

PENSER L'ÊTRE-AVEC : HÔTES ET PARASITES DANS LA FICTION D'ALI SMITH

PASCALE TOLLANCE

Université Lyon 2

1. « Style proves not just individual human existence, but communal existence »¹ : cette affirmation, que l'on peut juger paradoxale si l'on estime que le style porte la marque de l'unicité et de la singularité, prend une résonance d'autant plus forte qu'on la trouve sous la plume d'une des écrivaines les plus originales de la scène littéraire contemporaine en Grande-Bretagne. Une des forces d'Ali Smith est pourtant bien de nous faire entendre l'un au sein du multiple, de rendre le « je » indissociable d'un « nous » – en d'autres termes de nous permettre de penser ce que Jean-Luc Nancy nomme « l'être singulier pluriel »². Notre « existence commune » ne s'affirme peut-être pas mieux qu'au sein de la phrase chez Smith, mais elle passe également par l'espace très particulier que ses romans construisent – un espace largement déterminé par une conception poly focale et polyphonique que le texte matérialise à travers sa facture formelle. Alors même que l'écrivaine fait du commun la matière même de son texte, on peut se demander comment expliquer sa prédilection pour une forme très particulière d'« être-avec »³, ou de *cum*, à savoir le parasitisme ? L'association étroite que met en jeu ce mode intrusif de cohabitation bouscule pour le moins l'idée de partage, à moins qu'elle ne nous amène à la repenser. Gillian Beer, lors d'un entretien avec l'écrivaine, lui fait remarquer son utilisation répétée de la figure du convive qui s'invite inopinément à une table inconnue. Smith répond alors : « Yes. I love it », puis « Yeah, I have to stop », mais finalement : « How *can* I stop? »⁴. Et l'écrivaine de poursuivre :

[...] if we don't pay attention to what the story of the stranger means, and if we forget the goodness of the stranger, the way in which inordinate hospitality was signaled as crucial to survival, never mind to immortality, and also simply to obvious benign-ness. If we don't pay attention to the things that happen when something enters our world from outside, and if every dominant narrative tells us to dislike it, then I don't know how we'll manage to stay human.⁵

2. Le risque d'une banalisation, à force de répétition, de ce que Beer décrit comme un « procédé » (« the device of the uninvited guest »⁶) importe peu sans doute face au risque, dans le monde présent, d'un « oubli » de ce « bien » que constitue l'étranger aux yeux de Smith. Mais sans doute faut-il aller plus loin : quoi de

1 Marina Warner is quoting Ali Smith « mak[ing] a passionate and witty contribution to the debate about “style vs content?” » at the Edinburgh World Writers Festival in 2012 (Foreword to *Ali Smith*, ix).

2 Je renvoie à l'ouvrage de Nancy, *Être singulier pluriel*.

3 J'emprunte la formule avec son tiret à Jean-Luc Nancy : « Que l'être, absolument, est être-avec, voilà ce qu'il nous faut penser » (*Être singulier pluriel*, 83-84).

4 G. Beer, « Gillian Beer Interviews Ali Smith », *Ali Smith*, 142.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

mieux qu'un *topos* (« it's a very good strong old story »⁷ dit Smith) pour penser et repenser le commun ?

3. La notion de « benign-ness » invoquée par l'auteure ne saurait faire oublier que l'incursion de l'étranger telle qu'elle la met en scène dans ses romans est loin d'être entièrement bénigne. D'un roman à l'autre, Smith fait de cet étranger un commensal que l'on invite ou non (laissant parfois parfois subsister un certain flou), mais surtout elle l'installe et lui permet de coloniser son hôte d'une façon qui n'a rien de pacifique (même quand l'étranger est parfaitement placide). Il s'agit bien de transformer à un moment donné celui qui « mange à côté »⁸ de soi en parasite et de conserver à cette figure qui enfreint les règles établies et se soustrait à l'échange toute sa puissance scandaleuse. La possibilité de restaurer l'idée d'une « existence commune » implique une interruption qui ne va pas sans une certaine violence. Si la présence mutique du cryptique Miles dans *There but for the* tranche avec l'intervention musclée de la mystérieuse Amber dans *The Accidental*, ces deux figures opèrent, chacune à leur façon, une rupture dans le cercle où elles s'introduisent. Le commun qui advient ne se pense néanmoins pas sans un lien de dépendance qui se retourne pour affecter l'hôte lui-même et qui ne se résorbe pas avec la disparition de l'encombrant visiteur : le parasite n'est pas voué ici à être éliminé pour que l'hôte retrouve la santé car il a introduit un trouble durable et fait surgir une béance au cœur des relations. En même temps qu'il transforme radicalement les lieux dans lesquels il prend place à l'intérieur de la diégèse, le parasite constitue le centre autour duquel l'espace du roman lui-même se configure. Trait d'union entre les différentes parties du récit et entre des personnages de prime abord éloignés, le parasite connecte autant qu'il interrompt même s'il disperse autant qu'il rassemble. Que l'idée d'une « existence commune » passe non seulement par la réécriture d'un *topos* littéraire mais par un redécoupage de l'espace et une redistribution des places met en avant l'idée que c'est à partir du lieu que peut se penser le commun. Michel Serres souligne que pour la parasitologie le parasite vit « dans », par opposition au prédateur qui vit simplement « de »⁹. En liant si étroitement l'existence de ses personnages aux lieux qu'elle invente et en les immergeant dans une langue partagée, Ali Smith pose le commun comme premier – et cela même si l'on ne cesse de l'oublier et si l'irruption intempestive d'un parasite doit nous le rappeler. En même temps qu'il nous ramène à notre « être-avec », le parasitage, qui vient constamment troubler la parole chez Smith, creuse l'écart qui fait le jeu de la singularité. Alors même qu'il se fait aisément le porteur cette autre forme de *topos* que constitue le cliché, il a le pouvoir de le mettre à mal ou de le détourner quitte, finalement, à mieux composer avec lui.

7 *Ibid.*

8 Conformément à l'étymologie le parasite est celui qui prend sa « nourriture » (*sitos*) « à côté de » (*para*). De même le commensal mange « avec » d'autres (*cum*) à une même « table » (*mensa*). Les deux termes désignent toutefois deux types de rapport bien distincts que l'on s'intéresse à la sociabilité entre humains ou à la biologie : alors que le parasite vit aux dépens de son hôte, le commensal « profite de ses aliments sans lui porter préjudice » (CNRTL).

9 M. Serres, *Le Parasite*, 20-21.

Reprise et reconfigurations d'un topos : le banquet interrompu

4. « [T]héoriquement et historiquement, il n'y a de communauté que d'un petit nombre »¹⁰, affirme Maurice Blanchot dans *La Communauté inavouable*. Alors qu'Ali Smith porte la question du commun au niveau de la société dans son ensemble, l'intrigue de ses romans, si l'on peut la nommer ainsi, tend à rassembler un groupe limité d'individus. *The Accidental* se déroule entièrement dans un lieu de vacances, principalement dans une maison du Norfolk où une famille prend ses quartiers pour l'été. *There but for the* rassemble un cercle d'amis et de voisins autour d'un dîner à Greenwich. Ces deux romans nous invitent néanmoins à penser les échanges qui s'instaurent au-delà du périmètre limité dans lequel ils s'ancrent : le local nous fait entrer dans le global, comme le signale déjà le deuxième roman de Smith, *Hotel World*, où s'impose également l'idée de faire circuler le récit entre quatre ou cinq personnages qui en deviennent les piliers. L'espace dans chacun de ces romans semble pouvoir s'agrandir à l'infini, les chemins multiples que suivent en pensée les uns et les autres élargissant toujours plus le champ limité d'une intrigue ou d'une proposition narrative minimale. Dans le même temps, le périmètre réduit qui sert de base au récit permet que se dégage une sorte de grammaire fondamentale : les relations se formulent en termes symboliques de découpage et de configuration de l'espace et à partir d'une variation autour de motifs privilégiés. Dans *The Accidental*, comme dans *There but for the*, deux espaces jouent un rôle clé : la chambre dans laquelle on peut se retirer et dont on peut fermer la porte à clé et la table du repas autour de laquelle on se retrouve (ou non) et où les mots fusent alors que les mets passent d'un convive à l'autre. La figure de l'inconnu qui se présente à la porte de la maison et s'assoit à la table du repas sans qu'on ne l'ait directement invité vient sceller l'inscription du récit dans un lieu qui s'impose à double titre comme un lieu commun.
5. Si la dimension politique des romans de Smith se mesure à leur forte inscription référentielle, on peut aussi la « localiser » avec Jacques Rancière dans la façon dont ils font bouger les lignes de partage qu'ils construisent :

Je localiserai donc la politique de la fiction non du côté de ce qu'elle représente, mais du côté de ce qu'elle opère : des situations qu'elle construit, des populations qu'elle convoque, des relations d'inclusion ou d'exclusion, des frontières qu'elle trace ou efface entre la perception et l'action, entre les états de choses et les mouvements de la pensée ; des rapports qu'elle établit ou suspend entre les situations et leurs significations, entre les coexistences ou successions temporelles et les chaînes de la causalité.¹¹

Sans perdre sa vocation de représentation, le récit tire largement son sens de ce qu'il « trace », « efface » ou plus largement « opère » – sans oublier ce qu'il « suspend », pour reprendre les termes de Rancière. Smith n'emprunte pas simplement la figure du convive qui s'invite à une table étrangère pour l'accommoder à sa façon, elle l'installe au cœur de l'intrigue afin que rien ne s'installe vraiment, afin qu'elle continue

10 M. Blanchot, *La Communauté inavouable*, 17.

11 J. Rancière, *Le Fil perdu*, 13.

d'intriguer. D'emblée (dès le prologue) « Amber » et « Miles » déjouent les codes réalistes ; très vite ils en viennent à incarner une reprise pour le moins décalée d'une figure dotée d'une forte charge allégorique ; en bout de course, il apparaît néanmoins qu'ils ne se laissent pas plus enfermer dans une signification figée que dans un code de lecture déterminé. Sortis de nulle part, ils déconcertent à chaque tournant du texte, puis disparaissent comme ils sont venus sans qu'on sache ce qu'ils sont appelés à devenir ou quel monde ils sont voués à rejoindre. Ce qu'opère la fiction implique bien un « suspens entre les situations et leurs significations » : le lieu commun est convoqué moins pour être réapproprié que pour être ouvert à une pluralité d'emplois, livré à une incertitude qui affecte la nature même de ce qu'on croit pouvoir connaître et identifier sous le terme de « personnage » ou de « figure ».

6. Dans une large mesure, Amber et Miles sont mis au service d'un dispositif dont ils deviennent les « opérateurs », pour reprendre le terme de Rancière. Ensemble et chacun de leur côté, ils mettent en mouvement un *topos* dont ils déploient toute la richesse et la complexité. Si tous deux ont en commun d'être de mystérieux visiteurs qui entrent sans frapper, leur mode d'action est notoirement différent. Au fil des quatre premières parties de *The Accidental*, Amber a une action manifestement salvatrice sur la famille, se présentant juste à temps pour empêcher Magnus, le fils, de se donner la mort. Son apparition inopinée semble ainsi apporter une confirmation à la formule de l'Épître aux Hébreux qui exhorte le croyant à ouvrir sa porte à l'étranger qui s'y présente : « N'oubliez pas l'hospitalité, car, grâce à elle, certains, sans le savoir, ont accueilli des anges »¹². Amber s'imisce dans la maison sans y être invitée mais, inversement, sans qu'on s'étonne outre mesure de sa présence, chacun étant trop absorbé en lui-même pour se demander vraiment ce qu'elle fait là. Par un renversement facétieux, c'est elle qui met tout le monde autour de la table (alors que parents et enfants ont l'habitude de manger chacun dans leur coin), lors d'un dîner qui prend une dimension miraculeuse aux yeux de la mère de famille, Eve, qui s'exclame : « *Where had the strange air of celebration come from?* »¹³. Si le motif de l'ange court en filigrane dans le texte, Amber est pourtant assez peu angélique et ne se procure la clé de l'église du village que pour y conduire assidûment l'éducation sexuelle du fils de la famille. Figure plus sacrilège que sacrée, Amber joue en même temps un rôle salvateur en brisant les idoles – comme lorsqu'elle jette à terre cette caméra qu'Astrid, la fille de la famille, garde en permanence collée à son œil.

7. Si l'on s'en tient aux seules modalités de son intervention, Amber ressemble assez fidèlement au parasite éhonté dont Michel Serres souligne la prégnance dans la comédie, parasite qui « ruine le père, baise la mère, éduque les enfants, régenté la maison »¹⁴, au point, souligne Serres, que « le maître de céans a perdu le pouvoir de l'exclure », car il est bien là « enraciné »¹⁵. Amber prend si bien ses aises qu'à la fin il faut le

12 Hébreux, 13-2.

13 A. Smith, *The Accidental*, 89. [A dans la suite de l'article]

14 M. Serres, *Le Parasite*, 76.

15 *Ibid.*

baiser qu'elle s'avise de donner à la maîtresse de céans¹⁶ pour que celle-ci l'expulse – sans savoir qu'il est déjà trop tard car celle que personne n'a jamais invitée a profondément bousculé l'existence parasitaire des hôtes eux-mêmes : Amber éloigne Magnus des réseaux sociaux dans lesquels il s'est trouvé horriblement piégé ; elle libère Astrid de la caméra qui, telle un corps étranger accroché à son visage, semble lui servir d'œil ; elle lance les manœuvres pour débusquer Michael, prédateur sexuel, de la position d'universitaire dont il abuse ; enfin, par quelque pouvoir mystérieux, elle parvient à déloger Eve du bureau où celle-ci disparaît littéralement dans les vies disparues qu'elle ressuscite. Mais tout ne s'arrête pas là. L'intervention d'Amber implique un bouleversement du lieu lui-même qui l'amène à effectuer un deuxième raid : de retour à Londres, la famille découvre qu'un visiteur est passé par là et a vidé de fond en comble leur appartement. Impossible alors de ne pas penser à celle qui a démontré son expertise lorsqu'il s'agit de dérober les clés et d'investir les lieux.

8. Ange salvateur ou parasite – ou parasite salvateur – Amber sème le désordre dans les vies, passe telle une tornade qui disperse tout sur son passage pour faire finalement place nette. Miles, quant à lui, intervient de façon beaucoup plus discrète : d'abord commensal à une table où il ne connaît pour ainsi dire personne (il vient de rencontrer Mark, le convive qui prend la liberté de le convier à son tour), il s'efface discrètement au milieu du repas et s'enferme dans une chambre d'amis où il n'a jamais été invité. Alors qu'Amber rassemble tout le monde autour de la table, Miles quitte le dîner pour ne jamais y revenir. A certains égards, il incarne pourtant mieux encore la figure du parasite – un parasite qui certes se contente de peu mais qui s'incruste néanmoins pendant des mois dans une maison inconnue. Miles ne fait rien, si ce n'est pédaler (sur un vélo d'appartement). Il ne demande rien et accepte au début la seule nourriture qui puisse passer sous la porte (de fines tranches de jambon) avant qu'une foule intriguée par l'événement ne lui apporte des offrandes de légumes (Miles est végétarien) et n'investisse à son tour les lieux en campant à l'extérieur de la maison. La situation, saugrenue et cocasse, est là encore empreinte d'échos religieux : par la multitude qu'il attire, Miles fait surgir en creux la figure du sauveur dont on attendait la venue, même si cet étrange Messie a refusé de tremper ses lèvres dans son verre de vin lors du seul et unique repas auquel il s'assied. Miles constitue pourtant moins une réincarnation christique qu'un Bartleby dont on attendra en vain toute (bonne) parole ou une quelconque explication :

[...] already there's been a fuss about drinks because Miles is driving and has refused to drink. We can organize you a taxi, the woman whose house it is, Jan, keeps repeating. No really, Miles keeps saying, I'd prefer not to.¹⁷

16 Le départ d'Amber survient soudainement après un baiser parfaitement inattendu qu'Amber donne à Eve tandis que celle-ci est assise à son bureau (« she kissed Eve on the mouth », 202). Le moment est décrit comme étant à la fois merveilleux et terrifiant pour Eve (« Eve was moved beyond belief by the kiss. The place beyond belief was terrifying », 202). La fin, elliptique, nous permet de voir dans ce baiser une sorte de charme qui rompt le charme : il pousse Eve à aller vers Amber un instant plus tard et à lui dire « Goodbye » (202), puis, lorsqu'Amber rétorque « You're a dead person », à la mettre à la porte (« Get out of my house », 203).

17 A. Smith. *There but for the*, 114 [*Tbft* dans la suite de l'article]

La reprise du topos de l'invité indélogeable passe par une transposition comique, alors que dans le même temps la figure de Bartleby nous éloigne du registre comique du parasite qui, selon Michel Serres, se doit « d'égayer les convives de ses histoires et de ses ris »¹⁸. Non seulement Smith mêle les références à l'hospitalité biblique et au banquet païen mais elle déplace chacune de ces références, leur permettant de produire de nouvelles significations.

9. Indépendamment des glissements qui s'opèrent, il s'agit d'abord de puiser à la force du topos : bien que leur mode opératoire soit notoirement différent, Amber et Miles ont en commun une fonction essentielle d'interruption, motif que Michel Serres met fortement en avant dans *Le Parasite* avec ses analyses de « Banquets interrompus » et « Nouveaux banquets interrompus ». A ceci s'ajoute un pouvoir d'interpellation. L'arrivée inopinée de l'étranger, de celui qui ne frappe pas à la porte est ce qui met véritablement à l'épreuve la capacité de l'hôte à accueillir l'autre, qui, comme le souligne Jacques Derrida, donne son sens à la loi de l'hospitalité précisément parce qu'il est « l'autre absolu, inconnu, anonyme »¹⁹. L'étranger est « l'être-en-question », l'étranger « me met en question »²⁰. En faisant de l'étranger un parasite, Smith porte la « question » encore plus loin et explore les vertus d'un désordre qui vient se loger au cœur même d'un milieu ou d'un système. Ouvrir la porte à l'étranger ne fait pas difficulté en l'occurrence, c'est ensuite, une fois que le visiteur est installé, que l'histoire commence. Il semble par ailleurs que l'interruption passe par un préjudice : il faut que le mystérieux visiteur prélève un bien, vole quelque chose à son hôte et aille jusqu'à le déloger pour que quelque chose commence à se passer. C'est dès lors que le commensal devient le parasite, dès lors que la notion de partage se voit interrogée dans ce qu'elle a de plus dérangeant qu'une transformation et potentiellement un renversement commencent à se produire. La parole de l'Évangile selon Saint-Luc proclamant qu'il faut inviter ceux « qui n'ont pas de quoi rendre »²¹ trouve alors sa place ici.
10. A partir du texte de Derrida sur l'hospitalité, Guillaume Le Blanc note la valeur d'un « moment de trouble » dans l'hospitalité, « trouble des identités qui produit une inversion heureuse lors de laquelle l'accueillant finit par perdre sa qualité d'accueillant pour devenir *dépendant* de son hôte »²². Michel Serres souligne pour sa part que le parasite trouve sa place dans une chaîne où son hôte est parasite d'un autre. Sa lecture de fable « Le rat des villes et le rat des champs » met en avant que le parasite occasionnel s'invite chez celui dont on ne voit plus qu'il est lui-même parasite, d'où les questions qui s'enchaînent : « Qui est l'hôte ? », « Qui est le parasite ? », « Qui est l'interrupteur vrai ? »²³. Le trouble peut prendre chez Smith la forme de l'inversion heureuse dont parle Le Blanc ; il peut être éprouvé temporairement comme délicieux (Amber subjugué tour à tour tous les personnages) et peut être partagé, comme lors du moment irénique du dîner dans *The Accidental*. La chute n'en est alors que plus brutale. C'est peut-être que le devoir d'hospitalité

18 M. Serres, *Le Parasite*, 69.

19 J. Derrida, *De l'hospitalité*, 29.

20 *Ibid.*, 11.

21 Luc, 14-12.

22 G. Le Blanc, *Dedans, dehors*, 189.

23 M. Serres, *Le Parasite*, 35-36.

ne s'arrête pas là. Nul ne peut prévoir le passage dévastateur d'Amber à Londres. Nul ne peut imaginer que Miles s'installera pour une durée indéfinie chez ses hôtes. Pendant que Miles met ses hôtes dans l'obligation de le nourrir, il délègue un visiteur pour accomplir un devoir auquel lui-même n'a jamais dérogé jusque-là : la visite qui doit être rendue coûte que coûte à May Young justifie la troisième partie du roman, intitulée « for ». La dette envers l'autre ne cesse de s'inverser, prise dans un circuit sans fin et dans une chaîne qui n'est qu'en partie visible.

11. Dans *The Accidental* comme dans *There but for the*, la disparition de l'étranger, autant que sa présence, est source de désordre, laisse place à un vide et à une dispersion. Amber part comme elle est venue, Miles quitte un jour la chambre d'amis sans que quiconque ne s'en aperçoive. Les deux personnages réactivent avec leur départ le brouillage du régime du sens, relancent une énigme qui affecte leur propre statut fictionnel. Créatures de papier tout droit sorties d'un livre ou d'un film, figures allégoriques dont on reconnaîtra l'appartenance à une « vieille histoire », Amber et Miles font irruption dans un quotidien ordinaire, sur une scène qui obéit *aussi* à des codes réalistes. Leur façon de s'absenter du texte prend finalement le tour d'une facétie ou d'une boutade – d'une mauvaise plaisanterie dans le cas d'Amber et d'un tour imprévisible assorti à une indécision déconcertante dans le cas de Miles. Il est alors loisible de se demander selon quelle dynamique ces figures qui ne se laissent pas domestiquer et échappent à tout protocole préétabli se trouvent prises cœur d'une tentative de dire le commun.

Le commun et l'impartageable

12. Si le parasite apparaît à un moment donné comme un bienfaiteur, force est de constater qu'il est le porteur d'une hétérogénéité qui ne se laisse pas résorber : son existence seule met en évidence que le commun qu'il interroge n'est pas voué à la célébration d'une communion dans laquelle s'aboliraient les différences et les écarts. Qu'il faille aller chercher le bienfait par-delà le tort est déjà révélateur. Mais c'est la nature même de ce bienfait, ou de ce bien qui souligne la nécessité de penser le commun comme distinct de l'un. Michel Serres propose de voir l'instauration de l'échange comme une façon de se protéger du parasitisme, qui, s'il peut donner lieu à une réciprocité, implique également une dissymétrie. Ainsi dans la comédie, le parasite « échange de bons morceaux contre de bons mots, il paie son repas, il l'achète en monnaie de langue »²⁴ ; mais ajoute Serres, le parasite « ne troque pas, il change de monnaie »²⁵. « Parce qu'il ne mange pas comme tout le monde, il construit une logique nouvelle »²⁶. Dans *There but for the*, Miles « ne mange pas comme tout le monde », et il « change » bien « de monnaie » en offrant aux convives qui ne savent pas s'arrêter de parler quelque chose qui est peut-être plus précieux que des « bons mots », à savoir

24 *Ibid.*, 69.

25 *Ibid.*, 71.

26 *Ibid.*

son silence ou sa réserve (« I'd prefer not to »). De façon semblable, Amber apporte dans une maison où chacun vit seul avec ses pensées sa présence solidement matérielle et corporelle, substituant le geste à la parole. Dans les deux cas, ce que le parasite introduit dans la maisonnée qui le reçoit vient troubler l'économie de l'échange. Il met en question le langage lui-même, introduisant en son sein quelque chose qui n'est pas tant un « hors » qu'un autre du langage. Amber ne dort pas à l'intérieur de la maison mais retourne dans sa voiture la nuit venue ; Miles quant à lui se retire en installant au cœur de la maison, dans une poche intérieure de silence qui signifie mieux encore son extimité – cette extériorité radicale qui s'affirme au cœur des choses ou cette présence intime et pourtant absolument étrangère.

13. C'est alors la fonction correctrice ou salvatrice du parasite qu'il convient de préciser. Amber semble posséder une étrange parenté avec « Katarina, the cleaner », la femme de ménage munie d'un aspirateur dont les services sont inclus dans la location de vacances du Norfolk et dont la présence est soulignée de façon insistante et quelque peu incongrue dans le récit. Amber commence à faire le ménage dans les vies des uns et des autres dès son arrivée, mais rien ne laisse présager qu'elle videra la demeure londonienne de la famille, en la débarrassant non pas de ses miasmes, mais de ses précieux meubles et objets. Miles quant à lui ne prélève rien dans la maison qu'il a occupée pendant des mois, mais son long séjour a totalement chamboulé la vie de la famille et dispersé ses membres. Le parasite que Serres décrit comme une sorte de « tiers exclu »²⁷ finit par s'exclure lui-même mais il n'est pas comparable à cet organisme qui, par analogie avec la parasitologie, pourrait rendre l'hôte qu'il a colonisé tout à fait « sauf de lui », même si à terme il pourra le rendre plus fort : « Le parasite donne à l'hôte les moyens d'être sauf de lui. L'organisme renforce sa résistance, il accroît son adaptabilité. On l'écarte un peu de son équilibre et il le retrouve affermi. Les hôtes généreux sont donc plus forts que les corps sans visite »²⁸. Si le parasite chez Smith a clairement un rôle salutaire, ce n'est pas par analogie avec le *pharmakos*, finalement sacrifié au profit d'une communauté qu'il contribue à consolider. Le parasite irréductible, inassimilable, laisse une trace indélébile. Après son passage, rien ne sera plus comme avant.

14. Selon les mots de Jacques Rancière, « le commun est toujours en fait un rapport tendu du commun et du non-commun, du partagé et de l'impartageable »²⁹. Alors même qu'il semble appelé à réveiller ou vivifier la communauté et à l'ouvrir au partage, le parasite, semble ici désigner à maints égards ce qui est irréductible au partage, non seulement parce qu'il reste lui-même en dehors des relations sur lesquelles il opère, mais en raison du vide qu'il laisse derrière lui et du vide qu'il introduit entre les membres des familles qu'il disperse. Dans *There but for the*, Genevieve Lee est prise de panique quand elle se rend compte que Miles Garth n'est plus dans sa chambre – désormais telle un tombeau vide³⁰. Dans *The Accidental*, Eve quitte sa famille et

27 « Il a toujours su qu'il était un tiers, il a toujours su qu'il n'était qu'en tiers, il a toujours connu que la règle implacable était celle du tiers exclu. Il s'y connaît en exclusion, errant, hors de la ville aux portes closes, il n'est pas de ce monde » (*Ibid.*, 199).

28 *Ibid.*, 347-48.

29 J. Rancière, *Les Bords de la fiction*, 170.

30 Il convient de préciser que le désarroi qu'éprouve Genevieve Lee a un motif on ne peut plus prosaïque car l'hôtesse

entreprenant un long voyage après avoir ouvert la porte sur un appartement dépouillé de tout ce qu'il contenait. Si le commun est l'horizon du texte, il semblerait que le parasite ait pour rôle d'en arrimer la possibilité à la reconnaissance d'un « impartageable » dont il creuse la place. On peut considérer que Smith, comme Woolf dans *Mrs Dalloway*, « crée un monde commun qui inclut la séparation même »³¹ selon les mots de Jacques Rancière. Nous pouvons ajouter, avec Rancière, que comme chez Woolf :

[...] cette inclusion de l'exclu n'est ni la suppression des différences dans une universalité qui les transcende ni la reconnaissance de leur coexistence pacifique. Elle est l'inclusion violente dans une forme de communauté sensible de cela même qui la fait exploser, l'inclusion dans un langage de ce qui échappe au langage.³²

15. *Hotel World* offrait déjà une figure de cette exclusion / inclusion violente à travers le personnage de Else, la mendicante qui s'installe à l'extérieur du *Global Hotel* : après l'unique nuit qu'elle passe dans une chambre d'hôtel (sur l'invitation de la réceptionniste), Else repart sans refermer les robinets de la baignoire, causant une gigantesque inondation. Else, comme Amber et Miles après elle, fait un passage dévastateur là où elle a trouvé une hospitalité temporaire, mais ce passage fait surgir plus clairement que dans les romans suivants l'existence d'un dommage premier : qu'est-ce que le dégât des eaux subi contre l'injustice qui a mis Else à la rue, où elle finit par retourner ? La dissymétrie qui s'affirme souligne les méfaits d'un système bien plus violent que l'action de celui qui le parasite momentanément. Gommer cette dissymétrie serait redoubler le tort dont il appartient au parasite de rappeler qu'il ne saurait être si aisément redressé. Mais ce serait aussi masquer ce que les « sans-part »³³ ne cessent de rappeler : la nécessité de repenser à chaque instant un partage qu'aucune règle ne prédétermine, « l'absence de fondement, la pure contingence de l'ordre social »³⁴. Pour Rancière, « le tort par lequel il y a de la politique n'est aucune faute appelant réparation. C'est l'introduction d'un incommensurable au cœur de la distribution des corps parlants »³⁵. Il en résulte que « la politique est d'abord le conflit sur l'existence d'une scène commune »³⁶ et qu'il « n'y a de politique que par l'interruption »³⁷, interruption que Rancière analyse dans ses fondements à travers le *blaberon* grec, « tort », « torsion première » ou encore « “ce qui arrête le courant”, dit l'une des étymologies de fantaisie du *Cratyle* »³⁸.

16. Sous ses dehors fantaisistes, la fable du parasite chez Smith interroge les règles du partage dans leurs fondements mêmes et bouscule la « scène commune » de la façon la plus radicale et littérale qu'il soit. Le

était parvenue à tirer un profit économique non négligeable de la présence des pèlerins rassemblés autour de sa maison. La femme éplorée devant le tombeau vide est en réalité une marchande du temple.

31 *Ibid.*, 154.

32 *Ibid.*

33 J. Rancière, *La Méésentente*, 31.

34 *Ibid.*, 36.

35 *Ibid.* 40.

36 *Ibid.*, 49.

37 *Ibid.*, 33.

38 *Ibid.*

nouveau partage auquel chacun est appelé s'articule en outre à un impartageable qui n'est autre que la mort, mort que le parasite porte silencieusement en lui. L'histoire qui clôt « the beginning » dans *The Accidental* est celle d'un accident où Amber aurait tué une enfant, après quoi elle aurait troqué sa Porsche contre une vieille Citroën et se serait vouée à l'errance : « I decided from then on that I would never live in a place that could be called home again » (A 101). Dans *There but for the*, ce qui lie Miles à May est la mort d'une jeune fille, disparue prématurément, mort qui habite Miles au point de le faire sortir de son silence (par une note glissée sous la porte) sans le faire sortir de sa chambre. Rappelons aussi que la mort sert la clé de voûte du récit dans *Hotel World*, chacune des parties trouvant un point de convergence dans la figure de la jeune femme qui meurt accidentellement au début du texte. Si la mort fait lien dans le texte, le récit « n'opère pas le passage de l'être mort à quelque intimité communielle »³⁹ pour emprunter les mots de Jean-Luc Nancy dans *La communauté désœuvrée*. Le commun dont chaque roman redessine à sa façon les contours « ne tisse pas le lien d'une vie supérieure, immortelle ou transmortelle, entre des sujets »⁴⁰ et cela malgré la présence en arrière-fond de la parabole biblique et d'un intertexte religieux. La mort que porte en lui le parasite jette également une lumière sur le déséquilibre durable qu'il laisse derrière lui et sur une forme d'invulnérabilité qui nous place là encore aux antipodes de la figure du *pharmakos* qu'il s'agirait éliminer. Ce serait plutôt, comme le dit Michel Serres, qu'il « faudra bien comprendre un jour pourquoi le plus fort est le parasite – c'est-à-dire en fait le plus faible »⁴¹.

17. Selon Jean-Luc Nancy, « la communauté est ordonnée à la mort comme à ce dont il est impossible de faire œuvre »⁴². Cet impossible est pour Nancy ce qui « interrompt »⁴³ le mythe et la fiction communautaire qu'il opère mais il appelle à la naissance de la littérature qui « permet que l'interruption elle-même se fasse entendre »⁴⁴. Une autre forme d'être-avec peut alors s'imaginer. Le vide que laisse le départ d'Amber et, par la suite, celui d'Eve mettent fin au quatuor factice que forme la famille au début du roman. Se retrouver face à ce vide a quelque chose de miraculeux pour Astrid, comme elle le répète à plusieurs reprises : « I liked it best when there was totally nothing [...] we could hear ourselves all different when we walked or talked, even just breathing was different » (A 257), « It was like hearing yourself breathe for the first time. It was like as if someone had turned your breathing volume level inside you up to full » (A 217). Le retrait silencieux de Miles dans la chambre d'amis est une autre expression de ce « totally nothing » qui témoignera de son pouvoir de redonner un souffle à la vie comme à la langue. Alors qu'Anna, l'une des incarnations de la figure plurielle de l'écrivaine, frappe en vain à la porte de Miles, elle se met à imaginer ce silence : « What would happen if you did just shut a door and stop speaking? Hour after hour after hour of no words? » (*Tbft* 66). Petit à petit Anna se demande alors si les mots ne se réveilleraient pas, ne se mettraient pas à

39 J-L. Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 41.

40 *Ibid.*

41 M. Serres, *Le Parasite*, 56.

42 J-L. Nancy, *La Communauté désœuvrée*, 41.

43 Voir le chapitre « Le mythe interrompu » dans *La Communauté désœuvrée*.

44 *Ibid.*, 168.

« proliférer » et à pousser dans « toutes les directions » : « Would [words] proliferate like untended plant life. Would the inside of your head overgrow with every word that has ever come into it, every word that has ever silently taken seed or fallen dormant? » (*Tbft* 66). Le long monologue d'Anna nous renvoie une image du roman exubérant de Smith et nous invite à articuler la force du texte et sa genèse même au silence qu'inscrit Miles au cœur du texte. Tout se passe comme si ce silence rencontrait une vie silencieuse antérieure, démultipliée dans de petites graines de silence qui se seraient logées à l'intérieur de la tête, prête à éclore en mots. L'ouverture du récit, l'impression qu'il obéit à une expansion potentiellement infinie place le roman de Smith sous le signe d'une « prolifération » que rien ne semble pouvoir contenir. Dans le même temps, la structure formelle des romans permet de recueillir la dispersion au sein d'un espace commun qui ne se referme pas. Ce dont il est « impossible de faire œuvre » (Nancy) ne cesse d'œuvrer à l'élaboration d'un commun où l'écart ne se trouve jamais saturé. L'interruption, la coupure, le hiatus participent de la construction formelle de *Hotel World*, *The Accidental* et *There but for the* : la juxtaposition, d'une section à l'autre, de points de vue et d'univers singuliers place le récit à la fois sous le signe de la discontinuité et de l'interférence, de la rupture et de la rencontre. Miles se trouve au centre d'un réseau de relations à la fois plus large et plus lâche qu'Amber : le récit semble alors obéir à une force centripète qui met littéralement le dîner entre parenthèses et s'ordonne autour de la parole de ceux qui, de loin, de très loin, ont connu – et si peu connu – le mystérieux visiteur. Le commun se cherche du côté de ceux qui n'ont apparemment rien en commun ; le texte fait se rencontrer ceux qui ne se seraient jamais rencontrés.

18. L'arrivée de Miles et d'Amber introduit de « l'entre » : un entre qui est à la fois écart et lien – lien malgré l'écart, lien grâce à l'écart. Figure limite, le parasite trouve sa place dans l'interstice, un interstice qu'il maintient ouvert. Michel Serres suggère que le tiers que constitue le parasite n'est pas un tiers qui « ferm[e] le triangle » : « Un tiers survient, qui n'a aucun rapport aux êtres et aux choses mais qui n'a de rapport qu'à leur relation même. Il se branche sur le canal. Il intercepte le rapport. Il n'est pas médiation mais intermédiaire »⁴⁵. Le tour final que le parasite donne au récit par sa disparition soudaine est au fond en parfaite continuité avec son apparition inopinée. Sa venue permet de rappeler ce qui est là depuis toujours, ce qui n'a jamais cessé d'être là, ce que l'on n'a de cesse de ne pas voir. L'hospitalité que force le parasite modifie l'organisation de la maisonnée et en même temps elle ne fait que pointer l'existence de quelque chose qui est déjà en place : il y a toujours une place vide à la table ou dans la chambre, même si on l'oublie comme on oublie que personne n'est véritablement maître en la demeure. La reconfiguration spatiale, inséparablement politique et esthétique que permet ici le parasite, est peut-être avant tout une réorientation :

L'activité politique est celle qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou change la destination d'un lieu ; elle fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, fait entendre un discours là où seul le bruit avait son lieu, fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit.⁴⁶

45 M. Serres, *Le Parasite*, 198.

46 J. Rancière, *La Méésentente*, 53.

Le partage qui s'instaure avec l'arrivée du parasite ne fait que souligner ce qui est *en partage*, qu'on le veuille ou non, quel que soit ce qu'on parvient ou non à partager. La fiction de Smith s'installe dans un lieu préexistant et l'utilise à plus d'un titre en tant que lieu, lieu commun et lieu du commun dans lequel ce qui est déjà en place reste pourtant toujours à trouver. Plus que jamais *topos*, le parasite s'affirme dans le même temps comme *a-topos*.

« Donner lieu au lieu » : l'être en partage

19. Tandis qu'il déploie toute la complexité de la fable des rats, Michel Serres souligne que le parasite est à la fois l'interruption (en l'occurrence le bruit qui interrompt le festin des rats) et le fond (les rats qui reprendront leur repas sitôt le silence revenu) : « [...] les parasites sont toujours là, en l'absence du signal. Seul le signal distingué les annule. Ils sont inévitables comme le bruit de fond. Le bruit de fond est le fond de l'être, le parasitisme est le fond de la relation »⁴⁷. Que ce soit le bruit ou le silence qui reprenne ses droits, on retiendra l'idée selon laquelle l'interruption peut avoir pour effet de faire surgir le « fond de l'être » et le « fond de la relation ». On peut considérer que le parasite qui arrive de nulle part est en même temps l'« accident » (*The Accidental*) et le fond ; son paradoxe sera d'introduire du nouveau et pourtant de ne jamais faire autre chose que de prendre place à sa place, dans un lieu tout désigné (une chambre d'amis vide). « Les parasites sont toujours là » : en substituant à un personnage doué d'une agentivité spectaculaire (Amber) un être singulièrement passif (Miles), *There but for the* met l'accent sur l'être plutôt que sur le faire : il s'agit de désigner ce qui est là (« there »), déjà là ; il s'agit de rappeler à chacun la condition d'être-avec qui est la sienne. Le parasite qui finit par déloger ceux chez qui il loge leur rappelle aussi que nul n'est réellement chez soi (qu'il soit client d'un hôtel ou convive, locataire ou propriétaire).
20. On pourrait ainsi dire que la force d'interruption que déchaîne le parasite revient à « donner lieu au lieu » selon la formule de Derrida qu'Anne Dufourmantelle commente dans *De l'hospitalité*, formule qui selon elle « nous fait entendre la question du lieu comme étant la question fondamentale »⁴⁸. En l'occurrence il s'agit, face à l'enseignement de Socrate, d'imaginer une parole hospitalière, la parole de « quelqu'un qui n'aurait pas les clés de son propre savoir, qui ne se l'arrogerait pas. Il donnerait lieu au lieu pour désenclaver la parole »⁴⁹. Smith accueille le parasite au sein de son texte, lui « donne les clés » en quelque sorte, ou, pourrait-on dire, le place en position clé. Mais cette position n'est en rien une position de domination ou de maîtrise : si Amber mène la danse avant de s'effacer, Miles se retire d'emblée – il dira au moment de partir que depuis des mois, la porte de sa chambre n'était pas verrouillée. Pour décrire la relation complexe entre le dehors et le dedans chez Smith, Mark Currie souligne la pertinence d'une image qu'il emprunte à Derrida,

47 M. Serres, *Le Parasite*, 99.

48 J. Derrida, *De l'hospitalité*, 20.

49 *Ibid.*

celle d'une poche interne plus grande que le tout : « an internal pocket larger than the whole »⁵⁰. Miles sera à la fois la chambre et la maison à l'intérieur de laquelle se trouve cette chambre. Ainsi, selon Currie, « the novel is finding a metaphor for itself and placing it at its centre »⁵¹. Il importe toutefois d'ajouter que ce centre est en même temps un centre vide, un centre qui s'absente et entraîne le récit vers un dehors⁵². Dans *There but for the*, le parasite s'efface en même temps qu'il s'installe : telle l'« araignée qui se dissoudrait dans les sécrétions constructives de sa toile » (celle que décrit Barthes dans son « hyphologie »⁵³), il se transforme pour devenir une figure du texte lui-même, une incarnation textuelle de l'être-avec.

21. Le parasite dicte sa forme au roman « hospitalier » qui recueille tour à tour la parole des uns et des autres ; en même temps il ne préexiste pas à cette forme à laquelle il semble avoir donné naissance, qui le contient autant qu'il la contient. Donner lieu au lieu, ce serait souligner la disparition dans l'espace commun de celui-là même qui en donnerait la raison. Le prologue de *The Accidental* nous présente la conception, à l'intérieur d'un cinéma, de celle dont on comprendra après coup qu'elle est Amber mais qui n'est peut-être que l'émanation d'un lieu, « A(lha)mbr(a) » : « Hello. I am Alhambra, named for the place of my conception » (A 3). En faisant disparaître dans une chambre celui qui est partout dans le roman, *There but for the* renforce cette identification du personnage au lieu et son association à un espace paradoxal. Si à l'intérieur du texte la présence du parasite peut se penser comme inscription de l'être-avec dans la primauté d'une forme, elle n'induit pas pour autant un processus de solidification : actif ou passif, celui ou celle qui donne lieu ou lieu génère la libération continue d'une force. Le parasite se dissémine. La maison est le terrain d'un parasitage permanent qui s'affirme dans les modalités du discours et dans la langue elle-même.
22. L'interruption qui régule le passage d'une partie du roman à l'autre, a aussi lieu à chaque instant à l'intérieur de ses parties. Chaque personnage focalisateur peut être considéré comme une forme de parasite qui se greffe sur l'environnement dans lequel il se trouve et s'empare de tout ce qu'il peut saisir au passage. C'est ainsi que Marina Warner décrit les personnages de Smith : « [they] pluck language from the atmosphere of their habitat and circumstances and it becomes transmuted into their personal linguistic, emotional, and psychological inscape, the hum of their innermost thoughts »⁵⁴. Mais on peut tout aussi bien renverser la perspective : ce qui traverse l'esprit des uns et des autres présente un caractère aléatoire et disparate, comme si la pensée était sans cesse parasitée par les événements extérieurs. Le paysage intérieur (« inscape ») qui se compose de cette façon témoigne d'une forme d'hospitalité à tout ce qui se présente. Les personnages accueillent les sensations qui les parcourent comme les idées qui leur viennent sans discrimination aucune.

50 M. Currie, « Ali Smith and the Philosophy of Grammar », *Ali Smith*, 54.

51 *Ibid.*

52 On retrouve ici ce que dit Jean-Luc Nancy de la « communauté interrompue » : « L'interruption tourne de toutes parts la communauté au dehors au lieu de la rassembler dans un centre – ou bien son centre est le lieu géométrique d'une exposition indéfiniment multipliée » (*La Communauté désœuvrée*, 152).

53 R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, 101.

54 M. Warner, Foreword to *Ali Smith*, viii.

23. Cette ambivalence se retrouve au niveau de la phrase. Tout se passe comme si la matière même du texte hébergeait une force qui rompt les enchaînements, fait dérailler la syntaxe et met la langue en déroute. Là aussi la langue d'Else (raccourci d'Elspeth) a valeur exemplaire. Ancienne secrétaire, Else laisse parfois tomber les voyelles (« (Spr sm chn? Thnks.) », *HW* 39), parlant ce qui d'ordinaire ne se parle pas : un « short-hand » qui reflète son existence « mutilée »⁵⁵. Une langue s'invente : une sténographie orale qui ne permet pas de « faire entendre un discours là où seul le bruit avait son lieu »⁵⁶ pour reprendre les mots de Rancière, mais fait plutôt entendre du bruit au lieu du discours – donne lieu à la force qui dynamite le discours. Il faut alors un temps pour entendre : la voyelle avalée est aussi ce silence qui, comme l'imagine Anna, réveille le sens endormi et nous permet d'entendre à nouveau quelque chose au sein de « ce qui n'était entendu que comme bruit »⁵⁷ – un idiomme de base ou une langue de survie qui fait sourdre une existence réduite à son expression minimale, au bord de l'extinction. La coupure et l'interruption nous ramènent là encore à un commencement ou à un « fond » oublié. Le texte de Smith obéit à la fois à une prolifération flamboyante et à une répétition têtue, mais il porte en lui « la différence à soi de chaque partie »⁵⁸, la non-coïncidence qui scinde ce qui s'est formé ou constitué de telle ou telle façon. Au fil d'innombrables répétitions, tous les mots, même les plus petits, ceux qui peuvent passer inaperçus ou rester inouïs – des mots comme « there », « but », « for » ou « the » prendront une résonance particulière et une intensité insoupçonnée. Le parasitage qui interrompt, intercepte ou suspend un rapport donné est aussi ce principe de fond qui rend toujours possible d'autres configurations et d'autres rapports. A chaque instant, les mots se défont pour former de nouveaux assemblages incongrus : « Virtuoso, Brooke's father said. Virtue so-so, Brooke said » (*Tbft* 293).

24. Il n'est peut-être pas fortuit que ce soit avec une enfant d'une curiosité insatiable que Miles se découvre une affinité particulière. Brooke n'arrête pas d'interrompre la conversation du dîner auquel elle n'était pas plus invitée que Miles et où elle s'endort finalement. Mais c'est aussi que, visible ou invisible, Brooke est elle aussi partout dans le roman, comme si elle lui avait inoculé son style qui mêle questions, spéculations et fantaisie verbale (« her infectious imagination can be vertiginous », *Tbft* 281, lit-on sur son bulletin de classe). Brooke est reine du calembour, des combinaisons hasardeuses qui nous ramènent toujours à un fond de non-sens : l'arbitraire du signe voue le texte à un glissement permanent qui souligne le hiatus à partir duquel s'érige le sens ; tout aussi bien, il pointe l'interstice à l'intérieur duquel chacun peut trouver sa place, la non-adéquation ou l'impropriété dont chacun pourra faire son miel. Parce qu'il fonctionne de façon quasiment mécanique chez Smith (certains l'ont décrit comme « tic-like »⁵⁹), le jeu de mots nous rappelle notre immersion commune dans le bain de la langue, notre dépendance à ces mots qui ne cessent de se jouer

55 Germanà, Monica. « Ali Smith: Strangers and Intrusions ». *The Contemporary British Novel since 2000*, 101, (« [Else's] language, reduced to the form of mutilated short-hand, is evocatively suggestive of her brokenness »).

56 J. Rancière, *La Méésentente*, 53.

57 *Ibid.*

58 *Ibid.*, 39.

59 C. McGrath, « After Hiding, He Becomes a Celebrity », *The New York Times*.

de nous mais avec lesquels on peut jouer à notre tour. La langue s'impose comme l'élément dans lequel chacun est pris au même titre, une matière que chacun peut modeler à sa façon sans jamais en faire sa propriété.

25. Dès lors qu'il signale autant l'appartenance commune que la singularité, le jeu de mots contribue sans difficulté à ce mélange du surprenant et de l'ordinaire que Mark Currie relève chez Smith⁶⁰. Curieusement, il pourra aussi témoigner d'une étrange parenté avec ce qui passe pour son antithèse : un certain lieu commun que l'on nomme cliché. Le cliché peut s'appréhender comme une forme parasitaire par excellence dans la mesure où il signale l'intrusion de ce qui parle ou pense à notre place ou, plus exactement, de ce qui parle sans penser. Il nous rappelle au même titre que le lapsus à la présence de cet hôte inconnu dont nous sommes l'otage dès lors que nous parlons, de cet être-avec qui s'est inscrit en nous sans même que l'on n'y ait pris garde. Cette parenté signifie que, pour autant qu'on ait un peu d'oreille, il n'est pas si difficile de déloger la phrase toute faite de son ornière, de réintroduire de la mobilité et du jeu. Smith « has a devilish ear for clichéd conversation » nous dit Warner⁶¹. Celle qui « capture »⁶² si bien les voix peut faire à son tour figure de parasite. Il suffit qu'elle déplace le cliché et l'offre à notre écoute pour réintroduire de l'écart. Parfois, il en faut même moins que cela pour redonner vie à une formule banale et usée, une intonation suffira. Ainsi en entendant Miles dire « at the end of the day », Mark remarque « The way he says the phrase *at the end of the day* somehow makes it not a cliché, makes it mean that days end and that it might matter that they do » (*Tbft* 110). Le lieu commun permet à cette occasion de distinguer la singularité de l'originalité absolue, de la localiser dans une parole en acte où elle ne cesse d'avoir lieu.

26. *Topos*, le parasite est bien à la fois partout et nulle part : *a-topos*. En donnant lieu au lieu, il laisse apparaître le non-lieu sur lequel se fonde le partage des biens et le partage du sens. Le paradoxe selon lequel le parasite ne tient pas en place alors même qu'il est indélogeable lui confère une parenté certaine avec le fantôme. Certains fantômes ont d'ailleurs tendance à se comporter comme des parasites : ainsi Faye, défunte depuis quarante-sept ans, a-t-elle depuis un certain temps « fait son lit dans l'oreille » de son fils Mark : « She had been making a bed in his ear, pouring her loveable poison into it » (*Tbft* 93). La voix parasite s'affirme ici dans sa dimension corporelle et rappelle l'hôte à l'existence d'un corps qui n'est pas entièrement à lui. Il y a bien quelque chose de spectral dans l'apparition et la disparition d'Amber et Miles, dans leur présence même ; en même temps, leur rôle consiste là aussi à rappeler l'existence du corps à ceux qui se réfugient dans une réalité alternative – qu'elle soit fantasmatique (Michael), fictionnelle (Eve), ou purement virtuelle (Magnus). Le lieu auquel ils donnent lieu est aux antipodes d'un hyper-espace que l'on peut dire spectral au sens où la réalité y devient abstraite et désincarnée. Magnus en a fait les frais, lui qui avec quelques autres a poussé au suicide une jeune fille dont il a fait circuler sur les réseaux une photo truquée, ayant volé son visage pour le coller à un corps prélevé sur un site pornographique. A l'opposé d'un

60 « It is the ordinariness at the heart of surprise and the surprise at the heart of ordinariness. » (Currie, 55-46)

61 M. Warner, Foreword to *Ali Smith*, ix.

62 *Ibid.*

système où l'ensemble ne se définit pas autrement que par la série et où les singularités s'effacent, le lieu auquel le parasite donne lieu est un espace pluriel, celui d'un « nous » qui est « chaque fois quelque un »⁶³ – chaque fois un corps à travers lequel se façonne une histoire singulière. *Topos a-topos*, le parasite se présente comme un être poétique fabuleux, un merveilleux *conceit*, et en même temps il nous rappelle à notre « existence commune » dans une sorte de corps à corps permanent, en œuvrant au cœur de la langue, en son milieu.

De l'hospitalité... quelques mots encore

27. Lorsque le parasite s'en va, reste une enfant... avec un carnet épais qui se présente comme une sorte de double du livre que nous tenons entre les mains. Dans la quatrième partie de *There but for the* intitulée « *the* », Smith nous offre un épilogue à teneur fortement métafictionnelle, élément que certains pourraient juger parasitique au regard de l'aventure qui s'achève. Ce serait oublier que dès le prologue l'histoire nous invite à réfléchir à elle-même tout comme à l'inverse l'histoire se poursuit dans cet épilogue réflexif. Fiction et métafiction sont inextricablement liées, le texte se pensant en s'écrivant (« *the* » nous rappelle Brooke est un mot qui a tendance à disparaître et pourtant, « *the word the is there even if it isn't actually there* », *Tbft* 280).
28. Le carnet de Brooke s'ouvre pour redoubler l'espace hospitalier qui s'est déployé avec l'histoire de l'étrange visiteur. L'enfant insiste pour dire qu'elle inclura côte à côte dans son carnet tout ce qu'elle a recueilli, messages et notes factuelles glissées sous la porte (« *The The fact is notes will all go here* »⁶⁴, *Tbft* 334), blagues (« *the Knock knock jokes* ») mais aussi les histoires qu'il lui reste désormais à écrire. Agissant comme archiviste et secrétaire, Brooke compose son livre selon un principe de non-exclusion, indifférent à toute hiérarchie prédéterminée. Elle précise qu'elle laissera plusieurs pages blanches à la fin pour tout ce qui resterait à écrire. Mais l'histoire à venir – dont on peut comprendre qu'elle est plus ou moins celle qu'on vient de lire – relève d'une collaboration inextricable. Alors que Brooke retrace les échanges qu'elle a eus avec Miles une fois la porte ouverte, le lecteur se trouve pris dans un tourbillon vertigineux où l'on finit par ne plus savoir qui a écrit quoi. Nouage plus que dénouement, l'épilogue est ainsi placé sous le signe d'un *cum*, d'une collaboration qui associe deux personnages réunis par le hasard dans un lieu qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre.
29. La fin du roman réitère et accentue ainsi ce que nous avons pu lire jusque-là : l'être-ensemble ou l'être-en-commun est sans cesse à réinventer. Il faut cette modalité scandaleuse d'être-avec qu'est le parasitisme pour nous rappeler qu'une des choses les mieux partagées du monde est de n'être jamais véritablement chez

63 J-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, 99.

64 Dans ce passage, Brooke revient à ces notes qu'elle a intitulées « *The fact is* » et qu'elle se plaît désormais à désigner comme « *The The fact is notes* » : « *The the! It is funny to say two the's* » (334). La quatrième partie, rappelons-le, s'intitule « *the* ».

soi. L'hospitalité consiste dès lors ni plus ni moins à donner ce qu'on n'a pas. Tout nous ramenant sans cesse à cette pauvreté et à ce dénuement, Ali Smith nous invite à la fête.

Œuvres citées

- BARTHES, ROLAND. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- BEER, GILLIAN. « Gillian Beer Interviews Ali Smith ». *Ali Smith*. Eds. MONICA GERMANÀ AND EMILY HORTON. Londres : Bloomsbury, 2013, 137-153.
- BLANCHOT, MAURICE. *La Communauté inavouable*. Paris : Minuit, 1983.
- DERRIDA, JACQUES, DUFOURMANTELLE, ANNE. *De L'hospitalité*. Paris : Calmann-Lévy, 1997.
- CURRIE, MARK. « Ali Smith and the Philosophy of Grammar ». *Ali Smith*. Eds. MONICA GERMANÀ AND EMILY HORTON. Londres : Bloomsbury, 2013, 48-60.
- GERMANÀ, MONICA. « Ali Smith: Strangers and Intrusions ». *The Contemporary British Novel since 2000*. Ed JAMES ACHESON. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017, 99-108.
- LE BLANC, GUILLAUME. *Dedans, dehors*. Paris : Seuil, 2010.
- MCGRATH, CHARLES. « After Hiding, He Becomes a Celebrity », *The New York Times*, 18 October 2011, last accessed at <https://www.nytimes.com/2011/10/19/books/there-but-for-the-by-ali-smith-review.html>, on November 22, 2020.
- NANCY, JEAN-LUC. *La Communauté désœuvrée*. 1986. Paris : Christian Bourgois éditeur, 2004.
- NANCY, JEAN-LUC. *Être singulier pluriel*. Paris : Galilée, 1996-2013.
- RANCIÈRE, JACQUES. *La Méésentente*. Paris : Galilée, 1995.
- RANCIÈRE, JACQUES. *Le Fil perdu*. Paris : La Fabrique, 2014.
- RANCIÈRE, JACQUES. *Les Bords de la fiction*. Paris : Seuil, 2017.
- SERRES, MICHEL. *Le Parasite*. 1980. Paris : Pluriel, 2014.
- SMITH, ALI. *Hotel World*. 2001. Londres : Penguin Books, 2002.
- SMITH, ALI. *The Accidental*. 2005. Londres : Penguin Books, 2006.
- SMITH, ALI. *There but for the*. 2011. Londres : Penguin Books, 2012.
- WARNER, MARINA. Foreword to *Ali Smith*. Eds. Monica GERMANÀ and EMILY HORTON, Londres : Bloomsbury, 2013, vi-ix.