aussi reprendre son péritexte auquel on ne prête habituellement aucune importance : « Une question, une suggestion, un problème ? Faites-nous en part sur serviceclientmacdonald@gmail.com ″Merci de votre visite - À bientôt″ Votre avis compte pour nous ! RDV sur www.macdoetmoi.com. » (*Ibid.*, p. 104-105).

[38] Qu'il s'agisse des chaussures du gardien du bâtiment où travaille Gabriel *(Ibid*., p. 41), des mesures exactes du colis qu'il finit par récupérer (*Ibid*., p. 44), d'un protège-document (I*bid*., p. 51), de cahiers (*Ibid.*, p. 67), de la tenue et de l'allure du dépanneur venant en aide à _____ (*Ibid*., p. 80), de la machine à café de l'auberge où séjourne Gabriel dans le septième chapitre *(Ibid*., p. 125-126) ou de la manière dont fonctionne techniquement une cafetière italienne *(Ibi*d., p. 135), pour s'en tenir à ces quelques exemples.

[39] *Ibid*., p. 105.

[40] Voir Jean-Marie Gleize, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2009.

[41] Telles que : « (il était ami [sur Facebook] avec beaucoup d'artistes de son âge, qu'il ne connaissait pas forcément) » *(Un Voyage, op. cit*., p. 60) ; « (on colle sur le dos du téléphone un rond métallique avant de pouvoir poser l'appareil à la verticale sur un support magnétique fixable à la sortie d'aération de la voiture) » (*Ibid.*, p. 77) ; « (pas l'Euskadi Ta Askatasuna, organisation terroriste basque mais l'*Estimate Tim*e *Arrival*, que l'on prononce *i ti èill*e et qui signifie heure d'arrivée estimée) ». (*Ibid.*, p. 137).

[42] *Ibid*., p. 57.

[43] *Ibid.*, p. 107.

[44] *Ibid.*, p. 129.

[45] Voir Marie-Jeanne Zenetti, *art. cit*.

[46] Ils sont issus des pages 79, 77, 130, 133, 121-122, 166, 176-177 et 128.

[47] La mention de Georges Perec dans le premier chapitre appuie cet ancrage *(Un Voyage*, *op. cit*., p. 38).

[48] À cet égard, peut être mentionné le premier repas évoqué dans le livre qui donne d'emblée le ton de l'atmosphère peu grisante dont l'œuvre est porteuse : « une part de pizza (napolitaine) […] réchauffé[e] au micro-ondes pour la seconde fois, [qui] commençait à prendre une consistance et un goût à peu près homogènes. La tomate sentait les anchois, qui sentaient la tomate et la mozzarella avait la même texture que la pâte, ou bien était-ce l'inverse » *(Un Voyage*, *op. cit*., p. 36).

[49] *Ibid*., p. 170.

[50] *Ibid.*, p. 54.

[51] *Ibid*., p. 137.

[52] L'avant-dernier paragraphe du récit de Gabriel se clôt sur cette mention : « Gabriel ne sut quoi faire de cela » *(Ibid.*, p. 176).

[53] *Ibid.*, p. 83.

[54] L'on ne sait finalement, par exemple, si ––– a disparu ou s'il s'est engagé dans une « fuite volontaire » *(Ibid.*, p. 101), possibilité que la mention, page 94, d'un roman d'Echenoz lu par ce dernier (on pense nécessairement à son plus connu : *Je m'en vais,* prix Goncourt 1999) pourrait obliquement accréditer.
[55] Pascal Mougin*, op. cit*., p. 90.
[56] Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 14.
[57] *Un Voyage, op. cit*., p. 68.
[58] *Ibid*., p. 45.
[59] *Ibid.*, p. 65.
[60] *Ibid.*, p. 75.
[61] *Ibid.*, p. 80.
[62] *Ibid.*, p. 104.
[63] « [L]a simple présence du lecteur dans le texte, sans influence sur la diégèse, fait déjà office de métalepse » (Laurent Demoulin, « Montalbetti métaleptique », dans Tonia Raus & Gian Maria Tore (dir.), *Comprendre la mise en abyme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 235).
[64] *Un Voyage*, *op. cit*., p. 133.
[65] *Ibid.*, p. 134.
[66] *Ibid.*, p. 68-69.
[67] *Ibid.*, p. 177.

Bibliographie

Allard Émilie, *Désencombrements. Matière et événement*, Montréal, Nota Bene, coll. « Le lézard amoureux », 2024.

Demoulin Laurent, « Montalbetti métaleptique », dans Raus Tonia & Tore Gian Maria (dir.), *Comprendre la mise en abyme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 231-245.

Genette Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, 2004.

Gleize Jean-Marie, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2009.

Maignan Liza, « Préface », dans van Melle Adrien, *Un voyage*, Paris, Extensibles / Musée

National Jean-Jacques Henner, 2020, p. 17-21.

Musée national Jean-Jacques Henner (chaine YouTube), *Adrien van Melle. Nuits de la lecture*, 2021. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Mk6p5Zafybc

Mougin Pascal, *Moderne/contemporain – Art et littérature des années 1960 à nos jours*, Paris, Presses du réel, 2019.

Nachtergael Magali, « Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? », dans Bricco Elisa (dir.), *Le Bal des Arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art,* Macerata, Quodlibet, 2015, p. 307-325.

Rabot Cécile, « La littérature en dispositif de politique publique. Les résidences d'écrivains franciliennes entre création et territoires », *Culture & Musées*, n° 31, 2018. DOI : https://doi.org/10.4000/culturemusees.1622

Royère Anne-Christine, « Le format littéraire de l'exposition », *Captures*, vol. 6, n° 2, 2021. URL : http://www.revuecaptures.org/node/5258/

van Melle Adrian, *Un voyage*, Paris, Extensibles/Musée National Jean-Jacques Henner, 2020.

Zenetti Marie-Jeanne, « Factographies : "l'autre" littérature factuelle », dans James Alison & Reig Christophe (dir.), *Frontières de la non-fiction, littérature, cinéma, arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 25-34.

Zenetti Marie-Jeanne, « Factographies : l'utopie d'une "écriture des faits", *Fabula – L'atelier de théorie littéraire*, 2014. URL : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Factographies

Auteur

Corentin Lahouste, professeur adjoint au sein du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en écritures littéraires plurimédiatiques. Ses travaux portent sur le champ des arts littéraires et différentes textualités hétérodoxes propres à la littérature contemporaine de langue française. Ayant ainsi trait à la question de la diversification médiatique de l'acte de création littéraire, ils touchent aussi aux liens entre littérature et politique. Outre le livre tiré de sa thèse de doctorat, *Écritures du déchainement. Esthétique anarchique chez Marcel Moreau, Yannick Haenel et Philippe De Jonckheer*e (Classiques Garnier, 2021), il est également co-auteur de *Murs d'images d'écrivains. Dispositifs et gestes iconographiques (XIX-XXIe s.)*, paru aux Presses universitaires de Louvain en 2023. Il a à ce jour, entre autres réalisations, co-dirigé quatre numéros de revue, dont : « Arts littéraires et reterritorialisations textuelles », *Études littéraires* [vol. 53 - n° 3, 2025] & « Inspirations littéraires de l'exposition », *Captures* [vol. 6 - n° 2, 2021].