

# Proses narratives en France au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle



## Introduction

Anne SENNHAUSER

En contrepoint des discours critiques sur la fin de la littérature – qui témoignent d'un sentiment de crise dont le paroxysme a été atteint à la fin des années soixante-dix –, les chercheurs du CERACC (Centre d'Études sur le Roman Français des Années Cinquante au Contemporain) se sont interrogés sur le renouvellement des pratiques narratives après l'ère du soupçon, et plus particulièrement sur l'évolution de la « refondation » du récit qui a marqué le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle et la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle : le séminaire doctoral « Proses narratives en France, 2001-2010 », organisé par Bruno Blanckeman et Marc Dambre, fédère en effet depuis plusieurs années nombre de réflexions autour de la question des évolutions actuelles de la littérature narrative en France, croisant les regards de chercheurs français et étrangers, d'universitaires et de doctorants, donnant l'occasion de rencontres et de discussions stimulantes. Ce cinquième numéro des *Cahiers du CERACC*, « Proses narratives en France au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle », rassemble certaines de ces interventions – présentées entre septembre 2009 et juin 2011 – dans le but de contribuer à un état des lieux littéraires français. Que ces communications soient le résultat d'analyses abouties ou qu'elles fassent état d'hypothèses de recherches encore en cours, elles ont pour intérêt de proposer tant des synthèses sur des problématiques actuelles que des nouvelles approches de la littérature contemporaine.

Les articles qui suivent posent ainsi la question des dispositifs, des imageries que met en place la prose actuelle. Quelles identités narratives se dégagent des évolutions romanesques ou autobiographiques, qui s'affranchissent des codes du récit traditionnel ? Comment les formes narratives interrogent-elles les mutations sociales, politiques, existentielles ou idéologiques qui marquent la fin du XX<sup>e</sup> siècle et le début du XXI<sup>e</sup> siècle ? Certaines communications viennent confirmer une dynamique d'hybridation déjà soulignée dans de précédentes études<sup>1</sup>, en montrant comment le roman se nourrit d'un rapport renouvelé aux domaines propres aux sciences humaines, comment le récit de soi passe par le détour de la fiction pour redéfinir les contours de l'identité ou encore comment l'essai vient innover les pratiques inventives propres aux genres fictionnels. Laboratoires de formes, mais aussi de savoirs, les narrations contemporaines expriment en outre les questionnements d'une société qui cherche à se définir : de nombreux articles prennent acte d'une littérature travaillée par des problématiques identitaires, morales, sociales, historiques mais aussi esthétiques. À ces divers niveaux, la littérature prend acte des crises qui

---

<sup>1</sup> Voir Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.) *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Société d'étude de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2001.

traversent la société actuelle et développe elle-même diverses stratégies de résistance vis-à-vis de la marginalisation du littéraire.

Prenant en compte des œuvres qui s'élaborent depuis la fin des années soixante-dix ou bien qui naissent au tournant du siècle, les intervenants ont eu à cœur de se pencher sur l'œuvre d'écrivains institutionnalisés par la critique universitaire ou d'aborder des écrits dont la visibilité est encore moindre : se trouveront ainsi abordées dans le présent ouvrage des études portant sur Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Jean Echenoz, Éric Chevillard, François Taillandier, Patrick Deville, Jean Rolin ou encore Laure Adler. Dans un souci de dialogue et d'ouverture à une littérature vivante, le séminaire doctoral a également été l'occasion de rencontres d'auteurs : des entretiens avec Chloé Delaume, Olivier Rolin, Pascal Quignard et Yannick Haennel sont venus enrichir les discussions autour du contemporain. Trace a été gardée de ces dialogues : certains d'entre eux sont disponibles à l'écoute et peuvent être consultés pour mettre en perspective les pistes esquissées dans cet ouvrage<sup>2</sup>. De par cette place faite à la parole auctoriale, mais aussi de par la diversité des communications – des présentations de travaux doctoraux en cours aux conférences proférées par des chercheurs internationaux, notamment canadiens –, ce volume espère ainsi pouvoir se faire l'écho de l'effervescence et de l'émulation qui constituent la vocation même du séminaire.

---

<sup>2</sup> Les membres du CERACC tiennent à ce titre à remercier l'équipe de Radio-Sorbonne Nouvelle qui permet chaque année d'enregistrer certaines séances du séminaire doctoral et les met en libre écoute sur le site iSorbonne : <http://isorbonne.univ-paris3.fr>.

# Proses narratives en France au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle



## Sommaire

« Le roman d'après l'ère du soupçon : entre émerveillement et tourment » Marie-Hélène BOBLET .....	4
« Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel » Barbara HAVERCROFT .....	20
« L'éthique dans la littérature de l'extrême contemporain : la pensée du roman et la prose du moraliste » Pascal RIENDEAU .....	35
« Le diable et les ténèbres : histoire et romanesque dans deux romans d'Anne- Marie Garat » Isabelle DANGY .....	49
« Musique et littérature : de Pascal Quignard à Joza Karas » Camilo BOGOYA .....	62
« Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie de Pierre Michon, Annie Ernaux, Pierre Bergounioux et François Bon » Aurélié ADLER .....	73
« Figures de l'intériorité dans le roman contemporain (François Bon, Laurent Mauvignier, Jacques Serena) » Frédéric MARTIN-ACHARD .....	80
« L'événement dans la nouvelle contemporaine (domaines français, italien et américain) : stratégies d'écriture et réflexion sur le quotidien » Claire COLIN .....	95
« Évolutions du romanesque dans la littérature contemporaine : d'une écriture ludique à une exploration de l'insolite (Jean Echenoz, Patrick Deville, Jean Rolin) » Anne SENNHAUSER .....	110

# Proses narratives en France au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle



## Le roman après l'ère du soupçon : entre émerveillement et tourment.

Marie-Hélène BOBLET (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

Cette conférence mettra en perspective historique et dialectique l'ère du soupçon annoncée par Stendhal puis théorisée par Nathalie Sarraute et l'ère post-moderne : le roman du tourment n'est ce qu'il est que parce qu'il succède à l'exercice critique de la Modernité. Il en conserve le culte de l'inévidence, mais sans vouloir maîtriser ni réduire à tout prix la part énigmatique, obscure de ce qui nous arrive et pourtant nous échappe. Cette confrontation m'est d'autant plus nécessaire que le premier volet de ma recherche a porté sur les auteurs du soupçon et du Nouveau Roman. Sans rien en renier, je m'en détourne, sans doute à la faveur du tournant des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, pour aborder d'autres rivages romanesques : il est des œuvres qui, sans niaiserie ni obscurantisme, ouvrent l'ère du crédit et attestent un acte de foi en la littérature. Et fidèle à Nathalie Sarraute, je le reste assez pour lui emprunter son heureuse expression : « retourner le gant » signifie dans mon parcours de chercheur passer du roman du soupçon, de la démystification et de la déconstruction au roman du crédit, de l'illusion et de l'approbation. J'entreprends donc, en m'appuyant sur une attitude critique à la fois pratique et théorique, de repérer une thématique, une posture existentielle, et un art narratif singulier.

### Préliminaires

#### La posture existentielle

En suspendant le soupçon, ou plutôt en mettant à son tour à la question la doxa qui porte sur la crise des valeurs et la fin des récits de légitimation, on observe la résistance de ce que j'appellerai des récits de l'accréditation. Ces récits accueillent et rémunèrent l'esprit d'aventure, l'élan romanesque et le sens du risque. Sans nier l'inquiétude à laquelle toute expérience existentielle soumet qui s'y livre, ils s'y abandonnent en faisant fonds sur cette inquiétude, confiants à l'égard de ce qui arrive, inconnu, inédit. Ce faisant, ils exemplifient cet accueil des choses que Jacques Rivière recommandait à ses contemporains dans l'essai *Le Roman d'aventure*<sup>1</sup>. Dans « l'abandon à l'inquiétude » où Rivière en 1913 envisage un avenir pour le roman français, écartelé entre crudité naturaliste et langueur symboliste, l'abandon l'emporte sur l'inquiétude, et l'inquiétude même se veut, pour le dire dans les mots de Kierkegaard, « passion pour le possible ». Ce roman d'aventure, sans ignorer l'étonnement ni le tourment, se veut le laboratoire de l'émotion paradoxale d'habiter le monde, il exprime une adhésion, un consentement à la condition humaine dans son

---

<sup>1</sup> Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*, Paris, NRF, mai-juin-juillet 1913, rééd. Paris, Éditions des Syrtes, 2000.

immanence. L'accord, la relation entre le moi et le monde y sont thématiques et configurés.

La catégorie des *récits* de l'émerveillement reprend à son compte la charge éthique et axiologique du roman d'aventure, en accentuant la dédramatisation de l'intrigue, en insistant sur l'attitude lyrique du personnage. Elle comprend les récits où la fable met en scène et en jeu l'assentiment donné à l'existence, existence certes *exposée, jetée dans* le monde mais aussi *accueillie par* le monde. Où la narration est redéfinie à nouveaux frais. Par exemple, le récit enjambe des intervalles de temps chez André Dhôtel, ou se suspend dans des arrêts sur images dans les romans de Sylvie Germain. Des « enluminures » et des « sanguines » scandent *L'Enfant Méduse*, des « notules » ou des « résonances » rythment *Magnus*. Ce que les Formalistes appellent le *sujet* par discrimination avec la *fable*<sup>2</sup>, c'est-à-dire la construction formelle et la structure rythmique de la fiction, le *sujet* donc engage une *attention narrative* plus que la tension narrative propre au romanesque examinée par Raphaël Baroni. L'attention à l'intrigant y est plus développée que la construction de l'intrigue<sup>3</sup>. Or la vérité d'une œuvre, sa justesse repose sur l'accord entre une vision du monde et une forme qui s'appellent et s'accordent nécessairement. Si l'on peut élaborer un régime thématique et narratif propre au récit du tourment et de l'émerveillement, c'est que par sa composition, il entraîne le récit et le lecteur dans un sillage énigmatique. Cette littérature qui n'exhibe pas sa virtuosité est souvent passée sous silence ou discréditée, justement, à proportion du crédit qu'elle engage : comme une littérature pour les âmes simples, une littérature de jeunesse.

Gageons pourtant que son pouvoir de conduction lui confère une belle place au sein des « mouvements qui comptent » :

Les grands mouvements, ceux qui comptent, ne sont pas les mouvements formalistes, ou trop intellectualisés, trop logiquement articulés, dont on discerne clairement les motivations, le commencement et la fin ; ce sont ceux qui se perdent, comme l'eau d'un oued dans les sables, qui disparaît à vue, mais continue à irriguer souterrainement<sup>4</sup>.

### L'émerveillement

L'émerveillement désigne un saisissement émotif et cognitif. L'émotion de l'étrangeté insaisissable de quelque chose étonne, le questionnement suspend l'entendement. La perplexité mêle surprise anxieuse et incertitude attentive, méfiance et confiance suscitée par ce qui dépasse le connu et l'entendu, ce qui dessaisit le sujet de sa maîtrise. Sur le plan existentiel, l'émerveillement entrelace donc l'effroi et la joie, la stupeur et l'extase vécues par un sujet. Il se compose du sentiment paradoxal d'un écart et d'un accord. Écart puisqu'on ne sait/saisit pas ce qu'on voit/vit, accord parce qu'on y est suspendu et que l'on s'y abandonne. L'émerveillement, tourment de l'inquiétude entretenu de l'abandon confiant à l'inquiétude, ne se confond ni avec l'extase mystique de la fusion communiale qui résorbe l'écart, ni avec l'angoisse ou la nausée devant l'étrangeté inhospitalière du monde qui annule l'accord. Finalement c'est « le sentiment de la merveille de vivre dans ce monde et dans nul autre » dont parle Julien Gracq qui arrête et retient l'attention : c'est un rapport au monde, une existentielle *relation* à qui nourrit et motive certains récits du XX<sup>e</sup> siècle qui, loin d'ignorer béatement l'ombre et la négativité, envisagent l'ombre portée et le travail du négatif au profit de l'être au monde.

<sup>2</sup> Boris V. Tomachevski, « Thématique », in *Théorie de la littérature* [1925], trad. franç. Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1965.

<sup>3</sup> Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

<sup>4</sup> *Entretien de Julien Gracq avec Jean Carrière*, Lyon, Éd. La Manufacture, coll. « Qui suis-je ? », 1986, rééd. dans *Œuvres complètes*, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, vol. II, p. 1243.

### L'analyse romanesque de l'émerveillement

Je n'examine pas le pouvoir d'instruction mais la puissance d'impression de la littérature : la promesse, précisément, que tel roman tient pour son lecteur. Je cherche comment le travail de composition romanesque, sensible dans telle construction proprement littéraire, produit des effets pragmatiques de pensée irréductiblement singuliers. Je privilégie donc ce que Vincent Descombes appelle, dans *Proust. Philosophie du roman*, « l'analyse romanesque ». Des *idées littéraires* sont mises en œuvre par un romancier qui pense en romancier : par exemple la nonchalance, l'intervalle, le vide deviennent « idée de roman » lorsqu'André Dhôtel trouve le moyen de les changer en « scénario schématique<sup>5</sup> ». Si l'on peut admettre qu'il y a des effets intraphilosophiques de l'écriture de Samuel Beckett qui produit, par un écart de langage, des idées sur notre rapport à la vérité, au langage, au savoir, alors on peut aussi risquer l'hypothèse qu'il y a des effets intraphilosophiques de l'écriture de Dhôtel qui, par l'absence d'écart de langage, propose des idées sur la courtoisie, la communauté, l'expérience partagée d'habiter ensemble le monde. Sans poser la question de la valeur relative des uns ou des autres, c'est l'opération à laquelle se livre la fiction que j'interroge, considérant en elle une démarche spéculative singulière, une expérience et une épreuve de la pensée. Sans surplomb de la philosophie sur la littérature, sans que la texture d'un roman soit l'application ni l'illustration d'un arrière-texte phénoménologique, résonne quelque chose entre romanciers et philosophes.

Cette consonance s'explique sans doute par la nature même de la phénoménologie telle que Merleau-Ponty la définit dans le prologue de *Phénoménologie de la perception* : non d'abord comme un système conceptuel et argumentatif, mais comme *une manière d'être au monde, un mouvement, un style*, c'est-à-dire une philosophie ouverte à l'entrelacs, à l'empiètement entre littérature et philosophie, entre fiction et pensée.

Face à la littérature de l'épuisement, paradigme dégagé par Dominique Rabaté, j'envisage donc une littérature de l'émerveillement. Si je me détourne du premier paradigme qu'il a mis au jour, je souscris en revanche sans réserve à sa conception critique. Je renvoie pour expliciter ma complicité à son article « Au risque du contemporain<sup>6</sup> ». Il y commente les trois jugements distingués par Alain Badiou dans *Petit manuel d'inesthétique* : le jugement indistinct du plaisir (le goût), le jugement *diacritique* (qui cherche à discriminer une singularité d'auteur ou d'écriture), et le jugement *axiomatique* (qui cherche quels sont, pour la pensée, les effets de tel livre).

Comme Dominique Rabaté, j'entrelacerai jugement diacritique et jugement axiomatique.

Dépassant le stade du discours diacritique, le critique doit viser une perspective plus longue, s'établir dans la postérité potentielle de l'œuvre qu'il choisit d'instituer en point de repère. [...] Éclairer la nécessité d'un texte, cela revient à construire une histoire de la forme. Cela revient à tracer des configurations. [...] Cette analyse passe d'abord et avant tout par la forme de l'œuvre, forme qui est son contenu, forme qui peut excéder, on le sait, ses intentions idéologiques de surface<sup>7</sup>.

Mon propre geste critique diacritique élit un mineur et une juniore, autour desquels se dessine une configuration d'écrivains. Le jugement axiomatique met en lumière une configuration littéraire, par la coïncidence entre la forme narrative et l'expérience axiologique des œuvres. Loin d'être une mode ou une réaction, la

---

<sup>5</sup> Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 90.

<sup>6</sup> Dominique Rabaté, « Au risque du contemporain », *R.S.H.*, n° 283, juillet-septembre 2006, p. 209-220.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 214.

littérature de l'émerveillement livre une « morale de la forme » qui « oblige à renvoyer tout procédé formel à sa responsabilité significative<sup>8</sup> ». Les formes de la fiction romanesque rendent en effet sensibles, parce qu'elles les mettent en image et en musique, des questions, des valeurs et des postures existentielles, offertes en partage au lecteur.

Pour « construire sur une plus longue durée la chaîne d'intelligibilité ou de pertinence du texte », pour « restaurer la circulation nutritive qui allie les productions artistiques à la vie intellectuelle et morale d'une époque<sup>9</sup> », je présenterai successivement les œuvres d'André Dhôtel et de Sylvie Germain, méthode qui me paraît la plus éclairante et la plus pédagogique pour allier ces deux formes du jugement, diacritique et axiomatique.

### **André Dhôtel et la percée de l'obscurité fonctionnelle**

André Dhôtel est considéré comme un romancier mineur, malgré les quarante-deux romans publiés et le Grand Prix de l'Académie française décerné en 1974. C'est donc un mineur paradoxal, ce qui n'a pas échappé à la sagacité de Jean Paulhan, de Maurice Blanchot ni de Philippe Jaccottet. Mais pas un mineur malheureux, puisque le système de valeurs développé dans tous ses livres repose sur la célébration de la médiocrité. Cela peut paraître surprenant quand on sait l'importance de la fulgurance rimbaldienne pour André Dhôtel, qui cherche en romancier et avec des moyens romanesques cette « soudaine percée de l'obscurité fonctionnelle<sup>10</sup> ». Mais précisément la médiocrité est l'aune à laquelle se mesure l'éblouissant, le fond sur lequel se détache l'entrevision, « l'éclat d'une exigence essentielle<sup>11</sup> ». Romans de la médiocrité assumée et consentie, ceux de Dhôtel se distinguent autant des romans de l'ambition que des romans de la déambulation déboussolée (d'Emmanuel Bove à Michel Butor). Le médiocre, le familier, le quotidien et l'insignifiant y sont ré-évalués par l'étonnement et la curiosité qu'ils suscitent, en l'absence de tout préjugé. Ils n'abritent aucun cabinet de curiosités, au contraire ; les choses étonnantes sont tout autour, partout, et c'est plutôt l'aptitude existentielle à s'étonner qui les exhause : « La seule voie d'espoir et de salut, celle de la curiosité et de l'étonnement. Et comment vivre si l'on ne s'étonne jamais ? » écrit André Dhôtel à Jean Paulhan dans une lettre de 1945. Il faut un esprit non prévenu pour voir le particulier, le contingent, l'insignifiant, ce que Barthes appelle « le neutre » dans *La Préparation du roman*. « Le neutre » nourrit le haïku : il n'y a de notation qui relève et prélève « le dépôt de réel, le relief du tissu quotidien » qu'à partir du quotidien. Mais quand Roland Barthes associe le prélèvement, le geste qui coupe et sépare, à l'angoisse de la castration et à la mélancolie, André Dhôtel en loue la puissance épiphanique et dynamique. Les épiphanies rythment la trame narrative. Cette trame est relâchée puisqu'il ne se passe quasiment rien dans ses romans, qui reposent sur la patience, l'endurance et l'appétence en général, sans satisfaire cependant un appétit particulier. Ils comptent sur l'énergie sans la convoitise, sur la puissance d'être, la puissance de désirer en tant que telles sans actualisation nécessaire. Dans les récits de Dhôtel, il y a des intervalles de temps, et des acmés épiphaniques suffisamment récurrents et surtout structurants pour qu'on puisse parler d'une narrativité singulière, sans tension mais pas sans scansion.

L'élection de l'objet dont on s'émerveille fait de Dhôtel un héritier des esprits scientifiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui s'ébaubissent devant les merveilles naturelles. On trouve une conception naturaliste du miracle botanique et zoologique de Réaumur à

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>10</sup> « Rimbaldiana », *Rhétorique fabuleuse*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1983, p. 131.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 132.

Michelet ou encore Maeterlinck. Les insectes, les fourmis, les abeilles pour les premiers, les champignons pour l'autre sont à la fois ordinaires, inscrits dans la réalité matérielle des règnes animal et végétal, et extraordinaires. À la fois observable et inintelligible, tel est sous la plume de Dhôtel le vol des hirondelles ou l'arc-en-ciel. Les oiseaux migrateurs en effet suivent une autre quête qu'un but : ils ne cherchent pas à arriver quelque part mais à suivre la voie ; à prendre, par le vol, hors connaissance, part à l'ordre du monde. Les champignons de leur côté exemplifient ce paradoxe botanique et « biologique » de suivre un plan de vie aussi certain qu'inexplicable.

L'effet qu'ils produisent sur le personnage ou sur le narrateur, l'étonnement, s'éprouve subjectivement et il sert objectivement d'étalon de valeur. Il a valeur de preuve : preuve qu'existe un plan supérieur, non pas surnaturel ni spirituel mais supérieur *dans* l'ordre de la nature, perceptible et néanmoins insaisissable. Il y faut de l'attention, du scrupule, cette considération par quoi l'insignifiant se requalifie :

Pour le poète il y a la merveille (d'une lumière, d'un événement infime peut-être) mais l'aventure essentielle c'est que cette merveille n'est pas donnée à partir d'une distraction, d'un rêve mais d'un discernement, d'une attention extrême, très limitée. Or dès que le merveilleux existe, si mince soit-il (instant rapide, simple trace, reflet) une voie s'ouvre<sup>12</sup>.

Le plan supérieur, méta-ordinaire où l'infime s'excède en indéfinissable, où l'insignifiant fait signe sans faire sens, c'est celui où se déploie la littérature. L'écrivain suit l'exemple en suivant à son tour la voie : « À ma loi poétique se rattache aussi cette observation selon laquelle des insectes agissent conformément à un plan et dans l'ignorance complète du plan véritable (la construction des termitières est en fait celle des romans dignes de ce nom<sup>13</sup>) ». Le personnage et le narrateur dhôtelien incarneront respectivement, chacun dans son ordre, cette passion de l'attention et de la « voie juste ».

#### L'ordre éthique du personnage migrateur

Le personnage dhôtelien, qui échappe à tout déterminisme, ne sort ni du roman réaliste, ni du système positiviste. C'est un nomade heureux. Pour « réaliser son bien », il ne thésaurise pas, il ne capitalise pas : il actualise son désir, lequel est infinitésimal sur la bourse des valeurs – Sarraute dirait qu'il n'est pas coté. L'énergie intérieure, l'effort pour exister et le désir d'être poussent sur les routes les personnages de Dhôtel qui ne savent pas garder une place ni rester en place à moins d'être arrêtés dans une contemplation bienheureuse. Leur boussole intérieure est aiguillée par une image qui apparaît par éclipses, de façon irrégulière, car il n'est pas si courant de rencontrer l'objet de son désir, ou de le reconnaître.

Les poètes, les grands hommes et enfin Dieu lui-même je les admirais de tout mon cœur. Mais voilà, ça me paraissait trop important. Il fallait de loin en loin que j'attrape une petite affaire pour moi tout seul et qui n'avait aucune importance. [...] Cela signifiait à mon idée que je devais trouver quelque chose qui ne soit que pour moi, un petit truc de rien du tout comme je t'ai dit. Simplement, quelque chose qui me parle, qui se mette à me parler. La lumière de mes billes<sup>14</sup>...

L'objet du désir ne s'appelle ni Yvonne de Galais, ni Nadja, ni la Toison d'or : c'est un infime et insignifiant bout de verre ou de papier, à la mesure des personnages

<sup>12</sup> Philippe Jaccottet, *Avec André Dhôtel*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2008, p. 81, lettre d'André Dhôtel à Philippe Jaccottet du 7 septembre 1976.

<sup>13</sup> *Correspondance Dhôtel/Paulhan*, Abbaye d'Ardenne, IMEC, Fonds Jean Paulhan, 1945, lettre d'André Dhôtel à Jean Paulhan, non daté.

<sup>14</sup> *Je ne suis pas d'ici*, Paris, Gallimard, 1982, p. 35. Par ailleurs *La Merveilleuse bille de verre* est le titre d'une nouvelle de Dhôtel parue chez Robert Laffont en 1980.



qui se savent petits, défaillants. Mais loin de le déplorer, ils cultivent l'art de défaillir. C'est que la pensée de la défaillance chez Dhôtel ressemble à la pensée de la faillibilité chez Ricœur : c'est une pensée de l'aptitude, de la capabilité, loin de la culpabilité mais aussi du fantasme de la toute-puissance.

Ainsi, avec une malicieuse ironie, Dhôtel donne le ton dès le titre. Les romans *Bernard le paresseux* [1952], *Lumineux rentre chez lui* [1967], *Histoire d'un fonctionnaire* [1984] indiquent que l'absence d'ambition, la nonchalance ne se doit pas confondre avec la velléité ni avec l'aboulie, que rentrer chez soi ne signifie pas nécessairement se replier dans un mouvement involutif et spéculaire. L'idiotie et l'ignorance, les prédicats privatifs ou péjoratifs participent d'une élection singulière en ce monde, élection qui rend capable de préserver les puissances de l'imaginaire, de l'affect, de l'intuition, aptes à sauver l'âme du nihilisme aussi bien que des illusions du surhomme. Les « héros » disponibles sans avidité, désirants sans ambition, anti-romanesques en un mot, plaident, par leur absence de qualité même, en faveur d'une conception aventureuse de la vie, d'un supplément d'être dans l'existence : « Le merveilleux doit exister, et tel qu'il n'a aucune fin particulière, ni ne nourrit aucun espoir, étant fait de confiance et d'abandon. Abandon justement dans les deux sens du terme : l'inutilité d'une présence [...] et la joie d'être présent<sup>15</sup> ». Dhôtel ne sacrifie ni au modèle de la téléologie ni au fantasme de la complétude. L'idiotie, l'abrutissement et la distraction caractérisent d'un récit à l'autre ses héros fort peu épiques, et les prédisposent à la stupeur. Par là même, la négativité s'inverse en valeur. Même piétinante, même circulante et ressassante, la puissance motrice de l'élan vital a des accents de *conatus* spinoziste : chacun son miracle, en son péril extrême ! Dans *Histoire d'un fonctionnaire*, Florent est d'une différente indifférence, d'une indifférence qui fait la différence entre une féerie fractale et luxueuse et l'éblouissement vaniteux des miroirs aux alouettes :

Florent s'était persuadé qu'il n'y avait rien à découvrir, mais c'était bien plus étonnant que tout ce qu'on pouvait imaginer. On en venait à une réalité impossible et inconnue absolument. [...] Il y avait une féerie, une très mince féerie, selon les termes d'Anselme naguère. Une apparition qui ne se présente pas comme une image hallucinante et adorée, mais comme une vision éclatée livrant aux yeux une soudaine profondeur ménagée par une rupture inespérée dans l'ordre des choses. Oui, une minime féerie qui s'affirmait par un événement survenu hors de toute attente<sup>16</sup>.

L'ethos du personnage de Dhôtel est incongru car il se nourrit et se réjouit d'incongruïtés, de ruptures dans l'ordre convenu et attendu des choses. De même son récit. D'ailleurs, écrit-il à Paulhan,

les critiques sont embarrassés parce que mes personnages n'ont pas de situation et ne jouent pas un rôle. Quand il leur arrive à ces personnages d'avoir une situation et un rôle, ils en sont enchantés et même orgueilleux, ils souhaitent vivement que cela dure, mais ils croient non moins vivement que cela ne peut pas durer. [...] Mais voilà, cela n'empêche pas qu'ils s'intéressent, non, qu'ils soient intéressés jusqu'à la passion par des événements, par des signes fragmentaires, des détails passagers [...]. Ils voient comme quelque chose qui s'éveille et qui reste en suspens, pas le « suspense », un suspens qui tout de suite apparaît sans fin, dans le monde<sup>17</sup>.

Êtres de chance, ils « tombent sur » des trouvailles sans les rechercher, ils s'abandonnent et s'adonnent d'un même geste de clairvoyance et de nonchalance associées.

---

<sup>15</sup> *La Littérature et le hasard*, manuscrit inédit.

<sup>16</sup> *Histoire d'un fonctionnaire*, Paris, Gallimard, 1984, p. 358.

<sup>17</sup> *Correspondance Dhôtel/Paulhan*, *op.cit.*, lettre d'André Dhôtel à Jean Paulhan, vendredi non daté.

Ce don de faire des trouvailles heureuses par disponibilité naïve, sans préméditation ni calcul, ce don est celui du bon-heur. Dans la pensée occidentale, on a oublié la fabrication du substantif et avec elle la part de l'occasionnel, de l'opportun dans son sémantisme. La circonstance est secondaire car elle est pensée comme ce qui « se tient autour », ce qui fait dévier la planification initiale et résiste à l'application du modèle sur la réalité. Mais le concept de *serendipity* vient de l'Orient : il réserve à la circonstance un autre sens et une haute valeur. Selon la pensée chinoise ancienne, la stratégie se conçoit en rapports non pas de fin et de moyen mais de conditions et de circonstances ; c'est l'art de déceler le potentiel favorable de telle situation. Cette efficacité indirecte est de transformation et de processus plutôt que d'action et de forçage. Or *le non agir de sorte que rien ne soit pas fait* résume assez bien l'art de vivre des personnages de Dhôtel. Au lieu de creuser un manque, de susciter une mélancolie, les irrptions intempestives et miraculeuses – au sens naturaliste du terme – rappellent l'existence du monde qui nous dépasse, « autre », et le consentement à son ordre énigmatique. Dhôtel engage un pacte avec l'existence fondé sur l'intuition du sens, c'est-à-dire de l'orientation plus que de la signification. Si les choses existent et se constatent, c'est nécessairement qu'elles obéissent à une orientation d'être. Le pari sur des affects positifs répond au penchant qui cède aux affects négatifs. Il y a certes de l'inexplicable et de l'injustifiable, mais cet injustifiable est indélogeable. Sa résistance a donc valeur opératoire, et vertu probatoire. Le consentement, l'approbation radicale d'exister se soumettent à l'énigme de l'inconnaissable/indéniable. Tirer une leçon de vie de la leçon des choses est le programme de Damien :

En ce temps-là il aimait se perdre, m'avait-il confié, dans la contemplation d'existences infimes. [...] Il était vivement intéressé par le contraste entre l'insignifiance de ces petites existences et le défi insensé qu'il y avait en eux de s'affirmer à la face du ciel, non pas contre le ciel mais au contraire, si vous voulez, dans la gloire d'un ciel hors de mesure<sup>18</sup>.

À la souffrance du manque ou de l'insuffisance se substitue donc l'intuition d'un prolongement, d'un supplément, d'une surabondance qui permettent d'éviter le nihilisme aussi bien que le mysticisme. C'est dans l'indigence que se fait l'épreuve de l'expédience, c'est bien la leçon que donne Diotime à Socrate dans *Le Banquet* en exposant la généalogie d'Eros, fils de Poros et de Pénia. L'émerveillement n'a maille à partir ni avec l'irrationalité extravagante des esprits illuminés ni avec la sensibilité naïve des esprits faibles. Il se fonde sur la présence réceptive et la foi perceptive, sur la pauvreté de l'être (ce qui vient de Pénia) et sur ses réserves (ce qui vient de Poros). Faire face ne signifie pas s'opposer ni défier, mais s'exposer et compter sur un supplément d'être, une assistance qui vient de la relation même que le moi entretient avec le monde. André Dhôtel ne pense jamais une véritable extériorité puisque l'opposé est impliqué dans une logique d'interaction. L'insignifiance du petit, la médiocrité du quotidien, la contingence de l'ordinaire, la nullité des lieux sont inversement proportionnelles à leur richesse potentielle. Au lieu de décevoir par leur indistinction, leur neutralité, leur absence d'exotisme, les espaces nuls par exemple exercent une emprise qui retient par la promesse que quelque chose d'*autre* doit être :

La vie semblait se réduire à passer d'un endroit nul à un autre endroit tout aussi nul, en se demandant pourquoi on prenait la peine de bouger. Mais c'était là aussi bien un charme insolite que semblait goûter Damien tout comme Gildas. Non, il n'était pas question d'attendre quelque lumière, mais plutôt de n'avoir plus rien à attendre jamais. Comme si on avait franchi une frontière de la vie, au-delà de quoi c'était le pur règne

---

<sup>18</sup> *Je ne suis pas d'ici*, p. 258.

d'une volonté céleste qui ne devait trouver plus rien d'autre à faire qu'à susciter quelque surprenante merveille<sup>19</sup>.

Dans un monde théologiquement habité, la lumière irisée de l'arc-en-ciel ou celle des billes de Damien ressemblerait à la lumière de la grâce. Mais ici, dès lors que l'enfant les voit et s'en réjouit, il s'assure d'une possession sans bien, suscitée par l'entraperçu d'une lumière surnaturelle mais objective, qui se constate autant qu'elle l'éblouit.

#### L'ordre esthétique de la narration

Le mouvement du roman épouse le cheminement des paresseux, des oublieux, et autres distraits ; il est scandé par les stations de leur émerveillement. La *serendipity*, cet art des excursions dans l'expérience, dicte l'art des digressions dans le récit. Roman à épisodes, « tâtonnant », décentré, il dévie volontiers suivant les détours des personnages. Ce qui nous immerge pourtant dans la fiction, nous en fait suivre le fil invisible, c'est que le talent de romancier de Dhôtel s'apparente à celui du conteur. Il note d'ailleurs dans une lettre à Jean Paulhan que la sévérité de Valéry et son mépris pour le roman donnent par contrecoup une chance et une « possibilité nouvelle à [lui] conteur livré à des tâtonnements de communiquer avec vous<sup>20</sup> ».

Ce souci de la communication nous renvoie aux analyses de Walter Benjamin. Selon le philosophe allemand, ce que les enfants connaissent d'instinct est restitué au lecteur par la vertu généreuse du « narrateur », du conteur. Or Dhôtel se rapproche de Leskov, en qui Benjamin voit le narrateur des mauvais bougres, des imbéciles, des petits fonctionnaires, dont la disparition est programmée à l'époque moderne. Dans l'univers de Leskov, Benjamin examine le monde exemplaire du marginal irréductible, qui représente le « *juste* », encore proche du monde féodal et pré-industriel<sup>21</sup>. Cette analyse de Benjamin ne peut que faire penser aux protagonistes de Dhôtel, paradoxalement favorisés par leur inadaptation à l'économie bourgeoise. Ce monde dépassé de l'enfance ou déserté de la campagne, l'univers oral et rural du conteur dans les temps où circule et se partage la parole, temps des émotions primitives, de l'étonnement et de l'émerveillement, ce monde, donc, quand il est mis en récit, correspond à un régime particulier de narration que médite le philosophe :

Les chroniqueurs [...] sont débarrassés a priori de la charge d'une explication démontrable [...] en décrivant comment [les événements] s'insèrent dans la trame insondable des desseins terrestres. [...] Dans le narrateur, la figure du chroniqueur s'est maintenue, transformée, sécularisée. [...] Le chroniqueur avec son interprétation providentielle, le narrateur avec son interprétation profane se fondent tous deux dans son œuvre<sup>22</sup>.

Dhôtel, lui, raconte comme un chroniqueur profane, sans explication rationnelle ni projection prophétique. Comme romancier, c'est une figure de médiateur, un passeur entre les pauvres rustres, les lecteurs et les merveilles. Il fait naître les événements au fil de sa plume, et au lieu de le construire visiblement, il dissimule la structure de son récit. Il appelle cela la politesse ou la courtoisie de l'écrivain.

Je me demande s'il n'y a pas dans la littérature une question de politesse « qui s'oublie de plus en plus », l'illusion ou la fiction devant être d'abord illusion partagée. La vieille tradition de l'auteur parlant au lecteur m'est très sensible (quoiqu'en dehors du mérite de

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>20</sup> *Correspondance Dhôtel/Paulhan, op.cit.*, lettre d'André Dhôtel à Jean Paulhan, 30 octobre 1942.

<sup>21</sup> Voir Walter Benjamin, « Le narrateur », *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 1991.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 281.

l'œuvre) et me permet souvent de saisir plus vivement les images du conte. Y aurait-il déjà là quelque nécessité fondamentale ? Je me demande si la littérature ne devrait pas toujours se définir comme courtoisie<sup>23</sup>.

Dhôtel nomme « courtoisie » la générosité de s'effacer comme individualité pour mieux communier avec le monde et communiquer avec le public. Car la fable appartient à tous, et la langue aussi. L'écriture est une médiation symbolique, certes, mais aussi pragmatique ; elle permet d'entrer en relation avec le lecteur en lui relatant une histoire de quatre sous. Le romancier ne célèbre ni le culte de l'écriture artiste ni la religion de la génialité romantique :

Quels que soient les événements et notre façon de les exprimer, nous retrouvons toujours ces mêmes thèmes qui appartiennent plus au monde qu'à nous-mêmes : thème du départ, du retour, de l'absence, ou n'importe quoi. [...] Il me semble que depuis la fin du dix-neuvième siècle, les auteurs auraient tendance à vouloir créer leurs propres thèmes, leur propre secret, refusant de participer (sous prétexte de personnalité et d'indépendance artistique) au secret universel<sup>24</sup>.

Le conteur choisit donc le langage le plus commun, le plus simple, celui qui ne détourne pas l'attention, pour ne pas occulter le pouvoir de rayonnement et d'irradiation des mots et des phrases les plus ordinaires. Sous-jacente à une esthétique classique de concision et de discrétion, une même éthique de la courtoisie, de la civilité, une même exigence de simplicité dictée par la communauté humaine rapprochent André Dhôtel, Jean Paulhan et Maurice Merleau-Ponty. Selon Merleau-Ponty, « passer inaperçu [...] *cela même est la vertu du langage* : c'est lui qui nous jette à ce qu'il signifie ; il se dissimule à nos yeux par son opération même ; son triomphe est de s'effacer<sup>25</sup> ». La dissimulation fait penser à la discrétion des *mammifères* dont Jean Paulhan donne l'exemple dans *Les Fleurs de Tarbes*. « Le système de l'expression – et si l'on aime mieux la rhétorique (au sens courant du mot) – se trouve en Maintenance dissimulé, comme le squelette d'un mammifère, mais en Terreur évident, comme la carapace d'un crustacé<sup>26</sup> ». Dhôtel appartient à l'espèce des conteurs-mammifères, discret médiateur de pensées et d'expériences que la communauté peut partager. D'où la valeur qu'il attribue au lieu commun.

C'est l'opportune pertinence du *topos* qui a fait de lui un objet rhétorique commun ; s'y ajoutent en outre sa fonction sociale et l'usage de liant. Au lieu d'ironiser sur la banalité, Dhôtel défend la vertu religieuse du *topos* : « Les mots ne sont des lieux communs que pour une logique spécialisée, et demeurent ce qu'ils étaient dès l'origine : de simples rites. Le logicien veut écarter le rituel, non pas le rhéteur<sup>27</sup>. » Rituel de communication qui signe l'appartenance à une communauté, le lieu commun situe, marque, rappelle. Il résiste à la dispersion, il rassemble.

Fidèle à Rimbaud, Dhôtel évite « la foi insensée en l'indépendance presque absolue d'un langage poétique<sup>28</sup> ». Il ne sacrifie à l'alchimie du verbe qu'en matière de « toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires, contes de fées, petits livres de l'enfance<sup>29</sup> ». Sur le plan de l'*elocutio*, l'extrême simplicité met en valeur l'extrême gravité de la simple présence au monde.

<sup>23</sup> *Correspondance Dhôtel /Paulhan, op.cit.*, lettre d'André Dhôtel à Jean Paulhan, 16 juin 1943.

<sup>24</sup> *Correspondance Dhôtel/Paulhan, op.cit.*, lettre d'André Dhôtel à Jean Paulhan, 8 mars 1944.

<sup>25</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969, p. 16.

<sup>26</sup> *Les Fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard [1941], coll. « Folio », 1990, p. 160.

<sup>27</sup> *Avec André Dhôtel, op.cit.*, lettre d'André Dhôtel à Philippe Jaccottet, 26 août 1956.

<sup>28</sup> *Correspondance Dhôtel/Paulhan, op. cit.*, lettre d'André Dhôtel à Jean Paulhan, 13 février 1944.

<sup>29</sup> Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, Délires II.

La rhétorique, c'est un art de parler qui est codifié. [...] Tandis que la rhétorique fabuleuse, c'est exactement l'inverse. C'est l'attention prêtée aux données du monde qui sont fournies par la nature et qui ne se prêtent pas à des formules ni aux procédés d'un langage<sup>30</sup>.

Cette inscription dans la communauté sans revendication idiosyncrasique, Dhôtel l'appelle la *courtoisie* de l'écrivain aussi bien par rapport aux événements qu'il rapporte à la pointe de la plume que par rapport aux lecteurs à qui il n'impose pas sa voix.

Du point de vue de la composition, Dhôtel surprend et séduit le lecteur par l'art consommé mais insensible des transitions abruptes. Cet art de la « composition migratoire » vise à faire oublier l'architecture du récit pour optimiser son efficacité émotive. Effacer les charnières, cacher les articulations, masquer l'ordre résume l'anti-formalisme de Dhôtel. Il sait bien que c'est la narration qui transforme la fable en sujet, ou l'histoire en récit. Il sait non moins bien que le lecteur ne veut pas le voir ni le savoir, et que par élégance et par « courtoisie », on doit lui dissimuler le labeur. Le romancier migrateur, au lieu d'exhiber l'aventure de l'écriture, feint donc de livrer l'écriture à l'aventure. C'est grâce à une intervention de type musical, celle du travail rythmique, qu'opère la magie de faire partager une *histoire* : « Mes romans sont des contes écrits à partir d'une structure très simple. [...] Les écrivains, les poètes qui m'attirent sont [...] des créateurs d'épisodes<sup>31</sup>. »

C'est parce qu'il rythme la narration que l'épisode intéresse Dhôtel et donne à ses romans leur sens. De même, l'épiphanie. L'épisode comme l'épiphanie intervient dans le récit avec une fonction paradoxale de rupture et de structure. Il semble égarer, mais l'égarément est une science que Dhôtel rapproche du sens de l'orientation. L'éclatement de la chaîne narrative en stations, l'énonciation neutre des personnages et narrateurs font la singularité de cette œuvre romanesque. Pourvu que l'on comprenne ici romanesque non pas au sens fixé par Jean-Marie Schaeffer d'une tendance à l'excès, à l'outrance, à l'extravagance, mais au contraire au sens où un mode de notation, d'intérêt porté au quotidien prépare à l'expérience de l'émerveillement.

### Sylvie Germain au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle

En 2002, Bruno Blanckeman plaçait l'œuvre de Sylvie Germain parmi les « fictions singulières<sup>32</sup> » du XX<sup>e</sup> siècle qu'il étudiait. Cette singularité a en effet frappé le public et la critique, et lui a valu une reconnaissance immédiate et internationale. Dès 1985, *Le Livre des Nuits* fut six fois couronné. Entre 2001 et 2010, six colloques ont été consacrés à l'auteure, dont trois à l'étranger. En août 2007 s'est tenue sur son œuvre et en sa présence une décade à Cerisy-la-Salle. Dans cette œuvre hauturière et maximaliste, foisonnante et flamboyante, l'émerveillement est thématique sous son double aspect d'éblouissement et d'effroi. Le motif de la nuit, qui innerve les titres *Le Livre des Nuits* [1985], *Nuit d'Ambre* [1987], s'accorde avec le mystère de la part nocturne et obscure de l'être. L'illimité fait effraction et troue le réel, en le doublant d'une frange d'invisibilité, comme le suggèrent *Immensités* [1993], *Éclats de sel* [1996], *L'Inaperçu* [2008], *Hors champ* [2009]. Le débordement sensible de l'invisible, l'excès de ce qui est sur ce qui apparaît est propice à l'expérience d'un dessaisissement frappé de stupeur et d'éblouissement. L'œuvre, qui fait sentir une présence insistante dans « l'immensité d'un ailleurs insituable<sup>33</sup> », suscite « la joie

<sup>30</sup> *L'École buissonnière* (entretiens avec Jérôme Garcin), Paris, Pierre Horay, 1984, p. 51.

<sup>31</sup> Entretien avec Gérard Spiteri, *Les Nouvelles Littéraires*, 9 juin 1983.

<sup>32</sup> Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, Paris, Prétexte, 2002.

<sup>33</sup> *Immensités*, Paris, Gallimard, 1993, p. 131.

pure de se savoir en vie [dans] un monde à découvrir, à questionner, [...] vivace<sup>34</sup> ». Les récits de Sylvie Germain évaluent l'insolite et l'insolence qui font le *sel* de la vie, et ouvrent son sens :

Un instant la vie est là, et nous sommes au monde. Nous nous tenons au vif, au mitan du monde, dont il nous semble frôler enfin le sens et la pleine beauté. Un instant la vie est là, lumineuse, et le monde nous est offert. Cela ne dure pas, mais cela laisse des traces<sup>35</sup>, traces aussi discrètes que troublantes qui n'octroient aucune certitude, mais assignent sans fin à l'étonnement, au songe et à l'attente<sup>36</sup>.

Ses fictions ne racontent pas tant un événement qui arrive qu'un *advenir* qui a lieu, pour reprendre l'opposition à laquelle réfléchit Jean-Luc Nancy dans *Le Sens du monde*<sup>37</sup>. Car l'auteure est profondément marquée par la phénoménologie de Merleau-Ponty, par *Le Visible et l'invisible* en particulier. Elle en retient que la part perceptible, incarnée de ce qui est surgit sur fond d'horizon ; l'absence ne s'oppose pas à la présence, mais l'habite. Ce qui n'est pas sensible se manifeste néanmoins sensiblement à l'œil. Témoignent de cette inspiration philosophique les titres *Couleurs de l'invisible*<sup>38</sup> et *Les Échos du silence*<sup>39</sup>, variations sur la « vision en profondeur » de Merleau-Ponty. Déjà *Célébration de la paternité : regards sur saint-Joseph* [2001], *Ateliers de lumière : Piero della Francesca, Johannes Vermeer, George de la Tour* [2004] et *La Grande Nuit de Toussaint* [2000] indiquaient l'intérêt sensoriel et spirituel que porte l'écrivain au regard. Second indice, plus éclairant encore : la conception originale du « regard tactile ». Comme pour l'ouvrir à l'émerveillement de l'insaisissable, le « regard tactile et auditif<sup>40</sup> » enrichit la perception visuelle, suspecte d'être trop cérébrale, du tact et de l'ouïe. Le *regard tactile*, sorte de sur-perception, est plutôt une hyperesthésie qu'une synesthésie ; il s'accorde à l'excès, au débordement du visible par l'invisible. La « vision en profondeur » du « regard tactile », inspirée par Merleau-Ponty, insiste donc sur la proximité des ordres de la transcendance et de l'immanence, et sur leur enchevêtrement. *L'Inaperçu* et *Hors champ* suggèrent enfin que l'espace, incommensurable, est la condition de possibilité du champ et de l'aperçu. Le lieu se configure et se détache sur fond d'horizon ; et l'horizon se déploie et se dérobe à l'infini. L'horizon, c'est la transcendance de l'immanence, ce qui dépasse ce qui a lieu et qui l'y accueille :

Chacun portait une ombre dans ses pas, et l'horizon se dressait aux confins de tout lieu. [...] Le réel et son double ne faisaient qu'un ; le réel contenait dans les replis de sa chair foisonnante une multitude de doubles<sup>41</sup>.

Dans les romans de Sylvie Germain, l'inaperçu et l'immensité se prêtent à des expériences relevant d'un émerveillement qui excède le miracle de la réalité naturelle (botanique ou zoologique) aussi bien que la trouvaille profane des surréalistes. On n'en peut nier la dimension excédentaire et supplémentaire, celle d'un merveilleux spirituel.

---

<sup>34</sup> *Éclats de sel*, Paris, Gallimard, 1996, p. 173.

<sup>35</sup> *La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1992, rééd. Folio, p. 86.

<sup>36</sup> *Immensités*, p. 193.

<sup>37</sup> Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Galilée, 1993.

<sup>38</sup> *Couleurs de l'invisible (nouvelles)*, Al Manar, calligraphies de Rachid Koraïchi, 2002.

<sup>39</sup> *Les Échos du silence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

<sup>40</sup> *Céphalophores*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1997, p. 135-136.

<sup>41</sup> *Immensités*, p. 191-193.

### Le ravissement spirituel

La transcendance de l'immanence (celle de l'invisible du visible) tend dans l'œuvre et la pensée de Sylvie Germain à s'inverser en immanence de la Transcendance. Ce renversement s'opère à la faveur de l'enseignement d'Emmanuel Levinas, dont elle fut l'étudiante en Sorbonne, à qui de surcroît elle a consacré son doctorat de philosophie : « Perspectives sur le visage. Transgression ; dé-création ; transfiguration<sup>42</sup> ». Emmanuel Levinas fait du visage un emblème et un concept : métaphore de l'Autre, il signifie l'Altérité, la hauteur et l'extériorité de la Transcendance dont je suis l'obligé, voire l'otage. Pour Sylvie Germain le visage, plus qu'il n'assigne à l'obligation, provoque ce que Blanchot nomme « la catastrophe » de la rencontre, le bouleversement.

Porte trace de cette hantise sensible et éthique du visage la scène finale d'*Éclats de sel*. Dans un train, Ludvik et son voisin se dévisagent, et Ludvik voit dans le sourire de l'autre « une expression grave, douloureuse presque, [...] de détachement et de compassion [...], une égale expression d'attente, de patience<sup>43</sup> ». À partir d'une série de rencontres où le visage occupe une place centrale et décisive, il vit l'expérience de l'Infini qui ne se laisse ni saisir ni comprendre. Un autre dessaisissement d'ordre spirituel est raconté à la fin d'*Immensités* : au cours du trajet en tram depuis Strahov jusqu'à l'avenue Narodni, Prokop Poupa vit un bouleversement de son être et sent le vide « s'évaser à l'infini<sup>44</sup> » en lui, comme si l'extrémité du manque dilatait l'être : « L'immensité tremblait dans la moindre des choses, jusque dans la gadoue qui maculait le plancher du wagon<sup>45</sup>. » Qu'on l'appelle guérison ou conversion au dénuement, à la patience, la rencontre du visage est liée à une transformation, à un passage. Elle initie à une autre dimension, spirituelle. Par extension, l'émerveillement devant l'infime, embourbé dans la matérialité, se spiritualise parce qu'il bouleverse (au lieu de bouleverser parce qu'il est spirituel).

Il est ici nécessaire de confronter la pensée lévinassienne de la transcendance avec la conception que j'ai proposée de l'expérience subjective de l'émerveillement, fondée sur l'alliance paradoxale d'un accord et d'un écart. On rappellera la définition non essentialiste de la transcendance dans *Totalité et infini* : « La transcendance est une *relation* avec une réalité infiniment distincte de la mienne, sans que cette *distance* détruise pour autant cette relation et sans que cette relation détruise cette distance<sup>46</sup>. » Issue de la phénoménologie, la philosophie herméneutique de Levinas se souvient cependant que l'expérience existentielle est celle que fait un sujet d'un objet ou d'une situation ; c'est l'épreuve d'une *relation avec*. Sans l'absolue différence de l'objet et du sujet, il n'y aurait pas de relation. Sans la radicale extériorité de l'infini, il n'y aurait pas de transcendance. Sans le sentiment de l'étrangeté, nul étonnement, nulle stupeur. Sans la sensation d'un assentiment donné à ce qui advient, nul

---

<sup>42</sup> Thèse de doctorat, 1981.

<sup>43</sup> *Éclats de sel*, p. 166-167.

<sup>44</sup> *Immensités*, p. 190.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 194. Platitude et plénitude ré-articulent la conjugaison du *sublimis* et de l'*humilis*.

La gadoue et les toilettes renvoient bien à ce qu'Auerbach désigne par la dimension « créaturelle » de l'homme. Une lecture phénoménologico-théologique de ce passage est proposée en terme de *kénose* par Toine van den Hongen, dans « Aux toilettes. Théologie et contrepoint de la réalité quotidienne », *Regards croisés sur Immensités*, Mariska Koopman-Thurlings (éd.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 141-159. Il s'appuie sur la phénoménologie herméneutique de Jean-Luc Marion, qui voit dans le *passage* le mouvement de la révélation divine descendant ici-bas, dans la réalité phénoménale. (*Dieu sans l'être*, Paris, PUF, 1991, p. 274). Ce mouvement descendant inverse le mouvement ascendant de la transcendance.

<sup>46</sup> Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* [1971], Paris, Librairie générale française, coll. « Biblio-Essais », 1980, p. 31. Je souligne.

émerveillement. L'articulation paradoxale de l'extériorité et de la familiarité, de la distance et de la relation crée une ligne tangente où se rejoignent, dans leur différence, la pensée phénoménologique de l'émerveillement existentiel et l'intuition herméneutique de la transcendance.

Hors le contexte lévinassien, l'intertexte à vocation spirituelle s'invite fréquemment sous la plume de Sylvie Germain. Celui de Péguy, par exemple. L'expérience défamiliarisante et dépaysante que propose son roman ne vient-elle pas du « dialogue entre l'histoire et l'âme charnelle » qu'elle y « met en scène » ? Dans l'essai *Mourir un peu*, le jeu sur le titre de Péguy signale la continuité entre l'effet de lecture des *Écritures* et l'effet de sa propre écriture romanesque. « Si nous prenions les textes sacrés comme il faut prendre tous les textes [...] dans leur plein, dans leur large, dans toute leur crudité, dans tout ce qu'ils ont saisi, dans tout ce qu'ils apportent de la réalité même, [...] nous serions épouvantés de ce texte », écrit Péguy<sup>47</sup>. Et Sylvie Germain, après l'avoir cité, surenchérit :

Épouvantés, consternés, et tout autant émerveillés. Rien ne se passe comme nous aurions pu le penser, l'imaginer. Même la plus inventive, la plus fantaisiste des imaginations n'aurait pu, ne pourrait par elle seule se hausser à un tel sommet (en abîme) et créer une telle surprise, un tel choc, un tel ravissement. Un rapt de l'intelligence et du cœur. [...] Ce mot n'induit aucun en-thou-siasme fiévreux, aucun miracle hallucinant, aucune ivresse, aucune fusion, loin de là. Ce mot "rapt" suggère plus modestement un arrachement de la pensée à ses vieilles habitudes, un défi qui lui est lancé, un obstacle à tenter de surmonter en improvisant des modes d'investigation inédits. [...] Il interdit toute lecture "fondamentaliste", dogmatique, des textes qui l'ont justement suscité. C'est une invitation à rêver, tout éveillé, attentivement, et surtout autrement, à partir et dans les mots des textes<sup>48</sup>.

« À partir et dans les mots des textes » de Sylvie Germain, reste à se demander comment son écriture, sa pâte et son rythme expriment et transmettent ce rapt et cet émerveillement.

### Alarmes

La question se pose sur deux plans. Stylistiquement, le registre sublime, excessif, terrible, de la prose germanienne s'ajuste à la vocation, à l'ambition et à la destination du roman : affronter la question du Mal radical, réécrire la scène de la lutte de Jacob avec l'ange. L'hyperbole, la démesure, la puissance métaphorique disent la nature métamorphique du monde réel et spirituel, visible et invisible. Mais si les premiers romans indiquent la grandeur épique du combat avec une force surhumaine (Jacob et l'ange), les derniers replient la fiction sur un quotidien ponctuellement éclairé par des fulgurances ou des intuitions formellement marginalisées (sépias, sanguines dans *L'Enfant méduse*, notules dans *Magnus*) ou minorées dans la diégèse (*Hors champ*). Le choix singularisant du *sublime*, exact contrepoint du choix du commun auquel souscrit Dhôtel, a donc fait progressivement place à une écriture assagie, arraisonnée, dont la puissance visionnaire mais aussi la marque idiosyncrasique se sont assourcies. Si le style de l'auteure a incontestablement évolué vers moins d'emphase, demeure une constante : l'ancrage de la narration dans une expérience de visitation. L'inspiration est vécue par la romancière à la fois comme un émerveillement imaginaire qui prélude à celui que connaîtra son diligent lecteur, et comme une assignation morale au récit.

<sup>47</sup> Charles Péguy, *Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle, Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, vol.III, p. 730-759.

<sup>48</sup> « [...] Il n'y a rapt du sujet lisant que pour le transporter là où il ne voulait pas aller, ou là où il n'aurait jamais envisagé de se rendre, et le "je" pensant, aussi secoué, blessé même puisse-t-il être, reste pleinement requis », *Mourir un peu*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 79-80. Je souligne.



Avant que le lecteur soit saisi, ravi par les images et les mots qui les portent, l'écrivain lui-même est en effet interpellé par quelque chose *qui cogne à la vitre*. Ce peut être une vision, un phrasé, une scène, une idée. Tel personnage veut une vie textuelle : l'orpheline albinos de *Chanson des mal-aimants*, l'enfant amnésique de *Magnus* [2005]. Telle image insiste : non pas « un homme coupé en deux par la fenêtre », mais un visage entraperçu derrière des feuillages (*L'Inaperçu*). Un verset de psaume biblique, *Mane nobiscum, Domine, advesperascit*, oblige le roman à l'hospitalité (*Chanson des mal-aimants*). Ou encore la scène biblique du gué de Jabbok, ou l'allégorie de la pitié de Prague. Et l'auteure « se met en mouvement d'écriture pour tenter de convertir son image obsédante en récit<sup>49</sup> ». Ainsi « la pleurante est entrée dans le livre. Elle est entrée dans les pages du livre comme un vagabond pénètre dans une maison vide, dans un jardin à l'abandon. [...] Le goût de l'encre se levait sur ses pas<sup>50</sup> ».

L'écrivain est donc alerté, dérangé, déplacé par des images, des phrases ou des figures qui le mettent en mouvement d'écriture. Il est le premier à connaître l'alarme de l'émerveillement. « [Les personnages] n'imposent rien, ne dictent pas, n'affirment ni ne condamnent, ils proposent des possibilités de vies, de sens, soulèvent des questions inattendues, des étonnements, suggèrent des pistes dérobées pour renouveler notre exploration du réel<sup>51</sup> ». Le personnage offre donc à qui l'accueillera dans ses pages un ressourcement, une relance. Il faut juste lui faire « l'offrande d'une histoire [...] qui [lui] revient au nom d'une dette contractée dans les douves de notre imaginaire<sup>52</sup> ». Le personnage germanien fait aussi passer une émotion fondamentale, celle d'une blessure originaire, celle dont parle le poème de Celan cité dans *Les Personnages* : « Ton rêve qui cogne à force de veiller / [...] il tra-duit de la blessure lue (*Wundgelesenes*<sup>53</sup>). »

Car c'est l'obsession archaïque de la blessure ou de la détresse qui nourrit l'émerveillement nocturne de Sylvie Germain. Elle est incarnée dans les claudicants, nombreux à arpenter tant bien que mal les terres de ses romans. La boiterie se veut transposition de la blessure ontologique, que reconnaît immédiatement le lecteur qui est, comme Prokop Poupa, « frère de cette enfant à tête folle, au cœur volage et aux pas trébuchants, – l'humanité, sa sœur prodigue<sup>54</sup> ». Cette capacité d'illumination est l'indice de l'humanité des personnages, « l'indice de leur appartenance à l'immense et tumultueuse communauté humaine, qui, de génération en génération, et sous toutes les latitudes, se transmet *une faille* – une griffure d'incertitude, une plaie d'incomplétude que rien ne peut suturer, la blessure d'un manque que rien ne peut combler<sup>55</sup> ».

Mais la blessure ontologique est esthétisée ; elle est transformée en blessure écrite et lue : « *Wundgelesenes* : du lu meurtri, de la blessure lue, rendue lisible ». Médiatisée, elle est comme « perlaborée » par la mise en image et la figuration ou par la mise en récit et la fictionalisation. La blessure lue ne blesse plus. L'opération cathartique de l'écriture qui traduit ce qui cogne et insiste débrutalise l'émotion originaire.

---

<sup>49</sup> *Les Personnages*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2004, p. 11.

<sup>50</sup> *La Pleurante des rues de Prague*, p. 15.

<sup>51</sup> *Idem*. L'analogie s'appuie sur *L'Entretien infini* de Maurice Blanchot.

<sup>52</sup> *Les Personnages*, p. 19.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>54</sup> *Immensités*, p. 194.

<sup>55</sup> *Les Personnages*, p.47.

### Théophorie et céphalophorie

Sans doute est-ce par là que la littérature a à voir avec la nuit : elle est liée à l'obscur, au nocturne, à l'énigmatique, et, comme la nuit, elle est théophore. À l'origine donc, la nuit qui, dans ses ténèbres, porte la promesse de l'aube et du clair-obscur. Bien que l'inévidance du monde ne soit jamais élucidée, « un doux afflux de sens s'irradi[e] en clair-obscur<sup>56</sup> ». Et la nuit porte le jour. Lui fait passage et non barrage cette « nuit hors temps qui présida au surgissement du monde, et cri d'inouï silence qui ouvrit l'histoire du monde comme un grand livre de chair feuilleté par le vent et le feu<sup>57</sup> ». Car « elle était autre, la nuit. Elle était un marcheur, un passeur, un porteur. *Nuit théophore*<sup>58</sup> ».

La « Nuit théophore » donne ainsi à l'émerveillement des romans de Sylvie Germain une tonalité aurorale, qui mobilise l'énergie de l'imaginaire. Le néologisme « Théophore » est le premier d'un couple dont le second, « céphalophore », met l'accent sur l'énergie du porter, du déplacer, la force d'un transport mental et spirituel. Encore faut-il que le lecteur se laisse alarmer, transporter.

Le diligent lecteur de Sylvie Germain doit ressembler à Prokop Poupá. Il développe une crédulité et une souplesse d'acrobate qu'il ne se soupçonnait pas. Poupá se trouble et s'enchanté de la lecture qui ouvre sur des « immensités ». Il se risque entre deux espaces comme le danseur nietzschéen sur la corde tendue au-dessus du vide, « comme s'il avait été un funambule vacillant sur un fil d'acier tendu au-dessus d'un double gouffre, d'émerveillement et d'effroi<sup>59</sup> ». Nous aussi sommes soumis à cette expérience vertigineuse de funambuler « au-dessus d'un gouffre d'émerveillement et d'effroi ».

À défaut de trouver la réponse, qui d'ailleurs lui importe peu tant prime en lui le désir de donner texture, voix et mouvement à ces ombres diaphanes, l'auteur déplace la question. [...] Et le lecteur éventuellement prend le relais de la question, la redéplace à sa manière<sup>60</sup>.

Ce roman de l'émerveillement spirituel appelle un lecteur ouvert à l'incroyable, comme l'est tout lecteur de roman romanesque. Dès qu'une œuvre est soustraite à la fébrilité des preuves, poreuse à l'invraisemblable, n'invite-t-elle pas à croire à ce qu'elle raconte ? De surcroît, ce roman-ci, en dehors de l'alternative du réel et du fictif, en dehors du champ de la connaissance ou de la fantaisie, mise sur les dispositions spirituelles de son lecteur, sur sa capacité à perdre la tête, à devenir un *céphalophore* qui a « la tête ailleurs, [...] un être en proie à une miraculeuse catastrophe<sup>61</sup> ». Il faut, pour lire Sylvie Germain, consentir à l'expérience du rapt et du déracinement de l'intelligence dont Péguy faisait l'éloge.

Considérer successivement les œuvres si différentes d'André Dhôtel et de Sylvie Germain en les rassemblant sous la seule bannière de l'émerveillement permet de discerner la continuité d'un élan romanesque, d'un amour de la fiction et du jeu de l'illusion, du *comme si*, même si celle-ci ne masque pas l'originalité de ce qui se dessine au tournant du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles : l'aventure de la « céphalophorie » écrit un nouveau chapitre de l'émerveillement, un émerveillement à la fois identique et singulier.

De toute évidence, il conserve son essentielle ambivalence. Qui s'émerveille s'expose. « Les mains vides et le cœur à nu », le lecteur admet de ne pas comprendre,

---

<sup>56</sup> *Les Personnages*, p.47.

<sup>57</sup> *Le Livre des nuits*, prologue.

<sup>58</sup> *Nuit d'Ambre*, Paris, Gallimard, 1987, coll. Folio p. 430. Je souligne.

<sup>59</sup> *Immensités*, p. 32-33.

<sup>60</sup> *Céphalophores*, Paris, Gallimard, 1997, p. 14.

<sup>61</sup> *Céphalophores*, page de garde signée de l'auteur.

ni savoir ; il s'abandonne à la perplexité et à l'inquiétude. Il mise. Et sa récompense est d'autant plus gratifiante que parier est risqué, sans assurance ni certitude. La tonalité paradoxale de l'œuvre confirme l'existence de la configuration que nous pouvons dessiner.

Mais la discontinuité saute aux yeux, parce que ni l'a-théisme ni l'agnosticisme, si libérateurs pour la Modernité, ne sont plus perçus comme des moyens d'émancipation et d'élargissement de l'esprit. Il n'est pas non plus question de la nostalgie d'un rapport organique et mystique au sacré. L'émerveillement spirituel que présente l'œuvre de Sylvie Germain n'invite pas le lecteur à communier, mais à lire comme elle-même lit les Écritures : sans « en-thou-siasme fiévreux ». La croyance qu'elle met en scène, fabulée, *tient lieu de foi*. Le lecteur est invité sans ironie à croire aux histoires, si peu vraisemblables soient-elles, à les interpréter, à y rêver. Cette *lieu-tenance* est une chance qu'offre la littérature : celle de proposer un espace à l'imagination, à la spéculation, de résister aux systèmes dogmatiques et fondamentalistes, qui justement méconnaissent l'espace transitionnel de la métaphore, de la fiction, du *comme si*, et leurs vertus existentielles.

# Proses narratives en France au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle



## Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel.

Barbara HAVERCROFT (Université de Toronto)

Parmi les nombreux textes qui peuplent le paysage littéraire français des deux dernières décennies, période que les critiques ont nommée « l'extrême contemporain », on constate une quantité non négligeable de récits, souvent d'ordre autobiographique et rédigés par des femmes, qui se consacrent justement à l'écriture de l'extrême, c'est-à-dire à la représentation des expériences traumatiques ou catastrophiques où priment l'abject, la souffrance, l'insupportable. Ces textes mettant en relief diverses formes de trauma personnel pourraient même se diviser en catégories, selon le type d'expérience vécue. Si certaines écrivaines rédigent des textes sur l'inceste<sup>1</sup>, d'autres racontent l'avortement<sup>2</sup>, le viol<sup>3</sup> ou la violence familiale<sup>4</sup>. Encore plus nombreux sont celles et ceux qui pratiquent l'écriture du deuil, provoqué par la perte d'un enfant, de la mère ou des deux parents<sup>5</sup>. Enfin, d'autres écrivaines racontent leur lutte pénible contre une maladie mortelle, que ce

<sup>1</sup> Christine Angot a fait de l'inceste un des thèmes récurrents de son œuvre, que ce soit dans le texte éponyme ou dans des publications plus récentes. Voir Christine Angot, *L'inceste*, Paris, Stock, 1999 ; *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000 ; Béatrice de Jurquet, *La traversée des lignes*, Belval, Circé, 1997 ; et Colette Mainguy, *La juive*, Paris, Stock, 2001.

<sup>2</sup> Sur l'avortement, voir Annie Ernaux, *L'événement*, Paris, Gallimard, 2000 et l'écrivaine belge Nicole Malinconi, *Hôpital silence*, Bruxelles, Éditions Labor, 2002 [1985].

<sup>3</sup> Voir Hélène Duffau, *Trauma*, Paris, Gallimard, 2003 ; et Danièle Sallenave, *Viol : six entretiens, quelques lettres et une conversation finale*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>4</sup> Annie Ernaux révèle un épisode traumatique et hautement dérangeant de violence familiale dans *La honte*, Paris, Gallimard, 1997, tandis que Chloé Delaume raconte les séquelles du meurtre de sa mère par son père, suivi du suicide de celui-ci – des incidents auxquels elle a assisté en tant qu'enfant – dans *Le cri du sablier*, Paris, Gallimard, 2001 et *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, 2009.

<sup>5</sup> Parmi les nombreux textes récents portant sur le deuil, mentionnons Laure Adler, *À ce soir*, Paris, Gallimard, 2001 ; Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, Paris, P.O.L., 2007 ; Camille Laurens, *Philippe*, Paris, P.O.L., 1995 et *Cet absent-là*, Paris Éditions Léo Sheer, 2004 ; Marie Nimier, *La reine du silence*, Paris, Gallimard, 2004 ; et Aline Schulman, *Paloma*, Paris, Seuil, 2001. Certains hommes se consacrent eux aussi à ce genre d'écriture : que l'on pense, par exemple, aux textes de Philippe Forest sur la mort de sa fille d'un cancer ou à celui de Jacques Drillon sur le décès de son beau-fils. Voir Philippe Forest, *L'enfant éternel*, Paris, Gallimard, 1997 ; *Toute la nuit*, Paris, Gallimard, 1999 ; et *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard, 2007 et Jacques Drillon, *Face à face*, Paris, Gallimard, 2003. Pour une étude de l'écriture du deuil chez Camille Laurens, voir Barbara Havercroft, « Cette mort-là : l'écriture du deuil chez Camille Laurens », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, 2010, p. 319-342.

soit l'anorexie ou le cancer du sein<sup>6</sup>. Il existe donc tout un sous-ensemble de textes appartenant à l'extrême contemporain qui explorent l'incidence du genre sexuel sur des expériences traumatiques. À l'exception du deuil, celles-ci sont surtout relatives à la vie des femmes et elles étaient jadis entourées de silence et de honte. Ces textes de trauma personnel sont évidemment à distinguer de ceux écrits à la suite de catastrophes collectives (comme la Shoah et les génocides), dont les ouvrages littéraires portant sur la Deuxième Guerre Mondiale (comme ceux sur l'Occupation) et plus particulièrement sur la littérature des camps et enfin, les récits des enfants des déportés<sup>7</sup>.

L'écriture du trauma personnel chez les femmes comporte toute une dimension éthique, dans le sens où elle leur offre la possibilité de changer de statut, de se transformer d'objet de la violence et du souvenir traumatiques en sujet et même en agent. Revoir ces épisodes, souvenirs et symptômes obsessifs du trauma qui les taraudent, c'est les travailler, les transmuier, les reconfigurer et parfois, s'en remettre, du moins en partie. L'acte autobiographique consiste alors en un faire discursif, en une écriture dotée d'une dimension performative, car la narration du trauma s'avère aussi le moyen d'agir sur sa propre vie, d'y apporter des changements et de témoigner, dans certains cas, de la violence secrète faite aux femmes. Ce qui reste à découvrir, c'est comment ces écrivaines trouvent les moyens discursifs pour narrer ce qui ne se laisse pas dire, ce qui est indicible, inexprimable. Autrement dit, comment représenter l'irreprésentable ? Avant d'analyser deux textes différents de trauma, je me pencherai sur quelques notions clés tirées des théories récentes du trauma. Quelle est la nature du trauma qui rend son inscription si particulière, si difficile ?

### Les théories contemporaines du trauma : un bref survol

Dans sa présentation au collectif *Écriture de soi et trauma*, Jean-François Chiantaretto l'a bien dit : si « le problème [du trauma] n'est pas pensable sans Freud et la psychanalyse [,] il n'est pas pensable non plus d'un point de vue exclusivement psychanalytique<sup>8</sup> ». Chiantaretto a raison, car les théories du trauma, très prisées aujourd'hui dans les sciences humaines, en particulier dans les pays anglophones, sont multidisciplinaires et interdisciplinaires. En effet, il y a tout un domaine nommé les études du trauma (les « Trauma Studies ») dont le développement est en plein essor depuis les années 1990. Effectivement, on constate une véritable floraison d'études du trauma au sein de plusieurs disciplines différentes : l'histoire, la philosophie, la sociologie, les études littéraires, la psychanalyse, les études féministes (en particulier, en rapport avec les récits et d'autres représentations de la Shoah). S'il existe une véritable pléthore de théories différentes sur le trauma, ce sont surtout celles conçues par certains critiques littéraires anglophones qui m'intéresseront dans

---

<sup>6</sup> Sur l'anorexie, voir Geneviève Brisac, *Petite*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1994 ; Amélie Nothomb, *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel, 2002 ; et *Biographie de la faim*, Paris, Albin Michel, 2004. Annie Ernaux et Marc Marie narrent le combat de l'écrivaine contre le cancer du sein dans *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

<sup>7</sup> Voir, par exemple, les textes de Patrick Modiano sur l'Occupation, comme *La place de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1968 ; *La ronde de nuit*, Paris, Gallimard, 1969 ; et *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, 1972. Sur les camps, voir Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, P.O.L., 1985 et la trilogie intitulée *Auschwitz et après* de Charlotte Delbo : *Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970 ; *Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970 ; et *Mesure de nos jours*, Paris, Minuit, 1971. Sur les enfants des déportés, lire Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975 ; Émile Copfermann, *Dès les premiers jours de l'automne*, Paris, Gallimard, 1998 ; et Sarah Kofman, *Rue Ordener, rue Labat*, Paris, Galilée, 1994.

<sup>8</sup> Jean-François Chiantaretto, « Présentation », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture du soi et trauma*, Paris, Anthropos, 1998, p. VI.

cette étude. Mais il faut d'abord sonder la signification du terme « trauma ». Le sens original du terme provient du grec « trauma », qui veut dire une blessure infligée au corps. Dans le sillage des écrits de Freud, le terme a vu élargir son champ sémantique pour faire référence à une blessure subie non seulement par le corps, mais aussi par l'esprit et même par l'âme<sup>9</sup>. Ce double référent, dénotant à la fois le corps et l'esprit, se voit dans deux définitions différentes, telle celle de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis : « Événement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre adéquatement, le bouleversement et les effets durables qu'il provoque dans l'organisme psychique<sup>10</sup>. » Une autre définition, celle de Cathy Caruth, qui travaille dans le sillage de Freud, d'Adorno et des théoriciens du poststructuralisme, notamment Derrida, quoique similaire à celle de Laplanche et Pontalis, a le mérite de souligner la temporalité inhérente au trauma, à savoir la réaction différée à ce dernier, ainsi que sa nature répétitive : « une expérience accablante d'événements soudains ou catastrophiques où la réaction à l'événement prend souvent la forme de manifestation différée, incontrôlable et répétitive d'hallucinations ou d'autres phénomènes importuns<sup>11</sup>. »

Selon Leigh Gilmore, la définition de Caruth convient bien à certains contextes précis : les guerres, les accidents, les actes de violence ou de perte qui sont d'une durée limitée, auxquels le sujet réagit plus tard et de façon répétitive, sous la forme de flashbacks, d'hallucinations, et ainsi de suite<sup>12</sup>. Ce genre de trauma joue sur la conception du temps chez le sujet ; il divise le temps en un « avant » et « après », comme dans *La honte* d'Annie Ernaux, où tout est conçu à partir d'une division temporelle avant et après « la scène », la tentative d'homicide. Mais comment concevoir d'autres types de trauma, où il ne s'agit pas d'événements soudains, tels que décrits par Caruth ? Comme le suggèrent Gilmore et d'autres théoriciennes, il existe d'autres traumas, eux-mêmes répétitifs, telle l'expérience de l'inceste à travers les années ou d'un deuil qui perdure, qui sont en quelque sorte incorporés dans la culture familiale, devenant ainsi *trop* familiers, mais toujours bouleversants.

Comme cette discussion le montre, il importe de distinguer entre divers types différents de trauma, car d'après Jacqueline Rousseau-Dujardin, « certains événements ont un impact social, politique, humain en somme, plus large que d'autres<sup>13</sup> ». La Shoah, Hiroshima, ou les génocides, ces événements collectifs et catastrophiques, où on voit le meurtre de millions d'individus, la destruction de familles, de foyers et de communautés, sont à différencier nettement des cas de violence sexuelle, comme le viol ou l'inceste, ou des cas de maladies graves, comme le cancer ou le SIDA, ou encore, des expériences de deuil. Il y a donc lieu de faire la distinction entre les tragédies collectives et ce que Pamela Ballinger appelle le trauma privé, conçu par elle comme une violence intime, mais souvent répétée sur une base régulière, dans le cas de l'inceste, par exemple<sup>14</sup>. Bien que cette forme de violence arrive à des individus dans un espace privé, elle témoigne néanmoins d'une dimension collective, car elle est commune à de multiples femmes. C'est pour cette raison que Susan Brison conceptualise ce genre de trauma en tant que « violence

---

<sup>9</sup> Voir Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 3.

<sup>10</sup> Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, cités dans Régine Robin, « Traumatisme et transmission », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi et trauma*, op.cit., p. 115.

<sup>11</sup> Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, op.cit., p. 11; je traduis.

<sup>12</sup> Voir Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography : Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001, p. 92.

<sup>13</sup> Jacqueline Rousseau-Dujardin, « Mettre le trauma à l'œuvre », dans Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi et trauma*, op.cit., p. 266.

<sup>14</sup> Pamela Ballinger, « The Culture of Survivors : Post-Traumatic Stress Disorder and Traumatic Memory », *History and Memory*, vol. 10, n° 1, printemps 1998, p. 121-122.

contre les femmes, motivée par le genre sexuel, qui est perpétrée contre les femmes de façon collective, même si cela n'arrive pas à toutes les femmes en même temps, dans un même lieu<sup>15</sup> ». Lorsqu'un événement traumatique de ce genre est vu comme privé, il est aussi vu, très souvent, comme insignifiant, comme un événement isolé qu'il vaut mieux oublier, tout simplement. Tout en soulignant la différence entre les événements traumatiques de grande échelle, telle la Shoah, et ceux du domaine privé, d'origine humaine, des théoriciennes comme Leigh Gilmore, Susan Brison et Laura Brown insistent sur la nécessité d'inclure, au sein des études sur le trauma, le trauma individuel et privé, souvent subi par les femmes, ce que Gilmore nomme le trauma mineur (*minoritized trauma*), qui reste souvent secret<sup>16</sup>. Mais comment écrire le trauma ? Cette question, que j'aborderai plus loin, est inextricablement liée à la notion du paradoxe inhérent au trauma.

Selon Cathy Caruth, l'expérience du trauma tourne autour de certains paradoxes, dont le premier a trait à l'incapacité de comprendre le souvenir traumatique : même si on a été témoin d'un événement violent, on ne peut pas le comprendre ; il reste en quelque sorte inaccessible, insaisissable ; la vérité du souvenir traumatique est donc une crise de vérité. Ce premier paradoxe est lié à un autre, relatif à l'étrange temporalité de la mémoire traumatique : on ne peut comprendre l'événement comme étant traumatique que plus tard, à travers les divers symptômes et les tentatives différées de compréhension que ces signes d'une grave perturbation produisent<sup>17</sup>. Vu que l'événement traumatique n'est pas compris lors du moment où il a eu lieu, il devient perceptible seulement en rapport avec un autre endroit à un autre moment. La victime n'en a qu'une connaissance tardive et différée. Nous verrons que c'est bien le cas de Laure Adler, dont l'accident de voiture la ramène à la maladie et à la mort de son bébé, dix-sept ans après ces événements douloureux.

Enfin, un dernier paradoxe a trait à l'écriture même du trauma subi. Depuis Freud et Janet, les chercheurs dans ce domaine s'accordent pour réitérer l'importance de la narration de l'événement traumatique au sein de ce que Caruth dénomme « un récit significatif<sup>18</sup> ». En effet, le sujet ne saurait se remettre de son trauma, dans la plupart des cas, que par l'emploi du langage et de la narration, l'objet du trauma devenant ainsi le sujet de son histoire. Si le trauma se situe au-delà des mots, il faut néanmoins trouver les moyens pour le dire, pour en construire un récit, et que cette histoire soit entendue par un public ouvert, réceptif, compréhensif. Comme le constatent Shoshana Felman et Dori Laub dans leur étude du film *Shoah* de Claude Lanzmann, « [l]a nécessité du témoignage [...] résulte de l'impossibilité du témoignage<sup>19</sup> ». Il existe toute une rhétorique qui exprime ce paradoxe du trauma, ce couple quasi-oxymorique de l'impossibilité versus la nécessité ou la possibilité de dire le trauma. On entend souvent, par exemple, des expressions telles que dire

---

<sup>15</sup> Susan Brison, « The Uses of Narrative in the Aftermath of Violence », dans Claudia Card (dir.), *On Feminist Ethics and Politics*, Lawrence, University Press of Kansas, 1999, p. 213. Je traduis.

<sup>16</sup> Voir Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography*, op.cit., p. 31. Voir aussi Laura S. Brown, « Not Outside the Range : One Feminist Perspective on Psychic Trauma », dans Cathy Caruth (dir.), *Trauma : Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 100-112.

<sup>17</sup> Les symptômes les plus typiques du trauma sont des troubles de sommeil, des hallucinations, des cauchemars et des rêves récurrents, des flashbacks, un état d'hyper-vigilance, la dépression, l'incapacité de se concentrer, un manque d'intérêt pour les activités qui ont autrefois donné du sens à la vie du sujet et enfin, une perte de contrôle de soi-même et de son environnement.

<sup>18</sup> Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, op.cit., p. 117.

<sup>19</sup> Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York/Londres, Routledge, 1992, p. 224. Je traduis.

l'indicible, exprimer l'inexprimable, représenter ce qui excède la représentation, dire ce qui ne se laisse pas dire. Cela dit, il importe de remarquer la grande quantité de récits littéraires et de témoignages sur le trauma, allant de Charlotte Delbo à Annie Ernaux. Il existe donc bel et bien des représentations verbales et visuelles de ces expériences traumatiques, ce qui veut dire qu'elles ne sont pas *absolument* indicibles (*unspeakable*), à la différence de ce qui laissent entendre les oxymores typiques. Cela m'amène à un point crucial, à savoir : quel(s) moyen(s) discursif(s), linguistique(s), rhétorique(s), ou énonciatif(s) peuvent représenter l'excès et la souffrance du trauma ?

### L'esthétisation du récit traumatique

Aussi difficile la narration du trauma soit-elle, elle demeure absolument essentielle à la guérison, même partielle, de la victime, selon les théoriciens, puisque le récit du trauma aide la victime à exercer un contrôle plus grand sur ses souvenirs traumatiques et autres symptômes dérangeants, à mieux maîtriser son environnement et à rétablir son rapport avec l'humanité. Il permet aussi à la victime d'intégrer l'épisode dans sa vie (avant et après l'incident), et à devenir un sujet actif, au lieu d'être un objet passif de violence<sup>20</sup>. D'après certains théoriciens, l'esthétisation du récit traumatique est à éviter, au profit du seul mode documentaire<sup>21</sup>. Ces chercheurs établissent une corrélation entre échec éthique et succès esthétique, comme si le langage figuratif était très suspect, comme si l'emploi des tropes et des figures nous éloignait trop du référent, séduisant la lectrice ou le lecteur par le langage lui-même<sup>22</sup>. Par contre, de nombreux théoriciens constatent la nécessité de la transposition artistique du trauma<sup>23</sup>, notant la part non négligeable de la fiction<sup>24</sup> et des procédés littéraires comme des trous, une temporalité non chronologique<sup>25</sup>, un jeu avec les genres littéraires, l'usage fréquent de métaphores et d'autres figures. C'est justement sur les jeux temporels dans les textes écrits et visuels que Roger Luckhurst insiste : selon lui, les textes traumatiques témoignent d'un refus du récit linéaire et de la progression narrative logique, où les liens entre cause et effet seraient évidents ; de plus, ces textes mettent également en relief des révélations tardives qui réorientent la signification du récit<sup>26</sup>. À cet égard, Leigh Gilmore parle du « sujet lyrique » du trauma, qui ne vise pas tant la reconstitution mimétique de l'expérience douloureuse que la représentation poétique, plus fidèle, cette dernière, au traumatisme<sup>27</sup>. Autre caractéristique saillante de plusieurs récits traumatiques faisant partie de leur esthétisation, l'emploi de la répétition – lexicale et autre – fait écho au langage inconscient de la répétition à travers lequel le trauma s'est déjà exprimé, sous la forme de cauchemars, de flashbacks, et ainsi de suite<sup>28</sup>. Une analyse de deux textes récents de trauma « mineur » permettra de dégager les formes discursives de leur esthétisation.

---

<sup>20</sup> À ce propos, voir Susan J. Brison, « The Uses of Narrative », *op.cit.*, p. 215-217.

<sup>21</sup> Voir, par exemple, Berel Lang, *Act and Idea in the Nazi Genocide*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

<sup>22</sup> Voir Thomas Trezise, « Unspeakable », *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, n° 1, 2001, p. 4, 6 et 7.

<sup>23</sup> C'est le cas notamment de Jacqueline Rousseau-Dujardin, « Mettre le trauma à l'œuvre », *op.cit.*, p. 271.

<sup>24</sup> À cet égard, voir Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography*, *op.cit.*, p. 14-15.

<sup>25</sup> Voir Régine Robin, « Traumatisme et transmission », *op.cit.*, p. 131.

<sup>26</sup> Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, Londres/New York, Routledge, 2008, p. 87-116.

<sup>27</sup> Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography*, *op.cit.*, p. 37.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 7.



### **Le trauma du cancer dans *L'usage de la photo*<sup>29</sup>**

Dans *L'Usage de la photo*, Annie Ernaux se joint à Marc Marie pour produire une émouvante composition verbale et visuelle à deux voix qui s'avère en fait « un ménage à trois<sup>30</sup> » – Ernaux, Marie et la mort –, où les deux auteurs commentent, à tour de rôle, quatorze photos de leurs vêtements jetés par terre ou sur des meubles dans la fougue de leur passion. La nature double du livre se manifeste sur quelques plans différents : l'interaction du texte et de l'image ; celle du masculin et du féminin ; la présence des vêtements et l'absence des corps ; les deux registres textuels, à savoir la passion, volet euphorique, et la souffrance, volet dysphorique du livre ; la présence textuelle de l'histoire de la maladie et l'absence de photos de la malade ; et enfin, la coexistence textuelle des signes de la vie et de la mort. Comme ces remarques le laissent entendre, cette histoire d'amour en est aussi une de la maladie, car pendant cette même période, Ernaux était en traitement pour un cancer du sein. Les photos érotiques jouent, entre autres, le rôle de catalyseur pour déclencher l'écriture de ce qui ne se laisse pas dire, du moins, pas facilement, et de ce qui ne se laisse pas voir. Dans ce qui suit, j'analyserai la représentation de ce qu'Annie Ernaux appelle « l'autre scène<sup>31</sup> », celle de la maladie et du corps dévasté, absente des photos mais inextricablement liée à ces dernières. Seront également examinés les rapports entre la représentation de la maladie et le registre érotico-amoureux du texte, les deux étant, en fait, indissociables.

Par rapport aux traits typiques du récit autobiographique du cancer du sein, un nouveau type d'autopathographie selon G. Thomas Couser, le texte d'Annie Ernaux et Marc Marie opère une série d'écarts, pour aboutir à une véritable reconfiguration du genre<sup>32</sup>. Si ce n'est pas le premier texte collaboratif où il est question du cancer du

---

<sup>29</sup> Certaines des idées présentées dans cette section sont reprises de Barbara Havercroft, « L'autre "scène" : l'écriture du cancer dans *L'Usage de la photo* », dans Sergio Villani (dir.), *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, Ottawa, Legas, 2009, p. 127-137.

<sup>30</sup> Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 76.

<sup>31</sup> Notons l'importance capitale de l'expression « la scène » chez Annie Ernaux. Elle s'en sert, entre autres, dans *La honte* pour désigner l'événement traumatique qu'était la tentative d'homicide (où son père a failli tuer sa mère) qui a marqué toute sa vie et toute son œuvre. Voir Annie Ernaux, *La honte*, Paris, Gallimard, 1997, p. 17, 18, 19, 30, 38 et 133. Dans *L'Usage de la photo*, il est évidemment question d'un traumatisme d'un autre ordre.

<sup>32</sup> D'après G. Thomas Couser, la trame événementielle de ce type de récit comporte certaines scènes typiques, présentées souvent dans le même ordre chronologique : la découverte d'une bosse suspecte ; le diagnostic d'un cancer ; la description de diverses sortes de traitements possibles ; une intervention chirurgicale ; des traitements supplémentaires, telles la radiothérapie et la chimiothérapie, sinon un traitement hormonal ; le recours à d'autres types de thérapie, tels l'acupuncture ou le massage ; et enfin, le retour à une vie relativement normale. Ainsi le dénouement de ce genre de récit est-il presque toujours positif, car la narratrice ne raconte normalement son épreuve que si elle en est physiquement et moralement capable. De plus, la recherche d'une perruque pour dissimuler la calvitie provoquée par la chimiothérapie, ou d'une prothèse pour remplacer le sein enlevé, sont des incidents récurrents de ces récits, qui sont typiquement imprégnés d'une anxiété soutenue. Toujours selon Couser, ces récits doivent prendre position face au stéréotype insidieux, relié au genre sexuel, de la femme atteinte du cancer du sein : moins attirante, croit-on, sur le plan sexuel, parfois mutilée ou déformée ; en quelque sorte, moins « femme » qu'avant la maladie. Voir G. Thomas Couser, *Recovering Bodies : Illness, Disability, and Life Writing*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997, p. 36-80. Enfin, Susan Sontag remarque, dans le discours sur le cancer, l'emploi de métaphores du registre guerrier et militaire, ainsi que celui de la possession démoniaque : envahies par des tumeurs malignes à exorciser, les patientes s'engagent dans une lutte à mort, voire un combat lors duquel leurs corps sont « bombardés » par les rayons toxiques de la radiothérapie. Voir Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus et Giroux, 1978, p. 64-65.

sein<sup>33</sup>, *L'Usage de la photo* semble être le premier où se côtoient de façon soutenue le registre érotico-amoureux et celui du cancer, où la vocation double fait en sorte que le texte ne porte pas exclusivement sur le trauma de la maladie. Bien que les photos soient présentées dans un ordre chronologique, la trame événementielle de la maladie, quant à elle, est fragmentée et non linéaire, elle comporte des analepses et des prolepses, et elle est plutôt régie par son association aux photos. Il n'y a pas non plus d'insistance constante sur le langage figuré de la guerre, souvent utilisé dans ce genre de récit, quoique la narratrice évoque dans la préface au livre son « combat flou [et] stupéfiant [...] entre la vie et la mort<sup>34</sup> » que constitue cette « autre scène<sup>35</sup> » absente des photos. L'essentiel dans *L'Usage de la photo*, c'est surtout le rapport entre le texte et les images, le jeu entre le visible et l'invisible, l'oscillation habile entre le registre érotique et celui de la maladie et la mort possible.

Pour ce qui est du rapport image-texte dans *L'usage de la photo*, de cette double articulation verbale et visuelle, on constate que chaque photo dans le texte est accompagnée d'un titre qui précise, dans la plupart des cas, le moment et le lieu où elle a été prise. Par la suite, la photo est commentée d'abord par Annie Ernaux, et ensuite par Marc Marie ; chacun des auteurs confère un intertitre à son texte qui laisse deviner l'interprétation personnelle de la photo qui suivra. Le plus souvent, chaque auteur commence son texte par la description des vêtements et des objets photographiés. Il s'agit là d'une des fonctions du texte face à l'image proposées par Roland Barthes<sup>36</sup>, à savoir l'ancrage, qui sert, sur le plan dénotatif, à identifier « purement et simplement les éléments de la scène et la scène elle-même », « fix[ant] [ainsi] la chaîne flottante des signifiés, de façon à combattre la terreur des signes incertains<sup>37</sup> ». Cette fonction dénominative s'avère essentielle dans le cas des clichés noirs et blancs dans *L'Usage de la photo*, où l'identification de certains vêtements n'est pas toujours évidente<sup>38</sup>. Une fois identifiés et dénommés, les différents éléments de la scène sont susceptibles de s'emparer de connotations diverses. L'arrangement pêle-mêle, ce désordre non planifié des vêtements enlevés et déposés çà et là, et de toute évidence, rapidement, avant l'amour, connote la fougue et l'intensité de la passion. Les vêtements, codés sur le plan du genre sexuel, connotent le féminin et le masculin qui s'entrelacent, s'enchevêtrent par terre, tout comme le font les corps absents. La disposition des vêtements, dont la couleur est précisée dans le texte, connote une œuvre d'art, ce que les termes « composition<sup>39</sup> » et « nature morte<sup>40</sup> » utilisés par Ernaux confirment<sup>41</sup>. Les photos fonctionnent aussi en tant que

<sup>33</sup> À cet égard, voir Sandra Butler et Barbara Rosenblum, *Cancer in Two Voices* (s. l., Spinsters Ink, 1991), un livre hybride constitué d'entrées de journal intime écrites par les deux femmes, des lettres aux amis de Rosenblum dans lesquelles cette dernière leur donne des nouvelles de sa condition médicale, et des sections plus longues et détaillées sur la maladie. Dans *Exploding Into Life* (New York, Aperture, 1986), Dorothea Lynch et son conjoint Eugene Richards produisent un texte où des photos du corps souffrant prises par Richards accompagnent le texte rédigé par Lynch (et édité par Richards).

<sup>34</sup> *L'Usage de la photo*, p. 12.

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> Voir Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Œuvres complètes*, Tome I : 1942-1965, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 1421.

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> La narratrice elle-même est bien consciente de cette difficulté, comme l'indiquent ses commentaires sur certains vêtements étendus par terre dans la première photo du texte : « De l'autre côté, le long du mur, un petit tas noir et blanc, impossible à identifier », *L'Usage de la photo*, p. 23.

<sup>39</sup> *L'Usage de la photo*, p. 25, p. 29, p. 31.

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 71.

<sup>41</sup> Cette qualification d'œuvre d'art n'est pas sans rappeler le tableau créé par Ernaux et Philippe Vilain, lui aussi le fruit de la passion, dont il est question dans Annie Ernaux, « Fragments autour de Philippe V. », *L'Infini*, n° 56, hiver 1996, p. 26. Pour une analyse de

métonymies, montrant par contiguïté et par synecdoque les corps absents des deux amoureux. En effet, les amants signalent explicitement, dans leurs remarques accompagnant les photos, ce fonctionnement métonymique des vêtements photographiés et leur lien avec les corps qui les portaient un peu plus tôt. Lors d'une description des vêtements de Marc Marie, par exemple, Annie Ernaux note que sa ceinture, toujours prise dans son jean, « entoure et maintient un ventre absent<sup>42</sup> ». Et les vêtements gisant par terre, « tombés dans une posture humaine », sont la « [f]orme vide du corps de M.<sup>43</sup> ». Tout porte à croire que les corps des amoureux absents sont aussi entrelacés dans la fièvre de la passion que le sont leurs vêtements jetés par terre. Ainsi, on voit que le registre érotique du texte est mis en place par la seule vue des photos des vêtements et aussi par ce qui est visible : le sous-vêtement, que ce soit le soutien-gorge, le boxer, les jarretelles ou le caleçon, figure sur plusieurs photos.

Mais il existe une oscillation constante entre les deux registres à l'œuvre, ainsi qu'une insistance sur l'amour et sur l'érotisme, ce qui permet à Ernaux et à Marie de contrer le stéréotype péjoratif de la femme souffrant du cancer du sein, tel que l'on le retrouve souvent dans ce genre d'autopathographie : la femme peu attirante, accablée par la maladie, le corps mutilé et la tête chauve. Atteinte dans sa féminité même, la patiente du cancer du sein ne constitue pas le portrait de la femme désirée et désirante, prête à s'engager dans des jeux érotiques. Mais voilà qu'Ernaux et Marie détournent même certains effets déplaisants de la maladie et des traitements pour les transformer en signes positifs. Il en est ainsi, par exemple, lors de la perte complète des cheveux et des poils corporels, source de chagrin pour Ernaux, qui hésite à se montrer la tête nue (sans foulard ni perruque) devant son amant. Là où la narratrice se compare à des femmes tondues à la Libération<sup>44</sup>, Marie défait toute connotation négative de la tête chauve : « je me suis montrée à lui pour la première fois avec mon crâne chauve. [...] Il m'a dit que ça m'allait bien. Il a remarqué que mes cheveux commençaient à repousser, un minuscule duvet de poussin blanc et noir<sup>45</sup>. » Au lieu de réagir de façon négative devant la nouvelle apparence d'Ernaux, Marie lui fait des compliments, évoquant également l'espoir de la renaissance – et donc, de la santé et de la vie à venir – par l'image du poussin. Sans diminuer en rien la souffrance ou le sérieux du cancer du sein, Ernaux et Marie réussissent à construire un véritable contre-discours par rapport au stéréotype de la femme victime de cette maladie dévastatrice.

Si c'est l'écriture qui souligne et qui développe le registre euphorique du désir déjà amorcé dans les photos, qu'en est-il des détails de l'histoire du cancer du sein ? En effet, ce ne sont pas que les corps amoureux qui sont désignés par métonymie dans les photos sans corps, c'est aussi le corps absent et malade de la narratrice, menacée de disparaître, corps rongé par la maladie et « photographié des quantités de fois sous toutes les coutures et par toutes les techniques existantes<sup>46</sup> ». Mais ces photos médicales, témoins incontournables de la souffrance, restent entièrement

---

cette création artistique et des rapports intertextuels entre les textes d'Ernaux et ceux de Vilain, voir Barbara Havercroft, « Auto/biographies croisées : l'étreinte d'Annie E. et Philippe V. », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Éditions Nota bene, 2007, p. 159-183.

<sup>42</sup> L'Usage de la photo, p. 89.

<sup>43</sup> *Idem*. Le fonctionnement métonymique des photos est souligné par la référence intertextuelle à une nouvelle de Maupassant, où la servante, pour admettre qu'elle a fait l'amour avec son maître, profère l'énoncé suivant, qui relève aussi bien de la métonymie que de l'euphémisme: « On a mélangé nos souliers », *L'Usage de la photo*, p. 46.

<sup>44</sup> *L'Usage de la photo*, p. 36-37.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 149.

absentes du texte<sup>47</sup>. Ce n'est que par le biais de l'écriture que le trauma du cancer s'inscrit explicitement dans le texte. Et cet autre registre, cet autre volet majeur de *L'Usage de la photo*, Ernaux et Marie le déploient en utilisant quelques stratégies discursives précises, telle l'exposition claire de certains détails relatifs à la maladie et aux traitements nécessaires.

À quelques reprises dans le texte, la narratrice, adoptant un ton franc qui n'est pas sans rappeler celui de certains passages de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit*<sup>48</sup> », se sert d'un discours d'exposition presque scientifique, pour livrer des détails de son expérience dysphorique. Tel est le cas de l'explication, dans une note en bas de page, du fonctionnement du cathéter enfoncé dans son corps lors de la chimiothérapie pour y introduire « les substances qui détruisent les cellules malignes<sup>49</sup> ». Dans un commentaire métatextuel révélateur, la narratrice dévoile le motif de cette note : « Je décris avec précision ce dispositif, parce que tout cela est inconnu à la plupart des gens. J'étais, avant, dans la même ignorance<sup>50</sup>. » Aussi le discours de la narratrice remplit-il une fonction didactique, visant plus que la seule sympathie de ses lecteurs ; il leur apprend certaines procédures relatives au traitement de chimiothérapie auxquelles la patiente est sujette. Une instance analogue de cette exposition directe du traitement médical se trouve vers la toute fin du livre, où Ernaux fournit succinctement les détails spécifiques, sous forme de liste<sup>51</sup>, encore une fois dans une note, de tout ce qu'elle a subi :

Mammographie, drill-biopsie du sein, échographie des seins, du foie, de la vésicule, de la vessie, de l'utérus, du cœur, radiographie des poumons, scintigraphie osseuse et cardiaque, IRM des seins, des os, scanner des seins, de l'abdomen et des poumons, tomographie par positrons ou PET-scan. J'en oublie sûrement<sup>52</sup>.

Dans cet extrait, l'emploi de l'énumération, de cette longue liste de tests médicaux, dont chacun est identifié uniquement par son nom, sert à accentuer la sévérité de la maladie et la durée de la souffrance.

Annie Ernaux l'avoue ouvertement : le cancer était le moteur de son écriture dans *L'Usage de la photo*<sup>53</sup>. Pourtant, cette mise en texte de la maladie ne s'est pas effectuée selon les traits habituels du récit autobiographique du cancer du sein, mais plutôt sous une forme originale et expérimentale. Ce sont justement le choix de la forme fragmentaire et le jumelage innovateur des photos et du texte, ainsi que celui des registres érotique et maladif qui lui offrent le moyen d'écrire la maladie : « C'est seulement en commençant d'écrire sur ces photos que j'ai pu le faire. Comme si l'écriture des photos autorisait celle du cancer. Qu'il y ait un lien entre les deux<sup>54</sup>. »

---

<sup>47</sup> Notons pourtant qu'Ernaux se montre crâne nu, la calvitie provoquée par la chimiothérapie bien en évidence, sur une photo incluse dans Annie Ernaux, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 97.

<sup>48</sup> Dans ce journal consacré à la maladie et à la mort de sa mère, Ernaux décrit son triste déclin en se servant de deux stratégies textuelles opposées : l'exposition très franche de la dysfonction corporelle et mentale, d'un côté, et l'emploi d'euphémismes, de l'autre. Voir Barbara Havercroft, « Auto/biographie et agentivité au féminin dans “*Je ne suis pas sortie de ma nuit*” d'Annie Ernaux », dans Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 517-535.

<sup>49</sup> *L'Usage de la photo*, p. 18.

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> Ce procédé discursif constitue un trait saillant de l'écriture d'Ernaux et se retrouve dans plusieurs de ses textes. Voir, entre autres, Annie Ernaux, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991, p. 14, 20, 27 et 28; et *La honte*, *op.cit.*, p. 26-27, 56-57, 68, 75, 83 et 103.

<sup>52</sup> *L'Usage de la photo*, p. 149.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>54</sup> *Idem.*

Si l'écriture l'aide à surmonter le trauma de sa lutte difficile contre le cancer, elle transcende sa propre expérience, car Annie Ernaux expose, *sans* l'usage des photos de la maladie, la réalité de cette dernière dans ce geste courageux et politique de « posséder<sup>55</sup> » le cancer par sa révélation au public. Ce faisant, elle fait le geste éthique de créer une solidarité avec les milliers d'autres femmes atteintes de cette même maladie qu'elle représente par la synecdoque éloquente des « [t]rois millions de seins couturés, scannérisés, marqués de dessins rouges et bleus, irradiés, reconstruits, cachés sous les chemisiers et les teeshirts, invisibles<sup>56</sup> ». Ce dévoilement personnel et collectif, cette écriture du « triomph[e] [sur] la mort par l'amour et l'érotisme<sup>57</sup> », fonctionne par conséquent comme un témoignage offert aux autres femmes, leur donnant une source d'encouragement et d'espoir, en plus de certains renseignements utiles sur la maladie. Aussi Annie Ernaux passe-t-elle du seul statut du sujet malade, soumise à une dure souffrance physique et psychologique, à celui d'agent, capable d'intervenir sur sa propre vie à ce stade si éprouvant.

### **Le deuil maternel dans *À ce soir*<sup>58</sup>**

Si, dans *L'Usage de la photo*, Ernaux et Marie mêlent habilement l'histoire de la maladie mortelle et celle de l'amour, dans *À ce soir*, Laure Adler se consacre à l'histoire dysphorique de la mort de son fils Rémi, à l'âge de neuf mois, d'un grave problème respiratoire. C'est le portrait de la mère endeuillée, « une mère vivante qui a perdu son enfant<sup>59</sup> », ainsi que l'histoire de la lutte courageuse du bébé à l'hôpital, intubé et branché à des machines durant quelques mois de souffrance extrême que Laure Adler nous livre dans ce récit émouvant<sup>60</sup>. Un accident de voiture évoqué par la narratrice au début du récit lui sert de lien avec l'autre « accident », terme qu'elle utilise pour faire référence au commencement subit de la maladie de Rémi il y a dix-sept ans, lorsqu'elle était partie au travail. Ainsi sa propre confrontation avec la mort agit-elle comme catalyseur, l'incitant à faire le deuil scriptural dont elle n'avait pas été capable auparavant. Le texte affiche une chronologie perturbée, typique des récits de trauma, procédant par une série d'analepses et de prolepses, lors desquelles la narratrice revisite le jour de « l'accident » de Rémi ; les souvenirs du temps heureux passé avec lui avant sa maladie; sa grossesse, qui « fut un enchantement<sup>61</sup> » ; la naissance du bébé fort et sain ; toute l'histoire douloureuse de son séjour à la

---

<sup>55</sup> Couser emploie ce verbe pour faire référence à la force politique et thérapeutique du récit autobiographique du cancer du sein : « Quels que soient les choix de ces femmes concernant leur traitement [...], elles ont toutes décidé de posséder leur maladie au lieu de se faire passer comme des femmes en bonne santé, physiquement intactes ». Voir G. Thomas Couser, *Recovering Bodies*, *op.cit.*, p. 77. Je traduis.

<sup>56</sup> *L'Usage de la photo*, p. 84.

<sup>57</sup> Annie Ernaux, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 235.

<sup>58</sup> Cette discussion reprend certaines idées élaborées dans Barbara Havercroft, « Les traces vivantes de la perte : la poétique du deuil chez Denise Desautels et Laure Adler », *Voix et images*, vol. XXXV, n° 1 (106), *Narrations contemporaines au Québec et en France : regards croisés*, automne 2010, p. 79-95.

<sup>59</sup> Laure Adler, *À ce soir*, *op.cit.*, p. 48.

<sup>60</sup> Ce livre constitue la première fois où Adler s'aventure sur le terrain autobiographique. Journaliste et historienne des femmes, Adler est aussi connue pour sa biographie de Marguerite Duras et ses études de la pensée de Hannah Arendt et de Simone Weil. Elle a également co-écrit un livre sur la représentation artistique de la femme amoureuse à travers l'histoire, textes et images à l'appui. Voir Laure Adler et Éliisa Lécosse, *Les femmes qui aiment sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2009. Plus récemment, elle a fait paraître une biographie sur Françoise Giroud. Voir Laure Adler, *Françoise*, Paris, Grasset, 2011.

<sup>61</sup> *À ce soir*, p. 31.

« réanimation pédiatrique », ce « présent immortel, un présent sans avenir<sup>62</sup> » que fut le temps de la maladie ; et enfin, le décès du petit et les activités du lendemain de sa mort. Rédigé en fragments, ponctué par des passages métatextuels ancrés dans le présent de l'énonciation narrative, le récit pousse constamment le lecteur en avant par le biais de cataphores dont le référent tarde parfois à se révéler. Parmi les multiples stratégies textuelles mobilisées par Adler afin de donner voix à son deuil interminable, je m'attarderai sur la discussion de son emploi de fragments, de figures rhétoriques et du discours métatextuel.

Rien n'est peut-être plus emblématique de la douleur de la narratrice, sa « compagne<sup>63</sup> » constante depuis dix-sept ans, que la forme fragmentaire du récit. Ginette Michaud l'a bien décrit, le fragment est non seulement la « forme de la rupture par excellence », mais aussi celle « d'un manque, d'une faille constitutive du langage<sup>64</sup> ». Quelle meilleure façon de dire ce manque fondamental au cœur du deuil que d'inscrire cette absence littéralement dans le texte, absence incarnée tant par l'inachèvement et le discontinu du fragment que par les blancs qui séparent les divers morceaux du texte ? Comme le souligne Michaud, le fragment exhibe « *en lui-même* [...] ce manque du langage<sup>65</sup> » qui reflète bien la carence de mots aptes à énoncer le deuil aussi bien que l'inaccomplissement du processus. De plus, le texte fragmentaire procède par bribes, de manière parcellaire, créant un certain rythme par le biais des blancs, ce qui instaure une lecture constamment interrompue et recommencée.

À *ce soir* est constitué uniquement de fragments de longueur variée, allant d'un seul mot à des paragraphes composés de plusieurs phrases<sup>66</sup>. Effectivement, il n'y a qu'une suite de fragments coupés par des espaces blancs. Les fragments les plus courts sont parfois utilisés lors des moments les plus durs pour la narratrice, pour y inscrire son extrême émotion. Tel est le cas de son évocation de la première fois qu'elle aperçoit son fils à l'hôpital, à la réanimation pédiatrique où les petits sont liés aux machines qui facilitent leur survie : « C'était la salle des machines. / De tout petits corps et d'énormes machines bleues et grises<sup>67</sup>. » La forme fragmentaire s'avère également apte à exprimer le corps fragmenté du fils, rattaché aux machines qui respirent à sa place et intubé pour recevoir son alimentation, une fragmentation corporelle qui fait l'objet d'un fragment particulier : « Il n'était plus à nous, mais quand nous prenions possession de cet espace où on était cloué [...] et où on reconstituait des fragments de celui qui fut nôtre avant la catastrophe, nous avons l'impression que quelque chose se recomposait autour de son lit [...]. Notre peau contre la sienne. Une main chacun<sup>68</sup>. » Dans cet extrait, la fragmentation métonymique du corps du fils sert aussi à communiquer le sentiment d'éloignement qu'éprouvent les parents par rapport à celui qui ne leur « appartient » presque plus, sinon par fragments. Si le saut entre les différents fragments représente une progression, voire les diverses étapes de la maladie et de la brave lutte du petit, le texte brisé reflète aussi l'état d'âme de la narratrice, sa vie brisée par le décès et par le deuil, une souffrance qu'elle décrit de la façon suivante : « La sensation d'une

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>63</sup> À *ce soir*, p. 47.

<sup>64</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle, Éditions Hurtubise, 1989, p. 9-10.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>66</sup> D'autres écrivains ont eux aussi fait du fragment la forme privilégiée pour rédiger un texte de deuil. À ce propos, voir entre autres Jacques Derrida, « Les morts de Roland Barthes », dans Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003, p. 57-97 ; et Roland Barthes, *Journal de deuil*, Paris, Seuil/Imec, 2009.

<sup>67</sup> À *ce soir*, p. 104. La barre oblique que j'ajoute au texte indique la présence d'un blanc, de la séparation entre les fragments.

<sup>68</sup> À *ce soir*, p. 109.

coupure envahira désormais ma perception des êtres et des choses. Coupure à l'intérieur de moi-même [...]»<sup>69</sup>. » Cette coupure affective se donne littéralement à voir dans son récit haché, coupé en morceaux, qui crée pourtant un certain rythme lors de la lecture interrompue. Et cette respiration difficile que provoque la lecture des fragments n'est pas sans rappeler celle, pénible et artificielle, du petit garçon, facilitée par les machines : « Nous sommes habitués aux machines. À leur bruit, aux signaux lumineux qu'elles émettaient, aux signes qu'elles produisaient, à la cadence de leur souffle<sup>70</sup>. » Les espaces vides entre les fragments participent, eux aussi, à cette respiration de l'écriture et de la lecture, tout en évoquant le non-dit du deuil et l'absence de Rémi, qui ne survit que dans la mémoire de ses parents et dans ce récit même<sup>71</sup>. Ainsi, ce qui sépare les fragments – l'intervalle, le vide – fonctionne aussi pour faire allusion à la séparation permanente entre parents et enfant, une interruption définitive provoquée par son décès.

Contrairement à d'autres auteurs qui font appel entre autres aux intertextes pour dire leur deuil, Adler recourt à certaines figures de style pour énoncer sa détresse<sup>72</sup>. De ces figures, ce sont les métaphores et les comparaisons qui sont les plus nombreuses, utilisées pour communiquer l'état de la mère, du père et du bébé lors de l'épreuve de la maladie et de la mort. En effet, la plupart des métaphores ont trait soit à la mère soit aux deux parents ensemble unis dans leur souffrance. L'effet de choc que cause la maladie subite de Rémi est représenté par une série de métaphores décrivant la mère avant et après « l'accident » du petit. Se servant du registre animal, la narratrice se décrit en tant qu'« otarie bienheureuse<sup>73</sup> » ou comme « une grosse vache endormie<sup>74</sup> » lors de sa grossesse, une période de plénitude euphorique également caractérisée par les isotopies de bonheur et de liquidité<sup>75</sup>. Tout autres sont les métaphores d'autoreprésentation utilisées pour décrire son état d'effroi, suite à la nouvelle que quelque chose de grave est survenu à Rémi : « Je suis une pierre qui tombe, un arbre qu'on vient d'abattre, une friche de terre offerte à la herse du tracteur<sup>76</sup>. » Le choc représenté dans ce groupe ternaire de métaphores évoquant la destruction est réitéré à l'aide d'une autre métaphore dans le même fragment : « Je suis une masse indistincte, lourde, encombrante. J'ai la sensation de devenir énorme comme si la douleur gonflait les tissus<sup>77</sup>. » Le contraste entre ces deux groupes de métaphores est très frappant : la lourdeur de la grossesse crée un véritable bonheur qui cède le pas, après le commencement de la maladie de Rémi, à une lourdeur pénible, voire une immense douleur. Sur le plan corporel, la plénitude bienvenue de la

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 157. Ailleurs dans le texte, la narratrice évoque de nouveau la notion du rythme de la respiration : « Respirer avec lui, sur son rythme, c'était cela notre affaire », *À ce soir*, p. 181.

<sup>71</sup> Gill Rye suggère que les blancs sont employés pour signifier l'incapacité des mots à représenter la douleur maternelle, ainsi que pour laisser des espaces propices à l'inscription des sentiments indicibles et intimes. Voir Gill Rye, « Family Tragedies : Child Death in Recent French Literature », dans Marie-Claire Barnet et Edward Welch (dir.), *Affaires de famille : The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, p. 275.

<sup>72</sup> À part l'épigraphe, tiré de la *Critique de la raison pure* d'Emmanuel Kant, il n'y a qu'un seul intertexte dans le récit d'Adler, en l'occurrence le célèbre vers du poème « Recueillement » de Baudelaire que la narratrice fait sien : « Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille », *À ce soir*, p. 47.

<sup>73</sup> *À ce soir*, p. 32.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>75</sup> La narratrice raconte, par exemple, que « [t]out coulait en moi, le sang, la vie, les flux, les humeurs, le désir » (*À ce soir*, p. 32) et qu'elle portait des vêtements serrés pour mettre en évidence « cette nouvelle silhouette », (*À ce soir*, p. 39) de femme enceinte.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>77</sup> *Idem.*

« grosse vache endormie » est remplacée par le poids lourd de la panique et du malheur.

Saisissantes sont aussi les comparaisons qui s'appliquent au fils et à la mère. À deux occasions, Adler vise à mettre en relief à la fois l'innocence, la souffrance et le courage du petit, en se tournant vers le registre religieux : « Branché, perfusé, attaché comme un petit christ en croix, il ne pouvait sourire<sup>78</sup>. » Et elle renchérit sur cette image du petit martyr fragile par l'évocation de la scène de la crèche, où les parents sont comparés à la vache et à l'âne qui entourent l'enfant divin : « Nos souffles le réchauffaient comme ceux de la vache et de l'âne qui avaient sauvé le petit Jésus transi de froid<sup>79</sup>. » Ici, la combinaison des registres animal (les parents) et religieux (Rémi transfiguré en petit Christ) accentue la souffrance du bébé et l'élève au-dessus du rang de l'être humain moyen<sup>80</sup>. Ce recours au registre animal se manifeste de nouveau au sein d'une autre comparaison, en l'occurrence celle du bébé au poisson sorti de l'eau : « si elle [la machine] arrêta, il [Rémi] se retrouverait comme un poisson échoué sur le sable<sup>81</sup>. » Cette dernière comparaison surgit plus loin dans le texte, lorsque l'espoir d'une guérison complète devient moindre ; ainsi met-elle en évidence l'état grave de la santé de Rémi et sa dépendance totale aux machines pour survivre.

Autre composante importante du travail énonciatif du deuil chez Adler, le discours métatextuel ancré dans le présent de l'énonciation narrative revient souvent dans le récit, lui conférant toute une dimension autoréflexive. La plupart de ces remarques métatextuelles tournent autour de la raison d'être du texte : pourquoi le rédiger, à quelles fins ? Il est clair qu'Adler ne se fait aucune illusion quant à la capacité de l'écriture de la « guérir » de sa détresse, d'achever le travail du deuil, car elle stipule explicitement ce qu'elle ne vise pas en écrivant ce livre : « Je n'écris pas pour me souvenir. Je n'écris pas pour apaiser la douleur. Je sais depuis dix-sept ans que la douleur est et demeurera ma compagne<sup>82</sup>. » Si ce n'est pas pour se remémorer ou pour chasser la peine, pourquoi ce texte s'est-il « imposé à [elle]<sup>83</sup> », à quoi bon l'écrire ? La réponse complexe à cette question primordiale fait l'objet de bon nombre de commentaires métatextuels, tous d'ordre explicatif, comme si l'auteure sentait le besoin de s'assurer que sa démarche n'était pas futile. Tout d'abord, elle qualifie son texte de « tentative de raccommodement avec le monde<sup>84</sup> », précisant que même si ces « pauvres mots<sup>85</sup> » ne pouvaient pas souder la scission en elle « entre le je et le elle<sup>86</sup> », « ce seul bain de mots [l]'a tenue en vie<sup>87</sup> ». Ainsi, un rapport s'instaure entre écriture et vie, où les paroles l'aidaient à affronter le vide en elle : « J'écris pour tenter d'approcher avec ces mots cette forme vide en moi, la circonscrire<sup>88</sup>. » Ce désir de vivre, fortement lié à l'acte d'écrire, est réitéré à la toute dernière page du livre, où quatre fragments successifs débutent par l'expression « Vivre après<sup>89</sup> ». Écrire, c'est donc (sur)vivre, allumer une lueur d'espoir ; les mots de son texte seraient autant de signes de vie : « Ces lignes comme signe de vie et dans

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>80</sup> Les images du bébé transformé en Christ font écho à la façon dont la narratrice conçoit sa grossesse, car elle se pensait dans l'impossibilité d'avoir d'autres enfants : « Cet enfant était une *divine* surprise », *À ce soir*, p. 30. Je souligne.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>85</sup> *Idem.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 186.



l'espoir que la vie que je lui ai donnée [à Rémi] est celle qui continue *en moi*<sup>90</sup>. » Comme Jacques Derrida le précise dans ses écrits sur le deuil<sup>91</sup>, l'autre défunt ne survit qu'en nous, et Adler lie ce geste de l'intériorisation de l'autre à l'acte d'écrire sur lui et pour lui<sup>92</sup>. Enfin, d'autres remarques métatextuelles révèlent que l'auteure écrit « pour mettre à distance et tenter d'appriivoiser le temps<sup>93</sup> ». Si une vieille dame à l'hôpital essaie de la consoler, en lui disant que tout ira mieux « avec le temps<sup>94</sup> », il n'est est rien pour Adler, d'après qui « rien ne s'efface, rien ne s'adoucit<sup>95</sup> » au fil des années. Aussi le discours métatextuel, ces mots sur les mots, ajoute-t-il toute une couche supplémentaire au récit, tout un lieu de réflexion soutenu sur le fonctionnement du texte en train de s'écrire.

La forme fragmentaire, les figures rhétoriques, le métadiscours : voilà autant de stratégies discursives que Laure Adler utilise pour dire le trauma du deuil. Si la recherche épineuse de procédés textuels propices à exprimer ce qui frôle l'inexprimable n'aboutit pas à un travail de deuil complètement accompli, il n'en reste pas moins que l'écriture de la perte remplit plusieurs fonctions mélioratives. Elle peut servir de compagnon et de source de réconfort ; elle peut rendre le défunt plus présent, en lui redonnant vie en quelque sorte par le langage dans ces livres-tombeaux ; elle permet à la personne endeuillée de scruter la signification de sa perte, de lui attribuer un sens ; et enfin, elle l'aide à survivre, à revenir à la vie ou en à retrouver le goût. C'est effectivement sur ce désir de vivre, étroitement lié à l'acte créateur d'écrire, qu'Adler insiste dans le dénouement de son texte. En effet, elle commence les quatre derniers fragments de son texte par la répétition de l'expression « vivre après », soulignant ainsi le double besoin d'une « suite après la fin<sup>96</sup> » et de l'énonciation du deuil, « même s'il n'y a pas de mots [...] capables de dire la séparation, le manque qui vous déchire<sup>97</sup> ». Et la création n'est peut-être pas « le résultat définitif du travail du deuil, mais elle représente une tentative de le faire<sup>98</sup> ». Pour Laure Adler, dire adieu à l'enfant par l'écriture du deuil, ce n'est peut-être pas une façon d'en finir ; ce n'est pas, comme l'affirme Karen McPherson, une simple affaire « d'enterrer les morts et revenir à la vie », mais c'est plutôt une façon de « commencer à vivre en pleine possession de sa perte<sup>99</sup> ».

Annie Ernaux et Laure Adler mobilisent toute une gamme de stratégies discursives différentes pour raconter leur trauma, pour donner voix à ce qui résiste à la représentation. Chez Ernaux et Marie, ce sont le jeu habile entre image et texte, ainsi que l'oscillation constante entre le registre érotique et celui de la maladie et la mort qui les aident à narrer l'épreuve du cancer. Si l'absence frappante de photos de

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 61. Je souligne.

<sup>91</sup> Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, *op.cit.*, p. 198 et ailleurs.

<sup>92</sup> Ce rapport entre le soi vivant et l'autre disparu nous amène à encore une autre fonction du texte dans son entier, à savoir celle de commémorer le courage du petit Rémi qui s'est livré de toutes ses forces à une véritable lutte pour la vie, ce que la narratrice ne néglige pas de signaler : « Il n'a jamais lâché prise. / [...] Les enfants, aussi, peuvent être courageux. Quelquefois plus que des adultes », *À ce soir*, p. 111.

<sup>93</sup> *À ce soir*, p. 48.

<sup>94</sup> *Idem.*

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> George H. Pollock, « The Mourning Process, the Creative Process, and the Creation », dans David. R. Dietrich et Peter Shabad (dir.), *The Problem of Loss and Mourning : Psychoanalytic Perspectives*, Madison, Connecticut, International Universities Press, 1989, p. 34. Je traduis.

<sup>99</sup> Karen S. McPherson, *Archaeologies of an Uncertain Future: Recent Generations of Canadian Women Writing*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 57. Je traduis.

la femme malade peut être interprétée comme une façon d'éviter le trauma, de refuser de l'affronter de façon directe, elle constitue aussi un geste de monstration qui, paradoxalement, l'indique, le souligne et l'inscrit dans le texte. Laure Adler, quant à elle, recourt entre autres au fragment, aux figures rhétoriques et au métadiscours pour dire son deuil, pour l'apprivoiser en quelque sorte. Pour ces deux écrivaines de l'extrême contemporain, « [d]ire le souvenir traumatique, c'est le transformer, c'est le désamorcer, c'est le rendre moins importun, moins dérangeant<sup>100</sup> ». Les divers procédés esthétiques constituent un faire textuel, une écriture engagée qui revisite les blessures du passé pour rendre plus supportables le présent et l'avenir. Exposer ces traumas intimes du cancer du sein et du deuil, c'est passer de la sphère privée au domaine collectif des lecteurs ; c'est faire un geste à la fois éthique et esthétique. Si le trauma est conçu par les théoriciens comme une aporie énigmatique, un nœud de paradoxes, un défi à la narration, il n'en reste pas moins qu'il incite à sa propre représentation, engendrant ainsi des récits qui se révèlent les lieux de sa resignification.

---

<sup>100</sup> Susan J. Brison, « The Uses of Narrative », *op.cit.*, p. 202. Je traduis.

# Proses narratives en France au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle



## L'éthique dans la littérature française de l'extrême contemporain : la pensée du roman et la prose du moraliste.

Pascal RIENDEAU (Université de Toronto)

La littérature a depuis toujours mis en scène des enjeux moraux fondamentaux, mais on peut croire qu'il y a longtemps qu'elle a cessé d'avoir une fonction *a priori* édifiante pour les lecteurs. En revanche, rien n'interdit d'y trouver, si on le souhaite, une sorte d'enseignement moral à travers l'imagination. Comme le précise Sandra Laugier, « le contenu moral des œuvres littéraires ne peut être réduit à une édification ou à des jugements, des arguments moraux : il a bien à voir avec une expérience morale et une spécificité humaine de cette expérience<sup>1</sup> ». Il est indéniable que les discours éthiques (philosophiques, idéologiques) imprègnent fortement les œuvres littéraires actuelles. Comment doit-on alors repenser la relation entre l'éthique et la littérature ? Ce monde imaginaire qu'est la littérature peut acquérir une pertinence plus grande quand on y accède à partir des interrogations éthiques qu'il contient. Il importe de mieux comprendre ce que la littérature nous procure, soit une source d'émotions et de réflexions, mais surtout comment elle est habitée par des questions et des situations relevant du domaine de l'éthique et comment elle s'ingénie à les transformer. Au-delà d'un constat, somme toute banal, qui montre que l'éthique joue un rôle important dans toute œuvre littéraire, d'imagination ou de fiction, on doit plutôt de se demander pourquoi, dans certains textes, le questionnement éthique est exprimé avec une si grande acuité. Il faut aussi chercher à savoir non pourquoi, mais comment la littérature impose une distance face à la morale et de quelles façons le roman, par exemple, réussit mieux que d'autres genres à s'éloigner de toute tendance moralisatrice.

Dans le dessein de répondre à ces interrogations et à plusieurs autres qui en découlent, j'étudie l'ensemble des discours qui dépendent de l'éthique (ou de la morale) dans la littérature contemporaine – le roman et dans une moindre mesure l'essai. Mon analyse porte à la fois sur le contenu, la forme, les situations et les discours relatifs à l'éthique dans la littérature française du début du XXI<sup>e</sup> siècle. Je propose ici un parcours théorique et critique sur l'éthique au regard des études littéraires et une analyse de cinq œuvres publiées entre 2001 et 2010. Il s'agit de trois romans : *Plateforme* de Michel Houellebecq [2001], *L'Amour, roman* de Camille Laurens [2003] et *La grande intrigue* de François Taillandier [2005-2010], ainsi que deux recueils de textes d'idées ou de fragments : *La Barque silencieuse* de Pascal Quignard [2009] et *L'autofictif voit une loutre* d'Éric Chevillard [2010]. Ces textes offrent une mise en scène de conflits moraux en plus de la discussion critique sur ces mêmes conflits, et dans lesquels le narrateur (ou l'énonciateur) se transforme à l'occasion en moraliste.

---

<sup>1</sup> Sandra Laugier, « Présentation », dans Sandra Laugier (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006, p. 5.

### Éthique ou morale ?

Des précisions terminologiques s'avèrent nécessaires quand il est question d'éthique ou de morale. Bien que les deux termes soient en réalité synonymes, on leur a attribué des significations différentes dans les théories contemporaines. Plusieurs discours dominants de notre époque tendent à valoriser l'éthique et à dévaloriser la morale, mais sans toujours s'appuyer sur des bases solides pour le faire. Étonnamment, très peu de termes ont été forgés à partir d'éthique – *éthicien* est très récent, peu usité en français –, et aucun ne vient entacher la grandeur prétendue de l'éthique. Quant au terme de morale, il nous a donné une série de concepts considérés comme péjoratifs, tels *moralisateur*, *moralisme* ou *moraline*. En revanche, l'*amoralisme* ou l'*antimoralisme*, des positions jugées négativement ou non selon le contexte, semblent convenir au travail ou à la position de l'écrivain. Seul *moraliste* a conservé une certaine neutralité dans l'histoire littéraire, car les moralistes s'éloignent des moralisateurs ou du moins ils tâchent de ne pas en faire partie. En réalité, la situation reste incertaine, comme le montre celle des moralistes classiques. Selon Jean Lafond, « le moraliste a pâti et continue de pâtir de l'ambiguïté de son nom. On [...] s'imagine trop souvent que le moraliste classique conseille et prescrit, joue les prédicateurs laïques, en un mot moralise. [...] Le rapport du moraliste à son public lui interdit en fait de donner dans le moralisme<sup>2</sup> ».

La plupart des spécialistes choisissent maintenant de distinguer éthique et morale ; chacun propose alors une nouvelle définition, des précisions, ou insiste sur de subtiles différences entre les deux. En se demandant à son tour s'il faut maintenir ou non une telle distinction, Paul Ricœur rappelle que

rien dans l'étymologie ou dans l'histoire de l'emploi des mots ne l'impose [...] ; on peut toutefois discerner une nuance, selon que l'on met l'accent sur ce qui est *estimé bon* ou sur ce qui *s'impose* comme *obligatoire*. C'est par convention que je réserverai le terme d'« éthique » pour la visée d'une vie accomplie sous le signe des actions estimées bonnes, et celui de « morale » pour le côté obligatoire, marqué par des normes, des obligations, des interdictions caractérisées à la fois par une exigence d'universalité et par un effet de contrainte<sup>3</sup>.

L'écart que souligne Ricœur – dont il précise aussitôt l'aspect conventionnel – réside dans la perspective téléologique de l'éthique (l'héritage aristotélicien), alors que celle de la morale serait déontologique (l'héritage kantien). Dans cet ordre d'idées, Ricœur insiste sur : « 1) la primauté de l'éthique sur la morale ; 2) la nécessité néanmoins pour la visée éthique de passer par le crible de la norme ; 3) la légitimité d'un recours de la norme à la visée [...] »<sup>4</sup>. » D'abord développée dans *Soi-même comme un autre*, cette prédilection pour la visée éthique se traduit par « la visée de la "vie bonne" avec et pour autrui dans des institutions justes<sup>5</sup> ». Ricœur revient à plusieurs reprises sur cette question en affinant une position toujours très juste, au sens où il semble avoir trouvé le compromis le plus acceptable ou l'équilibre idéal entre l'éthique et la morale, grâce à un habile mélange et une savante actualisation des théories philosophiques.

Pour d'autres philosophes, établir une différenciation entre éthique et morale importe peu. Par exemple, Éric Blondel estime qu'« on peut utiliser indifféremment l'un ou l'autre pour désigner la réflexion sur l'action, sur les principes qui la dirigent

---

<sup>2</sup> Jean Lafond, « Préface », dans *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle. De Pibrac à Dufresny*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. XIV.

<sup>3</sup> Paul Ricœur, « Éthique et morale », dans *Lectures 1. Autour du politique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991, p. 258.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>5</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990, p. 202.

ou permettent de la juger en bien ou en mal<sup>6</sup> », mais il privilégie l'emploi de *morale* comme terme générique. Paul Audi, après avoir noté lui aussi la très grande similarité des deux concepts et les champs qu'ils recouvrent, affirme favoriser nettement l'éthique. Il précise que « penser que l'éthique puisse se distinguer de la morale n'a de sens que sur le plan conceptuel, en vertu d'une *décision* philosophique qui commande d'être motivée<sup>7</sup> », avant d'ajouter : « la ligne de séparation de l'éthique et de la morale devrait selon moi recouper celle qui sépare le pour-soi (dimension de l'éthique) du pour-autrui (dimension de la morale<sup>8</sup>). » Quant à Ruwen Ogien, qui préconise une éthique minimale, il suggère qu'« "éthique" servirait plutôt à qualifier le rapport de soi à soi et "morale", le rapport de soi aux autres ou des autres entre eux<sup>9</sup> ».

Par-delà ces considérations, quelle est la contribution de l'éthique à l'ensemble des œuvres de création et d'imagination, mais surtout aux textes littéraires contemporains ? Qu'est-ce que l'éthique (ou la philosophie morale) contemporaine nous apporte de nouveau pour mieux saisir les enjeux littéraires, culturels et sociaux actuels ? Une chose est claire : il s'agit de s'intéresser aux questions pertinentes aujourd'hui et à certains problèmes plus anciens, dans la mesure où ils ont été réinventés, et non pas aux grandes maximes morales, aux principes idéaux ou immuables. On peut rappeler, avec Blondel, que « la morale n'est ni un dogme ni un ensemble de "valeurs" éternelles, mais un problème. Elle doit toujours à la fois se renouveler, se poser en termes différents, adaptés ou radicalement neufs, et se "refonder" ou du moins s'assurer de sa pertinence et de la validité de son indispensable exigence<sup>10</sup> ».

### Les études littéraires

Il n'existe pas de véritable critique éthique de la littérature au même titre qu'une critique psychanalytique ou qu'une sociocritique ni de méthodologie rigoureuse qui pourrait servir de base à l'analyse du texte littéraire. En revanche, on trouve de nombreuses études qui constituent un corpus cohérent. La philosophe américaine Martha Nussbaum est au nombre des théoriciens les plus importants qui ont voulu repenser les rapports entre l'éthique et la littérature. Un de ses ouvrages, *Love's Knowledge*, constitue l'un des plus marquants en Amérique du Nord sur cette question et il représente une référence incontournable chez les philosophes français (Ricœur, Bouveresse, Laugier) qui participent au débat. Dans sa courte préface, Nussbaum énonce avec clarté son hypothèse de départ en précisant qu'elle cherche à explorer « une conception de la compréhension éthique qui implique aussi bien l'activité émotionnelle que l'activité intellectuelle et qui accorde une certaine priorité à la perception de personnes et situations particulières, plutôt qu'à des règles abstraites<sup>11</sup> ». Nussbaum s'intéresse à la littérature, car certaines vérités humaines, selon elle, ne pourraient être énoncées avec justesse que par celui qu'elle appelle

---

<sup>6</sup> Éric Blondel, « Éthique/morale », dans *La morale*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 1999, p. 220.

<sup>7</sup> Paul Audi, *Créer. Introduction à l'esth/éthique*, Lagrasse, Verdier/poche, 2010, p. 17.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

<sup>9</sup> Ruwen Ogien, *L'éthique aujourd'hui. Maximalistes et minimalistes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 16.

<sup>10</sup> Éric Blondel, *Le problème moral*, Paris, PUF, 2000, p. 2-3.

<sup>11</sup> Martha Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1990, p. IX. « [...] a conception of ethical understanding that involves emotional as well as intellectual activity and gives a certain type of priority to the perception of particular people and situations rather than to abstract rules ». Je traduis.

« l'artiste narratif ». Elle vise à « montrer que certains textes littéraires [...] sont indispensables à l'enquête philosophique dans la sphère éthique<sup>12</sup> [...] ».

Nussbaum insiste sur le fait que le roman offre une éducation éthique et stimule l'imagination éthique, notamment parce qu'il présente des *conflits complexes* (le choix entre deux actions d'égale qualité). L'expression de Nussbaum peut jouer un rôle intermédiaire fort intéressant : entre le conflit (d'ordre général) et le dilemme moral (insoluble), le conflit complexe vient plus adéquatement qualifier la nature éthique qui lui est inhérente. Nussbaum s'intéresse surtout à l'imagination morale, et à ce sujet, le romancier américain Henry James lui paraît avoir trouvé la bonne formulation ; « James souligne souvent cette analogie : le travail de l'imagination morale est, d'une certaine façon, comme le travail de l'imagination créatrice, plus particulièrement celui du romancier<sup>13</sup>. » Dans ses deux études minutieuses de *La coupe d'or* de James, un roman sur la relation amoureuse et les rapports privilégiés entre un père et sa fille, elle avance même que James ne serait pas tant un romancier que « le créateur intelligent d'une vision morale qui s'incarne dans des romans [...] »<sup>14</sup> et non dans des traités de philosophie. Elle y dégager une forme d'universalisation qui serait implicitement suggérée par James – par exemple : « toutes les filles devraient traiter leur père avec la même sensibilité<sup>15</sup> » que la protagoniste –, en précisant qu'il ne s'agit pas d'un principe, mais d'une direction à suivre à travers l'imagination. C'est en ce sens que le roman vient enrichir, selon Nussbaum, la philosophie morale.

La méthode de Nussbaum se présente comme une voie possible et pertinente, mais qui montre plus rapidement ses limites dans l'analyse de la forme littéraire. On peut légitimement se demander dans quelle mesure elle essaie de trouver ce qui, dans le roman, redonne à la littérature un caractère édifiant. James semble un candidat de choix, car il réussit à créer un équilibre parfait entre l'art du roman et l'art de la philosophie morale. Comme le précise Thomas Pavel, « l'anthropologie morale des romans de Henry James prolonge le mouvement égalitaire de l'idéalisme moderne en soulignant la dignité morale des soucis quotidiens. [...] [E]n prenant ses distances à l'égard de l'idéalisme [il] insiste sur le caractère tacite, voire inexprimable, des maximes de conduites<sup>16</sup> ». Ainsi, on comprend mieux que Nussbaum soit plus à l'aise avec l'univers de James, son auteur de prédilection, qu'avec celui Beckett. Si riche que soit son étude, elle reste insatisfaisante, entre autres parce qu'elle n'arrive pas à dégager les mêmes hypothèses à partir d'œuvres romanesques moralement ambivalentes, comme celles de la trilogie *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innomable* de Beckett. De nombreux romans mettent en avant une aventure morale (minimaliste ou absurde) afin de procéder à une critique virulente ou nécessaire de la morale.

Pour Jacques Bouveresse, « c'est effectivement d'une critique subversive et radicale de la philosophie morale et de la morale elle-même que l'on peut parler à propos d'un bon nombre d'œuvres littéraires<sup>17</sup> ». Or comment comprendre cette attaque contre la morale ou l'idéalisme moral, comme le fait Bouveresse dans son

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 23-24. « to establish that certain literary texts [...] are indispensable to a philosophical inquiry in the ethical sphere [...] ». Je traduis.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 148. « James often stresses this analogy : the work of moral imagination is in some manner like the work of the creative imagination, especially that of the novelist ». Je traduis.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 142. « and intelligent maker of a moral vision who embodied it in novels [...] ». Je traduis.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 167. « All daughters should treat their fathers with the same level of sensitivity [...] ». Je traduis.

<sup>16</sup> Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 275.

<sup>17</sup> Jacques Bouveresse, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », dans Laugier, *op. cit.*, p. 121.

étude de l'œuvre de Musil, sans procéder à une analyse en profondeur du problème moral et de quelles façons il entre en jeu dans la composition de l'œuvre romanesque ? Si d'innombrables romanciers restent éloignés de toute considération morale, d'autres intègrent de manière beaucoup plus explicite l'interrogation éthique à même la narration romanesque, que ce soit à la manière de James (la création de maximes nouvelles, souhaitables ou possibles) ou celle de Musil (la critique, radicale ou subversive). Lecteur attentif du travail de l'écrivain et de la place essentielle qu'occupe l'éthique dans la littérature, Bouveresse déplore le peu d'attention accordée par les théoriciens de la littérature à la façon dont la réflexion éthique éclaire le roman, et il se demande « pourquoi la théorie littéraire semble avoir renoncé plus ou moins, depuis un certain temps, à s'exprimer sur [...] l'intérêt souvent passionné que nous portons à la personne et à la vie des personnages de la fiction, à leurs désirs et à leurs émotions, aux problèmes et aux conflits éthiques avec lesquels ils sont aux prises [...] »<sup>18</sup>. Les principales théories qui ont dominé les études littéraires (narratologie, sémiotique, sociocritique, psychanalyse) depuis quarante ans ont écarté les considérations ou les enjeux éthiques, quand elles n'en ont tout simplement pas fait une problématique dépassée ou non pertinente. Selon Bouveresse, « c'est justement parce que la littérature est probablement le moyen le plus approprié pour exprimer, sans la falsifier, l'indétermination et la complexité qui caractérisent la vie morale, qu'elle peut avoir quelque chose d'essentiel à nous apprendre dans ce domaine »<sup>19</sup>. Il s'agit donc de redonner à l'éthique une fonction plus importante dans la théorie littéraire ou plus globalement dans les études littéraires.

Les auteurs que j'étudie explorent, à divers degrés, les problèmes éthiques de leur époque, mais ils ne se contentent pas de le faire seulement à travers les personnages de fiction. Ils transposent l'interrogation à l'intérieur de l'écriture romanesque ou de la littérature idéale. Autrement dit, quand un personnage romanesque se trouve face à un conflit éthique ou à des questions existentielles, il arrive souvent que la réflexion glisse vers une autre discussion sur l'écriture. Celle-ci se manifeste par la présence du roman dans le roman (Laurens), par le passage du récit à l'essai (Quignard, Taillandier), par une méditation philosophique plus approfondie (Houellebecq) ou encore par le recours à une pensée incisive grâce à l'aphorisme (Chevillard). Dans le roman de l'extrême contemporain, l'ensemble de la question éthique – et non seulement sa mise en scène à travers une situation fictive où des personnages se trouvent face à un conflit, doivent faire des choix, assumer une responsabilité singulière – semble passer par le discours de l'essai, par une nouvelle forme de dialogue philosophique ou encore par les formes gnomiques (maxime, aphorisme). C'est en ce sens que je parle d'une interaction entre la pensée du roman et la prose du moraliste.

### ***Plateforme de Michel Houellebecq***<sup>20</sup>

Étudier la place de l'éthique dans les œuvres de Houellebecq s'explique assez facilement pour deux raisons fort différentes : ses romans sont fortement imprégnés d'un contenu philosophique et éthique (Kant, Comte, Schopenhauer), et on les a attaqués ou dénigrés en faisant appel à des arguments moraux ou moralisateurs. De *Plateforme*, on a retenu quelques événements dérangeants ou équivoques d'un point de vue moral : la pratique du tourisme sexuel qui n'était pas dénoncée et l'attentat

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>20</sup> L'étude sur Houellebecq est largement reprise de mon article « La plateforme romanesque de Michel Houellebecq. Un regard sur le roman français contemporain », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain*, Québec, Nota Bene, 2009, p. 105-128.

islamiste meurtrier, sans compter le procès réel qu'ont entraîné les déclarations de Houellebecq sur l'islam après la sortie du livre. Mais *Plateforme*, à l'instar des *Particules élémentaires*, est également un roman d'idées dans lequel la réflexion éthique occupe une place considérable. Michel, le narrateur, émaille son récit d'affirmations au contenu évocateur ou polémique qui se lisent comme des propositions théoriques, des formules-chocs, des maximes ou des aphorismes. À la suite d'explications succinctes sur une situation spécifique ou à la fin d'une longue tirade, le narrateur use d'une maxime ou d'un aphorisme. Souvent donnés comme synonymes, puisque les deux formes visent à énoncer une vérité de portée générale, la maxime et l'aphorisme n'en diffèrent pas moins sur un point : alors que la première est tournée vers le monde, le second l'est davantage vers soi, au sens où il « fait la synthèse d'une expérience<sup>21</sup> ».

La narration subjective tend à favoriser l'aphorisme et touche à des sujets variés, par exemple l'art ou la lecture. Fonctionnaire au ministère de la Culture, le narrateur s'autorise à commenter le rôle de l'art contemporain : « Ma conclusion, dorénavant, est certaine : l'art ne peut pas changer la vie. En tout cas pas la mienne<sup>22</sup>. » La maxime glisse du côté de l'aphorisme, du monde vers soi. Cependant, les plus significatifs portent sur une forme d'engagement de Michel à traiter de son lien avec le monde qui l'entoure : « C'est dans le rapport à autrui qu'on prend conscience de soi. C'est bien ce qui rend le rapport à autrui insupportable<sup>23</sup>. » Ce détachement peut sembler empreint de cynisme et prendre à rebours un discours consensuel sur l'altérité ; ici, se positionner contre le monde signifie le faire contre soi. Mais on peut aussi le rapprocher du sentiment de l'absurde, c'est-à-dire l'absence de sens logique que l'on perçoit dans la condition humaine. Chez Camus, « la condition cognitive liée à la conscience de l'absurdité est d'abord la distanciation à l'égard de sa propre vie et l'étrangeté au réel<sup>24</sup> ». Ce lien est d'autant plus justifié que *Plateforme* s'ouvre sur un incipit camusien exacerbé : « Mon père est mort il y a un an. Je ne crois pas à cette théorie selon laquelle on devient *réellement adulte* à la mort de ses parents ; on ne devient jamais *réellement adulte*<sup>25</sup>. » Sortis de leur contexte romanesque immédiat, certains de ces énoncés pourraient s'avérer banals ou trop légers. Dans *Plateforme*, ils servent souvent de chute à la fin d'une longue discussion, ce qui leur donne un réel impact pour la pensée du roman.

Parmi l'ensemble des aphorismes, quelques-uns des plus percutants portent sur la sexualité. L'abondance des scènes érotiques dans *Plateforme* ne doit pas faire oublier un discours d'ensemble plus complexe, ainsi que plusieurs points de vue inédits sur la sexualité, qui n'excluent pas des passages humoristiques surprenants. Tel est le cas de la scène sexuelle inspirée par l'artiste venue consulter Michel au ministère de la Culture afin de lui expliquer sa méthode artistique de fabrication de moulages de son clitoris :

Le soir même, j'examinai avec attention le clitoris de Valérie. [...] [J]'examinai très longuement le petit organe qui palpitait sous mes yeux. « Qu'est-ce que tu fais ? demanda-t-elle, surprise, après être restée cinq minutes les jambes écartées. – C'est une démarche artistique... » dis-je en donnant un petit coup de langue pour calmer son impatience. Dans le moulage de la fille, il manquait évidemment le goût et l'odeur ; mais sinon, il y avait une ressemblance, c'était indiscutable. [...] Au fond, me dis-je,

---

<sup>21</sup> Michel Jarrety, « Aphorisme », dans Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 35.

<sup>22</sup> Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 24.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>24</sup> Monique Canto-Sperber, « Justifier une vie ? », dans Laugier, *op. cit.*, p. 199.

<sup>25</sup> Houellebecq, *op. cit.*, p. 11.



cette Sandra était plutôt une bonne artiste ; son travail incitait à *porter un regard neuf sur le monde*<sup>26</sup>.

La force romanesque de Houellebecq réside dans cette façon de faire ressurgir la surprise dans la banalité. À l'intérieur d'une scène très concrète, alors que le narrateur procède à une description inattendue d'un acte sexuel, le lecteur est porté à reconsidérer la création de l'artiste. Est-elle si ridicule qu'on aurait pu le croire *a priori* ? L'aphorisme final propose une synthèse, dont la portée reste ambiguë. Le moraliste et le romancier se rejoignent dans la mesure où les énoncés, parfois d'allure sentencieuse, relèvent de la morale, tout en se gardant d'être moralisateurs, et se trouvent relativisés par la situation romanesque. Le recours aux aphorismes et aux maximes ajoute une profondeur au roman dans un univers autrement marqué par l'ordinaire.

### ***L'Amour, roman de Camille Laurens***

L'interrogation identitaire traverse l'ensemble de *L'Amour, roman* de Camille Laurens et elle s'intègre bien à la poétique romanesque, grâce à une série de jeux intertextuels et spéculaires, mais aussi à l'ironie. Bien que la narrativité domine dans *L'Amour, roman*, le texte laisse une très grande place au discours de l'essai. Le titre joue sur deux idées à la fois : un roman d'amour et un essai sur l'amour. Ajouter la mention générique « roman » au titre, c'est insister sur son importance et le mettre à distance : l'amour, comme si c'était un roman. La narratrice, dont on apprend à la fin qu'elle se nomme Laurence Ruel, nom véritable de Camille Laurens, présente rétrospectivement deux récits croisés : une rupture amoureuse récente avec son mari, Julien, puis sa rencontre avec Jacques, ainsi qu'une histoire matrilinéaire, qui va de son arrière-grand-mère à sa fille. Elle ajoute également des passages (en italique dans le texte) qui sont des monologues intérieurs ou des discours adressés à elle-même (à la deuxième personne du singulier). Elle parsème son texte de commentaires sur l'amour ou sur le roman à partir des *Maximes* de La Rochefoucauld, tout en ajoutant des détails biographiques ou critiques sur lui. Pourtant, elle affiche un refus de la biographie véritable et du roman historique, avouant d'ailleurs qu'elle connaissait mal la vie de La Rochefoucauld, mais affirme : « ça n'avait pas d'importance<sup>27</sup>. »

La présence des nombreuses maximes ajoute un élément de réflexion supplémentaire qui imprègne l'ensemble textuel d'une tonalité morale. Ce que l'on note surtout, c'est l'écart entre la forme et le contenu de la maxime, d'une part, et le propos de la narratrice de *L'Amour, roman*, d'autre part. Bien que la maxime – « un moyen neuf de connaissance et d'investigation – de soi et du monde<sup>28</sup> – » essaie de proposer une grande vérité en peu de mots, la narratrice procède à de longs développements discursifs en s'inspirant de la pensée concise de La Rochefoucauld. Son désir d'écrire sur lui se produit au moment où elle réfléchissait « à la fin de l'amour [...]»<sup>29</sup>. Le point de départ est un souvenir à moitié oublié. Le travail sur le moraliste n'est pas présenté comme une volonté de reconsidérer sa pertinence aujourd'hui, mais bien comme un désir de mieux comprendre sa situation à elle, son moi : « ça frappait là où j'avais mal<sup>30</sup> », précise-t-elle.

La maxime laroche foucauldienne se trouve justifiée de plusieurs façons et elle est utilisée à des fins différentes dans le roman. La première possibilité consiste à la

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 313-314.

<sup>27</sup> Camille Laurens, *L'Amour, roman*, Paris, P.O.L., coll. « Folio », 2003, p. 24-25.

<sup>28</sup> Jean Lafond, « Préface », dans La Rochefoucauld, *Maximes et Réflexions diverses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 8.

<sup>29</sup> Camille Laurens, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 14.

présenter seule. C'est le cas de l'épigraphie : « *Il est du véritable amour comme de l'apparition des esprits : tout le monde en parle, mais peu de gens en ont vu*<sup>31</sup>. » Séparée du reste du roman, cette maxime vient qualifier l'ensemble. Qu'est-ce que le véritable amour ?, voilà la question qui traverse tout le roman. Sortie de son contexte, la maxime ne semble pas posséder la même gravité. Il s'agit presque d'une question ou d'une promesse : parler de l'amour, certes, mais encore faut-il essayer de le trouver. La deuxième possibilité est plus fréquemment employée. Règle générale, elle est liée à une situation romanesque. Quand elle survient après une scène dramatique, elle peut servir de petite morale, à l'instar de celles que l'on trouve dans une fable ou un conte. Par exemple, une scène violente autour de la rupture est immédiatement suivie d'une maxime sur le mariage : « Il y a de bons mariages, mais il n'y en a point de délicieux<sup>32</sup>. » La maxime 113 sert donc d'argument d'autorité, mais elle permet aussi à la narratrice d'émettre un commentaire ironique. Autrement dit, terminer la scène par une phrase analogue sur le mariage n'aurait sans doute pas eu le même effet. Ici, on insiste plus sur la force de l'idée et sur la distance. En rappelant que le mariage n'a plus la même signification qu'à l'époque de La Rochefoucauld, elle insiste inévitablement sur un léger déplacement de sens. Cela ajoute une sorte de détente humoristique après la chute assez violente que représente la menace physique de Julien, le mari.

La troisième possibilité relève d'un déplacement plus marqué du sens et de la justification du comportement à venir : « Le moindre défaut des femmes qui se sont abandonnées à faire l'amour, c'est de faire l'amour<sup>33</sup>. » Présentée non pas en conclusion, mais en introduction, la maxime paraît avant que la narratrice fasse l'amour avec son amant, Jacques. Faire l'amour équivaut à une intrigue amoureuse ou une « galanterie illicite » dans le langage de La Rochefoucauld. Sans être très éloigné, le sens diffère de celui qu'on lui donne aujourd'hui : avoir une relation sexuelle. Ce faisant, la maxime sert ironiquement de caution à la narratrice pour expliquer le geste qu'elle s'apprête à faire, qu'on le considère ou non comme le moindre défaut. Judicieusement construite, la scène amoureuse donne d'abord la parole à Jacques en discours direct, puis en discours indirect libre à l'intérieur de celui de la narratrice. Enfin, elle reprend seule la parole dans un monologue intérieur qui ne traite pas tant de l'acte sexuel qui est en train d'avoir lieu que de la signification de l'amour, de faire l'amour, de la proximité de l'autre : « ne me laissez pas seule, retrouvez-moi, c'est tout ce qu'on fait quand on fait l'amour : on cherche quelqu'un<sup>34</sup>. » Or ce que montre cette scène, ironiquement, c'est l'écart inéluctable qui existe entre eux. À l'exception de la première phrase de Jacques qui est citée, les deux amants ne semblent pas communiquer directement, ils restent étrangers l'un à l'autre.

Les *Maximes* de La Rochefoucauld n'autorisent pas la narratrice à tirer de grandes conclusions sur l'amour et surtout sur la fin de l'amour, encore moins de trouver un enseignement moral à cet exercice. En revanche, une leçon plus *romanesque* apparaît, quand la narratrice déclare que « les amateurs de vérité [sur l'amour] cherchent dans les maximes la définition qui leur manque. Ils ne la trouvent pas, elle n'y est pas<sup>35</sup> ». Ce qui marque surtout *L'Amour, roman*, c'est la sélection des maximes et leur intégration selon différentes modalités. Ainsi, elles viennent éclairer les situations romanesques et permettent d'ajouter à cet ouvrage hybride, mi-roman, mi-essai, une complexité et une ironie véritables, ainsi qu'une autre conception de l'œuvre romanesque.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p 9.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 251.

### ***La grande intrigue de François Taillandier***<sup>36</sup>

*La grande intrigue*, « pentalogie » romanesque de François Taillandier, comprend : *Option paradis*, *Telling*, *Il n'y a personne dans les tombes*, *Les romans vont où ils veulent* et *Time to turn*. Elle se présente comme l'exploration et l'étude, à travers deux familles, de la société française sur un peu plus d'un demi-siècle. En plus de mettre au jour la possibilité d'un roman familial, les deux premiers tomes, auxquels je m'arrêterai ici, s'articulent autour de deux grandes hypothèses émises par un professeur, personnage surnommé le prophète ou Charlemagne – son véritable nom n'est révélé qu'au dernier tome : Robert Marx. La première hypothèse suggère que le monde occidental aurait cherché, durant les cinquante ans qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale, à rassembler toutes les conditions visant à créer un paradis sur terre (*Option paradis*). La seconde stipule qu'un monde vient de s'achever (celui de « l'option Paradis ») et que celui qui commence, le « Cinquième monde », bouleverserait notre rapport à l'histoire et suggérerait une nouvelle configuration du temps, soit le temps autorésorbant, synonyme du présentisme (*Telling*). Dans les deux premiers tomes, on peut parler d'un véritable dialogue entre le narrateur et Charlemagne, dont les idées nous sont données par fragments. *La grande intrigue* se veut une suite romanesque dont le récit est indissociable de la pensée : « Réfléchir sur la morale, c'est réfléchir sur l'action aujourd'hui. Cela exige d'observer, de connaître et de comprendre l'époque : percevoir ses grandes tendances et prendre conscience des problèmes qu'elle pose du point de vue moral<sup>37</sup>. » En élaborant ses théories, Charlemagne se met plus nettement en position de moraliste que de moralisateur.

Dans *Option paradis*, les propos de Charlemagne nous sont donnés en discours direct, alors que dans *Telling*, ils sont présentés et commentés en discours indirect par le narrateur, puis repris par celui-ci, qui semble associer ses propres idées à celles de son personnage. Le détachement net entre la voix du prophète et celle du narrateur dans *Option paradis* s'atténue donc dans *Telling*. Le rapprochement entre les deux devient plus évident lorsque le narrateur décrit ou analyse le plus récent livre de Charlemagne sur la fin de l'option Paradis, publié en 2002, qui inclut un recensement de faits très récents prouvant sa nouvelle théorie :

Menaces des islamistes en Égypte. Attentat dans une boîte de nuit, en Indonésie ; nombreux vacanciers tués. *Les professionnels du tourisme sont inquiets*. Il se régalaient. Ah, ils allaient en avoir, du paradis ! De même, il faisait ses choux gras des « jours rouges » du mois d'août, des énormes encombrements, des accidents qui ensanglantaient les autoroutes. En voilà encore, du paradis ! Il dégustait, comme on aspire une douzaine d'huîtres, les statistiques sur l'abus des somnifères par les Français ; n'en avaient-ils donc pas assez, de paradis ? Et les violences ! Les bagarres de supporters à la sortie des stades ! Ah ! Quel beau paradis<sup>38</sup> !

Ce qui frappe ici, c'est l'ajout dans le récit du narrateur de quatre énoncés en discours indirect libre qui contiennent tous une occurrence du mot *paradis*, chaque fois employé différemment, mais intégré à une argumentation progressive et bien structurée : le défi initial, le renforcement idéologique, l'interrogation négative – qui exprime un faux doute – et l'exclamation ironique finale. L'oscillation entre une participation (aux propos) et une distance (face au prophète) dans ce passage révèle la

---

<sup>36</sup> L'étude sur Taillandier est largement reprise de mon article intitulé « De l'option Paradis au Cinquième monde : les hypothèses romanesques de *La grande intrigue* de François Taillandier », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci, Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota Bene, 2010, p. 45-65.

<sup>37</sup> Blondel, *Le problème moral*, op. cit., p. 231.

<sup>38</sup> François Taillandier, *Telling*, Paris, Stock, 2006, p. 98-99.

complexité de l'échange entre le narrateur et le personnage, ainsi que l'ambiguïté créée dans le partage des idées.

Dans l'ensemble, *La grande intrigue* s'intéresse surtout aux comportements ou à la manière dont ils ont changé, tout en restant plus près de la situation concrète des personnages. Certaines des scènes les plus pertinentes à ce sujet conjuguent le regard ironique du romancier à celui très lucide du moraliste, observateur attentif des phénomènes sociaux et culturels de son époque. Dans *Option paradis*, à partir de l'idée-mot *fantasme*, le narrateur crée un long dialogue très romanesque nettement axé sur la question éthique, sans jamais perdre de vue la petite intrigue. Voici d'abord son préambule :

L'Occident, par magazines interposés, découvrait depuis une vingtaine d'années les *fantasmes*. Les *fantasmes* étaient devenus la vache à lait de la presse magazine. [...] Tout le monde était censé avoir des *fantasmes*. Il était normal d'avoir des *fantasmes*. Fallait-il réaliser ses *fantasmes* ? Encore fallait-il connaître ses *fantasmes*<sup>39</sup>.

Un long échange sur la question se poursuit entre deux personnages, Louise et Nicolas, sur les émissions de télévision qui exploitent ces situations, notamment au sein des couples. Louise en a été victime, en quelque sorte, quand son ex-mari est allé raconter leurs déboires conjugaux et sexuels à la télévision :

- Il s'agissait en gros de défendre la stabilité du couple, tout en reconnaissant l'aspiration de chacun à une certaine liberté, la légitimité du désir...
- Oui : c'est tout le paradoxe de la morale moderne. On veut concilier la vie conjugale stable et la légitimité du désir, deux réalités en principe inconciliables, sauf dans le cadre du mariage de raison, modèle que par ailleurs on condamne résolument<sup>40</sup>.

Dans ce passage, le narrateur met en place la situation sur les fantasmes (leur traitement par les médias), mais l'interprétation de la morale de leur époque est laissée à Louise et Nicolas. Le partage des discours entre le narrateur et les personnages diffuse suffisamment l'origine ou l'autorité de la parole pour qu'on ne réussisse pas à y lire un jugement moral émanant d'une voix auctoriale.

### ***La Barque silencieuse* de Pascal Quignard**

Conçus dans la continuité des *Petits traités* (inspirés des *Essais de morale* du janséniste Pierre Nicole), les six tomes parus de la série *Dernier royaume* regroupent des essais et des fictions, un mélange particulièrement riche de pensées, de contes, d'aphorismes. Sixième de la série, *La Barque silencieuse* poursuit le travail sur la langue, l'étymologie, la redécouverte d'auteurs négligés, de scènes oubliées, mais paraît encore plus assertif que les cinq tomes précédents. En plus de revenir sur deux thématiques qui sont presque toujours intimement liées chez lui, la lecture et la solitude, Quignard glisse vers une prose plus engagée et il ne fait pas que réfléchir aux sujets controversés, mais il défend clairement deux positions, selon lui, extrêmes : le suicide et l'athéisme. Il revient sans cesse au droit de s'enlever la vie et à un besoin de respect envers l'irréligion. Autrement dit, il se place beaucoup plus clairement sur un territoire qui, traditionnellement, relève de l'éthique ou des discours repris et analysés d'un point de vue éthique.

Il est essentiel de saisir le rapport entre la lecture et la solitude dans la démarche de Quignard pour mieux comprendre la place qu'il occupe en tant qu'énonciateur dans ses textes. Il met de l'avant un auteur qui se pense tout en pensant son texte et il récuse une pensée qui serait, comme il le dit si bien dans *Vie*

---

<sup>39</sup> François Taillandier, *Option paradis*, Paris, Stock, 2005, p. 80.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 94-95.

*secrète*, « aussi abstraite. Aussi désimpliquante pour le penseur qui la concevait<sup>41</sup> ». Chez Quignard, la noétique devient aussi éthique, en particulier quand il est question du rapport à la lecture : « En chinois, Lire et Seul sont des homophones. Seul avec le Seul<sup>42</sup>. » Il reprend ainsi une des hypothèses fortes des *Petits traités* qui lui permettait alors de développer ce que j'ai appelé une éthique de la lecture : « La lecture sert à transformer la solitude en une communauté dénuée de "soi". Une solidarité des "errants assis"<sup>43</sup> ». Cet oxymore illustre le rôle du lecteur, lui-même défini à partir du procédé d'énallage : *l'errant*, celui qui souhaite vivre en retrait. Remonter aux sources de la lecture comme acte individuel constitue une superbe façon de le comprendre et de voir comment il a pu transformer la pensée et l'individu. On imagine mal de quelle manière cela constitue des propos controversés ou polémiques. Pourtant, Quignard persiste et montre à quel point la lecture, une activité solitaire qu'il rapproche de la masturbation, demeure une façon de s'arracher aux discours de la société, de la politique, de la religion ou de la famille : « toute lecture est solitude sociale<sup>44</sup>. »

Celui qui cherche à vivre en retrait n'attire toutefois pas la même attention que celui qui se suicide. « La liberté de se tuer s'est perdue dans l'empire de Constantin [...]. Dieu devint propriétaire des vies esclaves<sup>45</sup>. » Ainsi, on comprend mieux l'argumentation de Quignard, qui passe de l'interdiction de se donner la mort, puisque la vie humaine (chrétienne) appartient à Dieu, à la mort de Dieu elle-même, source de liberté, mais aussi de contraintes et de persécutions. L'athéisme reste, selon Quignard, une position intellectuelle et éthique difficile à défendre, car elle est constamment attaquée et se retrouve trop souvent au-delà de la tolérance religieuse : « Je nomme athée celui qui vit sans dieux, dont l'âme est sans foi, dont la conscience est exempte de peur, dont la mort est accessible à l'idée de suicide, dont l'après-mort est néant<sup>46</sup>. » C'est ce qui l'entraîne dans une recherche des scènes initiales, et plus particulièrement d'une généalogie des déclarations de la mort de Dieu, qu'il reconstruit en cinq moments : Jean Paul (1796), Quinet (1833), Henrich Heine (1834), Max Stirner (1844) et Nietzsche (1883), ce dernier créant ce que Quignard appelle la scène décisive. Il développe par la suite quatre thèses, dans lesquelles on voit mieux l'engagement de son argumentation, qui vise à récuser les positions dominantes :

Le retour des dévots requiert le retour des athées [...]. La réapparition des guerres de religion sanglantes impose leur contestation irréligieuse. [...] L'irrationalisme de la fin du XX<sup>e</sup> siècle entraîne une nouvelle cure de désintoxication [...]. Le puritanisme sexuel revenant, les libertins doivent revenir<sup>47</sup>.

La prise de position de Quignard se révèle beaucoup plus forte, tandis que sa plume emprunte un certain esprit au moraliste.

Sans qu'il soit possible de reconstruire un récit linéaire ou une narration téléologique, il reste qu'une logique de contiguïté conduit de la solitude à l'individualisme, de l'individualisme à la lecture, de la lecture au suicide, du suicide à l'athéisme, de l'athéisme à la liberté. Tous ces éléments forment un ensemble dont les

<sup>41</sup> Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 402.

<sup>42</sup> Pascal Quignard, *La Barque silencieuse*, Paris, Seuil, 2009, p. 50.

<sup>43</sup> Pascal Quignard, *Petits traités*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », tome II, p. 138. Voir aussi Pascal Riendeau, « Les *Petits traités* de Pascal Quignard. Une nouvelle éthique du lecteur et de la lecture », *Dalhousie French Studies*, « Littérature et éthique », vol. 46, Automne 2003, p. 101-110.

<sup>44</sup> Pascal Quignard, *La Barque silencieuse*, p. 63.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 192.

liens sont établis en partie par la présence de l'*errant*, ce personnage ou *alter ego* de l'écrivain qui parcourt toutes les pages de *La Barque silencieuse* :

Je suis un homme toujours un peu étonné, apeuré, silencieux, farouche, inquiet : hagar. Hagar vient de « hager ». Ce mot vieil anglais correspond au latin *ferus* qui désigne l'animal sauvage. Si le latin *solivagus* c'est mot à mot « errant seul », le mot anglais *hager* dénote le non-domesticable [...]<sup>48</sup>.

Par les jeux d'associations étymologiques, Quignard développe sa pensée de l'errance qui implique un dépassement vers le retrait du monde, vers le refus d'être domestiqué. Dans le même ordre d'idées, en faisant de l'athée « un marginal ; toujours seul ; toujours sans défense ; toujours victime<sup>49</sup> », Quignard récuse implicitement les discours sur l'athéisme contemporain souvent très militants, mais portés sur le besoin de reconnaissance sociale et politique des incroyants<sup>50</sup>. Aussi, en plaçant l'errance au cœur de *La Barque silencieuse*, Quignard rappelle l'importance du déplacement de sa pensée, de l'impossibilité de rester enfermé dans l'identité *idem*, ou encore de le rattacher à une quelconque école de pensée. Quignard est l'*errant* irrémédiablement solitaire.

### ***L'autofictif voit une loutre d'Éric Chevillard***

Deuxième tome du carnet littéraire que tient Chevillard dans Internet depuis le mois d'août 2007, *L'autofictif voit une loutre* ne diffère pas singulièrement du premier, intitulé simplement *L'autofictif*, ni du troisième, *L'autofictif père et fils*. Chaque ouvrage représente exactement une année d'écriture. On peut néanmoins voir dans *L'autofictif voit une loutre* un approfondissement des caractéristiques marquantes de ce « vilain blogue », pour reprendre le mot de l'auteur. Le Chevillard diariste semble en réalité s'inscrire, en partie du moins, dans la grande tradition des moralistes français par le regard qu'il porte sur la société, sur les travers humains. Il s'éloigne toutefois de l'aspect plus psychologique et ne cherche pas à sonder les « obscurs replis du cœur humain<sup>51</sup> ». À l'instar du moraliste classique, l'autofictif « décrit plus qu'il ne prescrit<sup>52</sup> », mais l'ironie constitutive de l'écriture de Chevillard n'empêche pas de voir pointer çà et là quelques accents plus normatifs.

Bien que les petits textes soient, à l'origine, conçus et diffusés presque tous les jours, lorsqu'ils sont réunis dans un ouvrage, on constate un véritable esprit de continuité. La lecture d'une année complète de ses carnets laisse apparaître beaucoup plus nettement le personnage que Chevillard a créé, car l'autofictif, c'est un *alter ego* aussi improbable que fidèle. L'autofictif se définit donc, au fil des entrées, comme un écrivain, un provincial (il habite la Bourgogne), un père de famille, résolument à gauche, n'épargnant personne dans sa critique. L'autoportrait oblique que l'on réussit à construire montre un auteur qui fait de l'ironie son mode de prédilection, aime se moquer de presque tout, y compris de lui-même, et tourner en dérision aussi bien les grands événements mondiaux, les manies de ses compatriotes que les petites activités quotidiennes. Dans les trois entrées journalières qu'il compose, on retrouve des fragments narratifs, des anecdotes, des blagues, des poèmes (des haïkus en particulier), parfois de simples onomatopées, mais il semble recourir de plus en plus à l'aphorisme. Un certain écart s'établit donc entre le travail du romancier et celui du diariste. Les situations incongrues sont nombreuses, mais la présence du loufoque, si

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>50</sup> Pensons, entre autres, à des auteurs aussi différents que Normand Baillargeon, André Compte-Sponville, Michel Onfray, Richard Dawkins ou Christopher Hitchens.

<sup>51</sup> Éric Blondel, « Introduction », dans *La morale*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>52</sup> Jean Lafond, *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.* p. 1292.

forte dans ses romans, se fait plus discrète. Si l'ironie domine nettement, on ne peut toutefois pas affirmer que tout est ironique dans *L'autofictif voit une loutre*. Quelques idées ou opinions ne sont pas contestées ou contredites, notamment l'importance de la littérature, de l'amitié, de l'athéisme (ou de la laïcité). Les fragments abordent une multitude de sujets qu'on peut regrouper en quatre grands types principaux : le soi, le monde, l'écriture, les sentiments (l'amour, l'amitié, la paternité). Il est évident que les recoupements et chevauchements s'avèrent très nombreux.

On ne peut certes pas circonscrire aisément le soi d'un personnage aussi fuyant que l'autofictif. Si son univers ne tient pas de l'invraisemblable comme ceux de Crab, du vaillant petit tailleur ou autre Dino Egger, il n'en reste pas moins rempli de pièges : « Hors le temps de l'écriture, j'étudie toutes les offres de compromission<sup>53</sup>. » Dès la sixième entrée, le ton moqueur et l'humour se rapprochent de ceux des romans de Chevillard. Placé au début de l'ouvrage, cet énoncé donne une bonne indication de l'*ethos* de l'autofictif, qui ne se présente pas comme parangon de la morale, au contraire. En revanche, l'autocritique ou l'autodérision servent à protéger l'écriture, à lui donner un statut à part, au-delà de toute autre considération. Les entrées qui misent sur des liens indéfectibles entre la réflexion sur le soi et l'écriture traversent l'ensemble du recueil :

On croit volontiers que l'aphorisme est une proposition impersonnelle, formulée par une voix neutre, détachée, froide, comme énoncée par le marbre même. C'est au contraire un trait spontané de la subjectivité la plus exclusive ; s'y précipite l'expérience unique d'une conscience unique dont il témoigne du coup plus radicalement que le récit autobiographique où tout est affaire de circonstances<sup>54</sup>.

La chute du fragment l'entraîne du côté de la boutade, mais tout ce qui précède s'avère une véritable réflexion sur l'écriture. Cet aphorisme qui traite de l'aphorisme montre merveilleusement bien à quel point Chevillard maîtrise l'art de la concision et possède le sens de la formule. C'est à la fois une valorisation de la pensée – « un trait spontané de la subjectivité la plus exclusive » – et une critique du récit (biographique), de ses conventions, de ses ressorts dramatiques, que l'on retrouve implicitement dans tous ses romans. Le projet de l'autofictif a commencé comme une raillerie des écritures du moi, et surtout de l'autofictifion – entendue par Chevillard dans un sens assez large ou un peu vague, il est vrai –, mais qui délaisse l'aspect dérisoire et mise sur une véritable définition de l'écriture de soi, celle où l'on se dévoile peu, mais où l'on affirme une étonnante subjectivité et une véritable pensée.

L'autofictif reste à une distance raisonnable de la clameur du monde. S'il ne cherche pas à fuir les autres – n'est-il pas un fier père de famille ? –, il aime en souligner les défauts : « Nous avons le vice de croire que nous sommes tous semblables et que notre fonds de mesquineries et de petitesesses est celui de l'humaine nature. Cependant prêts à concéder que nos talents nous distinguent<sup>55</sup>. » Près de la maxime classique, tant par sa forme que son contenu, laissant même entendre des échos laroche-foucauldien, elle illustre la ressemblance de l'autofictif et du moraliste. Délaissant le « je » pour un « nous » plus universel, paraissant parler au nom de tous, il affiche un ton péremptoire qui est, somme toute, peu fréquent chez Chevillard. En choisissant d'écrire « nous avons le vice de croire » plutôt que simplement « nous croyons », il place manifestement sa réflexion dans un registre moral. C'est ici que le diariste et le romancier se distinguent le plus. Autrement dit, les fragments ou aphorismes quotidiens que propose Chevillard ne sont assurément pas des rebuts qui ne trouvent pas de place dans ses romans. On constate ici la présence d'un autre univers, suffisamment éloigné de son imaginaire romanesque pour qu'on puisse les

---

<sup>53</sup> Éric Chevillard, *L'autofictif voit une loutre*, Talence, L'arbre vengeur, 2010, p. 8.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 65.

considérer séparément. Il donne ainsi une tout autre couleur aux textes d'idées, de réflexions et de courtes fictions créés par l'autofictif.

### **La pensée du roman et la prose du moraliste**

À propos de l'éthique (ou de la morale), on peut rappeler, en paraphrasant Blondel, trois éléments capitaux : il s'agit d'un problème et d'une réflexion sur le présent, et elle porte sur ce qui est à inventer. Les cinq textes (roman, fiction, essai, fragments) que j'ai brièvement analysés, malgré leurs différences importantes, ont en commun de présenter un lieu original d'expression de la pensée et de favoriser l'aphorisme à l'intérieur de la forme fragmentaire. Ainsi, ils nous aident à mieux comprendre comment la pertinence de questions plus anciennes (l'athéisme, le suicide, l'individu) se trouve réinscrite dans la littérature, mais ces questions nous permettent surtout de mieux analyser la représentation de quelques-uns des problèmes éthiques plus actuels, notamment ceux qui relèvent de la sexualité. Quel que soit le genre préconisé, Houellebecq, Laurens, Taillandier, Quignard et Chevillard recourent tous, de manière discrète ou plus ostentatoire, à la prose du moraliste, quand ils ne cherchent pas, le temps d'un instant, à occuper sa fonction. À l'aide des diverses problématiques mises en jeu, leurs œuvres redéfinissent du même coup la place qu'occupe l'éthique dans la littérature contemporaine, et nous incitent à mieux appréhender la pensée éthique qui s'infiltré dans notre conception (changeante) du monde.



# Proses narratives en France au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle



## Le diable et les ténèbres : histoire et romanesque dans deux romans d'Anne-Marie Garat.

Isabelle DANGY (Cièrec de Saint-Étienne)

*Dans la main du diable*<sup>1</sup> et *L'Enfant des ténèbres*<sup>2</sup> forment les deux premiers volets d'une trilogie dont le troisième et dernier volume, *Pense à demain*<sup>3</sup> a été publié en avril 2010. Ces deux romans reprennent des motifs déjà présents antérieurement dans l'œuvre d'Anne-Marie Garat, mais accordent une place beaucoup plus visible à l'Histoire collective, et adoptent une forme romanesque différente, moins expérimentale, stylistiquement plus classique. Ils prennent ainsi leur place dans un cadre littéraire contemporain marqué par une réhistoricisation du roman, et par un intérêt plus particulièrement orienté vers le XX<sup>e</sup> siècle à peine révolu, ainsi que le notent Bruno Vercier et Dominique Viart :

Alors que s'approche la fin d'un siècle saigné à blanc par les tueries des deux guerres mondiales, le besoin se fait sentir de comprendre ce qui s'est passé, et non plus de raconter de façon romanesque une histoire plus ancienne. L'Histoire que la littérature contemporaine interroge est celle du XX<sup>e</sup> siècle, marquée par la fin de l'illusion du progrès, dont s'avisent bien des penseurs<sup>4</sup>.

Cet intérêt se manifeste volontiers dans des œuvres longues, voire monumentales, telles que *L'imitation du bonheur*<sup>5</sup> [2006] de Jean Rouaud, ou *Waltenberg*<sup>6</sup> [2005] d'Hédi Kaddour. La comparaison de ces romans avec ceux d'Anne-Marie Garat met cependant en évidence des différences formelles considérables. Alors que le texte de Rouaud est écrit selon une esthétique de la digression qui se marque par l'emploi constant des parenthèses, qu'il est ponctué de longues réflexions sur la difficulté, voire l'absurdité d'écrire un roman historique, qu'il est en quelque sorte le fruit d'une longue lutte contre l'empêchement d'écrire l'histoire dans le roman, les livres d'Anne-Marie Garat filent au contraire sans trop s'encombrer de scrupules d'écriture. Quant à *Waltenberg*, c'est aussi un roman « séculaire » dont l'action se déroule de 1914 à 1991, avec une amplitude chronologique comparable à la trilogie d'Anne-Marie Garat. Un certain nombre de motifs communs pourraient être dégagés, notamment celui de l'espionnage et celui des armes immorales. Mais encore une fois, la différence d'écriture est patente : Kaddour adopte une progression chronologique tourmentée qui passe de 1914 à 1956

<sup>1</sup> Anne-Marie Garat, *Dans la main du diable*, Arles, Actes Sud, 2006.

<sup>2</sup> Anne-Marie Garat, *L'Enfant des ténèbres*, Arles, Actes Sud, 2008.

<sup>3</sup> Anne-Marie Garat, *Pense à demain*, Arles, Actes Sud, 2010.

<sup>4</sup> Bruno Vercier, Dominique Viart, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, p. 126.

<sup>5</sup> Jean Rouaud, *L'Imitation du bonheur*, Paris, Gallimard, 2006.

<sup>6</sup> Hédi Kaddour, *Waltenberg*, Paris, Gallimard, 2005.

puis à 1978 pour revenir en 1965, puis en 1928, etc., avec en outre un système complexe de retours en arrière à l'intérieur de chaque chapitre. D'autre part le glissement d'un point de vue à l'autre, d'un monologue intérieur à un autre, est constant, si bien que l'ensemble du récit est imprégné d'un flou volontaire. Les deux romans d'Anne-Marie Garat qui nous occupent ne se livrent pas à de tels exercices : certes on y rencontre des rétropections et des glissements, mais jusqu'à l'ambiguïté exclue. La clarté et la relative linéarité du récit sont frappantes : la narration s'efface la plupart du temps devant le contenu narratif.

Par comparaison avec les romans cités plus haut, Anne-Marie Garat se pose en héritière d'une tradition, celle de Hugo certainement, de Martin du Gard, de Romains peut-être, mais aussi du roman populaire livré en feuilleton. Du reste Delphine Peras, citant Jacques Migozzi, note la bonne santé actuelle du roman populaire :

Il est fallacieux d'instituer une frontière étanche entre la littérature majuscule et les fictions de grande consommation car l'individu, face à un texte, active les mêmes réflexes de lecture que ce soit pour un grand classique ou pour un texte de plaisir [...]. D'une certaine manière, la partition abrupte entre littérature majuscule, consacrée, et littérature populaire, commence à être mise à mal. Les hiérarchies symboliques sur lesquelles notre culture classique repose sont en train de vaciller [...]. On assiste en tout cas à une réhabilitation du récit traditionnel<sup>7</sup>.

On se propose précisément ici d'analyser les formes du récit traditionnel dans les deux premiers romans de la trilogie composée par Anne-Marie Garat, et d'interroger le sens de ce choix littéraire.

### **Appartenances génériques**

La longueur des romans et leur caractère sériel retiennent tout d'abord l'attention. Environ 1300 pages pour *Dans la main du diable* et 650 pour *L'Enfant des ténèbres* : la fiction aime prendre son temps même si l'action de chacun des deux romans s'étale sur une année à peine, et respirer dans un espace européen si ce n'est mondial. D'autre part, la conception en trois volets séparés par des intervalles temporels importants donne lieu à des effets de reprise et de symétrie. Les dates données au début de chaque roman (septembre 1913, septembre 1933) introduisent un parallélisme qui ne peut être fortuit. Le deuxième volume fonctionne à la manière d'une suite, d'une sorte de « vingt ans après » avec retour des personnages vieillissants et apparition de leur progéniture. *L'Enfant des ténèbres* répond à certaines des questions laissées en suspens à la fin de *Dans la main du diable*, notamment au prix de quelques retours en arrière qui permettent de combler en partie l'ellipse temporelle. De plus, des analogies de situations peuvent être observées entre les deux romans, comme si l'histoire se reproduisait. Ainsi les deux héroïnes féminines, Gabrielle dans le premier roman et Camille dans le deuxième, parcourent une trajectoire proche : elles doivent faire le deuil d'un premier amour, dans les deux cas avec des partenaires hongrois, pour devenir disponibles à elles-mêmes et à une autre histoire d'amour, dont les prémices se déroulent à chaque fois dans le même lieu, au Mesnil en banlieue parisienne. D'autres systèmes d'échos s'installent : ainsi aux manifestations pacifistes de 1913 à Venise et en Italie répondent les manifestations antinazies de 1933 à Berlin.

Pour soutenir cette structure étalée sur plusieurs générations, le modèle adopté est celui du roman familial. Au centre du récit, la famille Bertin-Galay qui résulte du croisement d'industriels enrichis dans l'agro-alimentaire avec une lignée plus esthète

---

<sup>7</sup> Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, 2005, cité par Delphine Peras, « Les mutations du roman populaire », dans Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa et alii, *Le roman français contemporain*, Paris, Culturesfrance éditions, 2007, p. 107-108.

et aristocratique. Au sommet de la pyramide trône la matriarche, madame Mathilde, dont l'époux voyageur et collectionneur fait un peu figure de prince consort. La génération suivante est composée de quatre frères et sœurs, mais ils sont assez désunis et la progression du roman tend à les disperser. Enfin l'héritière enfant est une petite fille malade, Camille Galay, issue d'un mariage mystérieux. Dans le second volume *Camille*, vingt ans plus tard, est au centre de l'action. Mais, dans ces deux romans comme souvent chez Anne-Marie Garat, la famille n'est le pilier d'une cohésion qu'au prix d'un mécanisme récurrent qui remplace la filiation biologique par l'adoption. La maternité biologique est ici mortifère, par défaut ou par excès, par indifférence ou par étouffement. La famille est sans cesse désavouée en faveur d'autres affinités plus électives.

Roman familial, mais aussi roman de formation. L'accès à l'amitié et à l'amour constitue, en marge de l'Histoire, la matière principale de ces romans. Mais cet accès n'est possible que par le détour d'une autre expérience fondatrice traditionnelle, la conquête d'une identité : il s'agit de se procurer un savoir sur le passé, sur la filiation et l'adoption, d'où une progression orientée par le dynamisme de l'enquête. Celle-ci, souvent périlleuse, débouche sur les péripéties d'un véritable roman d'aventures, non dépourvu de risques mortels, de combats singuliers, de rencontres inopinées et de retrouvailles imprévues. De nombreux stéréotypes fonctionnent ici avec bonheur, par exemple le décryptage d'un document secret, la transmission d'un objet confié par un mourant, la filature, le rendez-vous dans une maison perdue au cœur de la forêt, et même, dans *L'Enfant des ténèbres*, la résurrection d'un personnage que l'on croyait mort. A certains égards la progression du récit ressuscite les procédés du roman-feuilleton – ce qui au fond n'a rien de surprenant, car Anne-Marie Garat a écrit le roman par livraisons hebdomadaires, à l'adresse non pas d'un journal, mais de deux lecteurs privés appartenant à son entourage, qui voyaient ainsi l'œuvre se construire peu à peu.

Il faut également mentionner un trait saillant, déjà remarquable dans les romans antérieurs, qui est la présence fondatrice de l'image dans le récit, à tel point que, en marge du roman sériel, familial, du roman d'aventures et du roman de formation, on pourrait évoquer une nouvelle catégorie générique, celle du roman d'image. Certains documents photographiques possèdent un caractère indicial puissant dans le cadre de l'enquête : il s'agira par exemple d'identifier et de retrouver un individu présent sur un cliché surgi d'un tiroir. Ailleurs la photographie sera présentée comme le laboratoire d'une expérience intérieure de révélation et de métamorphose. Ailleurs encore, telle scène sera décrite non pas dans sa perception immédiate, mais comme le sujet soudainement figé d'une future photographie qu'exhumeront de virtuels descendants. En tout cas le matériel et les métiers de la photographie, ses potentialités artistiques sont au premier plan, et il en va de même pour le cinéma. On voit ainsi que la présence de l'image collabore à la réflexion sur la trace et sur l'héritage qui forme le socle de l'écriture romanesque.

On a en outre affaire, pour créer une autre appellation un peu hors normes, à des romans météorologiques, tant y est prégnante la place accordée à la description des ciels, des lumières, des intempéries, et, à celle des paysages urbains, montagnards, campagnards, qui baignent dans ces variations climatiques. La genèse de *Dans la main du diable* comporte à cet égard une pratique que l'auteure a expliquée au moment de la parution du roman. Celui-ci a été écrit en un an à peu près, de septembre 2004 à juin 2005, chaque chapitre correspondant environ à une semaine : et la narratrice a transposé dans chacun des chapitres situés en 1913-14 le temps qu'il faisait en 2004-2005 pendant la semaine d'écriture qui correspondait. Manière d'inscrire le présent dans le récit du passé, manière aussi de métamorphoser la pluie et le beau temps en source d'inspiration romanesque, manière donc de renouer avec la pratique d'un certain réalisme.

La poétique romanesque développée ici comporte enfin une dimension intertextuelle. Non seulement des influences littéraires sont perceptibles, mais on peut identifier ici et là des « implications », comme celle qui apparaît dans les dernières pages de *Dans la main du diable* : la mobilisation et les premiers combats convoquent au sein du texte, qui se fait épique et lyrique, des fragments de poème qui s'intègrent dans le fil du paragraphe, par exemple :

Parti d'Aurillac le 2 août, le fils de Renée n'en reviendra pas. Fiancé de la terre et promis des douleurs, qu'un obus a coupé par le travers en deux<sup>8</sup>, de lui n'en sera plus nouvelle, ni de son corps ni de son âme, qu'il repose<sup>9</sup>.

Les modèles génériques présents dans la fiction sont donc nombreux et concurrents, signe d'appartenance à un sillage postmoderne éclectique. Cependant, dans cette matière polymorphe, l'Histoire s'insère et insiste.

### Présence de l'Histoire

La trilogie s'étend de 1913 à 2010, même si l'on se contente ici d'évoquer les deux premiers volets, situés en 1913 et 1933. Le choix de 1913 n'a rien de surprenant, car cette année correspond à la veille d'un basculement historique. Dominique Viart et Bruno Vercier notent que « la Première guerre mondiale est l'époque à laquelle la littérature contemporaine fait le plus référence, parce qu'elle y cherche l'origine historique et problématique d'un siècle de ténèbres et de désillusions<sup>10</sup> ». Toutefois *Dans la main du diable* n'est pas un roman de guerre : le récit s'arrête avec la mention des tout premiers combats. Ce qui sollicite ici l'écriture, c'est bel et bien l'ébullition d'une époque où le déchaînement se prépare dans la relative inconscience du monde. De même, vingt ans plus tard, le récit s'ancre dans une année charnière : celle où Hitler prend le pouvoir en Allemagne et où, bien avant que ne débutent les hostilités, se déterminent inexorablement les conditions qui mèneront à la seconde guerre mondiale. L'auteure adopte ainsi une stratégie de contournement par rapport aux conflits armés ou à la littérature des camps, ainsi qu'aux polémiques qu'elle a pu susciter. Au premier plan sont les prémisses, pas les événements. Certes, certaines omissions du récit se voient comblées par des retours en arrière lors de récits ultérieurs. *Dans la Main du diable* ne décrit pas l'horreur des tranchées, mais celle-ci apparaît dans le second volume, au cours d'une rétrospection. Quant à la déportation, c'est dans le troisième volume, *Pense à demain*, qu'il faudra en chercher la trace. Quoi qu'il en soit, Anne-Marie Garat préfère implanter le récit dans l'amont ou l'aval des grands traumatismes historiques du XX<sup>e</sup> siècle.

La coloration historique du récit prend plus d'une forme. Il s'agira tout d'abord d'histoire événementielle et politique. Le premier roman courant de septembre 1913 à août 1914, il y sera fait mention de la situation instable dans les Balkans, des funérailles de Paul Déroulède et d'une manifestation des Camelots du Roi, de l'assassinat de Caillaux par madame Calmette et des retombées politiques de ce fait divers, de la modification de la loi concernant le service militaire, de la victoire du parti socialiste aux législatives, puis de l'attentat de Sarajevo, de la mobilisation... L'intrigue même du roman tourne autour de la montée des nationalismes, puisque le thème central en est la fabrication et l'expérimentation, en Birmanie et en France, d'armes bactériologiques virulentes, ainsi que la rivalité de puissances européennes pour la possession de ce type d'armes. De même, vingt ans plus tard, *L'Enfant des ténèbres* se déroule entre septembre 1933 et le printemps 1934, tandis que s'affirme à

---

<sup>8</sup> On reconnaît ici deux vers d'un poème d'Aragon, « La guerre et ce qui s'ensuit », *Le Roman inachevé*, 1956, Paris, Gallimard (Poésie), p. 63.

<sup>9</sup> *Dans la main du diable*, p. 1285.

<sup>10</sup> Bruno Vercier, Dominique Viart, *op. cit.*, p. 127.

Berlin le pouvoir national-socialiste, combattu par des résistants de l'ombre, que s'amplifient les persécutions et les brimades, que s'ouvrent les premiers camps, que la Hongrie est en proie à la dictature, qu'en Italie les fascistes assassinent les militants anarchistes, qu'en France éclate l'affaire Stavisky, et qu'un peu partout se répand le sentiment d'une menace internationale diffuse accompagnée d'un profond sentiment d'impuissance. Là encore, les aventures des personnages principaux sont directement reliées à ce contexte historique, puisque deux actions parallèles se développent : d'un côté, il s'agit d'exfiltrer d'Allemagne un certain Harbayer, scientifique juif inventeur de l'eau lourde retenu par le gouvernement allemand pour l'intérêt militaire de ses travaux, d'autre part de récupérer Camille Galay, l'héroïne, tombée au mains des nazis pour avoir emboîté le pas à son amie hongroise Magda dans un détournement de fonds fascistes au profit des résistants berlinois.

À l'histoire événementielle se mêle constamment l'histoire sociale, à laquelle l'écriture d'Anne-Marie Garat est très sensible, qu'il s'agisse de dire la misère du faubourg parisien, d'évoquer les retombées de la crise de 1929 aux États-Unis, ou de décrire les réunions syndicales clandestines dans l'entre-deux-guerres. D'autre part, dans la mesure où la dynastie Bertin-Galay, chaîne de transmission du roman, s'est enrichie dans l'industrie agro-alimentaire, le récit convoque de manière documentée l'histoire industrielle : modernisation de l'entreprise au prix de sa mécanisation, développement de la publicité, conquête des marchés, heurts du capitalisme et de la réalité ouvrière, luttes syndicales, grèves... Sur un autre plan encore, de nombreux personnages sont liés au monde de l'art. Ainsi Daniel Bertin-Galay apparaît dans le premier roman comme un cinéaste d'avant-garde, et le récit de ses fougades sentimentales s'entremêle de considérations avisées sur l'histoire du cinéma et l'évolution du muet au début du siècle. *L'Enfant des ténèbres* fait intervenir la peinture fauviste, cubiste, expressionniste : l'intérêt pour ce dernier courant, pour ses excès, sa révolte et sa dérision, se révèle aussi dans la description du théâtre d'avant-garde joué à Berlin dans l'entre-deux-guerres. Ces références artistiques, qui recourent toujours l'intrigue principale, ne fonctionnent pas à la manière d'une toile de fond mais manifestent les inquiétudes ou les déchirements de l'époque à laquelle elles se rattachent. Enfin l'histoire est affaire scientifique et technologique : c'est pourquoi les personnages de savants (médecins, chimistes, physiciens) se trouvent propulsés au premier plan.

L'auteure joue pleinement le jeu de l'évocation historique. La mode vestimentaire est abondamment mentionnée, de même que les innovations techniques et les objets nouveaux peu à peu enfantés par le siècle : machine à coudre, téléphone, ascenseurs, dirigeables, automobiles, jumelles, stylographe à pompe... À mi-chemin entre technique et politique, la création d'un fichier photographique d'identité judiciaire fait l'objet d'un développement détaillé. La volonté de suggérer l'air du temps où sont situées les intrigues transparait par exemple dans ce passage situé vers le début de *Dans la main du diable*, et qui ressemble à une gravure d'époque (à tel point qu'on peut le supposer inspiré par l'une d'entre elles) :

Tout en y courant, elle collait son front à la vitre de l'omnibus, absorbée par le spectacle de la rue. Comme un défilement de cinéma, elle voyait les comptables se pressant vers leur bureau, les femmes en cheveux, poussant du ventre contre le vent, les cabas pendus au bras sous leur pèlerine croisée en cache-cœur ; et les marchands ambulants installant leur voiture le long des trottoirs ; les beaux messieurs gris argent, très aristocrates et nonchalants, tenant leur chapeau d'une main ferme, et les pans de leurs manteaux claquant leurs cuisses de sauterelles, et les larbins, les portiers à courbettes devant les hôtels, hélant un taxi ou fonçant vers les portes à tambours tournant follement, et le

jeune livreur, joli comme un Jésus, l'air vaurien en casquette, un grain de beauté à la tempe, qui traversait la chaussée en se riant des cochers<sup>11</sup>.

De manière analogue certaines informations mineures, parfois déclinées sur le mode ironique, ponctuent le déroulement du roman : des inondations désastreuses à Toulouse, une catastrophe ferroviaire à Melun, des orages monstrueux à Paris en juin 1914, ou encore une pluie d'étoiles filantes le 9 octobre 1933. Il s'agit de redonner vie à une actualité de l'époque, y compris celle des faits-divers, par exemple le vol et la restitution de la Joconde au musée du Louvre, le suicide de la princesse Sophie de Saxe-Weimar ou le crime des sœurs Papin, non pas tant pour imprégner de vraisemblance le reste du récit que pour le pur plaisir de la résurgence, de la remontée de petits événements oubliés vers la conscience de l'écrivain et vers celle du lecteur. Il est clair qu'une abondante documentation, fournie par la lecture des journaux d'époque ou des ouvrages historiques de synthèse, a présidé à l'écriture de ces petits faits d'époque. La romancière a éprouvé le besoin d'assimiler le maximum d'informations sur la période qu'elle représente, afin d'évoquer celle-ci de l'intérieur, en adoptant dans la mesure du possible le point de vue et les mentalités de ceux qui la vécurent.

### **Modes d'insertion**

L'outillage romanesque qui permet d'animer ces différents pans de l'histoire est assez traditionnel. L'utilisation de personnages référentiels permet, de façon très classique, l'ancrage du récit dans la réalité historique. Leur rôle, assez réduit dans le premier roman, s'affirme plus nettement dans *L'Enfant des ténèbres*, où des personnalités du monde littéraire telles que Gide, Cocteau ou Max Jacob fréquentent la librairie d'Élise, qui est elle-même une transposition du personnage d'Adrienne Monnier, et où l'état-major national-socialiste apparaît en personne, notamment Goering en collectionneur morphinomane et amateur d'orchidées.

Un autre procédé très fréquent destiné à arrimer l'aventure des personnages dans l'histoire politique consiste dans l'insertion de scènes où les personnages lisent des journaux, dont les grands titres sont mentionnés, juxtaposant souvent les nouvelles les plus hétérogènes. Ces passages, selon le cas, soulignent la futilité des lecteurs, leur inconscience, ou au contraire leur angoisse devant les signes avant-coureurs des catastrophes. On rencontre une variante de ce procédé dans des scènes de réunions mondaines au cours desquelles les invités commentent l'actualité. La contemplation des Colonnes Morris joue un rôle analogue de fenêtre narrative entre le destin des personnages et l'entourage qui est le leur. On apprend ainsi qu'Yvette Guilbert se produit dans un nouveau récital de chansons ou bien que l'on donne au Chatelet *La Vie parisienne*, mais le regard se pose également sur les affiches publicitaires d'époque : phosphatine Fallières, ouate thermogène, cachous Lajaunie ou Bébé Cadum.

D'autre part Anne-Marie Garat aime à faire sentir la présence des foules, à évoquer les grands rassemblements, les meetings, les manifestations, éventuellement leur répression, ou encore, de manière moins dramatique, à suggérer la densité vivante de la foule urbaine, comme dans le paragraphe par lequel débute le chapitre V de *L'Enfant des ténèbres* :

À sept heures du soir, la foule indigène du quartier Montparnasse se pressait sur le boulevard, hilare, hagarde, multitude des robes collées au flanc des costumes filant selon le principe des bancs de poissons de hauts fonds sur leur trajectoire fluide, leur cours fluctuant brusquement, tournevoltant en attroupements éphémères, puis le flot se reconstituait et fuyait, Élise en était étourdie. Les fils tortueux du sort, les fils tenaces de

---

<sup>11</sup> Dans la main du diable, p. 325.

la vie commune tressés sous ses yeux, les destins humains divers et changeants que cette foule évoquait lui procuraient un sentiment mêlé, d'incertitude, de perplexité, de vague ébriété. Des leitmotifs dissonants émergeaient du grondement urbain, du trafic dense à cette heure, autobus, camions, voitures, telle la confuse ouverture d'une symphonie, sans cesse esquissés par cette précipitation effrénée des corps, vers quelle destination... Quel concert ce prélude annonçait-il, de l'universel désastre que toute multitude promet<sup>12</sup> ?

L'auteure renoue ici avec l'un des enjeux fondamentaux du roman historique, qui est de donner à percevoir le peuple. Cependant la multitude est perçue dans son rapport avec un personnage individualisé (ici Élise) qui l'observe, se fond en elle ou s'en détache. C'est donc sans renoncer à la mise en scène de figures individuelles, que, par passages, le roman tend vers une écriture simultanéiste. Ce penchant se manifeste surtout dans les zones liminaires du récit, par exemple au cours des dernières pages de *Dans la main du diable* :

Un soir d'octobre, seule dans sa chambre, assise à sa coiffeuse, Blanche a commencé de couper distraitemment une mèche de ses cheveux teints, avec les petits ciseaux. Une grande mèche rouge taillée au ras de son front craquelé comme carton, et puis une autre, une autre [...].

À cette date, Mme Mathilde et Simon Lewenthal signent l'achat des terrains de Choisy. L'ingénieur Edmond Fleurier organise l'effort de guerre de l'industrie automobile. Henri de Galay s'abîme dans la contemplation d'un daim jaillissant du feuillage, sur le galbe d'une porcelaine chinoise. D'une fenêtre en altitude, ivre d'espace, Daniel accommode sa vue à la perspective bleue de Broadway Avenue. Étienne Louvain, Bachelier sans professeurs, est en vacances chez sa grand-mère à Digne. La Reine prie saint François, au cou la médaille de Marcus. Meyer cueille les dernières poires du verger. Tous les matins, Pauline attend le facteur au portail, une lettre qui ne vient pas. Seule dans la bibliothèque, à l'étage, juchée sur l'escabeau, Sassette lit *La Chartreuse de Parme* [...].

À cette date, massés sur le pont supérieur du transatlantique, les passagers regardent s'éloigner le port. Nul ne prête attention à la jeune femme et à l'enfant accoudées au bastingage<sup>13</sup>.

Symétriquement, le prélude non numéroté sur lequel s'ouvre *L'Enfant des ténèbres* se déroule à « cinq heures du soir, septembre 1933 » mais en différents points de la planète : à Londres, devant la maison de Virginia Woolf, à Genève au siège des Nations Unies, dans un chalet de l'Allgäu, à la gare de l'Est à Paris, au sous-sol de la Coupole, où l'on danse le swing et la rumba, dans le bureau de Simon Lewenthal à Choisy. Plus que dans l'extrait précédent se révèle ainsi le caractère cosmopolite du roman :

Le soleil se couchait sur l'Europe, sauf Londres sous les nuages le ciel était limpide, la météo estivale, et si la nuit montait à l'est, assombrissant plaines et chaînes montagneuses, le cours des fleuves en tracés d'argent, palmes d'estuaires ouvertes aux océans, la coulée somptueuse des glaciers et le moutonnement des forêts, la nébuleuse bleue des villes aux dômes et clochers paisibles, les cheminées d'usine, quel veilleur, quelle sentinelle verrait, dans cette invasion naturelle des ténèbres, le spectre d'une main colossale planant sur la carte, y jetant son ombre tentaculaire<sup>14</sup> ...

Certes, dans les deux exemples cités, on peut interpréter l'élargissement géographique et le déploiement en éventail du personnel romanesque comme un procédé visant à rassembler les protagonistes soit pour créer un effet de finale, soit pour lancer un programme en parsemant l'Europe d'une volée de personnages dont chacun ensuite, à tour de rôle, verra son sort développé dans les séquences

---

<sup>12</sup> *L'Enfant des ténèbres*, p. 122.

<sup>13</sup> *Dans la main du diable*, p. 1287.

<sup>14</sup> *L'Enfant des ténèbres*, p. 14.

ultérieures. Mais cela correspond surtout à une volonté de composer en réseau parce que l'histoire est ici l'interaction monumentale de destinées éparses où l'écriture romanesque introduit, peut-être de force, une cohérence. Le développement du récit ménage du reste un équilibre entre la force centrifuge qui est celle de l'écriture simultanée et une force centripète, liée à la structure familiale, qui ramène régulièrement les éléments éparpillés vers des noyaux narratifs communs.

En dépit de cet intérêt pour le collectif, le poids de l'histoire pèse essentiellement sur les épaules de personnages particuliers, qui en sont les acteurs en raison de leur engagement politique officiel ou occulte. Ainsi *Dans la main du diable* met au premier plan d'une part le colonel Terrier, chef d'une brigade chargée de gérer l'expérimentation sur l'homme d'armes chimiques et bactériologiques dans les mois qui précèdent la première guerre mondiale, et d'autre part un jeune militant anarchiste et syndicaliste, Markus, qui se retrouvera au centre du soulèvement italien de juin 1913. *L'Enfant des ténèbres* multiplie les personnages activistes. Le personnage d'Étienne Louvain, par exemple, y anime en sous-main un réseau de contre-espionnage et de résistance à l'expansion du fascisme qui l'entraîne dans un certain nombre de missions périlleuses. L'une des premières pages du roman fait de lui le témoin muet d'une séance des Nations Unies :

Cependant le matin même il y avait eu un petit incident de séance au palais Wilson. Sous la fresque du plafond où cinq hommes de bonne volonté se donnent la main, éloquente allégorie, l'assemblée écoutait un juif de haute Silésie venu rapporter les exactions nazies, massacres, magasins saccagés, viols, synagogues et tombes profanées... Alors le délégué de l'Allemagne s'était levé : « Messieurs, charbonnier est maître chez soi. Nous sommes un État souverain, et ce qu'a dit cet individu ne vous regarde pas... Nous faisons ce que nous voulons de nos socialistes, de nos pacifistes, et de nos juifs, nous n'avons à subir de contrôle ni de la SDN. » Joseph Goebbels s'était rassis dans le silence, la journée s'annonçait belle<sup>15</sup>.

Le même personnage se voit chargé, dans la dernière partie du roman, de négocier le rachat d'une jeune femme internée au camp d'Oranienburg, contre un tableau de Grünewald. À côté de ces personnages explicitement engagés, certaines figures moins impliquées se définissent cependant par la nature de leur contact avec le monde social qui les entoure : l'auteure joue volontiers sur un certain effet de dessillement, lorsque des personnages jeunes se voient confrontés à la présence de la misère ou du cynisme.

Enfin, un certain nombre de paragraphes réflexifs, prêtés aux personnages ou pris en charge par la voix narrative, reviennent de temps à autre sur le sens de l'Histoire. Une page rappellera par exemple, dans le premier roman, comment l'humiliation causée par la défaite de 1870 a entraîné au sein de l'armée française un culte de la guerre régénératrice, associé au mépris pour la République et pour le parlementarisme, ainsi qu'à des convictions xénophobes. Telle conversation entre médecins envisagera les dérives possibles d'une société gagnée par l'hygiénisme. *L'Enfant des Ténèbres* multipliera les digressions centrées sur le rapport de l'individu à l'Histoire, quitte à diluer le personnage individuel au sein de sa génération, telle en Allemagne la jeunesse de l'entre-deux-guerres. D'autre part, l'éveil de la conscience historique, chez des êtres qui se découvrent soudain manipulés, apparaît souvent comme une nécessité salvatrice : Élise Casson, entrée par hasard à la National Gallery, vit devant « Les Ambassadeurs » de Holbein une sorte de transe :

Ces deux personnages surplombaient le temps, ils semblaient instruits de menées inquiétantes qui concernaient quelque chose d'elle, au présent. Aussi bien son expédition en fraude au cimetière de Highgate, le motif réel de son enquête funèbre. Celui de ses séjours à Londres, son petit commerce de revues en contrebande. Aussi la visite à la

---

<sup>15</sup> *L'Enfant des ténèbres*, p. 12.



Hogarth Press ; mais surtout les remuements de l'Europe, fracas d'événements lointains qui se tramaient dans le désert endormi de l'été londonien. [...] C'étaient des mêmes hommes d'argent et d'armes, faiseurs de guerres, de crises et de banqueroutes que l'entretenaient les personnages du tableau, dans le silence du musée<sup>16</sup>.

L'ensemble de ces digressions donne l'idée d'une histoire tragique parce que les personnages peinent à en comprendre le sens, tragique également parce qu'elle est faite de crises et de convulsions répétitives, chaque génération héritant, sans même le savoir, des apories du passé. Le thème de l'oubli, qui agit avec une rapidité confondante, ressort avec insistance. Cet oubli mortifère, constant mais destiné à s'accroître dans le troisième volume de la trilogie, est une forme larvée de révisionnisme. Pourtant certains phénomènes de revenance freinent la falsification volontaire ou involontaire de l'Histoire. A mi-chemin des destinées individuelles et collectives se dessine l'idée que seule la démarche volontariste de l'enquête, débouchant sur l'appropriation d'un passé redécouvert, redéfini, permet d'échapper à l'étau d'une récurrence absurde.

Le mythe d'Orphée, omniprésent dans les deux volumes, joue ici un rôle symétrique par rapport au thème spectral, puisque si le spectre remonte spontanément du royaume des morts pour hanter les vivants, dans le cas d'Orphée il s'agit bel et bien d'y descendre. Ainsi Gabrielle effectue une sorte de « catapse » dans les tranchées afin de retrouver Pierre Galay qui a disparu pendant de longs mois, qu'elle a cru mort, dont elle a mis l'enfant au monde entre temps. Elle inverse le mythe puisque c'est ici Eurydice qui part sur les traces d'Orphée. Cet épisode incarne dans l'univers du roman un scénario qui a en réalité valeur plus abstraite, dans la mesure où il métaphorise le mouvement de la mémoire, qui doit descendre elle aussi au cœur des ténèbres, assumer les vérités qui y miroitent, avant de remonter et de pouvoir vivre – ou du moins survivre. Dans *L'Enfant des ténèbres*, une variante du motif apparaît sous forme du pont au-delà duquel on rencontre les fantômes, pour peu qu'on ose le franchir, comme l'annonce la citation de Murnau mise en exergue : « Et une fois franchi le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre<sup>17</sup>. » Du reste l'intérêt pour les processus de remémoration sillonne les deux romans ; on le constate par exemple au chapitre XII de *Dans la main du diable* qui contient une réécriture abrégée, revisitée par le thème du développement photographique, de l'épisode de la madeleine :

Et elle ne sut comment, dans sa rêverie des grands remuements du vent, comme portée par une vague montueuse, une image se mit à bouger dans sa mémoire, à refluer sous l'eau et revenir, s'enfoncer de nouveau, résistante et insaisissable, celle d'une figure inconnue, et pourtant familière, qui se dessinait, perçait la surface... Elle remontait du fond de sa mémoire, à la manière des épaves, longtemps après l'engloutissement des naufrages<sup>18</sup>.

Proust lui-même fait d'ailleurs dans ce roman une très fugitive et très discrète apparition, lors d'une scène au bois de Boulogne. La remémoration individuelle s'organise aussi dans la tradition freudienne autour de scènes enfouies – généralement liées à l'impossible de la relation maternelle –, mais il semble que, pour Anne-Marie Garat, il s'agisse moins de défendre une démarche psychanalytique d'exhumation, que d'avoir recours à un procédé de dramatisation éprouvé.

Ce survol des données historiques présentes dans les deux premiers romans de la trilogie permet de constater que les problématiques traditionnelles d'un roman historique écartelé entre visée documentaire et incarnation des personnages sont ici peu opérantes : l'accouplement contre nature de Clio et de Calliope ne semble pas poser problème. Le seul point sur lequel il existe probablement une tension entre

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

<sup>17</sup> *L'Enfant des ténèbres*, p.7.

<sup>18</sup> *Dans la main du diable*, p. 320.

histoire et fiction consiste dans ce que Brigitte Krulik appelle un point de vue rétroprojectif<sup>19</sup>, autrement dit une tendance à prêter aux personnages, ou à la voix narrative qui les évoque, une connaissance prémonitoire des événements ultérieurs, à leur faire pressentir de manière trop intuitive les implications de ce qui est en train de se produire.

### La part du diable

Reste à envisager pourquoi le recours au romanesque s'est imposé à Anne-Marie Garat comme un moyen privilégié pour appréhender l'histoire. Plusieurs réponses se chevauchent. En premier lieu Anne-Marie Garat vote la confiance au roman : son œuvre est constituée de romans consentis, pour reprendre la formule de Dominique Rabaté. L'ère du soupçon est close. Ce n'est pas un hasard si *L'Enfant des ténèbres* commence par la phrase « Virginia Woolf sortit à cinq heures »<sup>20</sup>, en hommage à la romancière anglaise, mais aussi en signe de rejet contre tous ceux qui repousseraient l'écriture romanesque comme gratuite et non pertinente. Il faut rappeler aussi que l'auteure a écrit en 2004 *Une faim de loup : lecture du Petit chaperon rouge*<sup>21</sup>, texte qui comporte un plaidoyer en faveur du conte, de ce qui se joue et se transmet dans les formes élémentaires du récit. À l'échelle d'œuvres beaucoup plus amples on retrouve ici la même foi dans la vertu du foisonnement narratif, le goût de l'élan qui emporte les histoires et multiplie les personnages, et la même indifférence par rapport aux embarras théoriques qui ont pu encombrer dans le second demi vingtième siècle le terrain de l'inspiration romanesque.

Le champ du roman populaire offre en outre la possibilité de faire apparaître le Diable, et ce n'est pas la moindre des raisons qui expliquent le choix de ce type de récit. L'énoncé des titres affiche clairement cette intention. Mais la présence du Malin ne se limite pas à la couverture des romans. Le diable se livre tout au long du récit à des incursions linguistiques, sous le masque d'expressions figées telles que « allez au diable ! », « par tous les diables », « le diable l'emporte », « se démener comme un beau diable », ou encore « quel démon t'inspire ? », etc. En outre une scène se déroule au Guignol du Carré Marigny, et fait surgir sur scène un diable rouge dans le dos des personnages, « chacune de ses apparitions faisant alors trépigner et hurler les petits, qui s'égosillaient pour le prévenir, riant très fort et pleurant pour certains, d'autres pétrifiés de terreur<sup>22</sup> ». Scène qui reprend de façon spéculaire, non sans une hyperbole pathétique, la comédie romanesque interprétée par les personnages du roman.

De même, la « main du diable » intervient à deux reprises ; une première fois au chapitre XXV lorsque Gabrielle réfléchit seule dans sa chambre et prend conscience de l'affaire qui s'est tramée autour d'elle :

[...] ils étaient tous dans la main du diable. Celui-ci soufflait sur eux son haleine pestilentielle, d'ordure et de mort... Dire qu'elle avait pris, l'autre soir, la nouvelle de ce cahier pour une grâce du destin, pour le geste de l'ange magnanime qui, de l'aile, rend justice, apaise les tourments ! Elle avait cru à une lettre d'amour, à un adieu miséricordieux, une bénédiction... Surgi de sous les plumes célestes, c'était l'affreux ricanement de l'archange, si beau dans l'arc-en-ciel de son plumage divin... La hideur de sa face véritable... Le cahier ouvert sur la table, les pages couvertes de l'écriture élançée d'Endre, ses hampes et ses jambages élégants, étaient une illusion d'optique, un

<sup>19</sup> Brigitte Krulik, *Fascination du roman historique : intrigues, héros et femmes fatales*, Paris, Autrement, 2007, p. 67.

<sup>20</sup> *L'Enfant des ténèbres*, p. 9.

<sup>21</sup> Anne-Marie Garat, *Une faim de loup : lecture du Petit chaperon rouge*, Arles, Actes Sud, 2004.

<sup>22</sup> *Dans la main du diable*, p. 889.

leurre offert sous les espèces du visible, pour mieux anéantir. Ces pages brûlent qui les touchent, comme autrefois le poison des princes imprégnait les linges, collait à la peau, dévorait les chairs et convulsait les corps<sup>23</sup>.

Ce passage insiste d'une manière quasi mélodramatique sur les attributs traditionnels de Lucifer, sur son haleine, son ricanement, son rapport au feu, son statut d'ange déchu. Ici se heurtent également les figures antagonistes et récurrentes du démon et de l'ange<sup>24</sup>. L'expression « la main du diable » revient une cinquantaine de pages plus loin, lorsque Pierre Galay, cherchant à neutraliser la puissance destructrice potentielle d'un document, ne voit d'autre solution que de mentir et se dit « rattrapé par la main du diable<sup>25</sup> ». Dans le second volet la thématique du diable est relayée, comme le titre l'annonce, par celle des ténèbres infernales. En somme, l'usage du stéréotype démoniaque et la mise en scène manichéenne d'une lutte entre les champions du bien et du mal constituent le roman en champ de manœuvre pour un affrontement moral. Toutefois, parmi les traits fréquemment attribués au démon dans la littérature, et qui vont de la révolte à la transgression, de l'omnipotence à l'omniscience et au blasphème, de la culpabilité à l'obsession et à l'orgie, Anne-Marie Garat opère un choix et privilégie, comme on le verra, le motif de la corruption.

D'autre part le diable s'incarne. Il a plusieurs visages. Le premier est celui d'Endre, jeune ingénieur chimiste cousin et amant de la protagoniste, qui s'est prêté, par ambition, cupidité ou pour d'autres raisons plus sourdes, à d'affreuses expériences, relatives à l'arme chimique, sur la population birmane – et qui rachète plus ou moins ses fautes par un suicide tardif. Le deuxième est celui de Michel Terrier, jeune officier maniaque de l'autorité, qui dirige au sein de l'armée un groupe officieux voué à maîtriser, en France cette fois, le maniement d'armes secrètes et maléfiques. Ces deux personnages sont, à différents degrés, séduisants, cyniques et manipulateurs. Ils exercent sur ceux qui les rencontrent un ascendant puissant et dangereux. Dans le deuxième volume, Michel Terrier, que le lecteur avait laissé pour mort à Venise vingt ans plus tôt, ressuscite sous un nom allemand, Grubensteiger, qui est une paraphrase ironique de son ancien nom français. Il s'est mis au service du régime nazi tout en continuant à jouer son propre jeu, dont il transmet les finesses à une élève, Julia Brighten – peut-être dévouée à son initiateur, à moins qu'elle ne médite de le trahir. Plus généralement, *L'Enfant des ténèbres* associe le démon au totalitarisme et ce seront les figures de Goebbels, de Goering ou du trafiquant d'art Bruno Lohse qui se feront les incarnations du mal, tandis que les personnages impliqués dans la lutte contre le totalitarisme prendront symétriquement la posture de l'ange.

L'opposition dynamique de l'ange et de la bête n'est cependant pas outrancièrement simplifiée. Le mal ne peut toujours venir de l'autre, sa racine est en chaque homme : tout au plus le contact avec certaines individualités perverses concourt parfois à réactiver sa puissance latente. Afin de mettre en scène cette vérité bien connue, Anne-Marie Garat exploite la structure familiale de la saga en recourant au thème du rejeton maudit : au sein de chaque famille, il existe au moins un être corrompu qui élargit son pouvoir afin de conduire les autres membres à l'humiliation et à la déchéance. Endre est le cousin de Gabrielle, il a été aussi brièvement son amant, elle continue de lui vouer une passion semi incestueuse. Il est aussi le véritable père de Camille, dont l'ascendance est ainsi inexorablement salie. Dans *L'Enfant des ténèbres*, deux situations symétriques expriment le même malaise : la

---

<sup>23</sup> *Dans la main du diable*, p. 675.

<sup>24</sup> Opposition fréquente dans le récit, à tel point qu'un personnage porte pour surnom Monsieur Lange, en référence également à Renoir sans doute.

<sup>25</sup> *Dans la main du diable*, p. 736.

famille hongroise persécutée et irréprochable de Magda comporte cependant un frère au service de la dictature, et la fratrie allemande humaniste, libérale, insolemment résistante, des enfants de Jürgen comporte un nazi prêt à dénoncer ses frère et sœur.

Le mal n'est pas seulement au sein de la famille, il atteint l'être profond de chacun. En effet l'un des fils conducteurs qui ressurgissent fréquemment est celui de la contamination, et il n'est pas fortuit que la hantise de la guerre bactériologique, qui forme le noyau du premier roman, réapparaisse dans le troisième volet comme une résurgence du mal séculaire. Les recherches scientifiques, sur lesquelles le texte revient par allusions répétées, portent presque toujours sur les microbes, les bacilles, la vaccination, l'expérimentation immunologique. *L'Enfant des ténèbres* fait ainsi mention d'un « drame de Lübeck », survenu en 1930 : deux cents nourrissons contaminés par une souche virulente du bacille de Koch, que le médecin du laboratoire laissait voisiner avec les vaccins... À travers cette sensibilité au danger que comporte la maîtrise plus ou moins complète des agents de contamination physiologique apparaît la dimension métaphorique du thème. Le mal, la cruauté, la destruction s'inoculent à l'autre avec volupté. La transmission du mal peut se faire non seulement sur le mode familial, mais aussi sur le mode amical (ainsi Pierre Galay subit la séduction malsaine d'Endre Kertezs), à travers la relation amoureuse, ou simplement par la souillure dont est atteint chaque personnage quand il est confronté à la violence des autres, laquelle éveille inéluctablement la sienne propre. Dans *L'Enfant des ténèbres*, le personnage d'Alain Lewenthal se donne la mort après avoir subi, au cours d'un voyage à Berlin, des humiliations dont il est sorti physiquement indemne mais psychologiquement anéanti. Une variante par rapport à ce thème consiste dans la crainte de l'empoisonnement ou de l'irradiation (le terme revient assez souvent, au sens général et pas seulement nucléaire). L'irradiation, synonyme ici de corruption à la fois physique et psychologique, diffuse des ondes délétères contre lesquelles certains personnages tentent d'engager une lutte sans merci. Ces différents champs sémantiques (empoisonnement, contamination, irradiation) renvoient plus généralement à une conception éclatée, instable, de la matière : structure poudreuse, nuageuse et volatile qui, par manque de compacité, se prête à la dissolution comme à la pénétration. Il semble que l'univers mental soit sujet à une pulvérisation analogue, poreux en quelque sorte, et donc facile à contaminer. Il n'est pas exclu que cette hantise de la propagation se retrouve, inversée, dans les allusions répétées à un certain hygiénisme conquérant au début du XX<sup>e</sup> siècle, ou encore dans le thème apparemment inoffensif du lait, boisson de santé et de croissance dont l'entreprise Bertin-Galay veut dominer le marché.

Enfin, le diable dont il est question ici n'agit pas seul. Dans les deux romans sont tressés des réseaux de complicité occulte, qui se disputent le pouvoir. Le récit frôle parfois les stéréotypes du roman d'espionnage. C'est pourquoi la trilogie d'Anne-Marie Garat s'inscrit dans la tradition qu'analyse Brigitte Krulik quand elle rattache le genre historique à un éloge de la conspiration :

Le mythe de la conspiration a ainsi le mérite de fournir tout à la fois un système d'interprétation fondé sur une causalité diabolique d'autant plus opératoire qu'elle fonctionne selon un schéma manichéen – l'esprit de vie, l'esprit de mort, la liberté/le despotisme –, un principe d'action politique – identifier et dénoncer les conspirateurs – et une raison d'espérer et de se rassurer<sup>26</sup>.

Il est vrai que l'univers romanesque d'Anne-Marie Garat, en dépit d'un certain pessimisme, est parcouru d'un élan libérateur, dans la mesure où il est voué à la mise en scène d'une entreprise de réparation. Non seulement les individus et les familles doivent s'arracher à la mélancolie, mais l'écriture même est réparation : elle reprise partiellement les trous de mémoire tout en conservant des zones d'ombre et

---

<sup>26</sup> Brigitte Krulik, *op. cit.*, p. 212.

d'ambiguïté irréductibles, elle chevauche les pouvoirs de l'imaginaire pour donner sens au chaos. La construction séculaire sert à mettre l'histoire en perspective, si bien que, en une démarche ambivalente, le roman y révèle à la fois une continuité intelligible, qui fait sens, et les failles entre générations qui obturent ce sens. En outre certains personnages comme Gabrielle ou Étienne Louvain sont mandatés pour racheter, par leur présence lumineuse ou par leur engagement dans le monde, les atrocités de l'histoire et les méchancetés du destin. Dans un entretien accordé à Aliette Armel pour *Le Magazine littéraire*, l'auteure assume pleinement cette aspiration rédemptrice :

Au-delà du plaisir de raconter, ce qui m'intéresse, c'est d'interroger la monstrosité et le document du passé qui en est témoin [...]. Nous sommes dans la main du diable, mais, à la négativité, j'oppose la puissance de l'énergie vitale, en réponse au nihilisme ambiant<sup>27</sup>.

Le troisième volume de la série, *Pense à demain*, diffère considérablement des précédents, ne serait-ce que parce que la distance qui sépare le lecteur de l'époque où se situe l'action est beaucoup moindre. Le récit démarre en 1963, et il est suivi d'un épilogue qui s'étend jusqu'en 2010. Pour l'auteure, pour beaucoup de lecteurs, le monde de 1963 appartient à l'expérience vécue. Le délai d'environ 60 ans, nécessaire selon Walter Scott pour que l'on puisse parler de roman historique, n'est pas écoulé. De plus le recours aux archétypes du romanesque, bien que réel puisqu'il s'agit d'un récit de vengeance organisée, est moindre. Cette évolution est également sensible d'un point de vue stylistique, dans l'emploi de phrases plus tourmentées, et d'un point de vue psychologique, avec des analyses plus aigres.

Pourtant le projet, en parvenant à son terme, ne se modifie pas complètement. Il s'agit toujours d'exhumer de l'oubli, pour le liquider, un passé malade, de prendre en charge l'histoire qui s'est tronçonnée entre les expériences hétérogènes des générations successives. Cela afin de pouvoir « penser à demain », autrement dit vivre. Le titre est polysémique : au-delà de l'injonction qu'il comporte de se tourner vers l'avenir, ce titre invite aussi à penser au passé, car « Demain » est le surnom de Résistance d'un protagoniste mort. Penser à lui, penser à Demain, c'est accepter sa disparition et la vérité sur sa disparition, vérité que les autres personnages, chacun pour des raisons qui lui sont propres, ont cherché à occulter. Cette démarche relève elle aussi de la réparation, d'un apurement des comptes qui libérerait – peut-être – le XXI<sup>e</sup> siècle commençant du passif laissé par le précédent, et d'une proclamation du sens face aux menaces universelles de crise.

---

<sup>27</sup> Aliette Armel, « Trois questions à Anne-Marie Garat : Saga familiale et archives de l'infamie », *Le Magazine littéraire*, avril 2010.

# Proses narratives en France au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle



**Musique et littérature : de Pascal Quignard à  
Joza Karas.**

Camilo BOGOYA (Université de Marne-la-vallée)

Que ce soit dans le cadre des encyclopédies, des rapports entre littérature et cinéma, des commentaires dans le cyberspace ou des travaux universitaires, une tradition critique lie indéniablement le nom de Pascal Quignard à la musique. Cela contraste avec ce que Roland Barthes écrivait en 1977, exposant une généralité assez audacieuse : « Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture ; aucun, je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust<sup>1</sup>. » Nous ne porterons pas de jugement sur le verdict de Barthes, mais depuis *Le Salon du Wurtemberg*<sup>2</sup>, *Tous les matins du monde*<sup>3</sup>, *La Haine de la musique*<sup>4</sup> et *Boutès*<sup>5</sup>, il paraît impossible de tenir le même discours.

À la manière des moralistes, la musique dont nous traiterons tient toujours à une « leçon ». Comment la définir en peu des mots ? Jean-Louis Pautrot, qui a largement travaillé sur les rapports entre musique et littérature, analysant *La Leçon de musique* et *Tous les matins du monde*, propose une interprétation générale que nous allons reprendre : « La musique quignardienne est une élégie, un cri de deuil lancé en direction d'une perte irracontable et informulable autrement. La musique est le son d'un manque, la trace sonore d'un déchirement<sup>6</sup>. » Cette affirmation coïncide avec celle de Dominique Rabaté :

La musique, c'est ce qu'il faut comprendre à demi mot, est une obole, mais elle ne ramène rien. Elle est tendue vers ce qui précède, vers un autre temps [...] Elle va vers le banal, le plus trivial, le rebut. Elle est puissance de souvenir d'un état qui est à la fois présent et à jamais disparu. Elle est la trace d'une perte qui ne s'oublie pas<sup>7</sup>.

Poétique de l'indicible, du deuil et de la perte, la musique est investie d'un traitement mélancolique. Dans ce sens, l'expérience sonore soit du côté de l'exécution, soit en tant qu'enjeu de l'écoute, est ancrée aussi bien dans l'intrigue romanesque que dans l'intrigue de la pensée. Il s'agit d'une quête sonore sans principe ni fin ; elle propose un va-et-vient entre le biographique et le fictionnel en

<sup>1</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 1982, p. 247.

<sup>2</sup> Pascal Quignard, *Le Salon du Wurtemberg* [1986], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988.

<sup>3</sup> Pascal Quignard, *Tous les matins du monde* [1991], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993.

<sup>4</sup> Pascal Quignard, *La Haine de la musique* [1996], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

<sup>5</sup> Pascal Quignard, *Boutès*, Paris, Galilée, 2008.

<sup>6</sup> Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », XLVI, 2007, p. 82.

<sup>7</sup> Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas/Sejer, coll. « Écrivains au présent », n° 1, 2008, p. 63.

mettant l'accent sur le perdu ; elle détermine enfin un imaginaire pré-linguistique constitué à partir de la conjecture et de la mythologie personnelle de l'auteur.

Cet univers romanesque est en conséquence amplement peuplé de musiciens : Charles Chenogne, Sainte Colombe, Némie Satler, Ann Hidden en sont des personnages emblématiques. Bien que cette pléiade de noms soit confrontée à l'insatisfaction, à une quête sans objet, à une errance, leur expérience du sonore reste une exaltation de la musique. Cependant, la musique en tant que tension vers le perdu, refuge ultime, zone de résistance aux commandements collectifs, a également sa part damnée, son inquiétante étrangeté, son défailir.

Dans cette perspective, en étudiant *La Haine de la musique*, nous allons examiner l'autre face de cette vision nostalgique qui fait consensus. Dans cet ouvrage, l'auteur examine en effet la face damnée de l'art, c'est-à-dire les rapports que la musique entretient avec la domination, la terreur et la mort. Dans un premier temps et à manière d'introduction, nous aborderons la question de l'obéissance sonore à partir de laquelle Quignard construit ses hypothèses. Dans une deuxième partie, le cœur de cet article, nous développerons la problématique de la défaillance sonore dans l'espace concentrationnaire. Nous explorerons les rapports qui lient la musique au pouvoir, à la punition, mais aussi à la résistance.

### Musique et soumission

En 1996 paraît *La Haine de la musique*, titre assez paradoxal si l'on tient compte d'autres ouvrages qui proposent une réminiscence plutôt romantique : *La Musique et l'ineffable* de Jankélévitch<sup>8</sup>, *Le Silence des sphères : essais sur la musique* de Valery Afanassiev<sup>9</sup>. Avec ce livre, le propos de l'auteur est d'interroger la musique en tant que forme de la terreur. Ainsi, le titre illustre une provocation, un désir d'associer deux notions apparemment contradictoires, de lier la valeur symbolique d'un art considéré comme sacré avec sa face maudite.

*La Haine de la musique* explore le territoire sinistre où la musique peut advenir. Danielle Cohen-Levinas consacre un article à la question de la voix dans *La Haine de la musique* qui résume de manière assez juste le projet du livre :

La négation se saisit de la musique. Tout ce qui dans le sonore révélait une utopie fondatrice de l'humain bascule dans une constellation irréfléchie, violente, arrogante. Cet art souverain, promesse de jouissance esthétique, transmet simultanément des normes de comportements barbares, une apologie de l'aliénation<sup>10</sup>.

Pour toucher à la négativité de la musique, le livre pose d'abord la question du premier royaume où se trouverait la première expérience individuelle du sonore, liée à la douleur. À partir de la naissance et jusqu'à la mort, nous pouvons fermer les yeux et arrêter de voir mais nous ne pouvons pas, naturellement, nous empêcher d'écouter, même dans la nuit ou dans les états de non-conscience. En faisant référence au *Rigveda*, le plus ancien des textes hindous, Quignard souligne cette condition : « L'hymne X du *Rigveda* définit les hommes comme étant ceux qui, sans y prendre

---

<sup>8</sup> Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable* [1961], Paris, Seuil, 1983.

<sup>9</sup> Valery Afanassiev est un pianiste russe. Dans son livre, écrit d'une manière très spontanée, il réfléchit sur l'harmonie musicale de l'univers et il se « penche également sur l'aspect destructeur de la musique, négligé par les musicologues mais souligné par les poètes » (Valery Afanassiev, *Le Silence des sphères : essais sur la musique*, Paris, José Corti, 2009, p. 9).

<sup>10</sup> Danielle Cohen-Levinas, « Les icônes de la voix. *La Haine de la musique* », dans Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (dir.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005, p. 195.

garde, ont pour terre l'audition<sup>11</sup>. » Cette audition est le témoignage d'un monde sonore qui va de l'échange linguistique jusqu'au cri, de la lecture des romans jusqu'au silence (la lecture étant pour Quignard une forme d'audition).

En revenant à la question de la négativité de la musique, signalons que l'asservissement à l'écoute est l'un des traits fondamentaux du premier royaume. Cette expérience de l'écoute avant la naissance permet de lier la terreur et le sonore : « Le *terror* est au fond de mon cœur. Il est tout le fond de mon cœur. Je ne fais confiance pour le limiter qu'à ceux qui se reconnaissent totalement souillés au moins du son qui l'avertit. Ce son a précédé ma naissance, l'inspiration de l'air et le contact du jour<sup>12</sup>. » La terreur du monde sonore ne provient pas exclusivement de l'impossibilité d'arrêter l'ouïr, mais d'une trace originaire. L'univers du premier royaume, c'est-à-dire l'univers utérin, devient ainsi plus complexe, car il échappe à la réminiscence nostalgique de l'unité et de la protection. Dans la poétique quignardienne, dire le premier royaume, dire la poche amniotique revient à dire aussi l'étonnement sonore et la souffrance qui s'ensuit. Même avant la naissance, une cicatrice commence à s'installer, faite autant de terreur que d'obéissance. Cette idée, comme une musique de fond, parcourt tout le livre à la manière d'une hantise sémantique.

Insister sur l'obéissance sonore propre au premier royaume a une double importance. D'un côté, Quignard renvoie à la désacralisation du sonore, à l'acceptation d'une portée terrifiante à laquelle nous ne pouvons nous dérober ; et d'un autre côté, l'auteur explore ce qui précède le langage et ce qui peut le déterminer. Cette insistance sur la condition originaire du sonore vis-à-vis du langage, suggère un rapport avec le sonore qui détermine le futur rapport avec la langue. Ainsi, la servitude linguistique dérive d'une première servitude que nous pouvons nommer naturelle.

C'est alors dans la servitude de notre oreille que s'enracine et prend ampleur la réflexion de Quignard. La question qui s'ensuit est celle-ci : à quoi sommes-nous soumis ? Pour Quignard, nous sommes soumis à la langue maternelle et ce phénomène se répète dans l'écoute de la musique :

Hymnes nationaux, fanfares municipales, cantiques religieux, chants familiaux, identifient les groupes, associent les natifs, assujettissent les sujets.

Les obéissants.

Indélimitable et invisible, la musique paraît être la voix de tous<sup>13</sup>.

À la lumière de cette conception de l'obéissance sonore, nous allons examiner à présent le côté le plus perturbant du livre, à savoir, le chapitre qui porte sur le rôle de la musique dans l'espace concentrationnaire.

### **Auschwitz ou le déchirement sonore**

*La Haine de la musique* n'échappe pas à l'exhumation des œuvres à laquelle est vouée l'écriture de Pascal Quignard. Nous y retrouvons par exemple les livres de Simon Laks, musicien et compositeur qui est devenu le chef d'orchestre au camp d'Auschwitz II-Birkenau. Dans la figure de Laks, la reprise des voix anéanties par l'histoire est accompagnée d'un phénomène sinistre : le rôle de la musique dans l'extermination des juifs. Ainsi, le retentissement du livre de Quignard recoupe la tentative de désacraliser le plus sacré des arts, en faisant du traité VII, qui donne son titre à l'ouvrage, un nœud névralgique.

---

<sup>11</sup> *La Haine de la musique*, p. 39.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 48

<sup>13</sup> *La Haine de la musique*, p. 121-122.



## Musique et pouvoir

Si la musique fait partie d'une machine conçue pour tuer lentement, cette force dominatrice n'est pas propre au XX<sup>e</sup> siècle. Avant que la musique n'entre dans les camps de concentration, le désir de soumettre un autre par le biais des sons était une pratique primitive. Quignard, évoquant la fonction magique du sonore remarque ceci :

Les ethnologues ont inventorié les techniques musicales propres à intimider la tornade, à fouetter l'ouragan, à calmer le feu, à assommer la rafale, à semer la panique dans les pluies afin de les mener en en tambourinant le débit, à attirer le troupeau dans son piétinement, à ensorceler la venue du fauve dans le corps du sorcier, à terrifier la lune, les âmes et le temps jusqu'à l'obéissance<sup>14</sup>.

Cette fonction, que Primo Levi appelait « maléfique<sup>15</sup> », devient un autre instrument de la terreur. Le désir de contrôler la nature et de dépasser la panique de l'homme face à la frénésie des éléments, se transforme en récit d'un homme qui en abat un autre par le biais de la contagion rythmique. La musique n'est plus un dialogue dirigé vers les dieux et les forces de la nature, mais une arme sonore capable de détruire. C'est dans ce cadre que Pascal Quignard exhume le témoignage de Simon Laks pour en faire, à la manière des biographies qui remplissent les *Petits Traités*, le portrait d'une problématique à l'échelle d'une histoire aussi bien diachronique que synchronique.

Simon Laks, pianiste, violoniste, compositeur, chef d'orchestre, survécut à l'expérience de l'enfermement sous le III<sup>e</sup> Reich. Il désira « méditer sur le rôle qu'avait joué la musique dans l'extermination<sup>16</sup> ». Le livre de Quignard explore ce même rôle dans une temporalité élargie. Mais les réflexions de Simon Laks n'ont pas obtenu d'écho : « En 1948, il publia au Mercure de France, avec René Coudy, un livre intitulé *Musiques d'un autre monde* précédé d'une préface écrite par Georges Duhamel. Ce livre ne fut pas accueilli et tomba dans l'oubli<sup>17</sup>. » Simon Laks raconte qu'il voulait le faire publier en polonais, mais après une longue attente il a reçu une lettre du ministère de la Culture et de l'Art avec cette réponse : « Ouvrage trop idyllique qui présente les Allemands sous un jour excessivement flatteur et les prisonniers comme des créatures dénuées de tout sens moral et de toute dignité humaine. Impropre à la publication<sup>18</sup>. »

Comment s'est produit ce malentendu ? Était-ce le sujet de la musique à l'intérieur des camps qui a imposé des interprétations aussi délirantes ? Trois décennies plus tard, en polonais, Simon Laks publiera *Mélodies d'Auschwitz*, une réécriture décantée de *Musiques d'un autre monde*. La préface de Pierre Vidal-Naquet à la traduction française, très présente dans les rapports d'intertextualité du traité de Quignard, résume ainsi le propos du livre : « la grave question qu'il pose est celle de la place d'un art, la musique, dans ce lieu de mort<sup>19</sup>. » En effet, dès le premier ouvrage, Simon Laks affirmait le poids de la musique dans l'espace concentrationnaire :

Faisant partie du commando de musique, nous avons eu, de ce fait, le triste privilège d'observer la presque totalité des rouages du camp, non seulement du côté « atrocités », mais aussi du côté conception, organisation, méthode et résultats escomptés par ses

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 180-181.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, préf. Pierre Vidal-Naquet, trad. franç. Laurence Dyèvre, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Toledot-Judaïsme », 1991, p. 19.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 15.

dirigeants pour un avenir immédiat et pour un avenir très éloigné. C'est autour de nous, musiciens, que gravitait le monde hétéroclite qui peuplait Auschwitz, que ce soient les SS ou les détenus<sup>20</sup>.

Cette phrase finale, peut-être exagérée, ne se trouve plus dans le livre postérieur, mais laisse soupçonner la place privilégiée du musicien dans l'observation du quotidien. De même, l'ouvrage est pour Simon Laks une prise de responsabilité vis-à-vis de l'histoire collective et personnelle : « j'estime de mon devoir de raconter, et en quelque sorte de clore, ce chapitre par ailleurs significatif de "l'histoire de la musique" que n'écrira sans doute aucun historien spécialisé dans ce domaine de l'art<sup>21</sup>. » Or, Quignard reprend ce chapitre et surtout prolonge leur réflexion.

### Musique et punition

Pour Laks et pour Quignard, la musique a fait partie intégrante de la vie dans les camps de concentration. Pourquoi ?

La musique viole le corps humain. Elle met debout. Les rythmes musicaux fascinent les rythmes corporels. À la rencontre de la musique l'oreille ne peut se fermer. La musique, étant un pouvoir, s'associe de ce fait à tout pouvoir. Elle est d'essence inégalitaire. Ouïe et obéissance sont liées. Un chef, des exécutants, des obéissants, telle est la structure que son exécution aussitôt met en place<sup>22</sup>.

Le pianiste russe Valery Afanassiev, dans ses essais sur la musique, se pose la question du rôle de l'art dans la soumission des prisonniers : « Je me demande si elle n'a pas contribué au pouvoir destructeur d'Hitler, étant donnée sa force d'anéantissement<sup>23</sup>. » Dans ce sens, nous pourrions dire que la musique anéantissait car elle était une autre forme de punition : « Ce ne fut pas pour apaiser leur douleur, ni même pour se concilier leurs victimes, que les soldats allemands organisèrent la musique dans les camps de mort<sup>24</sup>. » Cette organisation fait partie d'une machinerie où chaque pièce joue un rôle dans le fonctionnement de ce que nous pourrions appeler une fabrique de la mort. La marche qui était le prélude pour le départ des *Kommandos* est la cloche qui annonce le châtement. Mais cette marche, qui doit dresser le corps des condamnées pour encadrer leurs mouvements dans une seule unité et un seul pas, est aussi reproduite pour dresser le corps des musiciens. Autrement dit, avant de rentrer en scène l'orchestre doit marcher, se soumettre à un rythme et se mettre à la place de l'auditeur. Simon Laks témoigne de ce dressage des musiciens dans ces termes :

Kopka<sup>25</sup> lance un ordre : *Vorwärts ! Marsch !*<sup>26</sup> et le titre de la marche que nous allons jouer. En même temps, le tambour frappe quelques mesures rythmées auxquelles se joint bientôt le vacarme assourdissant de la grosse caisse et des cymbales, tout cela dans le but de nous faire marcher à un pas cadencé impeccable<sup>27</sup>.

Ce pas souligne l'absence du sujet qui n'existe plus qu'à l'échelle d'une scène collective. Simon Laks illustre également de quelle manière l'écart entre les musiciens et les autres prisonniers est illusoire. Après la marche, les musiciens posent

---

<sup>20</sup> Simon Laks et René Coudy, *Musiques d'un autre monde*, préf. Gorges Duhamel, Paris, Mercure de France, 1948, p. 14.

<sup>21</sup> Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, op. cit., p. 22.

<sup>22</sup> *La Haine de la musique*, p. 202.

<sup>23</sup> Valery Afanassiev, *Le Silence des sphères : essais sur la musique*, op. cit. p. 78.

<sup>24</sup> *La Haine de la musique*, p. 206.

<sup>25</sup> Chef d'orchestre avant que ne le fut Simon Laks.

<sup>26</sup> « En avant ! Marche ! »

<sup>27</sup> Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, op. cit., p. 51.

les instruments et partent travailler comme leurs compagnons « avec cette différence que personne ne joue de musique pour nous lors de notre départ<sup>28</sup> ». À la fin de la journée, les musiciens reviennent un peu avant pour recevoir les *Kommandos* avec de la musique. Encore une fois, rythmer par une marche les pas des hommes en train de mourir d'exténuation fait de la musique une punition supplémentaire. Simon Laks rappelle que le rythme de la marche du soir était plus lent pourvu que les prisonniers puissent le suivre. Tantôt le matin tantôt le soir, la présence de la musique punit d'autant plus qu'elle réjouit les commandants. Dans cette perspective, Quignard suggère deux causes à la punition par le sonore :

1. Ce fut pour augmenter l'obéissance et les souder tous dans la fusion non personnelle, non privée, qu'engendre toute musique.
2. Ce fut par plaisir, plaisir esthétique et jouissance sadique, éprouvés à l'audition d'airs aimés et à la vision d'un ballet d'humiliation dansé par la troupe de ceux qui portaient les péchés de ceux qui les humiliaient<sup>29</sup>.

Ces deux fonctions de la musique nous font penser tant à l'incantation qui annule le moi qu'au divertissement. Mais toutes les deux relèvent de la négativité, car l'une fait appel à l'obéissance et l'autre à la jouissance sadique. Les deux fonctions recourent des mécanismes de punition et peuvent être associées à deux pratiques de la musique dans le camp de Birkenau. Dans la préface aux *Mélodies d'Auschwitz*, Pierre Vidal-Naquet souligne que la musique était publique ou privée, autrement dit, elle visait l'obéissance collective ou le plaisir d'un commandant qui demandait des « concerts d'anniversaires par exemple étroitement réglés par un rituel. Il fallait donner à chacun ce qu'il attendait : de la musique juive pour l'un, telle chanson populaire allemande pour tel autre qui ne supportait pas autre chose<sup>30</sup> ». Dans ce sens, même si la musique permettait aux musiciens de se maintenir en vie en ayant des conditions privilégiées, jouer faisait d'eux « les aèdes de l'enfer<sup>31</sup> ». D'ailleurs, la dimension publique de la musique montrait le rôle de cet art dans la structure qui assurait l'ordre et même le statut des commandants. Simon Laks l'illustre ainsi :

L'ambition première du *Lagerführer*, le commandant, de tout camp digne de ce nom était de former sa propre *Lagerkapelle*, orchestre de camp, dont le rôle principal était d'assurer le parfait fonctionnement de la discipline de camp et, à l'occasion, de procurer à nos anges gardiens un peu de distraction et de détente, si nécessaires pour exercer leur métier parfois « ingrat »<sup>32</sup>.

Nous retrouvons sous la plume de Simon Laks ce mélange entre discipline et plaisir, entre punition et divertissement pervers qui fait le paradoxe de la musique sous le III<sup>e</sup> Reich et que Quignard synthétise dans les deux causes fondamentales citées précédemment. De même, il faut souligner la question d'un bien symbolique, d'un art dont l'organisation marquait la dignité et le prestige du commandant. Dans ce sens, nous pouvons dire que la musique était une sorte d'institution à l'intérieur de la hiérarchie, comme l'était la gastronomie qui permit la survie des cuisiniers talentueux<sup>33</sup>. Pour gagner des positions, pour un nazi, la musique était nécessaire, car elle représentait un instrument de pouvoir et d'ostentation, elle attestait le rang et

---

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 53.

<sup>29</sup> *La Haine de la Musique*, p. 206-207.

<sup>30</sup> Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> *Ibid*, p. 32.

<sup>33</sup> Simon Laks souligne le cas de Franz Nierychlo qui dirigeait un grand orchestre et en plus « exerçait en même temps (pour des raisons mystérieuses ; c'était l'une des bizarreries du camp) les fonctions de chef, c'est-à-dire de *Kapo* des cuisines des prisonniers » (*Ibid*, p. 56).

pour ainsi dire le corps extérieur et tentaculaire du *Lagerführer*. La dignité de ce dernier était associée à la musique, de même que les empereurs romains avaient recours à la poésie.

### Musique et résistance ou la controverse de Karas

Pour clore cette réflexion, je voudrais traiter d'un autre aspect, à savoir la portée esthétique de la musique à l'intérieur des camps de concentration. Pour Simon Laks, la question est claire : il n'y a pas eu de *bonne* musique à Birkenau. Mais d'autres musiciens pensent que la musique qui a été jouée et composée dans l'univers concentrationnaire doit absolument être mise en valeur. En effet, Joza Karas, musicien tchèque, dans son livre *La Musique à Terezín* essaie de récupérer la mémoire musicale du camp. Même si le livre de Karas, écrit en anglais, date de 1985, il ne fait pas allusion à Simon Laks. Ceci est très symptomatique d'une recherche qui a duré plus de dix ans. Il s'agit pourtant d'une absence qui ne fait que confirmer le peu de retentissement qu'ont eu *Musiques d'un autre monde* et *Mélodies d'Auschwitz*. En effet, Karas considère qu'avant lui personne ne s'était occupé d'un phénomène aussi déconcertant : « Si l'Holocauste avait fait l'objet de recherches minutieuses, de nombreux ouvrages, films, émissions de télévision ou travaux scientifiques, comment expliquer que nul, avant moi, ne se fût intéressé de près à cet aspect de la vie des Juifs durant les années tragiques de la Seconde Guerre mondiale<sup>34</sup> ? ». Quoiqu'il en soit, son travail reste une source fondamentale, comme pour Quignard qui cite Karas en empruntant de courts passages de son livre qui viennent s'incruster dans les derniers fragments du traité VII de *La Haine de la musique*.

À propos de la revendication musicale des années 1941 à 1945, Karas souligne : « J'acquis la conviction que toute la musique de Terezín méritait d'être enregistrée en une sorte d'album souvenir, tant par sa valeur historique que pour sa valeur artistique intrinsèque<sup>35</sup>. » Il faut rappeler que le camp de Birkenau et celui de Terezín n'avaient pas les mêmes conditions, car ce dernier « était, à l'origine, le point de rassemblement réservé aux Juifs de Tchécoslovaquie, avant qu'ils ne soient déportés vers les camps d'extermination<sup>36</sup> ». Terezín, ou Theresienstadt en allemand, est devenu par la suite un camp pour la propagande, ou *Propagandalager*. À partir du 20 janvier 1942, il commence à abriter les Juifs que le Reich considérait dans une situation privilégiée par rapport à la déportation. Dominique Foucher, appartenant au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, étudie la consolidation du camp en tant qu'instrument de la propagande nazi. Concernant les prisonniers qui sont arrivés à partir de janvier 1942, il rappelle l'intention d'envoyer à Terezín

ceux qui sont âgés de plus de soixante-cinq ans et, pour contenter la Wehrmacht, les combattants de la Grande Guerre grands mutilés ou ayant obtenu les plus hautes distinctions. Les rejoindront, par la suite, les personnalités ayant de solides relations ou dont la disparition susciterait des interrogations à l'étranger<sup>37</sup>.

Cette condition exceptionnelle du camp de Terezín a eu évidemment une conséquence sur l'activité musicale. Si l'on compare *Mélodies d'Auschwitz* et *La musique à Terezín*, il est surprenant d'entendre évoquer dans ce dernier des opéras, de

---

<sup>34</sup> Joza Karas, *La Musique à Terezín, 1941-1945*, trad. franç. George Schneider, Paris, Gallimard, coll. « Le messenger », 1993, p. 9.

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 201.

<sup>37</sup> Dominique Foucher, « Un camp pour la propagande », dans *Le Masque de la barbarie. Le ghetto de Theresienstadt 1941-1945*, Sabine Zeitoun et Dominique Foucher (dir.), Lyon, Éditions de la Ville de Lyon/Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, 1998, p. 61.

la musique de chambre et des chœurs pour enfants, et même plusieurs orchestres alors qu'à Birkenau il n'y avait que celui dirigé par Simon Laks. Nous pouvons en conclure avec Karas que « la vie artistique, et plus particulièrement la vie musicale, au camp de Terezín n'a aucun équivalent dans l'histoire du III<sup>e</sup> Reich<sup>38</sup> ». Une preuve de cette affirmation est la place qu'y avait l'opéra : « *Rigoletto* et *Tosca* furent donnés à de nombreuses reprises, avec deux distributions différentes pour la seule année 1943<sup>39</sup>. » En plus de l'accueil des grandes personnalités, des savants et des artistes, les conditions de vie ont permis de survivre et de faire de l'art. Cependant, il ne faut pas voir le camp de Terezín comme un lieu de protection idéalisé : seule une classe privilégiée gardait plus de chances de survie parmi une surpopulation qui atteignit environ 58 000 personnes à la mi-septembre 1942<sup>40</sup>. Les conditions réelles des camps étaient subies alors par la plupart des prisonniers, déportés en masse vers les camps de l'est ou anéantis par la misère et la malnutrition.

Malgré la censure qui régnait alors, ce camp était le seul endroit où l'on pouvait entendre des mélodies interdites dans tout le *Protektorat* et ceci avec le consentement des nazis. Cette contradiction démontre aussi bien l'importance de l'activité artistique à Terezín que les mécanismes de la propagande nazie. À cet égard, Claude Lanzmann fournit un exemple tout à fait révélateur dans son entretien avec Maurice Rossel, le délégué à Berlin du Comité International de la Croix-Rouge pendant la guerre. Rossel inspecta le camp de Terezín et rédigea un rapport sans s'apercevoir, selon Lanzmann, de la comédie propagandiste qui se jouait autour de la musique : « Sur la grande place de Theresienstadt, en face du *Kaffehaus*, ils avaient fait ériger, quelques jours avant votre venue, un pavillon de musique, avec un orchestre, qui jouait, et c'est cet orchestre que vous avez vu, et dont vous parlez dans votre rapport<sup>41</sup>. » La musique, étant donnée sa valorisation, contribuait à maintenir le décor ainsi qu'à propager l'illusion d'un ghetto respectueux des pratiques et des valeurs humaines.

Or, pour Karas, l'activité musicale, si extraordinaire fût-elle, n'était pas liée à une forme imposée de punition ou bien à un plaisir sadique. Pour lui, la musique était une sorte de résistance. D'une certaine manière, la musique témoignait d'un engagement aussi religieux qu'artistique et politique. Nous pouvons l'illustrer avec l'enseignement du chant qui était donné aux enfants<sup>42</sup> :

L'importance du chant dans l'éducation des enfants devient une évidence lorsqu'on examine la question du choix des musiques. Une attention toute particulière était portée aux chants patriotiques juifs. Dans un double but : résister à la tyrannie, et développer l'orgueil d'être juif<sup>43</sup>.

Cette forme de résistance par le biais de la musique était d'autant plus significative que l'enseignement en tant que développement d'une conscience critique était interdit : ceux qui gardaient les enfants tentaient de les instruire par l'art. C'est le cas de Zeev Shek :

---

<sup>38</sup> Joza Karas, *La Musique à Terezín, 1941-1945, op. cit.*, p. 198.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>40</sup> Dominique Foucher, dans « Un camp pour la propagande », *op. cit.*, p. 62.

<sup>41</sup> Claude Lanzmann, *Un vivant qui passe, Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, Paris, Mille et une nuits/ARTE, n° 183, 1997, p. 46.

<sup>42</sup> Concernant les enfants de Terezín, nous pouvons dire qu'environ 11 000 enfants et jeunes de moins de 18 ans ont été internés : « De leur passage, sera conservée une documentation constituée par près de 5 000 dessins, ainsi que par les poèmes, journaux intimes et magazines qu'ils y ont alors rédigés » (Christian Bachelier, « L'enfance à Theresienstadt », dans *Le Masque de la barbarie, op. cit.*, p. 201).

<sup>43</sup> Joza Karas, *La Musique à Terezín, 1941-1945, op. cit.*, p. 96.

J'arrivai à l'*útulek* (la maison des enfants). J'avais la charge d'environ vingt enfants, insuffisamment nourris, et il me fallait les tenir occupés, ce que les Allemands nommaient *Beschäftigung*. Je pouvais jouer avec eux, chanter avec eux, mais il m'était défendu de les instruire<sup>44</sup>.

Le fait de pouvoir chanter avec les enfants permettait la transmission d'une mémoire qui risquait son anéantissement. Conscient de cette possibilité, Zeev Shek enseignait aux enfants des chants hébreux basés sur des poèmes. Cette alliance entre la musique et la littérature maintenait le maître et le disciple dans un même espoir. Il était essentiel de garder l'identité juive et, par conséquent, la musique pour enfants a eu un rôle décisif dans la vie du camp.

Fanny Malafosse souligne dans un article sur la musique à Terezín que « l'œuvre la plus marquante de l'année 1943 est l'opéra pour enfants *Brundibár* d'Hans Krása dont le succès est considérable, puisqu'il est repris cinquante-cinq fois<sup>45</sup> ». Cet opéra a été interprété par des enfants. Il racontait l'histoire du bien qui triomphe sur le mal. La portée de l'enseignement musical ne se limitait pas aux leçons des instituteurs et cet apprentissage aboutissait même à une mise en scène. Par le biais de la musique, comme en témoigne l'opéra *Brundibár*, les prisonniers pouvaient représenter leur situation en symbolisant leur victoire hypothétique sur la mort. Et pourtant, le succès de cet opéra n'échappa pas à la propagande, car il a été joué lors de la visite de la Croix-Rouge. Comme en témoigne Michel Schneider, les représentations de cet opéra furent d'ailleurs interrompues en novembre 1944, « la majeure partie des musiciens et des enfants ayant été déportés à Auschwitz<sup>46</sup> ».

Le côté pédagogique du sonore est encore une fois une manière d'illustrer le pouvoir ensorcelant de la musique, dans la mesure où elle fonde une collectivité. Mais n'oublions pas que du côté des bourreaux ou de celui des victimes, la musique s'investit d'une identité patriotique. De ce fait, même si les orchestres étaient là pour contribuer à la propagande nazie, la musique avait pour les prisonniers une tout autre portée. Dans ce sens, si nous comparons *Mélodies d'Auschwitz* et l'œuvre de Karas, l'écart entre cette dernière et l'expérience de Simon Laks est d'autant plus frappant que les conditions du camp de Birkenau étaient extrêmes. Simon Laks ne parle pas de résistance et son discours s'oppose à celui du violoniste tchèque :

Les musiciens ne manquaient pas une occasion d'apporter à leurs compagnons un peu de beauté, de distraction, et même de rire, pour leur faire oublier un court instant la terrible réalité de la vie au quotidien. Dans le même temps, chaque marque d'une telle sollicitude, si modeste qu'elle fût, était reçue par les détenus avec la plus profonde gratitude<sup>47</sup>.

Pour Karas, la musique n'était pas haïssable ni pour l'exécuteur ni pour le public. Elle était plutôt une échappatoire momentanée. Si elle procurait à la vie du camp une forme de résistance, c'était grâce à son esprit de cohésion et de communauté. Mais cette forme d'affrontement produit d'autres méditations. Ainsi, le livre de Karas et le traité de Quignard se terminent de la même manière, en évoquant les figures du violoniste Karel Fröhlich et du compositeur Viktor Ullmann. Quignard fait allusion au premier pour indiquer l'une « des choses les plus difficiles, les plus profondes, les plus désorientantes qui aient été exprimées sur la musique qui a pu être

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>45</sup> Fanny Malafosse, « La musique et les arts de la scène », dans *Le Masque de la barbarie*, op. cit., p. 154. Concernant Hans Krása, Malafosse remarque qu'il est devenu célèbre dans le camp grâce à son opéra. Il écrira d'autres compositions, dont l'une sur trois poèmes d'Arthur Rimbaud (« Les amis », « Quatrain » et « Sensation »).

<sup>46</sup> Michel Schneider, *Musiques de nuit*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 254.

<sup>47</sup> Joza Karas, *La Musique à Terezín, 1941-1945*, op. cit. p. 41.

composée et qui a pu être jouée dans les camps de la mort<sup>48</sup> ». En effet, Karas reprend le témoignage de Karel Fröhlich<sup>49</sup>, cité à son tour par Quignard. Pour le violoniste le plus réputé de Terezín, le camp présentait *les conditions idéales* « pour composer de la musique ou pour l'interpréter<sup>50</sup> ». Le bref moment de l'art était d'autant plus absolu que le lendemain était voué à la mort. De même, le public se composait de fantômes, car le musicien jouait pour des corps qui allaient monter dans le train de l'extermination. De ce fait, l'art et la survie n'étaient pas dissemblables ni contradictoires, puisque l'un assurait l'autre. Pour Fröhlich, ces conditions idéales avaient un côté anormal et insensé ; autrement dit, l'art dépendait de la négativité de la musique, car celle-ci rappelait l'imminence de la mort. Par d'autres aspects, le témoignage de Fröhlich est aussi révélateur : le violoniste affirme que sa formation musicale au camp lui a été bénéfique, puisqu'il a obtenu, après la Guerre, le poste de violon solo dans l'orchestre de l'Opéra de Prague :

J'ai plus joué à Terezín que dans ma « vie civile ». Je m'éveillais souvent à trois heures du matin [...] Pour moi, d'un point de vue encore une fois subjectif, le fait d'avoir été détenu à Terezín et d'y avoir travaillé la musique à ce point présenta l'avantage de me préparer au métier qui fut le mien par la suite à l'Opéra<sup>51</sup>.

Dans son entretien, Fröhlich répète le mot « subjectif », conscient des limites de son expérience et de sa position « privilégiée ». En ce qui concerne les conditions idéales de la musique, son avis est partagé par Viktor Ullmann, le plus prolifique des musiciens de Terezín « puisqu'il écrit environ vingt-cinq œuvres entre le 8 septembre 1942 et le 16 octobre 1944<sup>52</sup> ». Quignard s'arrête sur « l'humour ultime<sup>53</sup> » du compositeur qui a mis cette phrase au bas de la première page de sa dernière composition : « Les droits d'exécution sont réservés par le compositeur jusqu'à sa mort<sup>54</sup>. » Sur le point de mourir, Viktor Ullmann se permet de résister par l'humour extrême. Mais l'ironie est si fine que le compositeur ne peut même pas exécuter sa musique. À l'instar de Schubert et de ses centaines de mélodies, Viktor Ullmann n'arrivait pas toujours à écouter la musique qu'il composait. Avec son « humour ultime », il défait la figure de l'auteur en montrant son absurdité. Il lance un appât pour la figure du critique qu'il était lui-même, car il était chargé d'organiser les concerts et notamment « d'écrire des critiques » qui arrivèrent au nombre de vingt-cinq<sup>55</sup>. Sa dernière phrase suggère que le compositeur tchèque a eu affaire à ce que nous pouvons appeler, en suivant Fröhlich, les conditions idéales de la composition. Le fait de ne pas avoir de papier, par exemple, souligne le caractère d'une musique qui existait sans autre support que la mémoire défaillante. Et s'il y avait du papier, l'écriture musicale était morcelée, soumise à la censure et au secret.

Pour en revenir à Joza Karas, nous pouvons affirmer que la résistance du sonore vis-à-vis de la mort ainsi que la possibilité de voir des compositions sombrer dans l'oubli ont donné du sens à sa recherche. Il a éprouvé alors le besoin d'aller plus loin : « En 1979, je fondai mon propre quatuor à cordes, afin de jouer des œuvres dont je n'avais fait jusque-là que parler. Mon but ultime est de faire revivre cette musique lors de concerts, ou par le biais d'enregistrements<sup>56</sup>. » Ainsi est né le « Karas

---

<sup>48</sup> *La Haine de la musique*, p. 231.

<sup>49</sup> L'un des grands interprètes du camp de Terezín. De lui, Karas affirme : « L'homme qui accomplit à Terezín les plus étonnants prodiges artistiques, ce fut Karel Fröhlich » (*La Musique à Terezín*, *op. cit.*, p. 69).

<sup>50</sup> *La Haine de la musique*, p. 232.

<sup>51</sup> *La Musique à Terezín*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>52</sup> Fanny Malafosse, « La musique et les arts de la scène », *op. cit.*, p. 157.

<sup>53</sup> *La Haine de la Musique*, p. 233.

<sup>54</sup> *Idem*.

<sup>55</sup> Fanny Malafosse, « La musique et les arts de la scène », *op. cit.*, p. 157.

<sup>56</sup> Joza Karas, *La Musique à Terezín, 1941-1945*, *op. cit.* p. 19.

String Quartet », une réponse, parmi beaucoup d'autres (les récits de Primo Levi, les poèmes de Paul Celan, les dessins de Zoran Music, les nombreux films), à l'idée d'Adorno qui ne porte pas une condamnation, mais transmet une inquiétude : « moins encore que de l'art après les camps, il ne faudrait plus faire de l'art sur ce qui s'y passa<sup>57</sup>. » Mais, mis à part la résistance dont parle Karas, quelle est la place de cette musique ? Milan Kundera, dans sa préface à l'ouvrage collectif intitulé *Le Masque de la barbarie*, répond dans ces termes :

Ce n'est pas seulement l'art créé à Terezín qui nous laisse interdits d'admiration mais peut-être plus encore cette soif de vie culturelle, cette soif d'art que manifestait la communauté terezinienne qui, dans des conditions effroyables, fréquentait des théâtres, des concerts, des expositions. Que fut l'art pour eux tous ? Une façon de tenir pleinement déployé l'éventail des sentiments, des idées, des sensations pour que la vie ne fût pas réduite à la seule dimension de l'horreur. Et pour les artistes ? Inévitablement, leur destin personnel se confondait à leurs yeux avec celui de l'art moderne, dit « dégénéré », pourchassé, bafoué, condamné à mort<sup>58</sup>.

En même temps que la musique extériorisait une sorte de résistance, elle assumait une tradition périphérique et marginale qui représentait la tradition de l'art moderne. Une tradition persécutée à l'instar des auteurs exhumés par Quignard. Ces auteurs maudits, tels que Mahler, Schönberg ou Bartók, avaient ouvert le chemin d'une nouvelle musique. L'art se retrouvait ainsi au milieu d'un champ de tensions fait par la « dégénération ou la pathologie » d'un côté et l'héroïsme de l'autre. Soulignons à cet égard que la lutte contre « l'art dégénéré », *Entartete Kunst*, commence dès 1933. La partie la plus visible de cette politique totalitaire a été les bûchers installés le 10 mai où brûlaient les livres hérités de l'*Aufklärung*. Les arts plastiques ainsi que la musique recoupaient la césure entre l'art moderne européen et l'art nationaliste, subissant de ce fait le bûcher concentrationnaire du III<sup>e</sup> Reich. Si Joza Karas a voulu récupérer une musique qui passait forcément pour dégénérée, dans le domaine de la peinture nous assistons à un phénomène semblable. En 1992, à Los Angeles et à Berlin, a été remontée l'exposition d'« Art dégénéré », organisée à Munich en 1937 « où toutes les formes plastiques de la modernité des années 20-30 étaient proposées aux sarcasmes du public<sup>59</sup> ». Parmi les cent sept peintres rabaissés par la politique nazie, il y avait Klee<sup>60</sup>, Chagall<sup>61</sup>, Kokoshka<sup>62</sup>, Otto Dix<sup>63</sup>, mais aussi des dizaines d'artistes aujourd'hui inconnus. Cette exposition qui n'est pas née dans l'univers concentrationnaire exhibait la haine de l'art moderne, la même haine qui a persécuté la musique des compositeurs juifs.

---

<sup>57</sup> Cf. Michel Schneider, *Musiques de nuit*, op. cit., p. 272.

<sup>58</sup> Milan Kundera, « Tel fut leur pari », dans *Le Masque de la barbarie*, op. cit., p. 7.

<sup>59</sup> Jean-Michel Palmier, « Introduction », dans *L'Art dégénéré. Une exposition sous le IIIe Reich*, Paris, Jacques Bertoin, 1992, p. 8.

<sup>60</sup> En 1933, il est contraint d'abandonner sa chaire de professeur à l'Académie de Düsseldorf. L'esthétique officielle juge son art « primitif, décadent et pernicieux ». Concernant l'exposition « Art dégénéré », dix-sept de ses tableaux figurent au catalogue (Von der Weid, Jean-Noël « Textes », dans *L'Art dégénéré. Une exposition sous le IIIe Reich*, op. cit., p. 145).

<sup>61</sup> Soulignons que certaines de ses toiles ont été brûlées par les nazis, à Mannheim, en 1933.

<sup>62</sup> Classé parmi les artistes de l'art dégénéré, plus de 400 de ses œuvres ont été confisquées.

<sup>63</sup> Son art « est accusé de tourner en dérision le patriotisme et l'héroïsme guerrier ». Il est chassé de son professorat à l'Académie de Dresde et interdit d'exposition. Plus de 260 de ses œuvres sont confisquées (*Ibid*, p. 128).



# Proses narratives en France au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle



## Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie de Pierre Michon, Annie Ernaux, Pierre Bergounioux et François Bon.

Aurélie ADLER (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

### Des raisons d'une recherche

Le choix d'un sujet de thèse part souvent de lectures personnelles. En ce qui me concerne, c'est la découverte d'une littérature inédite qui a motivé l'élaboration d'un corpus de recherche. Avant de lire Pierre Michon, Pierre Bergounioux et Annie Ernaux, j'ai d'abord découvert les récits de François Bon sur lesquels j'ai ensuite travaillé en Master 2 – *Un fait divers*<sup>1</sup>, *Prison*<sup>2</sup>, *C'était toute une vie*<sup>3</sup>. À l'époque je connaissais encore mal la production littéraire contemporaine. J'avais lu le nom de François Bon dans les travaux de Dominique Viart, et ce qu'écrivait ce critique m'interpelait : la question de la figuration de la misère sociale, ses enjeux en termes poétiques, historiques et ontologiques. J'ai lu les récits de Bon et j'ai trouvé sa « diction » du réel – un réel frappé du sceau de la catastrophe – tout à fait originale, parce qu'elle déjouait à la fois les pièges de l'illusion réaliste tout en inaugurant un nouveau territoire de fiction. Le terme de « nouveau » peut interroger. En effet, représenter la misère du monde pour reprendre le titre du sociologue Pierre Bourdieu, n'était-ce pas l'objectif visé par les fresques hugoliennes ou les romans de Zola, ou même des Goncourt ? N'était-ce pas l'un des partis pris de Céline ? Mais aussi des romans prolétariens du début du XX<sup>e</sup> siècle ? Le territoire romanesque du populaire, loin d'avoir été ignoré, a au contraire fait l'objet de nombreuses représentations aux enjeux poétiques et politiques différents. François Bon ne serait dès lors qu'une voix parmi d'autres, plus grandes, tout du moins canonisées, dans cette littérature des figures populaires. Pourtant nous maintenons le terme de « nouveau » territoire, dans la mesure où les modalités de la représentation de cette pauvreté du réel diffèrent radicalement entre l'œuvre de ces auteurs et celle de François Bon. Loin de la grande fresque du peuple ou du grand récit d'une émancipation désirée du peuple, les récits de vie de François Bon témoignent de l'effondrement d'un monde, le monde ouvrier. Ce que l'écrivain représente, ce sont ses vestiges, ses restes infimes, ses figures isolées, défaites, des figures minuscules, figures marginales. L'Histoire s'écrit non plus sur le mode de la fresque, à la manière de Michelet, mais sur le mode de l'enquête autour de figures individuelles.

L'infirmité, la pauvreté du sujet se trouve redéployée dans des récits à l'énonciation spectaculaire, jouant sur toutes les gammes de la profération. Amplifier,

<sup>1</sup> François Bon, *Un fait divers*, Paris, Minuit, 1993.

<sup>2</sup> François Bon, *Prison*, Lagrasse, Verdier, 1997.

<sup>3</sup> François Bon, *C'était toute une vie*, Lagrasse, Verdier, 1995.

dramatiser la voix inouïe des sans-voix : l'originalité de la démarche, son intérêt poétique, sociologique et politique dans une époque qui voit triompher les valeurs libérales fait de l'écriture de François Bon une littérature à contretemps. Mais comment faire entrer en littérature la voix d'une frange de la population qui n'a pas droit au chapitre ? Ces questions éthiques et esthétiques informent une poétique du heurt et du défaut chez François Bon ; elles définissent aussi une littérature des marges ou mettent en évidence des marges de la littérature. Les figures que l'écrivain entend représenter interrogent ainsi également le statut de la littérature.

### Définition d'un corpus

J'ai voulu enquêter autour de ces figures du minuscule et du marginal dans la littérature contemporaine, élargir mon corpus, valider aussi une hypothèse. L'étude des récits de Bon m'a permis de dégager un paradigme du minuscule et du marginal à l'œuvre dans le récit de vie contemporain. Les écrivains Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux centrent de la même manière leurs récits autour de figures du populaire ; elles apparaissent dans le même contexte : fin d'une ère culturelle (fin des terroirs, fin de la paysannerie, du petit commerce, éclatement et dissémination d'une communauté – familiale, sociale – fondée sur la reprise d'une tradition). Le lien entre ces écrivains est d'abord générationnel : tous ont commencé à écrire des récits de vie autour de figures minuscules de la parenté ou du monde ouvrier dans les années quatre-vingts.

Chez chacun d'entre eux, les figures à l'origine du récit sont aussi des figures de la fin. Les figures familiales des récits de vie d'Annie Ernaux (*La Place*<sup>4</sup>, *Une femme*<sup>5</sup>), de Pierre Bergounioux (*Miette*<sup>6</sup>, *La Toussaint*<sup>7</sup>, *La Maison rose*<sup>8</sup>) ou de Pierre Michon (*Vies minuscules*<sup>9</sup>) sont des figures de l'origine, père, mère ou grands-parents qui ont exercé de menus métiers, des figures qui n'ont guère connu de changement, qui ne sont pas entrées dans l'Histoire (le contraire du héros, de l'illustre), qui sont restées à son envers, en retrait du temps, figures qui relèvent du mythe. Les figures marginales des récits de François Bon mais aussi d'Annie Ernaux (*Journal du dehors*<sup>10</sup>, *La Vie extérieure*<sup>11</sup>) sont quant à elles des figures d'un présent qui semble venir après l'Histoire, qui témoignent en tout état de cause de la faillite des grands idéaux, récits d'émancipation dont étaient encore porteuses les années soixante et soixante-dix. Ces figures disent un même achèvement, un morcellement identique : le défaut d'un héritage perdu et la fin d'une histoire paysanne ou ouvrière dont les personnages ne porteraient plus que les stigmates.

L'adjectif « minuscule », emprunté à Michon, et l'adjectif « marginal », tous deux substantivés dans le titre de mon travail, m'ont paru désigner une voie de renouvellement, de ressourcement de la littérature française depuis les années quatre-vingts. En effet, les nombreux travaux critiques relatifs au biographique ont fait apparaître un dépouillement de la forme romanesque au profit de ce que Barthes a nommé des « biographèmes », au profit du détail, de la trace, de l'infime. Car le récit de vie s'écrit en retrait de l'Histoire, il n'en donne que des illustrations. De surcroît, le récit de vie tel qu'il se distingue dans les années quatre-vingts n'a plus la

---

<sup>4</sup> Annie Ernaux, *La place*, Paris, Gallimard, 1983.

<sup>5</sup> Annie Ernaux, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1987.

<sup>6</sup> Pierre Bergounioux, *Miette*, Paris, Gallimard, 1994.

<sup>7</sup> Pierre Bergounioux, *La Toussaint*, Paris, Gallimard, 1994.

<sup>8</sup> Pierre Bergounioux, *La maison rose*, Paris, Gallimard, 1987.

<sup>9</sup> Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1996.

<sup>10</sup> Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993.

<sup>11</sup> Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, Paris Gallimard, 2000.

prétention de retracer exhaustivement le parcours d'une vie, mais de la recomposer en accusant ses lacunes, les défauts de la mémoire, la part subjective du narrateur.

Les récits de vie de Bon, d'Ernaux, de Michon et de Bergounioux sont ainsi traversés de doutes, de blancs. Ils sont fondés sur une écriture du ressassement, de la répétition d'une scène arrachée à la mémoire, comme s'il fallait sans cesse tenter de la déchiffrer et que l'écriture peinait à le faire sans s'engager dans les voies du romanesque. Ces narrations manifestent un malaise identique à l'égard du roman : il m'est apparu que le manque de récits ou de représentations à l'origine des récits de vie des figures minuscules de l'ascendance ou des figures minuscules et marginales représentatives de catégories sociales laissées pour compte engageait une nouvelle manière de narrer, que les identités narratives fondées sur un référent réel engageaient une reconfiguration des identités du narratif. Aux figures minuscules de l'arbre généalogique et aux figures marginales d'un réel appauvri ne pouvaient que répondre des récits aux poétiques travaillées par le minuscule (brièveté du récit, blanc) et par le marginal (les écrivains composent à l'ombre du roman, à l'écart des modèles canoniques du biographique aussi).

L'intérêt d'un tel corpus repose bien sûr sur ce fil rouge de l'enquête menée par le narrateur des récits autour d'une figure minuscule/marginale socialement, mais aussi sur le fait que les stratégies de représentation diffèrent radicalement d'un auteur à l'autre. Il ne s'agissait pas d'aplanir les différences entre les auteurs mais bien de mener une étude comparative entre ces quatre auteurs afin de faire ressortir les différentes stratégies énonciatives et poétiques au fondement des récits des vies muettes.

### **Des résultats d'une recherche**

L'étude de mon corpus m'a permis de définir un double paradigme du minuscule et du marginal. Le « minuscule », dans les récits des vies muettes, se présente comme le pendant exact de l'illustre, c'est l'individu quelconque, le « on » inexemplaire de l'anonymat de l'Histoire. Je lui ai ajouté le qualificatif de « marginal ». La récurrence de cette figure socioréférentielle dans les récits de ces quatre auteurs – particulièrement dans les livres d'Ernaux et de Bon – supposait en effet qu'on la distingue du « minuscule », car ce personnage implique la mise en jeu d'une éthique et d'une poétique spécifiques : figure menacée d'effacement, figure sans histoire, figure de la déviance propre à défaire les mythes anciens et modernes fédérateurs de la communauté. Si l'on tient compte du sème spatial que comporte un tel terme, on voit son sens s'élargir, et son spectre s'étendre à l'ensemble du corpus. Le « marginal » se rapporte à tout ce qui se tient en retrait d'un espace (géographique, social, littéraire) où se définissent les normes culturelles, sociales, idéologiques dominantes. Le repérage de ces figures socioréférentielles m'a permis d'emblée de questionner les modalités de l'écriture chargée de les narrer. Mais il ne s'agissait pas simplement de renouer avec une approche thématique du personnage : la figure n'est qu'un point de départ à partir duquel on peut induire un système de représentation minuscule/marginal inédit, propre aux récits composés au tournant des années quatre-vingts.

En effet, il m'a semblé que le minuscule et le marginal ont valeur de paradigmes fondateurs d'une conception des catégories du récit et d'une perception du fait littéraire spécifiques à ces auteurs. Ces paradigmes décrivent l'une des modalités de cette « réinvention » de la littérature contemporaine, pointée par la critique universitaire depuis les années quatre-vingt dix. Le couple minuscule/marginal touche non seulement à la représentation du personnage et du sujet auctorial (personnage livré en éclats, sujet lui-même clivé, scindé entre plusieurs identités contradictoires), mais aussi à la figuration de l'histoire et du réel (syntaxe

brisée du récit, débris de l'histoire, bribes collectées du réel). Dans la lignée de l'art du singulier chez Marcel Schwob et de la promotion du biographème chez Roland Barthes, Michon, Ernaux, Bergounioux et Bon édifient des récits brefs, une forme d'« épure du roman », « son minimum vital » pour reprendre les expressions de Michon.

La présence des figures minuscules et marginales dans les récits d'Ernaux, Michon, Bergounioux et Bon engage une double opération de *minusculation* des paramètres de la narration et/ou de *marginalisation* du romanesque. Loin de signifier l'assèchement de toute invention ou de toute fiction, le manque au fondement des identités du « minuscule » et du « marginal » semble être la forme par laquelle ces quatre auteurs interrogent et altèrent l'héritage et l'histoire du littéraire. Si les figures manifestent l'empreinte du doute hérité des avant-gardes (figures incomplètes, inachevées, anonymes), elles indiquent aussi des formes de *germination* et d'*expansion* de la littérature, annexant ou suscitant des territoires-foyers de la matière narrative. Le pluriel du titre de Michon signale une prolifération : la forme réduite est une incitation à la retouche, à la reprise, à la démultiplication. Le nombre conséquent des ouvrages de nos auteurs témoigne de cette dynamique plurielle du minuscule. Quant au marginal, il faut le concevoir comme capacité du récit à réfléchir ses propres finitions, la qualité de ses modes d'énonciation, la justesse d'une diction. Il décrit ainsi une manière de se situer dans l'ombre du roman, tout en « rognant » par leurs bords d'autres aires discursives – Ernaux, Bergounioux, Michon et Bon intègrent, distendent ou reproduisent partiellement des savoirs hérités des sciences humaines, tout comme ils sabotent ou détournent les discours véhiculés par les médias.

Il m'a dès lors importé de penser les processus de réduction et d'émargement des modèles hérités ou des schèmes de représentation hégémoniques en constante tension avec le paradigme complémentaire du *majuscule* et du *central*. J'ai ainsi pu saisir une dynamique à l'œuvre. Du minuscule au majuscule, du marginal au central, ces couples se faisant sans cesse écho dans les récits, sur le mode de la contestation ou de la complémentation.

### Trois pistes de recherche

À partir de ces premiers éléments se sont dessinées trois pistes de recherches, qui ont formé autant de parties de mon travail. La première dresse une taxinomie des figures minuscules et marginales, en suivant une graduation temporelle : des minuscules des terroirs anciens aux marginaux des villes contemporaines. Il s'agit de montrer comment, à chaque fois, la petitesse et l'écart qui caractérisent ces figures en font des mythes de l'éclatement de la communauté, les allégories d'un revers de la modernité. Les termes de « minuscule » et de « marginal » interrogent en outre la fabrique du personnage dans ces récits, fabrique qui associe les discours des sciences humaines (histoire, sociologie, aux marges de la littérature) et la réinvention littéraire (retour aux sources du littéraire, mémoire de la grande littérature mise en pièce, abordée par ses marges). Il semble que les récits des vies muettes transfigurent les laissés-pour-compte de l'Histoire en mythifiant ces personnages à-demi. Pierre Michon fait de ses « minuscules » de l'ascendance des « rois » décatis, basculant dans le grotesque. Il ne les rehausse pas moins des prestiges de la légende. De la même manière, Pierre Bergounioux héroïse les paysans du Limousin, les mue en Hercule ou en Sisyphe perpétuellement aux prises avec les « choses » qui leur résistent et les aliènent. Annie Ernaux nettoie quant à elle le palimpseste caviardé du roman réaliste : plutôt que de proposer une représentation sinistre des femmes de la campagne, elle fait apparaître au contraire des figures épurées, comme délestées des stigmates que leur prêtaient les romans de la terre. Enfin, François Bon prélève des éléments du

roman hugolien : les personnages de ses récits forment une nouvelle « cour des miracles », se signalant par ses tatouages, ses stigmates corporels. Si les écrivains reconstruisent bien des personnages, ce n'est jamais que sur un mode parcellaire : ils reprennent des signes ou des effets-personnage au grand modèle réaliste, mais cette reprise s'opère en minuscule, en quantité discrète. Le moule du personnage semble en effet brisé, inachevé sur le plan esthétique, morcelé sur le plan de la syntaxe narrative. Ce sont des personnages livrés en éclats, inaccessibles, les pièces du puzzle manquant de la modernité.

Partant d'un tel constat, ma deuxième partie montre que les figures du minuscule et du marginal ne sauraient se penser sans la présence majuscule du sujet auctorial. Elles interrogent constamment les liens entre biographie et autobiographie. La recomposition de l'autre, le petit, le marginal, engage pleinement le sujet. Mais d'une narration à l'autre, on peut identifier différentes stratégies à l'œuvre. Le sujet tâche de s'absenter du récit, de se dissimuler dans ses figures, comme pour leur laisser toute la place. Mais en général, il fait retour. Michon ne cesse de croiser les portraits de ses minuscules avec son autoportrait. Les ascendants logent à l'intérieur du sujet, chez Bergounioux, aussi retracer leurs vies n'est-il qu'une manière de comprendre la sienne. A priori plus distante des sujets qu'elle décrit, dans les journaux *extimes*, Ernaux ne s'affirme pas moins dans les pages qu'elle consacre aux figures anonymes du dehors. Chaque portrait ou scène enregistrée renvoie à un pan antérieur de l'œuvre, à une figure parentale ou à une expérience consignée dans les récits plus intimes. Il paraît plus périlleux d'établir un lien d'identification entre le sujet des récits de Bon et les figures qu'ils prennent en charge. C'est que le lien ne relève plus de la question de l'identification ou du dédoublement mais pose au contraire la question de l'autorité de l'auteur. Qui parle au sein de ces récits issus des expériences de l'atelier d'écriture ? Dans quelle mesure la voix des autres décale ou remodèle entièrement la voix du sujet, mis littéralement en danger par cette irruption extérieure ? Si le sujet auctorial fait bien retour dans ces récits, c'est sur le mode réflexif du doute. La place majuscule du sujet est ainsi ambivalente, car le sujet ne saurait revenir sans interroger les limites de ses prérogatives. Les récits des vies muettes témoignent ainsi de l'omniprésence d'un sujet, qui dit les difficultés et les limites de l'entreprise biographique, dans la mesure où la figure reconstruite est toujours une projection subjective. Les figures à l'origine du récit sont les figures-miroir d'une inquiétude du sujet auctorial. Elles posent sans cesse la question du *comment* : comment écrire une histoire après l'ère du soupçon, lorsque le personnage est un défunt dont l'ombre se dérobe ?

Le lecteur de ces récits se trouve confronté à un paradoxe : l'histoire racontée est bien souvent une non-histoire (histoire *de rien*, histoire banale ou histoire d'un échec), ou du moins une histoire morcelée, discontinue, mise en scène du seul point de vue subjectif d'un auteur qui confesse n'écrire qu'à partir de traces minimales. Cette double restriction – une figure privée d'histoire, un sujet dépourvu de savoir – pourrait bien être le signe d'une crise, voire d'un désenchantement de la littérature au présent. La misère des vies sans histoire ne désignerait-elle pas la misère d'écrivains sans sujet ? Les identités narratives minuscules seraient-elles symptomatiques d'une *minusculisation* – affadissement ou fin – de la littérature au présent ? Mettre en scène des figures de la fin reviendrait-il à mettre en scène la fin ou un certain épuisement de la littérature ?

Telle est la question posée dans mon troisième axe qui porte sur les résistances de la littérature. Les figures au centre du récit déterminent une certaine interrogation du fait littéraire, des devenir de la littérature chez ces quatre auteurs. Elles témoignent des résistances à un processus d'effondrement de la matière littéraire. L'objectif de cette troisième partie est bien de montrer comment les récits transmettent une volonté de figurer l'Histoire, l'Objet, le Sujet, tout en mettant

l'accent sur leurs brisures. Les récits qui composent avec et après l'ère du soupçon ne sont pas les signes d'un désir de mise en crise des modèles romanesques. Les écrivains éprouvent bien plutôt les limites de la matière narrative (sa minusculation, sa marginalisation) mais œuvrent également à sa régénération.

Les résistances de la littérature tiennent également aux présupposés idéologiques qui accompagnent ou sous-tendent le geste d'écriture de ces quatre auteurs. La littérature n'est plus l'arme de la dénonciation de l'impérialisme de la pensée bourgeoise, mais bien la « dernière marge » depuis laquelle contester un ordre de la pensée dominant. Cette transformation de la perception du fait littéraire est particulièrement frappante chez Bergounioux, comme en témoignent son discours pessimiste et le choix de maisons d'édition en marge du système éditorial triomphant sur le marché du livre. Cette mutation rend compte d'une transformation du sentiment de l'histoire et du pouvoir de la littérature. La littérature attaquée de toutes parts, démise de ses pouvoirs, se convertit en lieu de résistance, dernier bastion critique dans une époque où la pensée semble opérer dans les marges, du côté de l'invisible plutôt que du côté de l'hypermédiatique. Doublée par l'empire des médias, véritables cautions du nouvel ordre économique régnant, la littérature connaît le sort d'une « peau de chagrin ». Puissante par son autonomie, mais appauvrie du fait de la défection des idéaux dont elle était porteuse, la littérature, réduite à un rôle secondaire sur la scène culturelle, fait de cette mise à l'écart une source de mélancolie. Mais les ruines qu'elle collecte ou déplore constituent précisément son vivier, sa marginalité une ressource.

C'est ce que j'ai tenté de montrer en analysant textes et épitextes de Michon, Ernaux, Bergounioux et Bon. Tous font des poncifs de la fin une matière à relancer la fiction (Michon dans le texte « Le Ciel est un très grand homme<sup>12</sup> »), tous mettent en scène une certaine ruine de la littérature au présent (Bergounioux dans ses *Carnets de notes*<sup>13</sup>, Ernaux et Bon dans les « restes » de la littérature qu'ils révèlent du dehors). Tous mettent en scène un rapport inquiet à la mémoire de la littérature (nécessité d'une remontée à des origines fantasmatiques d'une langue maternelle perdue), mais tous ne partagent pas le même point de vue sur les devenirs du fait littéraire. Pour Bergounioux, la littérature devient de plus en plus le mobile d'une retraite à l'abri d'une ère néo-libérale jugée dévastatrice. Au contraire, Bon voit l'avenir de la littérature s'ouvrir de façon majeure grâce au nouvel empire Internet, dans la mesure où il prône l'expansion d'une *weblittérature* marginale sur le plan des grandes maisons d'édition et majuscule dans les formes de sa diffusion et de sa transmission.

Cette réflexion sur la littérature questionne également le statut de l'écrivain : *majores* ou *minores* ? J'ai voulu réfléchir, en repartant des postulats de la sociologie de la littérature, à la posture que se donnent les écrivains mais aussi à celles qu'on leur attribue. J'ai ainsi pu montrer que la marginalité est une source de majusculation. Elle est devenue une composante rémunératrice. Plus l'écrivain clamera qu'il est en retrait de l'ordre dominant, plus il sera symboliquement bien rémunéré. Le cas de Pierre Michon témoigne avec éclat de cette tendance. Les valeurs défendues par nos auteurs sont en outre des valeurs qui coïncident avec les valeurs des critiques. L'université des lettres traverse les mêmes questionnements que les écrivains. Face à une dévaluation des lettres, les écrivains comme les universitaires doivent trouver des nouvelles manières de résister à leur déchéance programmée par de nouvelles valeurs dominantes.

---

<sup>12</sup> Pierre Michon, « Le ciel est un très grand homme », dans *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 69-102.

<sup>13</sup> Pierre Bergounioux, *Carnet de notes, Journal, 1980-1990*, Lagrasse, Verdier, 2006 ; *Carnet de notes, Journal, 1991-2000*, Lagrasse, Verdier, 2007.

Cette étude mériterait d'être prolongée dans la mesure où l'on ne peut parler d'un paradigme qu'après en avoir éprouvé la validité auprès d'autres auteurs. Minuscule et marginal : dans quelle mesure ces couples sont-ils adaptés à la description de la production littéraire d'auteurs qui s'inscrivent dans le sillage de Bon ou Michon (Martine Sonnet, Arno Bertina, Didier Daeninckx, Yves Pagès) ? Ce couple fonctionnel permet-il de décrire l'évolution du champ littéraire contemporain et le changement qui affecte les lieux et les pratiques des écritures au présent ? La proposition paradigmatique élaborée à partir des récits des vies muettes de Michon, Ernaux, Bergounioux et Bon permet de poser un repère dans l'histoire littéraire de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, mais mériterait d'être approfondie à l'aune des narrations du nouveau siècle. Les récits contemporains se débarrassent-ils du malaise romanesque qui caractérise nos auteurs ?

# Proses narratives en France au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle



## Figures de l'intériorité dans le roman contemporain (F. Bon, L. Mauvignier, J. Serena).

Frédéric MARTIN-ACHARD (Université de Genève)<sup>1</sup>

Ce travail est né d'un double constat : d'une part, les références à l'intériorité paraissent abondantes dans le roman contemporain ; d'autre part, on peut remarquer la présence importante d'une forme longtemps considérée comme la « voie royale » pour l'exploration de la vie psychique, emblématique d'une littérature tournée vers l'expression de la pensée : le monologue intérieur. En effet, de nombreux romans de ces vingt dernières années sont formés d'un seul monologue qui en constitue l'intégralité ou alors de monologues alternés sans instance narrative surplombante. Il semblerait qu'on assiste, depuis le début des années 1980, à une refondation du monologue romanesque, qui s'appuierait sur une croyance renouvelée dans la notion, longtemps décriée, d'intériorité. Si l'on peut sans doute parler de résurgence, la forme du monologue intérieur, tout comme l'opposition métaphorique entre intérieur et extérieur qui la sous-tend, subissent une série d'altérations et d'hybridations. Ces transformations concernent aussi bien les liens entre pensée et langage, la question de l'identité et du rapport à soi que les types d'individus qui monologuent. Mon projet n'ayant pas pour ambition de faire une cartographie ou un panorama des différents usages du monologue dans le roman contemporain, je me concentrerai sur trois auteurs : François Bon, Laurent Mauvignier et Jacques Serena. Les œuvres de ces trois écrivains constituent un corpus cohérent et homogène en ce qu'elles partagent le travail d'une forme, un certain nombre de similitudes stylistiques et énonciatives, un attrait pour l'intériorité, mais aussi une préoccupation sociale, un intérêt pour les personnages marginaux et déclassés<sup>2</sup>.

Par « monologue intérieur », je désignerai le discours mental d'un personnage, c'est-à-dire une fiction de transcription de la pensée d'un personnage à la première personne et au présent immédiat. L'appellation « monologue intérieur » dissimule en fait deux questions : celle du discours sans destinataire et celle de l'intériorité. Sur ces deux questions, les romans de François Bon, Laurent Mauvignier et Jacques Serena opèrent une série de déplacements. Pour le dire un peu abruptement, ces fictions

---

<sup>1</sup> L'auteur tient à exprimer toute sa reconnaissance au Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS), au Centre d'Études sur le Roman des Années Cinquante au Contemporain (CERACC) et au centre Figura (UQAM) pour leur précieux soutien durant l'élaboration de cette étude.

<sup>2</sup> De nombreux ouvrages critiques attestent de la vivacité des préoccupations sociales dans le roman d'aujourd'hui. Voir à ce propos : Michel Collomb (dir.), *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2005. Mais aussi Claude Prévost et Jean-Claude Lebrun, *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor, 1990, Dominique Viart & Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005 et Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002.



mentales paraissent moins *monologiques* et moins *intérieures* que le modèle « canonique » proposé par le dernier chapitre d'*Ulysse* de Joyce dans l'entre-deux-guerres. Tout d'abord, force est de constater que le locuteur du monologue n'est plus aussi seul qu'auparavant. En effet, il parle souvent *avec* autrui, non pas au sens d'une réelle interlocution, d'un véritable dialogue, mais d'une forme de dialogisme : avec les *mots* d'autrui, locutions empruntées à un autre, lieux communs, sociolectes. Ensuite, le monologue n'est plus l'expression triomphale d'un *je* qui se prend pour seul allocutaire. Toute une série de perturbations au niveau de l'énonciation viennent complexifier la fiction d'un discours sans destinataire : le *je* est aliéné et entre régulièrement en concurrence avec un *nous* et un *on* impersonnel. Le personnage est pris dans un va-et-vient entre son identité propre et une forme de dissolution dans le collectif ; de même, il oscille entre un point de vue à la première et un point de vue à la troisième personne pour se désigner. Mais c'est surtout l'énallage du *je* au *tu* qui introduit une forme d'adresse, ou plutôt crée un « effet d'adresse », étant entendu que la deuxième personne vaut pour une première. Ainsi, au recul du sujet, à son évidemment partiel dans le monologue, correspond une avancée de la question sociale. Les monologues se présentent davantage comme une appréhension polyphonique et intersubjective du réel que comme l'expression d'une subjectivité pensante. La parole incontinent des personnages jaillit d'un entre-deux qui n'est ni entièrement une intériorité individuelle, ni un lieu extérieur et impersonnel.

Si le sujet n'occupe plus aussi facilement une position réflexive, c'est parce qu'il s'est partiellement évidé, qu'il a perdu une partie de sa consistance ; le locuteur du monologue entretient désormais un rapport problématique avec son intériorité. Il est évident qu'entre l'apparition du monologue intérieur en plein symbolisme, son développement et épanouissement dans les années 1920 et son réinvestissement dans les fictions mentales postmodernes, le changement de paradigme est complet : ainsi, et pour le dire rapidement, le nouvel essor d'une forme, originellement dédiée à l'expression de l'intériorité, peut sembler paradoxal après la dénonciation du mythe de l'intériorité par tout un pan de la philosophie au XX<sup>e</sup> siècle. En effet, l'idée même d'une localisation de la pensée dans une intériorité subjective a été remise en question par la philosophie de Wittgenstein, relayée par Bouveresse ; de même la volonté de transmettre à autrui une expérience intime, d'exprimer dans le langage commun un objet mental privé, serait nécessairement vouée à l'échec, toute expérience privée étant par définition considérée comme incommunicable<sup>3</sup>. Ce paradigme apparaît radicalement différent de celui qui prévaut à la fin des années 1880<sup>4</sup>, lorsque les discours dominants sont ceux de la philosophie de la conscience et de la psychologie, deux disciplines qui tendent d'ailleurs en partie à se confondre<sup>5</sup>. Sur un plan esthétique, Laurent Jenny a montré que le trajet des avant-gardes littéraires de la génération symboliste de 1885 à 1935 pouvait se comprendre comme une conquête progressive de l'extériorité. Le « grand mythe de l'intériorité », mot d'ordre de la poésie symboliste, aboutit avec le modernisme, puis le surréalisme à « une extériorisation de la "pensée" en une forme de "lieu pensant"<sup>6</sup> ». Entre sa fin proclamée par la critique et son mythe affirmé par la philosophie, la notion d'intériorité comme siège de la subjectivité pensante est devenue équivoque ; elle

<sup>3</sup> Voir à ce sujet : Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1961 et Jacques Bouveresse, *Le mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Paris, Minuit, 1976.

<sup>4</sup> La publication en volume du premier monologue intérieur autonome, *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin date de 1888 ; elle suit celle de la thèse du psychologue et philosophe Victor Egger, *La parole intérieure* (1881) et précède de peu l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) du philosophe Henri Bergson.

<sup>5</sup> Bergson a donné des cours de psychologie au Lycée Henri IV et Victor Egger occupait une chair de psychologie et de philosophie à la Sorbonne.

<sup>6</sup> Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 2.

semble toutefois persister dans de nombreux romans contemporains, mais précisément en tant qu'elle est problématique. Pour comprendre cette permanence, dans un premier temps, je dégagerai les motifs, les représentations métaphoriques et les idées qui lui servent de soubassement théorique. Dans un second temps, j'examinerai leurs métamorphoses chez Bon, Mauvignier et Serena. Il ne s'agit donc pas tant de suivre l'évolution de la forme du monologue que celle des imaginaires de l'intériorité qui l'accompagnent et l'orientent.

### S'ouvrir le crâne

Au début du chapitre des *Misérables* intitulé « Une tempête sous un crâne », le narrateur hugolien concède comme à regret : « Il faut bien que nous rendions compte des choses qui s'accomplissaient dans cette âme, et nous ne pouvons dire que ce qui y était<sup>7</sup>. » C'est presque à contrecœur qu'il manifeste une forme de pouvoir absolu du roman – ou plutôt du narrateur romanesque – qui scrute la vie intérieure de ses personnages, donne accès aux pensées les plus intimes et les plus inaccessibles d'un individu autre que lui-même. Ce don a été abondamment commenté par la critique. Dans *Conscience et roman*, Jean-Louis Chrétien l'appelle *cardiognosie*, c'est-à-dire la faculté de scruter les cœurs, considérant le « cœur » biblique comme la condition de possibilité de l'intériorité romanesque<sup>8</sup>. Le roman permet cette expérience inouïe, absolument impossible dans le monde réel, qui consiste à observer dans sa totalité une autre conscience. Pour Jean-Louis Chrétien, « [e]n nous donnant accès à ce à quoi il n'y a pas d'accès direct, à ce dont elle est le seul chemin, la fiction accède à la plénitude de son essence<sup>9</sup> ». Ce constat récent était déjà celui de plusieurs théoriciens de la fiction et du roman en particulier. Käte Hamburger faisait du récit à la troisième personne livrant les expériences subjectives intimes de ses personnages la quiddité de la fiction. C'est par la représentation de la vie intérieure des personnages que la fiction se distingue de la réalité et qu'elle élabore un *Schein*, un semblant, d'un autre ordre<sup>10</sup>. Quelques années plus tard, Dorrit Cohn s'inscrit dans la continuité des travaux de la théoricienne allemande en reconnaissant dans la révélation des pensées et de la vie secrète des individus un décrochage par rapport à l'univers quotidien ou historique réel. Et ce décrochage représente le « propre de la fiction<sup>11</sup> ». Cette omniscience du narrateur, capable, comme le Diable Boiteux, de soulever les enveloppes crâniennes pour voir ce qui s'y trouve, de sonder les âmes et les cœurs, n'est plus celle du narrateur ou du romancier contemporain. Toutefois, l'idéal de transparence demeure, ainsi que la localisation métaphorique de la vérité intime de l'être dans l'intériorité, comme l'illustre ce passage d'*Un fait divers* de François Bon :

Comme on voudrait parce qu'on n'a plus rien d'autre s'enlever sa peau à soi, évider ses entrailles ou s'ouvrir enfin le crâne pour qu'un autre connaisse la vérité de soi-même : frapper et faire violence ce n'était pas plus que se frapper soi-même et dire la violence que sur soi on porte jusqu'à la blessure. [...] Parce que soi-même en frappant on s'est ouvert le ventre et qu'on s'est vu à l'intérieur. Découvrir qu'au plus profond de soi s'est lovée, sans qu'on n'en sache rien, la capacité du pire et qu'elle ne fait pas de nous un

<sup>7</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, [1862], t. I, 7, III, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 303.

<sup>8</sup> Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman, I. La conscience au grand jour*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 23.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>10</sup> Voir Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, [1977], Paris, Seuil, 1986.

<sup>11</sup> Voir Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, [1978], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981 et *Le propre de la fiction*, [1999], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.

homme autre que les hommes ordinaires (et les rêves qu'on a, encore et encore, où c'est soi-même qu'on déchire)<sup>12</sup>.

De ce bref extrait du monologue d'Arne, le meurtrier, on peut d'emblée tirer quelques enseignements. Tout d'abord, le monologue du meurtrier est sous-tendu par l'image qui fait de l'intériorité le centre de la vie psychique, et donc le noyau de la personnalité de l'individu. Voir en soi, selon le personnage de François Bon, c'est se voir tel qu'on est réellement. Ensuite, cette vie intime semble stratifiée, constituée de plusieurs couches, c'est-à-dire dotée d'une forme de profondeur. Si l'on en croit Arne, non seulement la vérité de l'individu se situe dans sa vie intérieure, mais c'est au plus profond de soi qu'elle réside. Enfin, il est possible d'accéder à cette vérité intime et profonde, de se connaître véritablement par une forme d'introspection. Même si c'est ici une expérience extrême de la violence qui sert de révélateur – il tue un inconnu en le frappant avec un tournevis –, le texte semble adhérer à l'idée que l'individu peut se découvrir par le biais d'un regard interne.

Toutefois, la différence fondamentale entre la tempête sous le crâne de Valjean et celle sous le crâne d'Arne réside dans leur accessibilité à autrui et repose sur des critères à la fois narratologique et cognitif. Sur le plan narratif, l'usage du monologue intérieur autonome ou de plusieurs monologues alternés fait disparaître le narrateur au profit de la seule voix du personnage. Le dispositif d'*Un fait divers*, empreint de théâtralité, rend manifeste cette absence de régie narrative, provoquée par la perte d'une instance surplombante<sup>13</sup>. En l'absence d'un narrateur omnipotent, apte à sonder les âmes des différents personnages, c'est à ces derniers que revient la tâche de « rendre compte des choses qui s'accompliss[ent] dans [leur] âme ». La confrontation de cet extrait d'*Un fait divers* à l'exemple hugolien ne sous-entend pas qu'une rupture se situerait entre Hugo et Bon<sup>14</sup>, elle permet en revanche de mettre en évidence un

---

<sup>12</sup> François Bon, *Un fait divers*, Paris, Minuit, 1993, p. 24-25.

<sup>13</sup> La distinction assez ancienne opérée par Wayne Booth entre « auteur implicite » et « narrateur non représenté » peut nous être utile. Booth postule l'existence inévitable d'un auteur implicite, figure distincte de l'auteur réel, même en l'absence totale d'instance narrative. « Même un roman dans lequel aucun narrateur n'est représenté suggère l'image implicite d'un auteur caché dans les coulisses, en qualité de metteur en scène, de montreur de marionnettes, ou de dieux indifférent limant silencieusement leurs ongles. » (Wayne C. Booth, « Distance et point de vue », *Poétique*, Paris, Seuil, n°4, 1970, p. 514-515.) Il ne faut pas confondre cet auteur implicite avec le « narrateur non représenté », que Booth définit ainsi : « le plus naïf des lecteurs lui-même doit reconnaître la présence d'une force médiatrice et transformatrice dans toute histoire à partir du moment où l'auteur installe visiblement un narrateur dans le conte, même quand ce narrateur n'a aucune caractéristique personnelle. » (*Ibid.*, p. 515.) Or, c'est précisément ce narrateur « visiblement installé » mais sans qualité aucune, sorte de « narrateur zéro », qui disparaît des romans entièrement constitués d'un ou plusieurs monologues intérieurs fictionnels. La parole interne et auto-adressée du personnage est transmise sans médiatisation, dans une forme d'immédiateté au lecteur.

<sup>14</sup> S'agissant des rapports entre le savoir du narrateur sur la conscience des personnages et les modes de restitution littéraire de la vie intérieure, je renvoie aux ouvrages précédemment cités de Dorrit Cohn (*La transparence intérieure*, *op. cit.*) et Jean-Louis Chrétien (*Conscience et roman*, 1, *op. cit.*), mais aussi aux travaux récents de Gilles Philippe (« La langue littéraire, le phénomène et la pensée », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009), de Laurent Jenny (« Méconnaissance du monologue intérieur », dans *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*) ou encore de Belinda Cannone (*Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2001). Il faut enfin mentionner les études plus anciennes mais toujours intéressantes de Michel Raimond (*La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966), de Michel Zérafra (*Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris,

basculement cognitif entre deux techniques fondamentales de restitution littéraire de la vie intérieure, celle que Dorrit Cohn nomme le psycho-récit<sup>15</sup> d'une part et le monologue intérieur d'autre part. Tandis que la première forme suppose une transparence de la conscience à autrui ou, du moins, à un narrateur omniscient, la seconde postule que seul le personnage est autorisé à pratiquer la « cardiognosie » et que, partant, la fiction est tributaire de sa faculté à saisir et verbaliser les méandres de sa propre vie psychique. En l'absence d'un Diable Boiteux, Arne fantasme – et au vue de la violence du personnage, il serait légitime de craindre qu'il ne s'agisse pas uniquement d'un fantasme – de s'ouvrir lui-même le crâne pour donner à voir sa vérité intime. Ce qui est ici refusé, et que le narrateur hugolien s'autorisait, c'est la faculté d'extérioriser toutes ses émotions, intentions et cognitions, de rendre les pensées intimes d'un individu accessibles à autrui ; c'est donc la possibilité de l'*expression*. Derrière cette transparence impossible, c'est l'échec de l'expression ou, à tout le moins, ses difficultés qui sont données à voir. Le monologue pose une différence irréductible entre la connaissance de soi et la connaissance d'autrui, ou plutôt entre une appréhension de l'individu à la première personne et une appréhension de l'autre à la troisième personne<sup>16</sup>. Le mal et la violence intime révélés à Arne lors du meurtre demeurent intransmissibles à autrui.

En situant métaphoriquement la vérité de l'être au plus profond de lui-même, en supposant un accès introspectif à cette vérité intime et en questionnant la possibilité ou l'impossibilité de la transmettre à autrui par l'expression, ce passage du monologue d'Arne condense la plupart des fondements philosophiques et psychologiques sur lesquels repose le concept d'intériorité en littérature dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour interroger la validité de la notion d'intériorité et des motifs qui l'accompagnent dans le roman monologué contemporain, je me propose de délimiter quatre postulats essentiels qui la fondent et d'en observer, par la suite, les avatars chez Bon, Mauvignier et Serena.

### Les fondements de l'intériorité

Le premier des postulats identifiés est celui qui veut que l'essence de la personnalité de l'individu, la vérité de son être se trouve dans sa vie intérieure. Pour le dire vite, ce principe, qu'on retrouve jusque dans le monologue d'Arne précédemment cité, est un héritage du mouvement littéraire allemand du *Sturm und Drang* et de la philosophie de Herder en particulier. Contre le rationalisme des Lumières, Herder professe que l'accès au sens des choses est intérieur, que la nature comme source de l'être peut être atteinte par une voix interne. Pour connaître la nature et le sens des choses, il faut donc découvrir et expliciter ce qui se passe en soi<sup>17</sup> ; et pour se réaliser pleinement en tant qu'individu, il faut trouver en soi sa différence, son originalité fondamentale et la manifester. Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle

---

Klincksieck, 1969) et de René Marill Albérès (*Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1966).

<sup>15</sup> J'emprunte l'expression « technique fondamentale » et la notion de psycho-récit à Dorrit Cohn (*La transparence intérieure*, op. cit., p. 26, sq.). La critique américaine distingue en fait trois techniques puisqu'aux deux susmentionnées il faut ajouter le monologue narrativisé, qui correspond au discours indirect libre à l'exclusion des paroles effectivement prononcées par le personnage.

<sup>16</sup> Voir à ce sujet les critiques de l'introspection que formule Wittgenstein et leur commentaire par Jean-Pierre Cometti, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie. Essai sur la signification de l'intériorité*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 2004, p. 25, sq.

<sup>17</sup> C'est ainsi en tout cas que le philosophe Charles Taylor relit Herder dans deux ouvrages (*Hegel et la société moderne*, Paris, Ed. du Cerf, 1998 et *Les sources du moi*, Paris, Seuil, 1998) sur lesquels s'appuie l'essentiel de mon propos.

apparaît donc une nouvelle forme d'individualité, liée à une conception moderne, post-augustinienne, de l'intériorité, où la position réflexive n'est pas le chemin privilégié vers la vérité divine, mais vers le centre de la vie personnelle et subjective. Mais c'est surtout au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles qu'elle va se développer plus largement; on la retrouve, *mutatis mutandis*, dans plusieurs aires linguistiques et géographiques, et en particulier chez trois penseurs majeurs : Henri Bergson, William James et Edmund Husserl. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est dans les premiers écrits de Bergson – et *a fortiori* dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* en 1889 – que cette idée d'un noyau interne de l'individualité trouvera son expression si ce n'est la plus aboutie, en tout cas la plus influente pour la littérature française. Dans son premier ouvrage, Bergson distingue deux « moi » : l'un extérieur et superficiel dont les états émotifs et perceptifs sont, pour ainsi dire, communs à tous, du « domaine public » ; l'autre intérieur, privé et personnel, dans lequel chacun est vraiment soi-même, pense, ressent et vit de façon absolument singulière.

Il y aurait donc enfin deux moi différents, dont l'un serait comme la projection extérieure de l'autre, sa représentation spatiale et pour ainsi dire sociale. Nous atteignons le premier par une réflexion approfondie, qui nous fait saisir nos états internes comme des êtres vivants, sans cesse en voie de formation [...]. Mais les moments où nous nous ressaisissons ainsi nous-mêmes sont rares, et c'est pourquoi nous sommes rarement libres. La plupart du temps, nous vivons extérieurement à nous-mêmes, nous n'apercevons de notre moi que son fantôme décoloré, ombre que la pure durée projette dans l'espace homogène. Notre existence se déroule donc dans l'espace plutôt que dans le temps : nous vivons pour le monde extérieur plutôt que pour nous ; nous parlons plutôt que nous ne pensons ; nous « sommes agis » plutôt que nous n'agissons nous-mêmes. Agir librement, c'est reprendre possession de soi, c'est se replacer dans la pure durée<sup>18</sup>.

Le noyau de l'individualité se situe dans les états de conscience internes ; on n'est vraiment moi qu'au plus profond de sa vie intérieure. Au plus intime se trouve ce que nous avons de plus personnel, de plus singulier, de plus individuel. Y accéder représente un ressaisissement de soi qui constitue pour le philosophe un acte de conquête de sa liberté. Le moi extérieur et social n'est qu'une projection fantomatique, spectrale, de la véritable personnalité.

L'identification entre l'intériorité et la subjectivité n'est pas le seul fait de Bergson. Pour William James également, la pensée est absolument personnelle, propriété inaliénable de l'individu. La théorie psychologique du philosophe américain repose sur l'opposition entre monde extérieur et vie intérieure, maintes fois réaffirmées : « le monde extérieur a eu ses négateurs, écrit-il, le monde intérieur n'en a point. Tout le monde admet une perception directe et immédiate de notre activité pensante, et une conscience interne distincte des objets extérieurs qu'elle connaît<sup>19</sup>. » À la dichotomie bergsonienne répond chez James une tripartition entre un moi matériel, un moi social et un moi spirituel qui, réunis, forment le moi naturel. Or, ce moi est multiple, infiniment changeant, mais le caractère irréductiblement personnel de la pensée en assure la pérennité, garantit l'identité de la personne. Et le sanctuaire de la vie du sujet, c'est la conscience de son activité psychique, la conscience de soi, l'exercice de la pensée. Le troisième discours sur lequel peut s'appuyer l'idée qu'une expérience interne fonde la subjectivité est la phénoménologie husserlienne. Dans les *Méditations cartésiennes*, Husserl postule l'existence d'une vie pure de la conscience, qu'il est possible d'atteindre par une suspension volontaire du jugement, une mise entre parenthèses du monde objectif. L'*epochè* ou réduction

---

<sup>18</sup> Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, [Paris, Alcan, 1889], Genève, Skira, 1945, p. 177.

<sup>19</sup> William James, *Précis de psychologie*, [1890], Paris, Marcel Rivière, 1910, 2<sup>e</sup> édition, p. 621.

phénoménologique représente pour Husserl « la méthode universelle et radicale par laquelle je me saisis comme moi pur, avec la vie de conscience pure qui m'est propre, vie dans et par laquelle le monde objectif tout entier existe pour moi, tel justement qu'il existe pour moi<sup>20</sup> ».

Indissociable du premier, le deuxième postulat le complète nécessairement : selon cette conception moderne de l'intériorité, la conscience est dotée d'une profondeur et s'étend par conséquent au-delà des limites de l'expression claire, comme l'explique Charles Taylor :

Le sens de la profondeur de l'espace intérieur est lié au sens que nous pouvons y descendre et ramener des choses à la surface. C'est ce que nous faisons lorsque nous donnons une formulation. [...] La profondeur réside en cela qu'il y a toujours, inévitablement, quelque chose au-delà de notre pouvoir de formulation. Cette notion de profondeurs intérieures est par conséquent intrinsèquement liée à notre compréhension de nous-mêmes en tant qu'êtres expressifs qui forment une source intérieure<sup>21</sup>.

Ainsi se développe une représentation spatialisée, ou stratifiée, de l'esprit humain, selon laquelle il y aurait des couches profondes, hétérogènes, non verbales, dans notre conscience. Dans *Un fait divers*, le meurtrier découvre que la brutalité la plus extrême était tapie en lui à son insu, comme une part d'étrangeté ou d'obscurité. Le système psychologique bergsonien, on l'a vu, propose une distinction radicale entre deux types de moi, l'un superficiel, l'autre profond, et localise métaphoriquement la vérité de l'être dans les états profonds de la psyché. De même, la tripartition de James s'appuie sur une représentation spatiale de la conscience ; « il y a des degrés divers d'intériorité : nos émotions et nos désirs sont pour ainsi dire à des couches plus profondes que nos perceptions du monde extérieur ; de même nos décisions et nos volitions par rapport à nos processus intellectuels<sup>22</sup>. » Les types de vécus et d'actes psychiques déterminent leur situation au sein du moi spirituel. Tout comme pour Bergson, les perceptions représentent la partie émergée, superficielle, à laquelle succèdent les souvenirs, puis les « tendances » ou « habitudes motrices » liées à ces perceptions et souvenirs<sup>23</sup>. La philosophie bergsonienne postule l'existence d'une expérience interne directe et pure, qu'elle nomme la *durée*, délivrée de la médiation du langage et accessible par introspection ; ce regard intérieur, aussi appelé « effort d'intuition », Bergson en fait principalement un vecteur de connaissance intime de soi : « une connaissance intérieure, absolue, de la durée du moi par le moi lui-même est possible<sup>24</sup> », tandis que chez Husserl, on l'a vu, c'est la réduction phénoménologique ou *epochè* qui procure la capacité de se saisir comme « moi pur ». Le moi peut à tout moment porter un regard réflexif sur sa vie intérieure, il peut « l'observer, en expliciter ou en décrire le contenu<sup>25</sup> ».

---

<sup>20</sup> Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, [1931], Paris, Vrin, 1947, p. 46.

<sup>21</sup> Charles Taylor, *Les sources du moi*, *op. cit.*, p. 488-489.

<sup>22</sup> William James, *op. cit.*, p. 233-234.

<sup>23</sup> « Quand je promène sur ma personne, supposée inactive, le regard intérieur de ma conscience, j'aperçois d'abord, ainsi qu'une croûte solidifiée à la surface, toutes les perceptions qui lui arrivent du monde matériel. Ces perceptions sont nettes, distinctes, juxtaposées ou juxtaposables les unes aux autres ; elles cherchent à se grouper en *objets*. J'aperçois ensuite des souvenirs plus ou moins adhérents à ces perceptions et qui servent à les interpréter [...] ; ils sont posés sur moi sans être absolument moi-même. Et enfin je sens se manifester des tendances, des habitudes motrices, une foule d'actions virtuelles plus ou moins solidement liées à ces perceptions et à ces souvenirs. » (Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, [Paris, Alcan, 1934], Genève, Skira, 1946, p. 176).

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>25</sup> Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 63.

Le troisième postulat commun à ces différentes conceptions théoriques de l'intériorité est l'idée que, dans les profondeurs du moi, la vie intérieure s'écoule de façon continue. Pour Bergson, la vie intime profonde et subjective est faite d'une succession d'états solidaires, inséparables, qui s'écoulent en un flux continu, si solidement organisés qu'on ne peut dire quand l'un finit et quand l'autre commence : c'est l'expérience de la *durée*. Les états internes s'entremêlent à tel point qu'il est impossible de les décrire sans les dénaturer : ils sont « qualité pure ». Cette métaphore du flux contient à la fois l'idée d'unité et celle de multiplicité :

[Le déroulement de la *durée*] ressemble par certains côtés à l'unité d'un mouvement qui progresse, par d'autres à une multiplicité d'états qui s'étalent, et [qu']aucune métaphore ne peut rendre un des deux aspects sans sacrifier l'autre. [...] La vie intérieure est tout cela à la fois, variété de qualités, continuité de progrès, unité de direction. On ne saurait la représenter par des images<sup>26</sup>.

À cette expérience de la durée répond une autre description célèbre de la vie intime, celle du *stream of consciousness*, du courant de conscience de William James, dont la fortune littéraire sera considérable. « [D]es états de conscience vont s'avançant, s'écoulant et se succédant sans trêve en nous<sup>27</sup> », écrit le psychologue américain. Toute conscience personnelle est sensiblement continue ; les changements qualitatifs n'y sont jamais brusques, absolus, ce qui l'incite à parler « du courant de la pensée, de la conscience et de la vie subjective<sup>28</sup> ». Enfin, chez Husserl, on retrouve la tension entre unité et multiplicité et le caractère continu de l'écoulement de la vie psychique, ainsi que l'image du « courant » qui lui est corrélative. Pour le père de la phénoménologie, un état de conscience est lié à un autre par une « synthèse » ; ainsi chaque objet est donné à la conscience d'une façon continue comme une unité objective :

[E]t cela dans une multiplicité variable et multiforme d'aspects (modes de présentations) liés par des rapports déterminés. Ces modes ne sont pas, dans leur écoulement, une suite d'états vécus sans liaison entre eux. Ils s'écoulent, au contraire, dans l'unité d'une « synthèse », conformément à laquelle c'est toujours du même objet – en tant qu'il se présente – que nous prenons conscience<sup>29</sup>.

Le courant de conscience forme la vie du moi, selon le philosophe allemand, et l'*epochè* unit l'individu à son moi pur. « La réduction transcendantale me lie au courant de mes états de conscience purs<sup>30</sup> », conclut-il. Si l'individu peut accéder à son moi pur ou faire l'expérience de la durée, encore faut-il savoir s'il pourra verbaliser la vérité intime à laquelle il a accédé. Bergson et James, reconnaissent l'existence d'une part non langagière dans l'activité du flux mental ; c'est même, selon le bergsonisme, l'essentiel de la pensée, de la vie de l'esprit, qui échappe au langage. Se pose alors la question de son extériorisation pour autrui, c'est-à-dire de son expression. Dans l'extrait précédemment cité d'*Un fait divers*, Arne formule le rêve d'une transparence impossible : s'ouvrir le crâne pour se montrer à autrui dans toute sa vérité. Mais ce fantasme, je l'ai dit, cache un refus de l'expression ou un constat d'échec de la visée expressive de la parole. Fondement de la question de l'intériorité en littérature, l'expressivité est le dernier des quatre principes théoriques qui la régissent.

Intrinsèquement liée à la conception moderne de l'intériorité, la question de l'expression en littérature peut être synthétisée en trois mouvements constitutifs : elle est d'abord l'extériorisation d'un contenu intérieur, le passage d'un dedans à un

<sup>26</sup> Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 178.

<sup>27</sup> William James, op. cit., p. 196. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>29</sup> Edmund Husserl, op. cit., p. 75.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 149.

dehors. Ensuite, elle doit manifester un contenu subjectif, émotionnel. Enfin, elle est l'articulation, la figuration de ces contenus intérieurs par le langage<sup>31</sup>. La littérature expressive fait fréquemment référence à un contenu indicible, notamment sous forme d'un réseau métaphorique ; le langage est de l'ordre du *pas assez* : il existe toujours, dans les profondeurs de la vie subjective, une part qui excède en excède les limites. En toute logique, la littérature ne peut en donner qu'une figuration, traduction ou équivalent verbal ; mais elle ne cessera de faire allusion à cette part indicible de la vie de la conscience, sur un mode négatif ou métaphorique. Comme le dit Jacques Rancière, il s'agit de « trouver dans le visible le signe de l'invisible<sup>32</sup> ».

C'est assurément chez Husserl que le problème de l'expression est le plus intimement lié au monologue intérieur. S'interroger sur l'intériorité, pour le philosophe allemand, consiste avant tout à se poser la question de son expression, de sa possibilité ou non d'être transmise par le langage et de son rapport au langage commun. Dans sa lecture des *Méditations cartésiennes* et des *Recherches logiques*, Derrida pointe ce lien privilégié entre l'expression et le discours pour soi :

[C]'est dans un langage sans communication, dans un discours monologué, dans la voix absolument basse de la "vie solitaire de l'âme" (*im einsamen Seelenleben*) qu'il faut traquer la pureté inentamée de l'expression. Par un étrange paradoxe, le vouloir-dire n'isoleraient la pureté concentrée de son *ex-pressivité* qu'au moment où serait suspendu le rapport à un certain *dehors*<sup>33</sup>.

Dans le discours solitaire, l'existence empirique mondaine est mise entre parenthèse et nous ne nous servons plus de mots « réels », mais de mots « représentés ». Partant, on ne communique rien ; on se représente comme sujet parlant. Husserl opère donc, selon Derrida, une réduction au monologue intérieur pour trouver l'expression pure. Le langage est réduit à la pure expressivité lorsqu'il y a suspension du rapport à autrui. Si l'expression est aussi extériorisation pour Derrida, passage du dedans au dehors, ce « dehors » n'est en revanche pas nécessairement une extériorité réelle par rapport à la conscience. Ainsi, tout roman intégralement constitué d'un ou de plusieurs monologues intérieurs semble avoir partie liée avec ce paradigme expressif ; et *a fortiori*, lorsque les personnages font preuve de capacités d'introspection et d'extériorisation de contenus de conscience.

---

<sup>31</sup> Dans *Expressivism. The Vicissitudes of a Theory in the Writing of Proust and Barthes* (Oxford, Legenda, 2000), Johnnie Gratton propose délimite trois mouvements de l'expressivité littéraire qu'il nomme *outering*, *authoring* et *uttering*. Le premier correspond à j'appelle *extériorisation*, tandis que la traduction des deux suivants est assez malaisée. Le deuxième pose, selon Gratton, une relation entre le texte et une intériorité subjective unique ; il s'agit de l'inscription d'une subjectivité comme étant à l'origine du texte et de l'orientation du langage vers une fin subjective. Le terme d'*autorité* français ne laissant pas entendre qu'il s'agit d'un processus dynamique et *autorisation* étant trop saturé au niveau sémantique pour offrir une solution satisfaisante, on pourrait lui préférer *subjectivation*. Enfin, le dernier terme doit s'entendre à mi-chemin entre *articulation* (*utter* signifiant « articuler, prononcer ») et *énonciation* (de *utterance*, « énoncé ») ; c'est précisément ce processus d'articulation, dans une suite d'énoncés, d'un contenu intérieur souvent hétérogène et non articulé qui définit le plus fréquemment l'expressivité pour la critique.

<sup>32</sup> Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette, 1998, p. 49.

<sup>33</sup> Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 1967, p. 22. C'est l'auteur qui souligne.



### Un drôle de monde sous le crâne

De l'apparition du monologue intérieur autonome avec *Les Lauriers sont coupés* de Dujardin en 1888 à son apogée dans les années 1920<sup>34</sup>, ces postulats constituent un substrat théorique du monologue intérieur. Pendant cette période d'expérimentations formelles se mettent peu à peu en place les traits caractéristiques du monologue intérieur et se constitue un véritable « patron<sup>35</sup> » endophasique, c'est-à-dire une représentation imaginaire du langage intérieur, collectivement partagée. Par la suite, le monologue, d'une part, connaît une dissolution dans le romanesque pour devenir une technique parmi d'autres et se trouve pris, d'autre part, dans un mouvement d'extériorisation de son contenu, ainsi que de recul de l'intériorité et du sujet. Ce processus mène, d'un côté, à la perte de consistance presque totale du sujet de l'énonciation dont l'accomplissement pourrait être les pantins ventriloques de la trilogie beckettienne *Malone meurt*, *Molloy* et *L'Innommable*. De l'autre côté, l'extériorisation aboutit à ce que la critique appelle des « récits de voix », monologues proférés et adressés, fût-ce à un destinataire absent ou fictif, et dont *Le Bavard* de des Forêts, *La Chute* de Camus ou *Les corps étrangers* de Cayrol offrent des exemples paradigmatiques. Parallèlement, la notion d'intériorité est profondément remise en cause par Wittgenstein qui récuse non seulement la métaphore et le couple oppositionnel intérieur/extérieur qui la fondent, mais aussi la référence à une expérience privée pour expliquer la vie psychique. Sa fortune littéraire sera plus faible dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi on peut juger paradoxale la refondation du monologue intérieur au milieu des années 1980 et la résurgence de son corrélat : l'intériorité. Mais ces postulats sont convoqués chez Bon, Mauvignier et Serena pour être déplacés, bousculés, interrogés et la notion subit une série d'altérations.

En premier lieu, l'expressivité, le passage du dedans au dehors (que ce soit pour autrui ou pour le personnage lui-même, dans un « dehors interne »), est au centre de bien des monologues de Bon, Mauvignier et Serena, mais pour y être mise en doute, interrogée comme notion problématique. Le postulat expressif ne va pas de

---

<sup>34</sup> Le monologue intérieur connaît une vogue sans précédent et toujours inégalée lors de la première décennie de l'entre-deux-guerres. La publication d'*Ulysse* de Joyce en revue entre 1918 et 1920, puis sa parution en volume en 1922 à Paris chez Shakespeare and Co., jouent certainement un rôle capital. Le récit de Dujardin *Les Lauriers sont coupés* est sorti de l'oubli par Joyce lui-même, puis par Valéry Larbaud qui signe la préface d'une réédition en 1924. Larbaud lui-même publie un recueil de nouvelles, *Amants, heureux amants...* (1923), dont deux sont des monologues intérieurs. Tout comme Gide, il donne également des conférences sur le sujet dans les cercles littéraires parisiens. Les romans et nouvelles ayant recours au monologue intérieur se multiplient entre 1922 et 1931, date à laquelle Dujardin fait paraître un essai intitulé *Le monologue intérieur* dans lequel il propose un historique et une définition du genre. Outre Larbaud, on peut mentionner les nouvelles « Saturne » d'Emmanuel Berl (1928) et « L'enseveli » de Jean Schlumberger (1928), ainsi que le roman *Solal* d'Albert Cohen (1930). Cette mode du monologue intérieur sera raillée par Giraudoux dans *Juliette au pays des hommes*, en 1924. La première traduction française d'*Ulysse* verra le jour en 1929 sous l'impulsion de Valéry Larbaud.

<sup>35</sup> J'emprunte l'expression à Gilles Philippe. Le terme est proposé une première fois dans Dominique Maingueneau et Gilles Philippe, « Les conditions d'exercice du discours littéraire », dans Marcel Burger et Eddy Roulet, *Les modèles du discours au défi d'un "dialogue romanesque"*. *L'incipit du roman de R. Pinget* Le Libera, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, p. 351-377. La notion de « patron » est définie également par Julien Piat dans Cécile Lignereux et Julien Piat (dir.), *Une langue à soi. Propositions*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009. Elle est désormais préférée à celle de « koinè endophasique » que Philippe utilisait dans sa thèse *Le discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, Champion, 1997.

soi, il est questionné ; le monologue contemporain en explore les limites comme dans cet extrait de *Loin d'eux* :

[P]arce que tous les trois on ne sait pas dire les choses comme exactement on les pense, comme en chacun de nous elles se forment, toutes distinctes les unes des autres, toutes différentes et pourtant on sait qu'elles sont pareilles<sup>36</sup>.

Se pose la question de la transformation de la pensée en langage et de son extériorisation, donc précisément de l'expression. Le constat formulé par le personnage de Mauvignier est celui d'un échec : il y a de l'incommunicable dans la pensée, de l'intraduisible par le langage. On rejoint en apparence Bergson, pour qui tout un pan de la vie de l'esprit demeure « inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité, ni l'adapter à sa forme banale sans le faire tomber dans le domaine commun<sup>37</sup> ». La théorie psychologique bergsonienne condamne la langue, et par conséquent la littérature, à se cantonner aux phénomènes psychiques superficiels et immédiatement partageables ; « nous échouons, conclut-il, à traduire entièrement ce que notre âme ressent : la pensée demeure incommensurable avec le langage<sup>38</sup>. » Ce parti-pris misologue, cette tradition qui déclare indicible la part la plus subjective de la pensée et la situe hors langage, n'est pas celle de Bon, Mauvignier ou Serena. L'inexprimable n'est pas métaphysique, imputable aux insuffisances du langage, mais lié à l'échec individuel des personnages. Le locuteur de *Loin d'eux* oscille entre une conception strictement personnelle, idiosyncrasique, de la pensée – et donc incommunicable comme telle par le langage – et une croyance dans le caractère universel des vécus psychiques, leur communautés entre eux. Mais cette certitude ne semble reposer sur rien, du moins pas sur la possibilité de confronter ces vécus à la verbalisation. En mettant en lumière les difficultés auxquelles se heurte le personnage qui cherche à extérioriser et partager ses états de conscience, le texte interroge les limites du monologue expressif.

La deuxième altération réside dans une forme d'opacité à soi-même, c'est-à-dire dans le fait que la vie première intérieure résiste au personnage lui-même. Le meurtrier d'*Un fait divers* semblait accéder à sa vérité intime, mais cette dernière restait intransmissible, inexprimable sauf à s'ouvrir le crâne. En revanche, pour certains locuteurs des romans monologués, l'espace mental est fondamentalement inaccessible ou incompréhensible, tandis que pour d'autres, il est fait d'obscurité, et le regard introspectif ne débouche que sur « un drôle de monde sous le crâne<sup>39</sup> ». C'est, par exemple, ce qui se dégage du monologue de Catherine dans *Ceux d'à côté* de Laurent Mauvignier :

Et alors on s'arrangerait pour dire que tout dedans, la vie intérieure c'était plein de borborygmes, de porc à l'aigre-doux et de brocolis pas cuits qu'il faudrait mastiquer longtemps, en attendant d'aller ailleurs que dans les prêts-à-emporter asiatiques, dans des endroits où on serait bien, au fond d'une salle aux lumières tamisées, pour prendre le temps et s'isoler du bruit, se dire, tiens, mon voyage ce sera d'aller vers moi, là où je ne sais pas que je suis<sup>40</sup>.

Au-delà du caractère pour le moins surprenant de la métaphore culinaire, qu'on peut attribuer à la sphère imaginaire du personnage, ce qui se dit ici c'est le tumulte intérieur, l'absence de clarté : la vie intérieure serait faite de bruits informes, non verbaux, non signifiants. Le texte renvoie à une intériorité purement littérale et organique qui ne serait que celle des entrailles et non celle, métaphorique, de l'esprit. Dans tous les cas, le regard interne, s'il existe, ne débouche pas sur un

<sup>36</sup> Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris, Minuit, 1999, p. 109.

<sup>37</sup> Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 104.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>39</sup> François Bon, *Calvaire des chiens*, Paris, Minuit, 1990, p. 103.

<sup>40</sup> Laurent Mauvignier, *Ceux d'à côté*, Paris, Minuit, 2002, p. 46-47.

éclaircissement et sur une connaissance immédiate de soi : le personnage ne se trouve pas, son moi semble lui échapper éternellement. L'espace mental, s'il échappe au personnage, peut aussi être considéré comme une menace, représenter un danger d'aliénation, d'enfermement ou d'enlèvement comme le dit Jack, unique locuteur du monologue de *Sous le néflier* de Jacques Serena :

Rester seul à penser était en fin de compte aussi risqué que de sortir se jeter sur n'importe qui. Les autres nous fourvoyaient mais les pensées solitaires aussi, l'enlèvement intérieur, se méfier de sa raison autant que de ses sens<sup>41</sup>.

La solitude, avec ce qu'elle peut entraîner de ressassement, de sentiment de claustration dans la vie mentale, constitue le principal danger pour Jack ; coupé du monde, contraint à d'incessants allers-retours dans sa boîte crânienne, le personnage subit une forme d'aliénation intime puisqu'il considère que ses pensées se retournent contre lui, le trompent. Il n'est plus guidé ni par la raison ni par les sens, atteint par une forme de paranoïa comme la plupart des monologues de Serena. Ce clivage s'étend à son discours et plus précisément au refus de conjuguer comme en attestent les nombreux infinitifs (« rester seul », « se méfier »), et à l'impossibilité de dire *je* : le personnage se saisit comme un autre, à la troisième personne (« sa raison », « ses sens »). De ces quelques exemples, qui mériteraient assurément de plus amples développements, se dégage l'impression que la vie intérieure ne semble plus appartenir pleinement au sujet et que la connaissance de soi est rendue impossible. Ici, l'intime enlève l'individu, le maintient dans un enfermement paranoïaque, mais en d'autres occurrences, sa conscience lui échappe, déborde, n'est plus du tout maîtrisée.

Ceci me conduit au troisième point : l'étrangeté intérieure. Ce qui est prégnant dans ces monologues, c'est la difficulté d'avoir un for intérieur à soi. Les romans de Bon, Mauvignier et Serena, posent une série de questions qui toutes concernent l'identité et le rapport que l'individu entretient à son intériorité : qu'est-ce qu'être soi ? Comment distinguer son for intérieur et son discours intérieur de l'envahissante parole de l'autre et du tumulte extérieur ? Ou encore : qu'est-ce qu'avoir une pensée et une parole véritablement à soi ? Toutes ces questions feront l'objet d'un développement approfondi dans le cadre de ma recherche ; je me contenterai ici de mentionner deux exemples où le problème de l'identité personnelle est abordé de manière frontale par les textes. Le premier est tiré du monologue de l'aveugle dans *Décor ciment* de François Bon :

Enfermé dans sa pièce, et si longtemps dans sa tour, on s'encombre : on n'a plus pour soi que ces récits prêtés de la vie des autres, surfaces lisses et glacées qu'on ressasse. Ce n'est pas qu'on ait plus de mémoire : plutôt qu'en nous cela se vide : on a tellement de temps, pour tout rebâtir. Quelquefois même on s'en veut, de ne trouver en soi que cela, qui ne vous appartient pas<sup>42</sup>.

Comme chez Serena, la dialectique entre intérieur et extérieur se retrouve transposée sur le plan de l'enfermement réel et cette claustration est double pour l'aveugle, à la fois cloîtré dans une tour d'un grand ensemble de la banlieue parisienne et en partie coupé du monde extérieur du fait de son infirmité. La solitude de l'aveugle donne lieu à un inévitable repli sur soi, mais ce « soi » semble moins constitué par un fonds mémoriel et personnel que par les expériences rapportées par autrui, par « ces récits prêtés de la vie des autres ». La vie mentale se vide peu à peu de tout contenu authentiquement individuel ; le sujet recule et ce sont des voix hétérogènes qui prennent toute la place jusque dans son for intérieur. Sur le plan énonciatif, cela se manifeste par l'absence de *je*, remplacé ici par le pronom « on » impersonnel. Cette difficulté, voire cette incapacité à être soi, est parfois vécue sur le

<sup>41</sup> Jacques Serena, *Sous le néflier*, Paris, Minuit, 2007, p. 111.

<sup>42</sup> François Bon, *Décor ciment*, Paris, Minuit, 1988, p. 82.

mode de la culpabilité. Si le sujet ne trouve rien en lui qui ne lui appartienne, on peut imaginer que c'est un individu qui, lui-même, ne s'appartient pas. C'est que l'intériorité est poreuse et non maîtrisée ; non seulement elle est ouverte à toutes les formes de présence d'autrui, mais elle est peut aussi se révéler débordante, excéder la frontière entre l'intérieur et l'extérieur qui tend à devenir de plus en plus ténue. Ainsi, le personnage de Raymond dans *Calvaire des chiens* confesse « avoir du mal parfois à distinguer sa vie intérieure de celle qu'on mène pour les autres<sup>43</sup> ».

Chez Bon et Mauvignier en particulier, cette identité tâtonnante se traduit sur le plan énonciatif par des monologues fortement dialogiques, accueillant tout type d'hétérogénéité discursive. La voix intérieure de chaque personnage est sans cesse parasitée, traversée par un discours qui ne lui appartient pas en propre. Il peut s'agir soit de stéréotypes, de locutions figées, d'une forme de déjà-dit social, soit des mots d'un autre personnage en particulier que le locuteur rapporte sciemment ou qui viennent s'interposer dans son discours. Dans les romans constitués de monologues alternés, la parole intérieure de chaque personnage constitue un tout formel, qui recueille en son sein toutes formes de discours rapportés (discours direct, discours indirect et discours indirect libre). L'enchaînement des discours, le partage des voix se fait de manière très fluide, en ayant recours à des formes mixtes, peu marquées, comme le style direct libre. Parfois l'enchâssement des propos est davantage souligné par l'emploi de l'indirect ou par la présence massive de marques typographiques cloisonnant les voix et séparant les énonciateurs. Comme on l'a vu précédemment, le rapport problématique que les personnages entretiennent avec leur identité et leur intériorité se manifeste aussi par la difficulté à dire *je*, par différentes stratégies pour éviter de conjuguer les verbes et d'affirmer sa subjectivité dans la langue. Ainsi, l'énonciation est perturbée par de nombreux énullages : le *je* individuel entre sans cesse en concurrence avec un *tu*, ou un *nous* collectif qui lui-même se transforme en un *on* impersonnel. Plus symptomatique encore d'une désobjectivation de l'énonciation, l'alternance entre la première et la troisième personne pour se désigner : « [c]omme si Brocq ne le savait pas, et que j'avais des sous pour me refaire un toit<sup>44</sup>. » La troisième et la première personne se réfèrent au même personnage, mais cette hésitation semble mettre en doute la coïncidence entre le *je*, limite du monde et point de vue sur le monde, et le nom propre qui désigne une personne réelle. Le personnage semble soit ne pas se reconnaître dans son propre nom, soit ne pas réussir à associer l'usage de la première personne et ce nom qui ne lui est plus tellement propre. Pour désigner cette non-coïncidence, Ricœur parle d'« aporie du sujet parlant<sup>45</sup> ».

Ces personnages flottants connaissent toutes sortes de non-coïncidences avec eux-mêmes. La voix qui monologue se fait le reflet de cette absence à soi, souvent sous forme d'un dédoublement énonciatif. Il est fréquent en effet que le personnage s'entende dire quelque chose, qu'il ne reconnaisse pas sa propre voix comme sienne, qu'il l'entende comme étant celle d'un autre. Le locuteur est traversé par une parole incontinent, un flux qu'il ne parvient par véritablement à maîtriser et dans lequel il lui est impossible de s'inscrire en tant que sujet. *A contrario*, le personnage qui cherche à se ressaisir, à se réaffirmer, ne trouve en lui qu'une forme de discordance, d'étrangeté intérieure. Parfois sur un mode humoristique, comme dans *L'acrobate* de Serena, lorsque le personnage évoque le moment où, après une crise, il tente de

<sup>43</sup> François Bon, *Calvaire des chiens*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>44</sup> Id., *Le Crime de Buzon*, Paris, Minuit, 1986, p. 33.

<sup>45</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990, p. 67 *sqq.* Ricœur reprend ici une question philosophique sur laquelle Wittgenstein, avant lui, n'a cessé de revenir ; il définit l'aporie du sujet parlant comme « la non-coïncidence entre le "je" limite du monde et le nom propre qui désigne une personne réelle, dont l'existence est attestée par l'état civil ». (*Ibid.*, p. 68).

reprandre ses esprits, et conclut : « je reviens à moi [...]. Je ne me manquais pas<sup>46</sup>. » Le monologue oscille entre une forme d'aliénation intime, un clivage intérieur et une identité trouble, évanescence, sans consistance :

À ma décharge, je pense que devait vaguement flotter au fond de moi l'idée que je n'allais pas m'éterniser, cette blague n'avait déjà que trop duré. De là à savoir si c'est parce que je m'intéressais peu à moi que je ne ressemblais à rien ou si c'est parce que je ne ressemblais à rien que je m'intéressais peu. Un peu des deux, je dirais, une chose en entraînant une autre. [...] Longtemps que je m'étais perdu de vue<sup>47</sup>.

La présence du personnage est mise en doute jusqu'à la possibilité même qu'il ait un corps ; les êtres des romans de Serena finissent par douter de leur propre existence charnelle, par n'être plus de que des personnages au sens étymologique du terme, c'est-à-dire des masques au travers desquels passe une voix qui ne cesse de s'interroger. Cette dépersonnalisation, cette dépossession de soi, guette toutes les figures qui peuplent les romans de Bon, Mauvignier et Serena. L'individu n'y est pas une monade, il ne peut être compris que dans son rapport à autrui. La vie intérieure est opaque, incompréhensible, si l'on ne résout pas à faire la part de l'autre dans le for intérieur de chacun.

Enfin, pour restituer le caractère continu de la vie mentale, le monologue contemporain aura tendance à renforcer le sentiment de continuité du discours par un recours privilégié à des effets de syntaxe et de ponctuation. Chez Mauvignier en particulier, l'idée de l'écoulement d'un flux de discours intérieur passe par une ponctuation faible, lâche ; la virgule remplace bien souvent le point, donnant ainsi l'impression d'un continuum entre les différentes représentations mentales du personnage. Contrairement aux modèles « canoniques » des écritures du flux – que l'on pense au dernier chapitre d'*Ulysse* de Joyce, aux monologues d'Ariane dans *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen ou encore à *H et Paradis* de Sollers –, Laurent Mauvignier et François Bon, ne pratiquent pas la déponctuation, mais étirent la phrase à l'aide de nombreuses virgules<sup>48</sup>, accumulent les propositions, privilégient l'épanorthose et la digression pour conférer un caractère hésitant au monologue. Si l'image du flux n'est pas présente en tant que telle chez Bon, Serena ou Mauvignier, elle est métaphorisée dans une forme d'imaginaire machinique, comme ici dans *Basse ville* :

Attention, il faut que je fasse attention, on dirait que dans ma boîte crânienne défectueuse se remet chaotiquement en branle la noria, les récipients attachés à une chaîne, plongeant renversés et remontant pleins, attention, à partir d'une certaine dose de solitude on ne peut plus que plus ou moins aller et venir à l'intérieur de sa grotte crânienne<sup>49</sup>.

La vie mentale est associée à une noria, où la chaîne infinie de la machine figure le caractère continu de la pensée. Dans cette métaphore de la « machine mentale » – déjà à l'œuvre, par exemple, dans *La Modification* de Butor<sup>50</sup> –, le choix d'une machine hydraulique n'est pas sans rappeler l'élément liquide, c'est-à-dire le

<sup>46</sup> Jacques Serena, *L'acrobate*, Paris, Minuit, 2004, p. 25.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>48</sup> À cet égard, le dernier récit en date de Laurent Mauvignier (*Ce que j'appelle l'oubli*, Paris, Minuit, 2011) est le plus emblématique de cette tendance. Les soixante-deux pages qui le composent ne sont constituées que d'une seule phrase, ou plutôt de moins qu'une phrase puisque le texte commence par une minuscule et ne se conclut pas sur un point.

<sup>49</sup> Jacques Serena, *Basse ville*, Paris, Minuit, 1992, p. 43.

<sup>50</sup> « Vous vous dites : s'il n'y avait pas eu ces gens, s'il n'y avait pas eu ces objets et ces images auxquels se sont accrochées mes pensées de telle sorte qu'une machine mentale s'est constituée, faisant glisser l'une sur l'autre les régions de mon existence au cours de ce voyage différent des autres ». (Michel Butor, *La Modification*, [1957], Paris, Minuit, coll. « double », 1990, p. 276).

caractère labile de la conscience. Mais, comme souvent chez Serena, quelque chose ne fonctionne pas, des ratés surviennent. La boîte crânienne est dite « défectueuse », et la machine se remet « chaotiquement » en marche. Il y a quelque chose d'incontrôlable, de l'ordre de la machine folle, donc d'une conscience qui échapperait au personnage lui-même, qui ne serait pas parfaitement maîtrisée. De plus, le fait qu'elle se « remette en branle » met en doute le caractère ininterrompu de l'activité mentale. Ainsi, la connaissance immédiate et évidente de soi par l'expérience interne semble refusée aux locuteurs de ces monologues, de même que la possibilité de l'expression. Il arrive que le personnage conserve un accès privilégié à la vie de son esprit, mais en regardant en soi, c'est souvent le vide, l'opacité, ou le tumulte qu'il découvre. Le flux de la vie mentale connaît des ratés, des chaos et l'individu qui pénètre au plus profond de son for intérieur pourrait bien y trouver une forme d'étrangeté, d'altérité constitutive du moi.

# Proses narratives en France au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle



## L'événement dans la nouvelle contemporaine (domaines français, italien et américain) : stratégies d'écriture et réflexions sur le quotidien.

Claire COLIN (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

Je travaille depuis septembre 2008 sur la notion d'événement dans la nouvelle contemporaine, à travers un corpus de recueils publiés à partir de 1980. La date marque le début d'une période longtemps qualifiée, dans le discours de la critique contemporaine, de « retour au récit », expression modifiée depuis (car au fond, il y a toujours eu récit, même au plus fort du Nouveau Roman par exemple) en « refondation du récit ». Cette refondation voit la réhabilitation, après des années d'avant-garde et d'expérimentations littéraires, d'éléments longtemps placés sous le poids du soupçon – le personnage, l'intrigue, le réalisme – sans qu'il s'agisse pour autant d'un simple retour à une confiance candide dans le récit, oublieuse des pratiques d'écriture d'un passé encore tout récent. Comme le souligne René Audet, « le travail d'apaisement du style et des procédés formels, si l'on peut [sic] dire, qui caractérise les écritures contemporaines n'est assurément pas le gage d'un assujettissement du texte au modèle canonique du récit<sup>1</sup> ». Il s'agit donc pour moi d'interroger les pratiques actuelles du récit dans le genre de la nouvelle, habituellement négligé dans le domaine des études universitaires, afin de déterminer quelques caractéristiques de cette « refondation du récit ».

La notion d'événement offre dès lors un point d'approche idéal pour cette étude. D'abord, en ce que nouvelle et événement sont intimement liés, la nouvelle étant traditionnellement articulée autour d'un ou quelques faits brefs : « Une nouvelle est-elle autre chose qu'un événement inouï qui a lieu<sup>2</sup> ? » affirme ainsi dès 1827 Goethe, tandis que Camille Dumoulié, reprenant les analyses de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*<sup>3</sup>, titre l'un de ses articles « La nouvelle : genre de l'événement<sup>4</sup> ». Ensuite, parce que l'événement permet une double interrogation dans l'analyse des textes. D'une part, une interrogation de nature narratologique : comment l'événement est-il amené, narré dans le récit bref contemporain ? Comment organise-t-il le récit – s'il l'organise ? Dans l'un de ses ouvrages consacrés à la notion, *L'événement et le monde*<sup>5</sup>, Claude Romano définit l'événement comme ce qui

<sup>1</sup> René Audet, « La narrativité est affaire d'événement », *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (arts visuels, cinéma, littérature)*, Paris, Dis Voir, 2006, p. 12.

<sup>2</sup> Goethe, *Conversations avec Eckermann*, Paris, Gallimard, 1942, p. 155.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 1874 – Trois nouvelles, ou “qu'est-ce qui s'est passé ?” », *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 235-252.

<sup>4</sup> Camille Dumoulié, « La Nouvelle : genre de l'événement », *La Nouvelle Revue Française*, avril et mai 1993, n° 483 (p. 87-96) et n° 484 (p. 94-105).

<sup>5</sup> Claude Romano, *L'événement et le monde*, Paris, PUF, 1998.

vient bouleverser radicalement et irrémédiablement la vie d'un individu, à l'instar d'un météore fulgurant, sans possibilité d'être anticipé ou bien expliqué : le philosophe donne comme exemple la rencontre amoureuse. La nouvelle classique, celle d'un Guy de Maupassant ou d'un Giovanni Verga, illustre souvent cette force de l'événement dans la structure du récit, comme le souligne Florence Goyet dans son étude consacrée au récit bref au tournant du siècle dernier<sup>6</sup>. Le récit s'y organise souvent autour d'un temps fort, qui articule de cette façon deux séquences antithétiques (comme une situation initiale positive à laquelle succède une situation finale au contraire dysphorique). Or l'événement occupe-t-il toujours les mêmes fonctions organisatrices fortes dans la nouvelle contemporaine ? D'autre part, la notion d'événement permet une réflexion d'ordre anthropologique. En effet, analyser la nouvelle par le biais de l'événement implique d'avoir conscience des modifications qu'a pu connaître la notion tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, en rapport avec les bouleversements d'une époque, en particulier la démultiplication des médias. En rendant omniprésent l'événement, ces derniers lui ont fait perdre de sa force intrinsèque. Répété, renouvelé chaque jour, sinon chaque heure, l'événement n'a plus le même impact : il est « nivelé », pour reprendre une expression de Claude Romano<sup>7</sup>, et devient en quelque sorte une habitude. La justification de l'événement comme concept pour une analyse anthropologique du texte se fait dès lors que l'on parvient à saisir dans le récit cette modification du traitement de l'événement.

Je me propose de montrer comment, dans mon corpus, cette évolution du texte narratif bref tout comme de la représentation de l'événement et du monde contemporain qu'il reflète se placent sous le signe de l'évidement, du manque et de la perte. La nouvelle contemporaine inscrit à travers le fait qui advient un vide, une lacune dans son histoire, mais cette lacune n'est pas pour autant dramatisée, mise en valeur ; malgré la position centrale qu'elle peut occuper et les dysfonctionnements qu'elle entraîne dans la trame de l'histoire, elle ne suscite pas les réactions attendues des personnages (interrogations ou lancement d'une quête pour combler ces manques par exemple). L'indétermination règne mais elle est placée, paradoxalement, sous le signe de l'atténuation, malgré le vide qui hante tout le texte. Celui-ci fait désormais comme partie intégrante du paysage quotidien. Outre l'écriture de la nouvelle hantée par la lacune, l'événement en lui-même est particulièrement révélateur de cette force du manque. En effet, dans le corpus que j'ai choisi, la notion est elle aussi, selon moi, fortement marquée par un « évidement<sup>8</sup> », au sens où l'événement advient, mais sa puissance est atténuée, sa portée remise en question, par le biais de différentes modalités.

Mon corpus principal est à ce jour constitué de neuf recueils français, italiens et américains. Outre la date de 1980 comme borne temporelle pour la publication des œuvres et une véritable reconnaissance littéraire et universitaire, d'autres critères ont été mis en place pour élaborer le corpus : l'intérêt du traitement de l'événement dans le texte ; la forte prédominance du quotidien dans le récit, susceptible de saisir au mieux l'évolution de l'événement (celui-ci vient-il toujours briser ou non la routine, la monotonie d'une existence ?). J'ai donc sélectionné, dans le domaine américain

---

<sup>6</sup> Florence Goyet, *La nouvelle, 1870-1925*, Paris, PUF., 1993.

<sup>7</sup> Claude Romano, *op. cit.*, p. 275.

<sup>8</sup> Nous empruntons ce terme, en l'adaptant à notre propos, à Dominique Rabaté, qui entend par « évidement » un événement survenu par le passé, dont le personnage n'a pas réussi à prendre pleinement la mesure malgré le traumatisme que celui-ci a entraîné dans son existence et qu'il ne cesse de ressasser. Nous adoptons ce mot au sens où les événements de nos nouvelles sont marqués par cette double modalité de présence et d'absence.



*Nouvelles du 14<sup>ème</sup>* (*Fourteen Stories*) de Stephen Dixon<sup>9</sup> [1980] et *Les vitamines du bonheur* (*Cathedral*) de Raymond Carver<sup>10</sup> [1983] ; dans le domaine français *La ronde et autres faits divers* de Jean-Marie-Gustave Le Clézio<sup>11</sup> [1982], *Cœur blanc* de Richard Millet<sup>12</sup> [1994] et *Microfictions* de Régis Jauffret<sup>13</sup> [2007] ; enfin, dans le domaine italien *Le jeu de l'envers* (*Il gioco del rovescio*) d'Antonio Tabucchi<sup>14</sup> [1981], *Narrateurs des plaines* (*Narratori delle pianure*) de Gianni Celati<sup>15</sup> (1985), *L'amour des adultes* (*L'amore degli adulti*) de Claudio Piersanti<sup>16</sup> [1989] et *Woobinda* d'Aldo Nove<sup>17</sup> [1996].

Actuellement, mon travail de recherche se divise en trois axes : le premier, baptisé « l'évidement », tente de déterminer les diverses modalités de l'événement présent dans le texte, souvent caractérisé par ce que je qualifie pour l'heure de « présence/absence », au sens où l'événement survient dans le récit, sans pour autant avoir un véritable impact sur les sujets à qui il advient. La structure de l'intrigue peut elle aussi montrer cet évidement. La seconde partie porte pour l'instant le nom de « désengagement » : il s'agit de démontrer comment la construction et le traitement des personnages et/ou du narrateur sont affectés par l'événement, en ce qu'ils se sentent pas concernés par les événements qui leur adviennent pourtant en propre, comme s'ils étaient eux aussi évidés de l'intérieur. Dès lors, une réflexion sur le lecteur s'impose : est-il lui aussi touché par ce désengagement ou bien davantage convoqué par la lecture de la nouvelle ? Quel nouveau pacte de lecture se noue à travers le traitement de l'événement – si le pacte est encore possible ? Enfin, la troisième partie, consacrée au « dysfonctionnement », tente de montrer en quoi les nouvelles, tant dans l'événement qu'elles relatent, et à travers cet événement le monde reflété, que dans la poétique même du récit bref qu'elles montrent, interrogent l'idée de stabilité, de repères et de traditions, fortement remis en cause par les récits.

---

<sup>9</sup> Stephen Dixon, *Fourteen Stories*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980. Mon édition de référence est l'édition, dans la même maison, datée de 2010. Pour la version française : Paris, 10/18, 1994, traduction de Nicolas Richard.

<sup>10</sup> Raymond Carver, *Cathedral*, New York, Alfred A. Knopf, 1984. Mon édition de référence est, pour la langue originale, celle de la Vintage Contemporaries (New York, 1989). Pour la version française : Paris, Éditions de l'Olivier, 2010, traduction de Simone Hilling.

<sup>11</sup> Jean-Marie-Gustave Le Clézio, *La ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard, 1982. Mon édition de référence est l'édition Gallimard, collection « Folio », Paris, 2006.

<sup>12</sup> Richard Millet, *Cœur blanc*, Paris, P.O.L., 1994. Mon édition de référence est celle de la Gallimard (collection « Folio », 2008).

<sup>13</sup> Régis Jauffret, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007. Mon édition de référence est la Gallimard (collection « Folio », 2009). Par ailleurs, j'ai choisi d'intégrer dans mon étude de recueils de nouvelles *Microfictions*, que son auteur préfère qualifier de « roman ». Le format des récits, extrêmement brefs, comme l'absence totale de liens entre chacun d'entre eux me semblent autant de raisons valables.

<sup>14</sup> Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, Milan, Il Saggiatore, 1981. Mon édition de référence est, pour la langue originale, celle de la Feltrinelli (Milan, Universale Economica 2006). Pour la version française : Paris, Gallimard, collection Folio, 2006, traduction de Lise Chapuis.

<sup>15</sup> Gianni Celati, *Narratori delle pianure*, Milan, Feltrinelli, « I Narratori », 1985. Mon édition de référence est celle de la Feltrinelli, (Milan, « Universale Economica », 2008). Pour la version française : *Narrateurs des plaines*, Paris, Flammarion, 1991, traduction d'Alain Sarabayrouse.

<sup>16</sup> Claudio Piersanti, *L'amore degli adulti*, Milan, Feltrinelli, « I Narratori », 1989. Mon édition de référence est celle de la Feltrinelli (Milan, Universale Economica, 2006). En l'absence de version française, les traductions ici données sont les miennes.

<sup>17</sup> Aldo Nove, *Woobinda*, Rome, Castelveccchi, 1996. Mon édition de référence est *Superwoobinda*, (Einaudi, 2006), qui comprend le recueil *Woobinda* (légèrement modifié par rapport à l'édition originale) en plus de deux autres recueils d'Aldo Nove. En l'absence de version française, les traductions ici données sont les miennes.

## L'évidement

Les présences de l'événement dans les nouvelles contemporaines que j'étudie s'organisent actuellement dans mon travail en deux pôles apparemment opposés, celui de la « réserve » et celui de l'« excès ». Ils finissent néanmoins par se rejoindre dans les conséquences que ces événements peuvent avoir sur la vision offerte du quotidien où ils adviennent.

Par « réserve », nous entendons les événements qui, selon le jeu de différentes modalités, semblent comme retenus dans leur accomplissement, dans leur impact sur le réel, sur les personnages qui les éprouvent. Carver, Celati, Piersanti, Millet et en partie Le Clézio appartiennent à ce premier pôle. L'événement minime est sans doute la modalité première dans cette réserve de l'événement : le fait est là, mais il est tellement anodin que l'on peut s'interroger sur son statut d'événement, tout du moins sur sa capacité à perturber le quotidien ou bien parce qu'il peine à se dégager de l'ensemble où il survient, tant il est anecdotique, ou bien parce qu'il devient lui-même routinier. Ainsi la nouvelle de Celati « Le temps qui passe » (« Tempo che passa ») relate le trajet quotidien d'une femme en voiture : rien d'extraordinaire ne survient, il s'agit simplement de décrire le spectacle vu depuis les vitres. « Attention » (« Careful ») de Carver montre un déplacement encore plus conséquent : l'anodin (une oreille qui se bouche) devient paradoxalement l'événement central de la nouvelle, reléguant à l'arrière-plan d'autres faits plus importants, tout du moins au potentiel dramatique plus conséquent (le malaise de la logeuse ; la visite d'Inez, la femme de Lloyd, qui souhaiterait « discuter » avec lui). Le fait anodin devient de cette façon le seul à faire l'objet d'un développement narratif.

L'événement explicitement absent dans la nouvelle est aussi une modalité du pôle de la réserve : par le biais de l'ellipse dans la construction narrative, de la paralipse dans le discours du narrateur, de l'attente jamais comblée, l'événement n'est présent qu'en négatif, au sens où il est évoqué, par bribes, mais jamais entièrement concrétisé, jamais complètement inscrit dans la trame de l'histoire. La nouvelle « Le jeu de l'envers » (« Il gioco del rovescio ») de Tabucchi relate ainsi l'histoire d'un homme qui apprend la mort au Portugal d'une femme autrefois aimée et admirée, et qui dirigeait un réseau de résistance clandestine au temps de la dictature de Salazar. Toutefois, malgré ses démarches, jamais le narrateur ne pourra voir le cadavre de cette femme (dont la mort – naturelle ou bien provoquée ? – reste indéterminée), ni assister à la cérémonie funèbre. L'événement de la mort, même s'il est au centre de la narration, est donc comme masqué par ces entraves.

D'autres modalités peuvent être relevées : l'indétermination inscrit l'événement dans le texte sans que personne ne puisse déterminer les « contours » réels du fait, comprendre la nature exacte de ce qui advient ; la distanciation montre une atténuation, une sourdine de l'événement, comme dans les nouvelles de Millet, « L'élève Bérénice » ou « Octavian », où la relation sexuelle entre les personnages ne peut advenir que sous la modalité de la trace (au sens où la relation sexuelle n'advient pas par la rencontre simultanée de deux corps, mais au contraire de façon différée, puisque l'un des deux personnages n'a de contact physique avec l'autre qu'en se couchant dans le lit où il/elle a laissé l'empreinte de son corps). Dans les deux cas, ces modalités inscrivent bien aussi une présence/absence de l'événement puisque celui-ci advient dans le texte, et reste central dans l'intrigue, sans pour autant être pleinement présent.

Enfin, certaines nouvelles de Le Clézio montrent une dernière modalité possible, à savoir le dépassement du quotidien par le biais du mythe : « L'échappé » met en scène Tayar, évadé d'une prison, en fuite dans un paysage désertique du Sud de la France, traqué par la police, tenaillé par la faim, la soif, la douleur. Le récit entremêle passé et présent, qui finissent par se confondre, tandis que les circonstances

de l'évasion, les raisons de l'emprisonnement du personnage, si elles sont évoquées par moments, restent toujours floues. En fin de compte le texte ne relate en rien un fait divers, qui soulignerait la singularité d'une vie, l'originalité d'un destin, et surtout se situerait dans le temps des hommes. Il s'inscrit dans une autre temporalité, celle de l'éternité de la condition humaine, placée sous le signe de la souffrance, que souligne la confusion des temps (le passé et le présent, qui montrent tous deux, dans des circonstances différentes, Tayar poursuivi et affaibli par la faim et la soif). De ce fait, l'événement ne vient rien bouleverser puisque le lot de l'humanité est en réalité identique depuis la nuit des temps.

Le pôle de la réserve montre donc des modalités qui travaillent l'événement de manière à démontrer sa difficulté, sinon son impossibilité, d'advenir avec fracas, de déchirer la surface tranquille du quotidien. À l'inverse, le pôle de l'excès, représenté avant tout par les recueils d'Aldo Nove et Régis Jauffret, mais aussi certaines nouvelles de Le Clézio, montre des événements qui ne se placent en rien sous le signe de la discrétion : viols, meurtres, tortures, morts violentes dans des accidents ou des destructions d'édifices sont relatés dans ces textes. Toutefois un paradoxe apparaît rapidement : l'événement qui survient, malgré toute la violence qui le caractérise, ne parvient pas à bouleverser le quotidien ; il semble au contraire y être dorénavant englobé, l'extraordinaire faisant désormais partie de l'ordinaire. Ainsi, dans « La plage de Saint-François », le narrateur trouve en rentrant du travail sa famille assassinée dans des conditions atroces. Néanmoins, l'événement n'affecte pas vraiment le quotidien de l'homme, sinon qu'il part dormir à l'hôtel pour être plus reposé en prévision de la réunion du lendemain. Une véritable réflexion sur la notion de fait divers s'engage de ce fait à travers ces recueils, et tout particulièrement sur la tendance au nivellement du fait divers, à l'évacuation de son sens au profit avant tout du spectacle qu'a pu entraîner la démultiplication des médias tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. *Woobinda* de Nove est peut-être le recueil qui pousse le plus loin la réflexion à ce sujet, car le livre est tout entier inspiré par la télévision italienne des années 80-90. Des nouvelles comme « Vermicino » ou « Le massacre de la rue Palestro » (« La strage di via Palestro ») montrent ainsi comment l'événement en lui-même (la mort d'un enfant tombé au fond d'un puits dans « Vermicino », un attentat terroriste dans « Le massacre de la rue Palestro », deux faits advenus réellement dans l'histoire italienne) n'a plus de véritable importance, le spectacle assuré par la télévision devenant le centre d'intérêt principal : « En circulant au milieu des gens, je regardais les ruines et j'étais triste, mais moins qu'en regardant la télévision, car à la télévision tout semble plus vrai<sup>18</sup> », explique ainsi le protagoniste, démontrant le vide qui habite désormais l'événement, nivelé par la révolution médiatique, puisque seul le spectacle semble compter aux yeux des personnages. Aussi, paradoxalement, le pôle de l'excès et celui de la réserve finissent par se rejoindre, en ce que tous deux montrent en fin de compte un événement atténué, diminué. Qu'il soit violent ou au contraire en sourdine, le fait ne vient plus bouleverser le quotidien : au contraire, il est englobé par le quotidien, gagné de ce fait par le néant<sup>19</sup>.

Outre la mise en place d'une typologie de l'événement dans mon corpus de nouvelles, la notion d'évidement permet également de déterminer les différentes stratégies narratives mises en œuvre par les auteurs pour raconter l'événement. Un certain académisme n'est pas absent dans les nouvelles étudiées, et tout

---

<sup>18</sup> « Passando tra la gente mi vedevo le macerie ed ero triste, ma meno che guardando la televisione, perchè alla televisione tutto sembra più vero », Aldo Nove, « La strage di via Palestro », *op. cit.*, p. 28.

<sup>19</sup> Pour plus de détails sur cette convergence paradoxale entre les deux pôles, cf. Claire Colin, « La réserve et l'excès. Le traitement de l'événement chez quatre nouvellistes contemporains – Raymond Carver, Gianni Celati, Régis Jauffret et Aldo Nove », *Trans*, n°10, été 2010, <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article432>.

particulièrement du côté français, où le canon de la nouvelle classique, qui prévoit notamment une chute finale venant bouleverser tout l'édifice narratif, règne encore. Toutefois ce type de structure est loin d'être général, même dans les recueils français, et d'autres stratégies narratives peuvent se mettre en place pour montrer quelles peuvent être les différentes façons de raconter aujourd'hui l'événement.

On peut encore une fois retrouver deux tendances opposées dans la structure du texte, rappelant celles de la typologie précédemment évoquée : d'un côté une absence de point d'acmé dans la narration, entraînant une sorte d'effilochement des épisodes qui ne trouvent pas à s'organiser autour d'un pôle significatif ; de l'autre, au contraire, une dramatisation très forte mais qui s'épuise très rapidement, sans être un point de structure pour le reste du récit. L'absence de dramatisation est ainsi particulièrement présente dans nombre de nouvelles de Celati, où tous les faits sont placés au même plan dans le récit, sans que l'un d'entre eux soit véritablement mis en avant. L'usage particulier que fait l'auteur de l'imparfait (que l'on a qualifié d'imparfait de « procès-verbal<sup>20</sup> ») renforce cette volonté d'éviter la mise en relief, qu'entraînerait inévitablement l'usage du passé simple. Dans « La Japonaise » (« Ragazza Giapponese »), où une jeune femme japonaise est courtisée par un Italien, un fait advient au cours d'une soirée, narré en ces termes :

Le jeune industriel, qui cherchait encore à lui faire la cour, s'est proposé pour l'accompagner. / Puis il s'occupait de lui faire des signes pour lui permettre de reculer depuis l'angle de la rue Bigli vers la rue Manzoni, et de partir. / Elle *partait* en le renversant, comme si elle ne s'était jamais rendu compte de sa présence<sup>21</sup>.

L'imparfait vient ici aplatir ce qu'une narration plus conventionnelle aurait sans aucun doute dramatisé, à savoir un accident de la route. De ce fait, dans le recueil de Celati, la temporalité finit par être aplanie, comme gagnée par une incoercible lenteur, au profit de l'espace, qui lui reste très présent (puisque le livre se présente comme un parcours à travers la plaine du Pô). Piersanti utilise également fréquemment ce procédé dans ses nouvelles, comme dans « Progetti per un matrimonio » (« Progetti per un matrimonio ») ou « Le rédacteur » (« Il redattore »). Les nouvelles peuvent également commencer à mettre en place une structure qui devrait s'organiser autour d'un événement déterminant, annoncé dès le début de l'intrigue : puis, brusquement, l'intrigue dévie, abandonnant la réalisation concrète du fait attendu. Deux nouvelles, « Le chat du Cheshire » (« Il gatto del Cheshire ») d'Antonio Tabucchi, et « Le compartiment » (« The Compartment ») de Carver, fonctionnent selon ce procédé : dans chacune d'entre elles, un protagoniste voyage en train, dans l'attente de retrouvailles, avec une femme pour le premier, avec un fils pour le second. En fin de compte, le protagoniste, pour des raisons diverses, ne descend pas sur le quai et continue son voyage, annulant l'événement pourtant annoncé dès le début et ôtant à l'intrigue ce point d'orgue, en un dégonflement soudain des attentes.

Ce travail autour d'une intrigue qui se prive de l'événement dont elle avait pourtant préparé la venue est aussi très présent chez Dixon, mais de manière plus répétitive et encore plus paradoxale ; dans toutes ses nouvelles, l'intrigue prend brusquement, et à plusieurs reprises, une tournure inattendue, puis une autre : « Comme au billard, l'action initiale se dirige rarement vers sa conclusion attendue car ses effets annexes sont toujours susceptibles de prendre le pas sur sa trajectoire

---

<sup>20</sup> Cf. Walter Siti, « Il tempo veloce del romanzo contemporaneo », in *Spazi e confini del romanzo, narrative tra Novecento e Duemila*, Bologne, Pendragon, 2002, p. 262.

<sup>21</sup> « S'è offerto di accompagnarla il giovane industriale, che cercava ancora di farle la corte. / Poi lui *stava* facendo segnalazioni per permetterle di retrocedere dall'angolo di via Bigli in via Manzoni, e di partire. / Lei *partiva* investendolo, come se non si fosse mai accorta della sua presenza », Gianni Celati, « Ragazza giapponese », *op. cit.*, p. 19. Je souligne. La traduction d'Alain Sarraberyrouse modifiant les imparfaits du texte original, je traduis ici.

principale », souligne Noëlle Batt au sujet des intrigues de Dixon<sup>22</sup>. Privée d'un fil continu, d'une trajectoire téléologique, l'intrigue rebondit de morceau d'épisode en morceau d'épisode, tous très animés, comme incapable de se structurer autour d'un pôle suffisamment fort pour ordonner le tout. Il s'agit d'une structure qui multiplie les dramatisations sans parvenir, volontairement, à les fédérer. Le jeu des répétitions dans la nouvelle illustre également cette stratégie narrative : ainsi, outre l'absence de dramatisation précédemment évoquée, les nouvelles de Celati peuvent montrer pour certaines un événement qui se répète plusieurs fois de suite, comme l'échec répété de deux enfants dans « Des enfants qui faisaient la navette, puis se sont perdus » (« Bambini pendolari che si sono perduti »), à la recherche (toujours infructueuse) d'un adulte intéressant. L'événement répété à maintes reprises, n'a donc rapidement plus de force dans l'intrigue.

Une autre stratégie possible narrative de l'épuisement trouve son illustration dans les recueils de Nove et de Jauffret : l'événement, violent, est narré dès les premières phrases de l'intrigue, à l'instar de la nouvelle liminaire de *Woobinda*, « Le gel-douche » (« Il bagnoschiuma »), qui commence en ces termes : « J'ai tué mes parents parce qu'ils utilisaient un gel douche absurde, Pure&Vegetal<sup>23</sup>. » La suite du texte n'est alors le plus souvent que ressassement de cette même action, à travers les explications du protagoniste ou les détails ajoutés, comme si l'intrigue, une fois l'événement violent relatée, s'était tout de suite vidée de ses potentialités narratives : pour reprendre les termes d'Aron Kibédi-Varga, le récit se suicide avant même de s'épanouir<sup>24</sup>.

Dans les deux cas, l'effilochement de la structure narrative par manque d'un pôle organisateur fort ou son rapide épuisement, le travail sur la clôture narrative est particulièrement intéressant : la fin est en effet un moment particulièrement attendu dans le genre de la nouvelle, récit synthétique refermé sur lui-même – à la différence du chapitre de roman qui voit généralement dans la fin du chapitre le moment de relance qui incitera à passer au chapitre suivant. Or, très souvent, à l'exception bien sûr des nouvelles qui montrent encore une structure assez académique, les nouvellistes du corpus travaillent la clôture narrative de façon à souligner l'incomplétude du texte, l'impossibilité de le combler. Les nouvelles de Celati se terminent ainsi fréquemment sur une situation encore irrésolue ; de la même façon, celles de Dixon, montrant plus les traits d'une clôture de chapitre de roman, laissent attendre une suite qui ne viendra jamais. L'évident gagne donc à la fois l'événement en lui-même, qu'il appartienne au pôle de la stratégie ou bien de l'excès, mais également l'élaboration de l'intrigue, qui place fréquemment dans sa structure une absence, sans que celle-ci apparaisse comme un moteur pour l'intrigue. Le vide est inscrit au centre de l'histoire, mais il en fait désormais partie intégrante, il ne s'agit plus de le combler par le déroulement des épisodes.

### **Le désengagement**

Par ce terme de désengagement que j'emploie actuellement dans mes analyses, j'entends le fait que l'événement est non seulement évidé en ce qui concerne son essence, mais que son impact sur le sujet est lui aussi modifié : personnage et narrateur se désengagent vis-à-vis de lui, au sens où ils ne montrent pas dans le texte qu'ils sont affectés, bouleversés par le surgissement de l'événement. Reste alors à se

---

<sup>22</sup> Noëlle Batt, « La nouvelle américaine : les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix », *Études Anglaises*, n° 54 – 2, p. 170.

<sup>23</sup> « Ho ammazzato i miei genitori, perchè usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure&Vegetal », Aldo Nove, « Bagnoschiuma », *op. cit.*, p. 7.

<sup>24</sup> Aron Kibédi-Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature, op. cit.*, p. 20.

poser la question du lecteur et de sa position (engagement ou désengagement ?) vis-à-vis de l'événement.

Le personnage de nouvelle est sans doute le premier témoin de ce désengagement vis-à-vis de l'événement, ou bien parce qu'il reste dans un état de sidération sans évolution possible dans le texte ou bien parce qu'il n'est en rien affecté par l'événement violent qu'il est pourtant en train de vivre. Les nouvelles de Raymond Carver illustrent ainsi souvent la première situation, en ce que les personnages ne parviennent pas à saisir l'événement qui leur survient, ni à l'exprimer. Ainsi la nouvelle « Conservation » (« Preservation »), qui raconte la panne de réfrigérateur chez un couple, se termine sur la description des pieds du mari de la protagoniste, des pieds nus près des flaques d'eau issues des aliments décongelés. Sandy, l'héroïne, ne parvient pas à détacher les yeux de ce spectacle, sans comprendre la raison de cette fascination :

Elle baissa les yeux sur les pieds nus de son mari. Elle fixa ces pieds à côté d'une flaque d'eau. Elle savait que, de sa vie, elle ne reverrait rien d'aussi bizarre. Mais elle ne savait pas quoi faire<sup>25</sup>.

Lorsqu'il analyse le phénomène de l'événement, Claude Romano insiste sur l'état de sidération que connaît le personnage lorsqu'il est affecté par un fait, qu'il ne peut ni prévoir ni expliquer : on retrouverait donc ici les caractéristiques avancées par le philosophe. Toutefois celui-ci souligne également que l'événement, dans la violence et l'inattendu de son surgissement, est aussi ce qui, a priori, intime au sujet auquel il advient de comprendre le sens du monde qui l'entoure sous l'éclairage soudain de l'événement advenu, ce dernier devenant une véritable révélation<sup>26</sup>. Or, les textes de Carver se finissent sur l'état de sidération, sans offrir celui de la compréhension : le nouvelliste semble de cette façon insister sur la non-advenue, dans ses textes, de la révélation, de l'éclaircissement, les personnages restant encore dans le moment de l'ombre. De cette façon Carver semble jouer des caractéristiques de la nouvelle, notamment de l'aspect nécessairement synthétique du texte, pour entraver l'évolution positive de ses personnages.

Les nouvelles d'Aldo Nove et Régis Jauffret mettent plus souvent en scène des personnages qui n'éprouvent rien malgré l'événement qu'ils sont en train de subir, comme anesthésiés désormais dans toutes leurs sensations. Ainsi, dans « Un matelas avec un trou dedans », une jeune fille raconte en ces termes le viol dont elle est pourtant la victime :

Tout de suite après, je me suis retrouvée dans une chambre, les pattes en l'air. On avait dû marcher, entrer dans une maison. Mais je ne m'en souviens plus. Ils évitaient de me toucher, de m'embrasser, ils se servaient de moi comme d'un matelas avec un trou dedans. Je m'en foutais, mais je me faisais chier<sup>27</sup>.

Si l'on reprend les analyses de Claude Romano, on assiste à une sorte de « déclasserment » de l'événement : en effet le philosophe distingue l'événement, qui bouleverse entièrement un sujet et reconstitue son univers, qualifié d'« événement événemential », du « fait intramondain », qui lui n'affecte aucun sujet en particulier, à

---

<sup>25</sup> « She looked down at her husband's bare feet. She stared at his feet next to the pool of water. She knew she'd never again in her life see anything so unusual. But she didn't know what to make of it », Raymond Carver, « Preservation », *op. cit.*, p. 46.

<sup>26</sup> « Ainsi, c'est seulement à l'occasion d'un événement : un deuil, une rencontre, un accident, une maladie, dans le naufrage des possibles qui donnaient au monde sa figure, que le sens événemential du monde peut se révéler à moi. C'est cet *universum* de possibilités que redessine l'événement, à partir duquel je m'adviens, et qui me confère donc le sens d'« advenant ». Cette mutation de sens, à ce titre, est décisive : elle est ce à partir de quoi l'advenant devient pensable en son aventure », Claude Romano, *op. cit.*, p. 95.

<sup>27</sup> Régis Jauffret, « Un matelas avec un trou dedans », *op. cit.*, p. 905.

l'instar d'un éclair qui zèbre le ciel durant un orage, sans causer aucun dégât. Ces personnages qui n'éprouvent aucune sensation malgré les atrocités qu'ils vivent (ou, dans d'autres nouvelles, qu'ils réalisent) transforment donc ce qui devrait être un événement au sens propre en un fait intramondain.

Le désengagement vis-à-vis de l'événement se manifeste également au niveau du narrateur et de son discours. Ce dernier peut s'efforcer de passer sous silence l'événement – même si subsistent de façon insistante des indices qui signalent la présence et l'importance du fait. Les narrateurs de « Lettre de Casablanca » (« Lettera di Casablanca<sup>28</sup> ») ou « Les samedis après-midi » (« I pomeriggi del sabato<sup>29</sup> ») d'Antonio Tabucchi font tout particulièrement usage de cette paralipse : dans ces deux nouvelles, le narrateur relate des faits qui trouvent leur origine dans un événement passé, apparemment dramatique (la mort de la mère dans « Lettre de Casablanca », la disparition du père dans « Les samedis après-midi ») mais aux contours trop flous pour pouvoir les élucider définitivement (la mère a-t-elle été assassinée par le père, et de quelle façon, dans « Lettre de Casablanca » ? Le père est-il mort, a-t-il fui le domicile conjugal dans « Les samedis après-midi » ?). L'événement pèse sur toute la trame de l'intrigue, le narrateur ne cesse de se référer à lui, soulignant son rôle de traumatisme premier et de source de bouleversements, sans pour autant le rendre entièrement présent, le concrétiser totalement.

L'incertitude, l'hésitation dans le récit de l'événement témoigne également de cette attitude possible du narrateur qui rend fantomatique en quelque sorte le fait, puisque celui-ci n'a pas de présence véritable. Les narrateurs de Raymond Carver peuvent avoir un discours semblable : ainsi, Claire Fabre souligne dans la nouvelle « La bride » (« The bridle ») combien le discours de la narratrice, gérante d'un motel, est marqué par l'instabilité, la difficulté à restituer de manière fiable et assumée les épisodes qu'elle est en train de vivre<sup>30</sup>. La restitution de l'événement par le biais de la parole du narrateur est donc malaisée, privée en partie ou totalement de contextualisation, explicitation ou concrétisation, comme si le narrateur ne pouvait assumer entièrement, consciemment ou non, le récit qu'il fait.

D'autres discours peuvent au contraire multiplier ces données, l'événement étant inséré dans un discours à la logique parfaitement réglée. Toutefois cette dernière se révèle vite artificielle, surtout vis-à-vis des événements relatés puisqu'il s'agirait au contraire d'événements qui ne peuvent avoir une explication logique et rationnelle. Régis Jauffret et Aldo Nove, chez qui on a souligné précédemment la présence du pôle de l'excès, sont bien sûr les auteurs qui privilégient ce type de discours pour leurs narrateurs. J'ai déjà cité la première phrase de la nouvelle liminaire de *Woobinda*, « Gel-douche » : « J'ai tué mes parents *parce qu'ils* utilisaient un gel douche absurde, Pure&Vegetal<sup>31</sup>. » Outre l'événement qui s'épuise immédiatement, on peut également souligner que la raison du geste atroce, l'assassinat (dans des conditions particulièrement sordides, apprenons-nous par la suite) est tout de suite donnée, dans une phrase où la relation entre la cause infime et la conséquence terrible est fermement articulée par la présence du connecteur logique « parce que » : l'horrible est entièrement justifié, malgré la disproportion entre les deux propositions. De la même façon, le narrateur de « Bilan désastreux » dans *Microfictions* explique » :

Je ne sais plus si c'était un garçon ou une fille, ou un hermaphrodite [...]. J'ai tué la mère aussi, elle aurait trop souffert de lui survivre. J'ai tué le chien aussi, il m'exaspérait

<sup>28</sup> Antonio Tabucchi, « Lettera di Casablanca », *op. cit.*, p. 27-40.

<sup>29</sup> Antonio Tabucchi, « I pomeriggi del sabato », *op. cit.*, p. 57-76.

<sup>30</sup> Cf. Claudine Verley, *Raymond Carver, des nouvelles du monde*, Paris, Belin, p. 54-55.

<sup>31</sup> « Ho ammazzato i miei genitori *perché* usavano uno shampoo assurdo, Pure&Vegetal », Aldo Nove, « Bagnoschiama », *op. cit.* ; je souligne.

par ses aboiements. [...] Il y avait d'autres gens, des parents qui devaient m'accabler de reproches, et je me suis trouvé dans l'obligation de les réduire au silence<sup>32</sup>.

Cette utilisation forcenée de l'explication, de la logique des événements qui s'enchaînent les uns après les autres (soulignés par la répétition du « aussi ») déresponsabilise de ce fait les auteurs des crimes, puisque l'enchaînement implacable des épisodes ne pouvait qu'aboutir à cette situation. Il s'agit bien entendu d'un dispositif ironique de la part des auteurs, mais l'ironie suppose justement une distanciation vis-à-vis de l'énoncé, et donc une absence. Le désengagement est ainsi malgré tout présent.

La logique abusive dont font preuve les protagonistes s'accompagne de ce fait d'une autre caractéristique dans le rapport du narrateur à l'événement, celle d'une absence de responsabilité, et, par extension, de jugement vis-à-vis du fait advenu, qu'ils en soient les auteurs ou bien les spectateurs. Cette incapacité à pouvoir juger un événement, et donc à s'engager vis-à-vis de lui, se manifeste très nettement par un usage important du cliché : la formule toute faite permet d'émettre un discours convenu, et sans réflexion personnelle. Le narrateur de « Les vitamines du bonheur » (« Vitamins ») dans le recueil de Carver<sup>33</sup> fonctionne ainsi par série de clichés, tant sur les Noirs que sur les lesbiennes, incapable de ce fait de juger le monde sans *a priori* et surtout à partir d'une réflexion personnelle. De la même façon, les narrateurs d'Aldo Nove montrent bien souvent des jugements préconçus, reflets d'un esprit désormais vidé de toute réflexion individuelle par un excès d'images, ce que souligne en outre l'emploi d'une langue souvent pauvre, répétitive et marquée par des tournures orales peu élégantes. Ainsi le protagoniste de « Le massacre de la rue Palestro » affirme naïvement :

J'aurais bien aimé dire quelque chose aux intervieweurs de Rai 1 qui étaient là, mais s'ils m'avaient interviewé je n'aurais pas su quoi dire. J'aurais dit que ça n'était pas des choses à faire comme ça, un massacre<sup>34</sup>.

Bien souvent, une fois l'événement accompli ou bien contemplé, les personnages vont dans un fast-food en décrivant minutieusement le menu, comme si c'était ce dernier qui attirait davantage leur attention que l'événement en théorie bouleversant auquel ils viennent d'assister. Les nouvelles de *La ronde et autres faits divers* de Le Clézio ne montrent pas un tel cynisme, toutefois un travail sur l'absence de jugement explicite est bien présent. En effet l'écrivain a tenté dans certaines nouvelles (« La ronde<sup>35</sup> », « Ariane<sup>36</sup> ») d'adopter l'attitude neutre du journaliste lorsqu'il relate un fait divers : ainsi « Ariane », qui relate le viol d'une jeune fille, Christine, dans la cave d'un HLM, se termine sur l'image de la jeune en train de se remaquiller, comme pour effacer l'événement traumatique qu'elle vient de subir, sans que le narrateur ne fasse entendre un jugement, une condamnation.

L'acte de jugement pourrait par conséquent revenir au lecteur, marquant ainsi son engagement dans le texte, face au désengagement des personnages et des narrateurs. Toutefois la position du lecteur est rendue malaisée par les dispositifs mis en place par les nouvelles. En effet, cette présence d'événements particulièrement violents tout au long des recueils de Régis Jauffret, Aldo Nove et en partie chez Le Clézio peut engendrer le malaise : il faut pouvoir supporter la lecture de tels actes, qu'aucun jugement d'un narrateur ne vient condamner. Le lecteur se retrouve en

<sup>32</sup> Régis Jauffret, « Bilan désastreux », *op. cit.*, p. 51-52.

<sup>33</sup> Raymond Carver, « Vitamins », *op. cit.*, p. 91-109.

<sup>34</sup> « Mi sarebbe piaciuto dire qualcosa agli intervistatori di Rai 1 che c'erano, ma se mi avessero intervistato non avrei saputo che cosa dire. Avrei detto che non si doveva fare così, una strage », Aldo Nove, « La strage di Via Palestro », *op. cit.*, p. 29.

<sup>35</sup> Jean-Marie-Gustave Le Clézio, « La ronde », *op. cit.*, p. 11-24.

<sup>36</sup> Jean-Marie-Gustave Le Clézio, « Ariane », *op. cit.*, p. 89-105.



quelque sorte seul avec l'événement violent, comme sommé de gérer entièrement l'émotion qu'il peut dégager, sans que la présence d'un jugement du narrateur puisse « canaliser » la violence de la scène. Le fait est particulièrement patent dans la nouvelle « L'intrus » (« The Intruder ») de Stephen Dixon<sup>37</sup>, qui raconte le viol d'une femme sous les yeux de son compagnon : la nouvelle est presque entièrement faite de dialogue entre le narrateur, sa compagne et l'intrus, avec seulement quelques phrases narratives neutres. La violence des faits liée à l'absence totale de jugement ou de sentiments exprimés rend malaisée la position du lecteur, entre une réprobation horrifiée, qu'il doit assumer seul, et la conscience d'une position de voyeuriste, puisque la scène se veut particulièrement vivante, comme se déroulant sous les yeux.

De même la lecture des recueils s'accompagne très souvent du sentiment de frustration, surtout vis-à-vis des récits qui privilégient le pôle de la réserve : en effet, en multipliant les ellipses et/ou les paralipses, l'auteur laisse toujours une partie de l'histoire incompréhensible. Il peut semer çà et là des indices, donnant l'impression au lecteur qu'il suffira de les rassembler pour pouvoir, au bout d'un travail de déchiffrement, parvenir à la solution, mais en fin de compte le travail d'enquête s'avère, en grande partie, inutile : malgré tout le travail fourni, le lecteur ne parvient à saisir la clé du texte. Ainsi « Petit Gatsby » (« Piccolo Gatsby ») de Tabucchi<sup>38</sup> fonctionne en intertextualité très étroite avec l'œuvre de Fitzgerald, puisque les personnages reprennent les caractéristiques et les discours des protagonistes de *Tendre est la nuit* ou *Gatsby le magnifique*. Toutefois le lecteur qui aura fait l'effort de lire les romans cités ne sera pas plus avancé : la fin du texte reste incompréhensible, comme si la clé intertextuelle fournie avec ostentation tout au long du texte n'ouvrait finalement aucune porte.

Il faut donc pour le lecteur pouvoir dépasser ces sentiments négatifs, malaise, frustration, pour pouvoir réaliser un engagement, sous la forme d'une pensée approfondie vis-à-vis de l'événement, notamment par rapport aux événements violents dont les auteurs se déresponsabilisent dans les nouvelles d'Aldo Nove et Régis Jauffret. Toutefois, la forme même du recueil de nouvelles peut interroger la possibilité de cette réflexion. *Woobinda* et *Microfictions*, par les excès qu'ils mettent en scène, se veulent une véritable réflexion sur la société contemporaine : Aldo Nove souligne les conséquences du règne de la télévision de basse qualité en Italie, capable d'anéantir toute vie spirituelle ; Régis Jauffret souligne combien les relations entre humains dans la société actuelle ne se fondent que sur l'indifférence et le cynisme, les deux recueils mettant en avant les dysfonctionnements du monde contemporain tel qu'ils le représentent. Toutefois, les nouvelles s'enchaînent les unes après les autres, atteignant dans *Microfictions* le nombre vertigineux de cinq cents micro-récits : dès lors, il est possible d'avancer qu'une telle accumulation, inévitable dans l'objet-recueil, peut finir par amoindrir la portée de la réflexion, le lecteur prenant l'ensemble des récits sous le biais de la simple gratuité et de l'humour noir, et mettant rapidement un terme à son engagement.

La notion de désengagement que j'avance actuellement permet donc d'interroger tant la question de la construction des personnages et de l'autorité du texte à l'intérieur même du texte, que de réfléchir sur le pacte de lecture, si pacte il y a encore, dans la nouvelle contemporaine.

### **Le dysfonctionnement**

L'un des ouvrages les plus symboliques dans le mouvement de « refondation du récit » dans les années quatre-vingts reste sans doute *Temps et récit* de Paul

---

<sup>37</sup> Stephen Dixon, « The Intruder », *op. cit.*, p. 112-120.

<sup>38</sup> Antonio Tabucchi, « Piccolo Gatsby », *op. cit.*, p. 79-91.

Ricœur<sup>39</sup>. Le philosophe y souligne entre autres le rôle positif, bénéfique du récit, capable d'articuler, par le mode narratif, le temps et, de ce fait, de le rendre humain et non entièrement abstrait et insaisissable. L'idée d'une confiance à nouveau renouvelée vis-à-vis du récit, après des années de soupçon et de discrédit au profit de l'écriture, semble donc à nouveau s'instaurer. Toutefois, les nouvelles que j'étudie semblent offrir une réflexion sur cette notion de confiance pour en souligner les limites, tant à travers le monde qu'elles représentent que dans les modalités d'écriture propre au genre du récit bref qu'elles peuvent mettre en place.

En effet les nouvelles du corpus montrent à plusieurs reprises un monde dont les signes connaissent des dysfonctionnements divers. D'un point de vue matériel tout d'abord : ainsi *Les vitamines du bonheur* de Carver fourmille d'objets en panne (voiture, réfrigérateur...) et de corps malades (oreille qui se bouche, fièvre subite...). Mais d'un point de vue plus métaphysique également : nombre de textes semblent accréditer l'hypothèse d'une force supérieure, d'un pouvoir transcendant, capable de diriger à son gré la vie des hommes. « La ronde », la nouvelle liminaire du recueil *La ronde et autres faits divers* de Le Clézio, semble vouloir obéir en tout point à la structure du fait divers telle que Barthes a pu la définir dans son article consacré à la question<sup>40</sup>. Le critique souligne que la fascination qu'éprouvent les lecteurs de journaux vis-à-vis du fait divers naît de l'impression, à travers l'étrange causalité (une petite cause en amène une grande) et/ou les coïncidences du fait relaté, qu'il existe un Destin, une force supérieure, invisible mais présente, capable de décider du sort de chaque homme. Le Clézio narre donc le récit d'un vol à l'arraché qui présente à la fin des coïncidences telles qu'il est difficile de ne pas y lire l'intervention de forces surhumaines. L'omniprésence du mythe, du cycle éternel des choses dans tout le recueil renforce l'impression d'un monde des hommes en réalité dominé par des instances supérieures. De la même façon, les personnages de Carver évoquent à plusieurs reprises le souhait d'un événement qui adviendrait grâce à l'action d'une force divine ou par le biais d'une superstition : ainsi dans « C'est pas grand-chose, mais ça fait du bien » (« A Small, Good Thing<sup>41</sup> ») une mère prie à plusieurs reprises, pensant que de telles actions entraîneront nécessairement la guérison de son fils renversé par une voiture et plongé depuis dans un mystérieux coma. Dans « Là d'où je t'appelle » (« Where I'm Calling From<sup>42</sup> »), le narrateur demande à la femme d'un de ses compagnons de désintoxication alcoolique de l'embrasser, car le baiser d'une ancienne ramoneuse doit forcément lui porter bonheur et le ramener sur le droit chemin qu'il a pour l'instant perdu de vue.

Or les mêmes auteurs soulignent combien cette conviction autour de forces supérieures ou bien les superstitions de certains personnages sont en réalité sans fondement et masquent un monde sans prédétermination, marqué par le vide : en réalité, il n'y a pas de logique ou de prévision possible. Le Clézio travaille de façon particulière ce dévoilement progressif et déceptif d'un monde qui semblait prévisible et où finalement l'on ne peut rien expliquer. En effet, la première nouvelle « La ronde » fonctionne, comme nous l'avons dit, comme un modèle de fait divers. Toutefois, le modèle est trop parfait pour ne pas finir par éveiller le soupçon chez le lecteur : n'y aurait-il pas de la part de l'auteur un effet d'ironie derrière cette accumulation de coïncidences ? Au fur et à mesure, la nouvelle apparaît en effet comme un pastiche de fait divers si bien imité qu'elle semble en souligner

---

<sup>39</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, respectivement 1983 (1. *L'intrigue et le récit historique*), 1984 (2. *La configuration dans le récit de fiction*) et 1985 (3. *Le temps raconté*).

<sup>40</sup> Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

<sup>41</sup> Raymond Carver, « A Small, Good Thing », *op. cit.*, p. 59-89.

<sup>42</sup> Raymond Carver, « Where I'm Calling From », *op. cit.*, p. 127-146.

ironiquement l'artificialité. La chute du texte, qui voit l'héroïne, Martine, agoniser après avoir été renversée par un camion, pourrait venir confirmer cette idée :

Le silence revient sur la rue, au centre du carrefour. Sur la chaussée, derrière le camion bleu, le corps de Martine est étendu, tourné sur lui-même comme un linge. Il n'y a pas de douleur, pas encore, tandis qu'elle regarde vers le ciel, les yeux grands ouverts, la bouche tremblant un peu. Mais un vide intense, insoutenable, qui l'envahit lentement, tandis que le sang coule en méandres noirs de ses jambes broyées. Pas très loin de son bras, sur la chaussée, il y a le sac de cuir noir, comme s'il avait été bêtement oublié par terre, et son fermoir de métal doré jette aux yeux des éclats meurtriers<sup>43</sup>.

D'une part la mention de « méandres de sang » noir est assurément calculée de la part de l'auteur : un méandre est la boucle d'un fleuve, une forme circulaire qui renvoie donc à la ronde, titre de la nouvelle comme du recueil, et qui peut prendre dans le texte des connotations tragiques (la ronde renvoyant à la destinée sans échappatoire). La protagoniste, Martine, semble de cette façon, contenir sa destinée dans son propre sang. D'autre part, le texte se referme sur l'image du fermoir : celui-ci vient donc « fermer » le récit, en un effet d'insistance autour du verrouillage particulièrement important<sup>44</sup>. Il semble donc possible de voir dans cette accumulation de signes un effet d'ironie vis-à-vis des croyances autour du destin. La construction du recueil pourrait venir confirmer cette idée : d'une part, parce que le thème de la vacuité, du néant y particulièrement présent, d'autre part, parce que la dernière nouvelle, « David<sup>45</sup> » semble venir souligner l'idée qu'il n'y a pas de coïncidence possible. De ce fait le monde mis en place par Le Clézio dans le recueil *La ronde et autres faits divers* semble au premier régi par une logique extrême, mais celle-ci s'avère, à seconde lecture, artificielle.

Raymond Carver quant à lui adopte une autre stratégie narrative pour parvenir, cependant, au même résultat dans ses textes, la représentation d'un monde dont les événements surviennent sans explication possible : l'usage répété de l'expression « quelque chose est arrivé », « quelque chose arrive<sup>46</sup> », pour narrer la venue d'un événement brusque qui vient bouleverser tous les plans des personnages, montre ainsi combien les superstitions de ces derniers sont en fin de compte bien vaines. Comme le souligne David Roche dans son ouvrage qui se consacre pour partie au nouvelliste américain :

Pour Carver, on ne peut tout simplement pas exiger le bonheur comme on ne peut pas exiger que la vie fasse sens puisqu'il y a rien que du hasard. Il faut tout simplement (sur)vivre en appréciant l'amour et les « petites choses bonnes » quand on en a l'occasion<sup>47</sup>.

L'événement tel que le conçoit Claude Romano montre justement cette impossibilité totale d'explication, de prévision de son advenue : « Si l'événement déchire ainsi la trame causale, c'est parce que le contexte dans lequel il s'insère – le « monde » au sens événementiel – ne l'explique pas [...]»<sup>48</sup>. Toutefois, le philosophe ajoute : « [...] c'est lui [l'événement], inversement, qui éclaire son propre contexte en lui conférant un sens qu'il ne préfigurait aucunement ». Or les nouvelles s'arrêtent généralement avant cette mise en place d'un nouveau sens, laissant ainsi la vision d'un monde dont les signes sont marqués par l'imprévisible et l'incompréhensible,

<sup>43</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, « La ronde », *op. cit.*, p. 24.

<sup>44</sup> Pour plus de détails sur l'analyse de la nouvelle « La ronde » de Le Clézio, cf. Claire Colin, « “La ronde” di Le Clézio, il racconto contemporaneo come doppia possibilità di riflessione », *Contemporanea*, à paraître en février 2012.

<sup>45</sup> Jean-Marie-Gustave Le Clézio, « David », *op. cit.*, p. 253-281.

<sup>46</sup> Comme par exemple dans la nouvelle « The bridle », *op. cit.*, p. 199.

<sup>47</sup> David Roche, *L'imagination malsaine*, Russel Banks, Raymond Carver, Davis Cronenberg, Bret Easton Ellis, David Lynch, L'Harmattan, 2007, p. 174.

<sup>48</sup> Claude Romano, *op. cit.*, p. 61.

sans qu'ils mettent en place un nouveau sens pour le monde représenté. L'usage que fait Raymond Carver de l'épiphanie est ainsi particulièrement significatif : l'épiphanie est ce qui vient habituellement apporter une révélation au personnage, saisi par le nouvel aspect du monde qui lui est à cet instant donné. Or les nouvelles de Carver mettent plutôt en scène une « épiphanie noire », selon l'expression employée par Pierre Tibi<sup>49</sup>, en ce que le rayonnement attendu est remplacé par une opacité, une absence de prise de conscience. Les signes restent difficilement, sinon jamais déchiffrables dans l'univers représenté, et il est difficile dès lors d'y voir un regard confiant de la part des nouvellistes.

L'assemblage des nouvelles dans le recueil peut signifier également cette représentation d'un monde menacé par une perte de logique. *Microfictions* de Régis Jauffret semble offrir de prime abord un assemblage cohérent : chaque texte est en effet classé selon un strict ordre alphabétique, d'« Albert Londres » à « Zoo ». La volonté de Régis Jauffret de qualifier son livre de « roman » appuierait également l'idée d'un ensemble ordonné de façon progressive. Toutefois, très rapidement les choses se complexifient : il n'y a aucun lien entre chaque texte, les narrateurs se succèdent les uns après les autres, sans qu'il y ait de retour – à l'exception de personnages d'écrivain derrière lesquels on peut deviner la personne, de plus en plus caricaturée de Jauffret lui-même à travers les pseudonymes adoptés (Régisette Jaujau, Pénis Geoffrey, Rège de la Gaufrette, Nanis Laifrais...), mais justement, au lieu de rester constante, cette figure dégénère. En réalité, le livre se veut un reflet du monde qu'il représente, chaotique, sans règle ou loi capable d'agencer logiquement les faits. L'ensemble ressemble donc davantage à un kaléidoscope, aux figures arbitrairement placées les unes à côté des autres, qu'à une œuvre chronologique. L'exergue qui ouvre le livre, « *Je est tout le monde et n'importe qui*<sup>50</sup> », aboutissement d'une réflexion sur la célèbre citation extraite de « La lettre du voyant » de Rimbaud, « Je est un autre », confirme l'hypothèse : il n'y a plus d'individualité possible, de monade capable de s'insérer dans un ensemble selon un ordre précis, désormais chaque entité est interchangeable, assimilable, à l'image d'un univers où les faits n'ont plus de hiérarchie et d'ordre.

L'écriture même des textes brefs, enfin, remet en cause la question de la confiance dans le récit, par le biais de deux modalités, l'excès et le défaut, pour reprendre les deux erreurs symétriques du récit signalées par Jean Ricardou dans son analyse du Nouveau Roman<sup>51</sup>. La nouvelle est par tradition un genre particulièrement soumis aux règles, chaque élément devant être introduit dans le récit selon un but bien précis – Edgar Allan Poe, dans son essai consacré aux *Contes* de Hawthorne<sup>52</sup>, fut l'un des premiers à insister sur cet aspect maîtrisé de la nouvelle, où chaque élément est introduit dans le récit dans un but très calculé, pour produire un effet déterminé. Mais nombre de nouvelles contemporaines semblent justement insister sur cette maîtrise, la pousser à un point tel qu'elles soulignent une véritable artificialité des règles : l'héritage des précédentes générations, qui faisaient un usage important dans le récit de la mise en abyme des constituants du récit (auteur, règles d'écriture...) se fait ici sentir. La nouvelle « La ronde » de Le Clézio, dont nous avons souligné précédemment la forte dimension de pastiche, semble entièrement

---

<sup>49</sup> Pierre Tibi, « La nouvelle, essai de compréhension d'un genre » *Aspects de la nouvelle, Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 18, 1<sup>er</sup> semestre 1995, p. 230 (à noter que Pierre Tibi emprunte l'expression « épiphanie noire », en en modifiant le sens, à Jean-Jacques Lecercle dans son article « Esquisse d'une théorie de la nouvelle », *Trame et filigrane, Annales de l'Université de Savoie*, n°16, 1993, p. 9).

<sup>50</sup> Régis Jauffret, *Microfictions*, op. cit., p. 9.

<sup>51</sup> Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 44.

<sup>52</sup> Edgar Allan Poe, « Hawthorne's Twice-Told Tales », *Graham's Magazine*, 1842.

bâtie sur ce principe, notamment par la chute, que vient sur-souligner la présence du fermoir.

Au contraire, d'autres nouvelles montrent des erreurs de construction, par exemple dans l'agencement de l'intrigue : certaines nouvelles de *Les vitamines du bonheur* montrent des épisodes dont on détermine mal s'ils sont agencés par un lien de conséquence ou bien de juxtaposition. De la même façon, les nouvellistes peuvent répéter à plusieurs reprises un même épisode, ou des épisodes très similaires, comme pour signifier combien l'intrigue peine désormais à avancer : Gianni Celati utilise à plusieurs reprises ce procédé dans *Narrateurs des plaines*. Que l'écriture dans le récit bref joue de l'excès ou du défaut, elle souligne donc à la fois les règles autour desquels elle se construit et les défauts possibles de ces dernières, remettant en question l'idée d'une confiance envers le récit, puisqu'on en souligne les faiblesses.

Il ne s'agit pas pour autant de rester dans l'ère du soupçon. Ce jeu continu autour des règles montre au contraire une caractéristique de l'écriture du récit à partir des années 1980, une « inventivité [qui] semble être la mouvance à l'honneur avec, pour résultat, une narrativité plus jubilatoire que paralysée par un quelconque devoir de mémoire », pour reprendre les propos de Nicolas Xanthos et René Audet dans l'introduction de la revue *Protée* consacrée au récit contemporain<sup>53</sup>. Le fait même que la nouvelle soit par essence un genre particulièrement soumis à des règles d'écriture, démultipliant les possibilités de jeu autour de ces mêmes règles, en fait par conséquent un type de récit particulièrement significatif de l'évolution de la littérature contemporaine, passant du soupçon à la jubilation.

Le traitement de l'événement dans la nouvelle contemporaine offre donc un regard privilégié sur les possibles pratiques actuelles du récit, tant dans le monde qu'elle peut représenter que dans les écritures qu'elle met en place. L'événement évidé, entraînant une intrigue déstructurée, le désengagement des « acteurs » du texte (personnage, narrateur) et peut-être de son destinataire (le lecteur), le dysfonctionnement tant des signes présent dans le récit que des stratégies narratives sont effet des phénomènes repérables dans le corpus de nouvelles que j'ai mis en place. S'il n'est pas encore possible, du fait de la trop grande proximité chronologique, d'affirmer avec sûreté ce qu'est le récit contemporain, le récit bref, et avec lui l'événement permet toutefois d'avancer des hypothèses qui restent encore à valider.

---

<sup>53</sup> René Audet et Nicolas Xanthos, texte de présentation au volume 34 (n°2-3, 2006) de la revue *Protée* (« Présentation : actualités du récit. Pratiques, théories, modèles »), p. 5-6.

# Proses narratives en France au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle



**Évolutions du romanesque dans la littérature contemporaine : d'une écriture ludique à une exploration de l'insolite (Jean Echenoz, Patrick Deville et Jean Rolin).**

Anne SENNHAUSER (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

Mon projet de recherche s'inscrit dans le contexte des récentes mutations narratives qui ont marqué la littérature française, et se penche plus précisément sur la réévaluation problématique du romanesque à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle. Si l'ère du soupçon a longtemps fait peser sur le romanesque, compris comme parangon de la fiction, une forte dénonciation, cette notion semble en effet être remise à l'honneur dans la littérature actuelle. Ainsi Jean-Marie Schaeffer estime-t-il que « ce qui a longtemps été salué ou condamné comme un retour "postmoderne" à la fiction [...] semble plutôt correspondre à une réactivation de la veine romanesque<sup>1</sup> ». Cette réactivation a été rendue sensible chez un certain nombre d'auteurs par la revendication d'une filiation romanesque : les genres du roman d'aventure, du roman policier ou encore du roman noir, pour ne citer que quelques-uns de ces modèles, ont volontiers été pris pour patron d'écriture. Cependant, cette prédilection pour un romanesque de l'aventure et de l'investigation passe chez ces mêmes auteurs par une tension entre les codes génériques du roman d'une part et une dynamique d'écriture ludique d'autre part ; l'histoire racontée, en ce sens, est peut-être moins *romanesque* – au sens où l'entend Jean-Marie Schaeffer, c'est-à-dire correspondant à un certain nombre de critères comme la prépondérance des passions, l'accumulation des péripéties extraordinaires<sup>2</sup> – que *rocambolique* : quoique le registre romanesque soit décelable, l'humour en déstabilise les effets au profit d'une libération de l'insolite, de l'incongru, perçus comme modalité d'un rapport renouvelé au monde. C'est cette tension que je souhaiterais interroger, en essayant de déterminer comment le romanesque parvient à s'émanciper de ses codes narratifs – voire génériques – antérieurs.

La reprise ludique des modèles de la littérature de genre m'a d'abord intéressée en ce qu'elle faisait de la réécriture un moyen de réappropriation et de détournement des codes romanesques, au profit d'une approche de la société contemporaine. Dès les années quatre-vingts, des romans comme ceux de Jean Echenoz pouvaient ainsi allier légèreté narrative et inquiétude ontologique dans des textes où se voyait

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 295.

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p. 291-302. Dans cet article, Jean-Marie Schaeffer définit la catégorie romanesque comme un type de modélisation axiologique du réel reposant sur quatre critères : l'« importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes », « la représentation des typologies actancielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif », « la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie » et « la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur ».

restaurée une modalité oblique de représentation du monde. Cette pratique a fait florès, chez des écrivains qui ont choisi de mettre l'expérimentation sur les codes de la narration au service du réel. Mon corpus s'est ainsi progressivement élaboré autour de cette dialectique de reprise et de détournement, par laquelle la déconstruction des codes du roman semble viser la reconduction d'une écriture transitive : les œuvres de Jean Echenoz, Patrick Deville et Jean Rolin me semblent s'inscrire dans cette problématique dans la mesure où elles naissent d'une même volonté d'« exaltation de l'écriture romanesque, dont le traitement, lui, ne pouvait plus être naïf<sup>3</sup> ».

Ces trois écrivains, parfois qualifiés d'écrivains « fin de siècle », virtuoses de l'écriture palimpseste, se sont en effet illustrés dans une expérimentation formelle mise au service de constructions nouvelles, partageant une même tentation du romanesque traditionnel et la même conscience de sa péremption : les figures et les motifs de cette catégorie – l'aventure, la course-poursuite, la mission secrète – sont vues comme un réservoir des codes à partir duquel s'instaure une dérive ludique. Jean Echenoz, dont le premier roman, *Le Méridien de Greenwich* [1979], a inauguré un tournant littéraire, apparaît en effet comme une figure essentielle de cette mouvance qui a fait de la réécriture ironique le moyen de satisfaire un désir de récit. Associé à une « nouvelle génération de Minuit<sup>4</sup> », il se distingue néanmoins d'un Jean-Philippe Toussaint par son goût de l'action foisonnante, de l'invention débridée, mais est à rapprocher par cette prédilection de Patrick Deville et de Jean Rolin qui font leurs débuts peu après lui. Patrick Deville, publié chez Minuit, puis au Seuil dans la collection « Fiction et Cie », opère dès *Cordon-bleu* [1987] un balayage ludique des formes de la littérature de genre, pour déployer des intrigues aussi riches et complexes que défectueuses : un périple insolite en voiture dans *Le feu d'artifice* [1992], où l'action avance au gré des caprices d'une héroïne fantasque, un huis-clos sur une île déserte dans *Ces deux-là* [2000] où le chassé-croisé de trois couples conjugue les stéréotypes de la romance pour les mettre à distance. Tout comme Jean Echenoz, il privilégie la production imaginante pour mettre la convocation de toute une généalogie mythique de l'aventure au service la narration. Bien que principalement connu pour ses enquêtes de terrain (citons entre autres *Zones*, [1995], *Chrétiens* [2003], *L'Homme qui a vu l'ours* [2006] qui sont des récits élaborés à partir de reportages), Jean Rolin est aussi entré en littérature par la voie de la fiction débridée. Ses premiers romans, publiés chez Lattès et Gallimard, avant que l'auteur ne passe aux éditions P.O.L, sont empreints d'une tonalité fantasque : des récits jubilatoires (de *L'Or du scaphandrier* [1983] à *Cyrille et méthode* [1994] en passant par *La Frontière belge* [1989]) jouent sur l'imaginaire du voyage, de la découverte, de la traversée maritime, pour dire les tribulations aventureuses d'un narrateur confronté à des rencontres imprévues.

Cette pratique rend explicite la dimension arbitraire de la création romanesque, dont il s'agit ici de se jouer au profit d'une histoire invraisemblable. Toutefois, les modèles littéraires ne sont pas simplement subvertis : au-delà de la reprise parodique, dont les auteurs ont tenu à se défaire au profit d'une déconstruction plus complexe, les registres de l'aventure et de l'investigation travaillent en profondeur des œuvres qui intériorisent certaines thématiques, certains motifs ou dispositifs romanesques, alors que le roman est mis à distance de manière de plus en plus marquée. Les évolutions récentes des trois œuvres montrent en effet que, sans cesser de jouer avec les codes de la fiction, les auteurs interrogent de manière insistante la tentation héroïque et ses effets, explorent le « vaste monde », pour reprendre l'expression du

---

<sup>3</sup> Jean Echenoz, « Il se passe quelque chose avec le jazz », propos recueillis par Olivier Bessard-Banquy, *Europe*, n° 820-821, août-sept 1997, p. 194.

<sup>4</sup> Fieke Schoots, *L'écriture minimaliste de Minuit : Echenoz, Deville, Toussaint, Redonnet*, Amstelsam – Atlanta, Rodopi, 1997.

critique littéraire Norbert Czarny<sup>5</sup>, ou investissent des aspects insolites de la mémoire collective. En effet, Jean Echenoz retrace la vie de figures historiques dans des fictions biographiques, ou « vies rêvées<sup>6</sup> », qui convoquent des profils atypiques de la musique, du sport ou des sciences (*Ravel* [2006] ; *Courir* [2008] ; *Des Éclairs* [2010])<sup>7</sup> ; de même, l'approche de deux cents ans d'histoire et de révolutions chez Patrick Deville passe par une enquête *in situ* sur la vie des grands explorateurs des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle (*Pura vida, vie et mort de William Walker* [2004] ; *Equatoria* [2009] ; *Kampuchéa* [2011])<sup>8</sup> ; enfin, les récits les plus incongrus de Jean Rolin reviennent sur la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ou s'arrêtent sur les premières années du XXI<sup>e</sup> siècle, mêlant une pratique rodée du reportage et une dimension romanesque (*L'Organisation* [1996], *La clôture* [2002], *L'Explosion de la durite* [2007], *Le Ravissement de Britney Spears* [2011])<sup>9</sup>. Dans ces récits où l'héritage est fragmenté, le dispositif de l'aventure est réactualisé dans l'ombre du roman, voire hors de ses limites génériques, pour proposer, selon des stratégies différentes, la reconduction d'un romanesque compris comme exploration de l'insolite, comme construction déstabilisant les cadres de perception.

Cette pratique semble faire écho à la réévaluation théorique du romanesque qui s'est opéré dans la critique à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le cadre de la revalorisation de la fiction<sup>10</sup>, la notion de « romanesque » a en effet été repensée par de nombreuses études, qui se sont attachées à distinguer un romanesque compris comme ensemble de codes ou de motifs stéréotypés – ceux des aventures héroïques et sentimentales – et un romanesque conçu comme un élan dynamique instaurant dans l'écriture « une tension féconde entre désir, fiction et réalité<sup>11</sup>, » selon les mots d'Anne Spiquel. Cette conception d'un romanesque « tensif » apparaît avec force dans les analyses du dernier Roland Barthes, qui entérine un romanesque défini comme « mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire, [...] mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie » ou encore comme « erratique de la vie quotidienne, de ses passions, de

---

<sup>5</sup> Une parenté de l'exploration a été relevée par Norbert Czarny dans un article consacré à Jean Rolin : « Aux Cassandres qui gémissent sur la mort du roman français, on a envie de tendre les textes de Deville comme *Pura Vida*, le *Je m'en vais* d'Echenoz [...] ou cette *Explosion de la durite*, pour montrer que tous ces écrivains ne vivent pas confinés dans un arrondissement parisien, que s'ils parlent d'eux, ils n'oublient pas le vaste monde et ne cessent de l'explorer ». Voir Norbert Czarny, « Se perdre pour mieux s'y retrouver », *La Quinzaine littéraire*, 16 février 2007.

<sup>6</sup> Cette expression est utilisée par Blanche Cerquiglini dans son article « Des vies rêvées » (*Critique*, n°767, avril 2011, p. 293-304).

<sup>7</sup> Éditions de référence : *Ravel*, Paris, Minuit, 2006 ; *Courir*, Paris, Minuit, 2008 ; *Des Éclairs*, Paris, Minuit, 2010.

<sup>8</sup> Éditions de référence : *Pura vida, vie et mort de William Walker*, Paris, Seuil, 2004 ; *Equatoria*, Paris, Seuil, 2009 ; *Kampuchéa*, Paris, Seuil, 2011. Nous pouvons inclure dans cette tendance *La tentation des armes à feu* (Paris, Seuil, 2006), récit à dimension autobiographique qui déploie parallèlement à une déambulation d'Amérique du Sud en Asie mineure une réflexion sur l'héroïsme.

<sup>9</sup> Éditions de référence : *L'Organisation*, Paris, Gallimard, 1996 ; *La Clôture*, Paris, P.O.L., 2002 ; *L'Explosion de la durite*, Paris, P.O.L., 2007 ; *Le Ravissement de Britney Spears*, Paris, P.O.L., 2011. J'inclue dans mon corpus le récit intitulé *L'Explosion de la durite*, bien que la mention générique de « roman » ne figure dans le péritexte : la structure narrative de l'intrigue semble assez forte pour créer une ambiguïté générique entretenue par le narrateur.

<sup>10</sup> Voir par exemple les études de Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999), de Marc Petit (*Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999) et de Thomas Pavel (*L'Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988 ; *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003).

<sup>11</sup> Agnès Spiquel, « Avant-propos », dans Agnès Spiquel (dir.), *Victor Hugo et le romanesque*, Paris/Caen, Lettres modernes Minard, 2005, p. 5-7.



ses scènes<sup>12</sup> ». Dans cette optique, le romanesque ne se comprend pas en termes de mensonge ou de vérité, puisque ces notions sont précisément évacuées, mais comme le signe d'un désir qui se mesure par son intensité et son acuité, proche du « punctum » que Barthes définit dans *La chambre claire* comme « ce qui advient » hors de toute attente, et qui, dans le cadre du récit, opèrerait une suspension de la logique et du sens. C'est semble-t-il dans cette même perspective que Dominique Rabaté fait de la rupture de la logique rationnelle et déterministe l'une des lois du romanesque : le romanesque correspondrait en ce sens à l'« ébauche d'un développement possible que le texte casse, là où le roman aurait cherché à saturer les causalités, aurait refait du déterminisme<sup>13</sup> ».

L'interrogation qui organisera ma réflexion sera ainsi la suivante : comment la filiation générique travaille-t-elle les formes narratives pour reconduire un romanesque renouvelé ? Loin de se limiter à un support que le récit viendrait évider, pour faire ressortir la vacuité des représentations au profit de la seule réflexion sur le langage, cette filiation vient en effet infléchir l'identité narrative des textes, donner forme à une expérience du réel et redéfinir une esthétique de l'insolite qui est aussi éthique de la singularité. Il ne s'agit certes pas d'aplanir les particularités irréductibles des trois auteurs, et on peut voir dans la narration jubilatoire d'Echenoz, les voyages hallucinatoires de Deville et le pointillisme descriptif de Rolin trois stratégies d'écriture divergentes : il me semble pourtant possible de rassembler ces trois auteurs sous l'égide d'une pratique illusionniste, où l'aventure, sans être seulement pastichée, prend une dimension tantôt critique, tantôt métaphorique, pour interroger le monde dans ses marges comme dans ses incomplétudes.

### **Un romanesque illusionniste : l'appel du jeu.**

Le premier axe de recherche de mon travail consiste en une analyse des stratégies narratives des trois auteurs, qui convoquent les modèles romanesques pour en contester la structure à travers une narration fantaisiste. Malgré une tentation affichée du romanesque, les récits soulignent par le jeu et le détachement les limites de la fiction, tant du point de vue de la filiation générique, de la composition narrative que de la posture énonciative.

Le romanesque désuet des aventures héroïques, du suspens policier, de l'idylle amoureuse, apparaît chez les trois auteurs non pas comme modèle de l'écriture mais comme réservoir de codes ou « bassin mémoriel et mythique<sup>14</sup> », selon l'expression de René Audet, que les auteurs, en adeptes de la récupération, gardent à leur disposition pour nourrir le récit. Tout comme, chez Jean Echenoz, le pianiste Max se promène dans le parc Monceau, au milieu des « statues des grands hommes<sup>15</sup> », les narrations se déploient sous l'égide de monuments littéraires qui, loin de constituer un surmoi sclérosant, engagent l'écriture en stimulant l'imagination et en suscitant la réflexion. L'hybridité générique est ainsi particulièrement marquée : la multiplicité des renvois intertextuels rattache l'intrigue à des modèles variés. Jean Echenoz, après une exploration des genres de la littérature d'action, passe en revue les modalités du

---

<sup>12</sup> Roland Barthes, « Vingt mots clés pour Roland Barthes », dans *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Seuil, 2002, p. 866.

<sup>13</sup> Dominique Rabaté, « Vies imaginaires et vies minuscules », dans Christian Berg, Yves Vadé, (dir.), *Marcel Schwob, d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Champ Vallon, 2002, p. 177-191.

<sup>14</sup> René Audet, « Raconter ou fabuler la littérature ? Représentation et imaginaire littéraires dans le roman contemporaine », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci, Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciation*, Québec, Éditions Nota Bene, 2010, p. 183-202.

<sup>15</sup> Jean Echenoz, *Au piano*, p. 12.

récit de vie : plus que la réécriture de romans de genre, c'est le mélange des codes qui semble prévaloir, comme en témoigne la multiplicité des références littéraires qui ponctuent ses récits. L'intrigue chez Jean Rolin, aussi minimale soit-elle parfois, renvoie volontiers à une « tradition connue du roman d'espionnage<sup>16</sup> » qui n'est pas pleinement investie, mais donne aux déambulations du narrateur les allures d'une mission secrète, quoique les références autobiographiques superposent les instances narratoriale et auctoriale. Soupçonné d'espionnage dans *L'Organisation*, *L'Explosion de la durite*, ou *Le Ravisement de Britney Spears*, il projette en outre de raconter « l'histoire de [s]a vie et de [s]a mort héroïque<sup>17</sup> ». L'intrigue romanesque et ses constituants les plus attendus s'estompent dans les derniers romans de Patrick Deville, qui mêlent les modèles du récit de vie à ceux de l'aventure. C'est une enquête historique que nous propose le narrateur, dont le projet de « déployer la geste chevaleresque<sup>18</sup> » des aventuriers du XIX<sup>e</sup> siècle génère une multitude de récits parallèles : les trajectoires se développent, se croisent, au gré des récits de bataille, comme pour reconstituer une histoire fantasmée. Les récits semblent ainsi naître d'une prédilection pour les noms merveilleux, pour les figures excentriques aux vies désordonnées, pour les lieux qui stimulent l'imaginaire – comme le New York du rêve américain chez Jean Echenoz, le Los Angeles de la production cinématographique chez Jean Rolin, les *terrae incognitae* des explorations coloniales chez Patrick Deville, territoires qui apparaissent comme lieux de tous les possibles.

Loin de chercher à réduire cette impression d'extravagance, les auteurs choisissent plutôt d'exhiber les dérives de l'imagination, qui marquent la composition narrative. Ils multiplient les marqueurs de fictionnalité et donnent au récit lui-même une tournure artificielle en soulignant son incongruité, en multipliant les décalages, les outrances ou les insuffisances. La modalité du décalage repose sur la multiplication des écarts entre les attentes liées au pacte de lecture réaliste et l'in vraisemblance plus ou moins prononcée de la diégèse. Cette invraisemblance passe par une insistance marquée sur les bizarreries des personnages, une focalisation sur leurs étrangetés. Le détail singulier – la chasse aux papillons dans *Kampuchéa*, la pêche aux grenouilles dans *L'Organisation*, l'élevage des pigeons dans *Des Éclairs* – transforment l'explorateur, le révolutionnaire ou l'inventeur en des personnages fantasques, loin du sérieux de leurs préoccupations scientifiques ou idéologiques. La modalité de l'outrance – cette « tendance à l'exagération » que Jean Rolin annonce dès les premières lignes de son *Ravisement*<sup>19</sup> – tend à rendre improbables les trajectoires narratives par la multiplication des hasards, des rebondissements incongrus, recourant avec excès aux motifs de l'aventure : c'est le cas des récits de vie de Patrick Deville qui accentuent les coïncidences et les rebondissements dans leur reconstitution de l'histoire, où « la folie de tous les possibles historiques » empêche pleinement le déploiement du récit héroïque. Au lieu d'ancrer la dynamique narrative dans une logique vraisemblable, cette modalité exacerbe l'arbitraire des données spatio-temporelles ou actanciennes, fait ressortir les dérives emphatiques de l'imagination. Enfin, la modalité de l'insuffisance passe par le refus désinvolte de la part du narrateur de fournir toutes les explications nécessaires à la saisie du récit. Favorisant les allusions, les explications abruptes, les ellipses narratives, cette modalité déstabilise la saisie des événements, des comportements rapportés. Jean Echenoz aime à présenter sous l'apparence de la logique des événements sans lien de causalité : ainsi l'explication abrupte de la vocation de Gregor – Nicolas Tesla – pour les sciences tourne-t-elle en dérision les conventions de la biographie qui fait de l'enfance la matrice déterministe de toute une destinée :

---

<sup>16</sup> Jean Rolin, *L'Explosion de la durite*, p.75.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>18</sup> Patrick Deville, *Pura Vida*, p. 137.

<sup>19</sup> Jean Rolin, *Le Ravisement de Britney Spears*, p. 7.

[Le moment exact de sa naissance], Gregor ne le connaîtra jamais, qui est né entre vingt-trois heures et une heure du matin. Minuit pile ou peu avant, peu après, on ne sera pas en mesure de le lui dire. De sorte qu'il ignorera toute sa vie quel jour, veille ou lendemain, il aura le droit de fêter son anniversaire. De cette question du temps pourtant si partagée, il fera donc une première affaire personnelle<sup>20</sup>.

Le jeu sur les codes de la fiction déstabilise les contours et les visées de l'intrigue, tout en renouvelant un pacte de lecture fondé sur la connivence entre le lecteur et le narrateur. L'omniprésence des marques de l'énonciation, la multiplication des intrusions ludiques ou méditatives du narrateur, ne déconstruisent pas la tension constitutive du récit mais en déplacent les enjeux. La voix narrative, tout en mettant à mal la vraisemblance de son récit, se prévaut en effet d'un recul qui lui permet de souligner la vanité des représentations romanesques. Le détachement ludique de certains romans – qui déploient un « discours de l'évidence<sup>21</sup> », selon l'expression de Francis Langevin, pour fonder une autorité en réalité polémique – devient parfois détachement méditatif – où le narrateur en retrait de la fiction s'interroge sur « le spectacle du monde<sup>22</sup> ». Les narrateurs adoptent de la sorte des attitudes d'illusionnistes – de la figure du prestidigitateur chez Jean Echenoz à celle du « Monsieur Loyal » chez Patrick Deville ou celle du simulateur chez Jean Rolin –, suscitant un spectacle pour le désamorcer. Jean Echenoz joue sur la mobilité décentrée des points de vue dans des récits présentés tantôt comme des fictions explorant les possibles de la destinée, tantôt comme des représentations arbitraires. Patrick Deville a conscience de s'attaquer au « grand music hall de l'histoire<sup>23</sup> », et l'atmosphère onirique qui caractérise ses récits brouille les frontières entre le vrai et le faux : scènes rêvées ou scènes réelles semblent se substituer les unes aux autres de manière réversible. De fait, le narrateur aime à montrer la porosité de la frontière entre ces deux domaines quand l'Histoire prend les formes de la fiction ou que la fiction se substitue à l'Histoire. À travers des personnages aux destins prométhéens, mus par la tentation de l'héroïsme, il souligne la réversibilité de la réalité et du mensonge, puisque, comme le rappelle Malraux cité en épigraphe, « [t]out aventurier est né d'un mythomane<sup>24</sup> ». La complicité entre l'auteur et le narrateur passe moins par la « suspension volontaire de l'incrédulité », pour reprendre l'expression de Coleridge, que par une complicité dans la contemplation du jeu illusionniste des apparences.

### **La distorsion de l'aventure : la question du sens.**

Tout en jouant sur l'illusion référentielle et en exhibant les pouvoirs de la fiction, les trois auteurs posent la question du sens de l'existence à travers la distorsion de l'archétype de l'aventure<sup>25</sup>. Le registre romanesque acquiert une fonction critique, dans la mesure où il sert de contrepoint permanent au récit. Loin des utopies existentielles charriées par l'histoire, les trajectoires se voient ainsi confrontées à une perte généralisée de sens et l'aventure se redéfinit sur le mode de

---

<sup>20</sup> Jean Echenoz, *Des Éclairs*, p. 8.

<sup>21</sup> Francis Langevin, « La connivence construite par le discours de l'évidence. Attitude du narrateur et vraisemblance chez Patrick Lapeyre et Jean Echenoz », dans *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n°2, 2010.

<sup>22</sup> Patrick Deville, *Pura Vida*, p. 214.

<sup>23</sup> Patrick Deville, *ibid.*, p. 13 ; *Kampuchéa*, p. 49.

<sup>24</sup> Patrick Deville, *Kampuchéa*, p. 118.

<sup>25</sup> Dans *Anatomie de la critique*, Northrop Frye fait de l'aventure, qu'il nomme aussi « quête », la structure fondatrice du romanesque, défini en fonction de son contenu : « Dans le romanesque, l'aventure constitue l'élément essentiel du sujet, ce qui signifie que la forme s'appuie naturellement sur une séquence d'événements », *Anatomie de la critique* (1957), Gallimard, 1969, p. 227.

l'errance pour poser en creux la question du malaise ontologique et de sa représentation.

L'errance des personnages ou des narrateurs homodiégétiques apparaît comme la manifestation minorée de l'aventure héroïque : la convocation des modèles prend dès lors la forme d'un contrepoint qui met en perspective l'échec, la perte. L'extraordinaire s'efface devant l'ordinaire, l'exploit devant le sentiment brut de l'existence, le héros devant la banalité. Les parallèles entre le mythe et le réel permettent en effet de mettre en sourdine les ingrédients caractéristiques du registre romanesque – dimension spectaculaire de la diégèse, importance des affects, stabilité des repères axiologiques, dépaysement merveilleux – pour dire un parcours dépourvu de signification exemplaire. Dans ses récits de vie, Jean Echenoz montre ainsi l'envers du mythe de la création, chez des personnages d'où émane une solitude existentielle. L'absence de plénitude apparaît comme une faille omniprésente dans la peinture du sujet, et caractérise moins l'envers de la gloire que celui de l'existence. Chez Jean Rolin, les aventures minorées du narrateur homodiégétique témoignent également d'un sentiment de perte : l'auteur préfère d'ailleurs parler de « voyages de dé-formation<sup>26</sup> » pour désigner des trajectoires chaotiques en proie aux vicissitudes de l'histoire récente, où la quête initiale devient dérive urbaine ou maritime, où l'observation vient remplacer l'action. C'est ainsi que dans *L'Explosion de la durite*, le voyage du narrateur à Kinshasa, sur les traces de Joseph Conrad dont la remontée du fleuve Congo est convoquée en toile de fond, devient expérience de l'absurdité administrative ou de la violence sociale. Chez Patrick Deville, le récit historique des vies héroïques se heurte aux incertitudes de la quête au présent, à ses errances, ses impasses. La narration se focalise sur les déambulations géographiques – et temporelles – du narrateur, qui consigne des faits, des témoignages, des rencontres. Par ce travail de recherche empirique, la généalogie aventureuse des explorateurs des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles – immortalisée à travers le couple de l'ange et du démon – est perçue dans son ambiguïté fondamentale.

L'errance se répercute au niveau de la construction narrative, dans la mesure où la progression de l'action est mise à distance au profit d'une lente dérive, qui fait prévaloir l'attention à l'espace, les notations marginales : les territoires traversés, les constructions architecturales, et toutes sortes de détails concrets, éphémères, comme ramassés au hasard de la déambulation, émergent au fur et à mesure des digressions narratives. La notion de « romanesque de la notation<sup>27</sup> », mise en avant par Dominique Viart pour caractériser la pratique notative désinvolte de Jean Echenoz, illustre bien ce processus d'approche fragmentaire du réel, que l'on retrouve également dans les œuvres de Jean Rolin, sur un mode pointilliste, ou de Patrick Deville, sur un mode méditatif. Les traits comportementaux, les détails vestimentaires ou les considérations climatologiques, épinglés par le récit, apparaissent comme les signes tangibles d'un malaise plus profond. Face à la vacuité des constituants premiers du récit, ces détails se chargent en effet de sens en ce qu'ils deviennent les signes métonymiques d'une réalité plus vaste. Jean Echenoz dit l'intériorité par l'extériorité (ainsi l'identité passe par les détails vestimentaires, le rapport à soi par le rapport à l'environnement) ; Patrick Deville désigne le tout par la partie (le récit historique se dit par l'entrecroisement chaotique de trajectoires individuelles) ; Jean Rolin pense le centre par les marges (la société contemporaine se comprend en fonction des éléments qu'elle relègue à sa marge, hors des pôles urbains, hors de l'espace médiatique). De la sorte, les éléments les plus accessoires ou les plus infimes renvoient à une toile de fond historique, géographique, sociopolitique ou ontologique.

---

<sup>26</sup> Marion Van Renthghem, « Jean Rolin, la lente dérive des digressions », *Le Monde*, 7 mai 1999.

<sup>27</sup> Dominique Viart, « Jean Echenoz, réflexion dans les marges », *Revue 21<sup>e</sup> siècle. Littérature et société*, n° 17, automne-hiver 2010, p. 132-144.

Le détail devient le signe tangible de dynamiques de civilisation, de mutations insensibles, étant compris dans le cadre d'un basculement culturel, idéologique, qui semble entériner, chez les trois auteurs, un affaiblissement du lien au monde.

L'effacement du sujet – de son intériorité face à l'objet, de sa singularité face à l'uniformisation – trouve une caisse de résonance dans les marges de la narration. La figuration d'un désarroi ontologique apparaît ainsi de manière oblique, par le détour de l'intertexte romanesque auquel est donné un sens nouveau. La dynamique métonymique se double en effet d'une dynamique analogique, qui exprime par exemple la violence sociale par le recours au mythe. La lutte existentielle, chez Jean Echenoz, s'exprime par une réintroduction du sème de l'aventure qui dit le malaise des protagonistes : lutte contre les éléments, lutte contre l'histoire, contre l'insomnie ou contre la fatigue, appellent dans les récits une imagerie de la catastrophe ou du combat épique. La rupture avec le monde social passe ainsi à travers le trouble des personnages, qui entrent dans une salle de restaurant comme on entre en guerre. Chez Patrick Deville, l'isotopie de l'aventure vient dire une lutte contre le trop plein ou le défaut de mémoire. L'entreprise narrative, aux prises avec ces deux pôles, se comprend dès lors comme une exploration périlleuse que vient souligner la comparaison sous l'égide de laquelle se placent ces derniers romans. Ainsi le narrateur de *Pura Vida* souligne-t-il :

Il ne m'échappait pourtant pas, à la présenter ainsi, qu'une entreprise d'aussi vaste envergure devait de loin excéder les modestes forces à ma disposition, et que les précipiter dans une telle aventure équivaldrait à lancer une poignée d'Indiens à l'assaut des tuniques bleues en terrain découvert, ou une poignée de mercenaires au-devant de l'armée hondurienne<sup>28</sup>.

Ce même processus analogique se retrouve chez Jean Rolin, dans la construction narrative de *La Clôture* par exemple, qui met en parallèle la geste militaire du Maréchal Ney et la vie contemporaine dans les banlieues, où la violence règne de manière sourde et omniprésente. Ce rapprochement va jusqu'à la superposition des espaces de la ville avec ceux du champ de bataille : cette vision spectrale des marges urbaines donne une profondeur renouvelée à la vie quotidienne en prise avec des formes nouvelles de violence – telles que l'exclusion, la dissolution des liens communautaires. Parfois tentée par l'évocation mythique – qui apparaît chez Jean Rolin à travers la convocation de figures mythologiques –, l'imagerie charriée dans les marges de la narration dit ainsi une tentation de l'héroïsme au quotidien, ajustée à la sensibilité contemporaine comme à ses réalités sociales et ontologiques.

### **Une éthique de la singularité**

Mon troisième axe de recherche se penchera dès lors sur les postures éthiques des trois écrivains qui, face aux vicissitudes historiques et sociales, cherchent à redéfinir les pouvoirs de la narration, non seulement comme quête, mais aussi comme sauvegarde de la nuance : les auteurs exploitent en effet une tension romanesque fondée sur la disjonction, la rupture, le singulier. Cette « éthique de la singularité » semble passer par une volonté d'isoler le détail insignifiant, de désancrer l'instant, pour dire une forme de gratuité irréductible de l'être. C'est dans cette valeur donnée à la gratuité que semble se redéfinir une exaltation possible du romanesque.

La promotion de l'adventice est l'une des premières marques de cet investissement du réel, dans la mesure où les auteurs exploitent les potentialités de la bizarrerie et de la contingence. Leurs récits marquent en effet une prédilection particulière pour les failles de la représentation, pour les éléments qui ne s'inscrivent pas dans un réseau de causalité mais font plutôt dysfonctionner le système qui les

---

<sup>28</sup> Patrick Deville, *Pura Vida*, p. 174.

accueille. Patrick Deville voit cet intérêt comme une sauvegarde qui doit guider l'écriture, entretenant l'espoir que « de tout cela qu'est une vie demeure un détail, un polaroid<sup>29</sup> ». Jean Rolin s'attache lui aussi davantage aux bizarreries des êtres et des lieux, hostile aux formes idéologiques qui dissolvent la singularité « dans la masse », pour reprendre une expression récurrente dans *L'Organisation*. Cette sauvegarde de l'individualité se retrouve chez Jean Echenoz sous forme de lutte contre l'aliénation : Émile, dans *Courir* fait ainsi de sa bizarrerie, cette « manière de courir impossible<sup>30</sup> », un moyen de résister au totalitarisme politique.

L'attention au singulier s'accompagne de la suspension ponctuelle de la dimension explicative de la narration, quand l'écriture s'attache à générer un instantané hors de toute causalité : la multiplication des coïncidences insignifiantes vis-à-vis de l'intrigue ou de l'histoire est soulignée par des ellipses ou des disjonctions spatio-temporelles. Les trois auteurs multiplient les notations annexes qui ne renvoient ni à l'intrigue, ni à une toile de fond sociale ou historique, en soulignant par exemple la proximité dans l'espace ou dans le temps de deux trajectoires ou de deux univers indépendants. Un exemple extrait de l'œuvre de Jean Echenoz illustre cette pratique de manière significative : les univers de Conrad, Faulkner et Ravel se croisent de en toute gratuité dans le roman éponyme. Comme le précise l'auteur, fasciné par l'imbrication des trajectoires, « Faulkner commence à publier au moment où Ravel est au cœur de son œuvre et où Conrad, dont il était un grand lecteur, vient d'achever la sienne<sup>31</sup> ». Cette coïncidence qui se traduit dans le roman par des juxtapositions inattendues, ne vaut que pour elle-même, soulignant la simultanéité d'univers distincts. Le récit passe ainsi de la description de Ravel à celle de Faulkner soulignant sous les faux airs de la conséquence un rapprochement hasardeux qui demeurera à l'état d'ébauche :

[...] un mètre soixante et un, quarante-cinq kilogrammes et soixante-seize centimètres de périmètre thoracique, Ravel a le format d'un jockey, donc de William Faulkner qui, au même moment, partage sa vie entre deux villes – Oxford, Mississipi et la Nouvelle Orléans –, deux livres, *Mosquitoes* et *Sartoris* – et deux whiskeys – Jack Daniel's et Jack Daniel's<sup>32</sup>.

Par cette ouverture inexploitée à un autre univers, le roman restitue une forme d'immédiateté, de co-présence, qui échappe à la progression cumulative du récit.

Ce seront dès lors les effets de cette échappée – sentiment d'absurdité, exaltation de la présence, éloge de l'instant – qu'il me restera à analyser, au regard d'une entreprise de restitution singulière de la contingence.

Par diverses approches du narratif, les trois auteurs s'attachent ainsi à retrouver le sens du romanesque au-delà de ces « aimables ou terrifiants récits d'aventures à conclusions optimistes ou désespérées, et aux titres annonciateurs de vérités révélées » déjà stigmatisées par les nouveaux romanciers et exploités chez eux à des fins ludiques<sup>33</sup>. En faisant de la filiation romanesque un moyen de renouveler le pacte de lecture, ils en déplacent les enjeux sur la représentation d'un quotidien fragmenté, issu d'une déconstruction des utopies existentielles fondatrices de la modernité. La filiation romanesque vient nourrir l'expressivité oblique de la narration, donner une profondeur aux individus et à l'espace dans l'optique d'une quête de signification.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>30</sup> Jean Echenoz, *Courir*, p. 46

<sup>31</sup> Philippe Barrot, « Ravel, plutôt distant et secret. Entretien avec Jean Echenoz », *La Quinzaine littéraire*, n°915, 16 janvier 2006.

<sup>32</sup> Jean Echenoz, *Ravel*, p. 22.

<sup>33</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Minit, Paris, 1986, p. 15.

Mais c'est peut-être quand cette quête se heurte à l'échappée du sens que le romanesque prend toute sa force, en tant que suspension de la causalité et sauvegarde de la nuance. En approfondissant et en affinant des analyses qui sont encore incomplètes, j'espère dès lors pouvoir montrer que la redéfinition du romanesque a ici une fonction éthique et esthétique, dans la mesure où elle se comprend comme la mise à mal des systèmes dogmatiques, fondés sur une vision rationaliste, et qu'elle souligne cette erratique du quotidien qui met en échec la représentation.