

CONTEMPORANÉITÉS

Éditions Nota bene



LE ROMAN FRANÇAIS
DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN
ÉCRITURES, ENGAGEMENTS, ÉNONCIATIONS

SOUS LA DIRECTION DE

BARBARA HAVERCROFT,
PASCAL MICHELUCCI ET PASCAL RIENDEAU

LE ROMAN FRANÇAIS DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN :
ÉCRITURES, ENGAGEMENTS, ÉNONCIATIONS

LE ROMAN FRANÇAIS DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN :
ÉCRITURES, ENGAGEMENTS, ÉNONCIATIONS
EST LE TROISIÈME TITRE
DE LA COLLECTION CONTEMPORANÉITÉS
DIRIGÉE PAR RENÉ AUDET

COMITÉ SCIENTIFIQUE : ANNE BESSON ET FRANCES FORTIER

La collection « Contemporanéités » se spécialise dans la publication de travaux portant sur la littérature actuelle et sur la problématisation des singularités littéraires de la période contemporaine. Alliant des réflexions fondamentales avec l'étude d'œuvres récentes, elle vise à investir le flou de la notion de « contemporain » pour tenter de mieux la saisir, dans la pluralité de ses significations et de ses manifestations.

LES AUTEURS

René AUDET
Yves BAUELLE
Bruno BLANCKEMAN
Florence DE CHALONGE
Jean-Michel DEVÉSA
Robert DION
Catherine DOUZOU
Valérie DUSAILLANT-FERNANDES
Frances FORTIER
Bertrand GERVAIS
Barbara HAVERCROFT
Liesbeth KORTHALS ALTES
Andrée MERCIER
Pascal MICHELUCCI
Warren MOTTE
Élisabeth NARDOUT-LAFARGE
Joëlle PAPILLON
Pascal RIENDEAU
Catherine RODGERS
Gianfranco RUBINO
Gill RYE
Ralph SARKONAK
Dominique VIART

Sous la direction de
BARBARA HAVERCROFT,
PASCAL MICHELUCCI ET PASCAL RIENDEAU

Le roman français
de l'extrême contemporain
Écritures, engagements, énonciations

Éditions Nota bene

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada
et la SODEC pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ)
pour nos activités d'édition.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
(CRILCQ), site de l'Université Laval
et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

© Éditions Nota bene, 2010
ISBN : 978-2-89518-342-6

FRONTIÈRES DU ROMAN,
LIMITES DU ROMANESQUE.
INTRODUCTION

*Barbara Havercroft,
Pascal Michelucci et Pascal Riendeau*
Université de Toronto

Peut-on encore parler du roman français au singulier aujourd'hui? C'est sans doute possible, mais une recherche plus attentive sur les esthétiques principales ou singulières du roman dit de l'extrême contemporain permet de constater qu'aucune école ou aucun groupe ne domine l'univers romanesque, et qu'aucun mouvement n'impose profondément sa marque sur la scène littéraire. Il arrive qu'un regroupement soit créé à posteriori – les minimalistes, par exemple –, mais une telle occasion reste marginale. Cela ne signifie pas pour autant qu'il ne reste que des œuvres disparates et qu'il soit impossible d'organiser une cohérence en arrêtant des corpus. Dans de tels cas, c'est moins chercher du côté d'un projet romanesque bien circonscrit que du côté de certaines pratiques transversales. Ces constats expliquent notre prédilection pour quatre grands axes (l'écriture des idées, du jeu, du réel, de soi) qui nous sont apparus parmi les plus pertinents pour interroger les romans français de notre époque¹.

1. Les articles de cet ouvrage collectif ont d'abord été présentés, dans une version plus courte, à un colloque international intitulé «Enjeux du roman de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations», tenu à

Notre point de départ ne consistait pas tant à nous demander si le roman conservait une pertinence en tant que témoin privilégié de la littérature aujourd'hui – cela nous semblait relever de l'évidence –, mais plutôt à identifier ce qui lui conférerait cette légitimité. Tout en reconnaissant qu'il existe une pléthore de discours sur le déclin de la littérature en général et sur la mort du roman français en particulier, nous n'avons pas souhaité² entrer sur ce terrain miné, préférant dépasser les polémiques et les discours défensifs.

Les auteurs des articles réunis ici ne se sont pas tous enquis du roman comme forme ou de l'extrême contemporain comme période ou problématique; il faut rappeler que l'idée même de ce qui est contemporain reste très difficile à définir. Comme le souligne René Audet, «une large part du malaise provoqué par le contemporain, dans une perspective historique, est fondée sur l'incapacité à saisir cette période» (2009: 13). En ce sens, c'est par simple convention que certains évoquent l'ouverture vers les nouvelles formes romanesques ou fictionnelles apparues au cours des années 1980 pour marquer le début de la période de la littérature de l'extrême contemporain. Plus généralement, pour la plupart des auteurs, la littérature de l'extrême contemporain devient synonyme de celle du présent. Pourtant, si on le considère en tant que notion critique, l'extrême contemporain se présente telle une possibilité supplémentaire pour mieux comprendre notre rapport à la contemporanéité. Celle-ci serait, selon Giorgio Agamben, «une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances» (2008: 11). Dans cet ordre d'idées, l'*extrême* contemporain pourrait signifier ce qui

l'Université de Toronto du 23 au 25 mai 2007. Ce colloque a été organisé par le Groupe de recherche et d'étude sur la littérature française d'aujourd'hui (GRELFA) du Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Il est dirigé par Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau. Nous tenons à remercier Sarah Anthony pour son aide précieuse dans l'organisation du colloque, ainsi que Geneviève De Viveiros et Halia Koo pour leur lecture attentive du manuscrit.

2. D'autres l'ont déjà fait avec pertinence; voir par exemple la «Préface» de Blanckeman et Millois (2004).

se situe le plus près de nous – l’immédiatement contemporain, le présent –, mais dont nous pouvons nous éloigner par une distance critique et en interrogeant les limites (temporelles, philosophiques, littéraires) de ce que nous concevons ou acceptons comme faisant partie de notre contemporanéité.

Cet ouvrage collectif nous offre donc la possibilité de repenser la contemporanéité à partir de la littérature, du roman. Plus globalement, sans chercher à offrir un vaste panorama du roman français d’aujourd’hui, notre objectif consiste à mieux saisir la pertinence du roman aujourd’hui au moyen d’un ensemble d’études conçues à partir d’axes précis sur les possibles du roman, qu’il adopte une forme fragmentée ou théâtralisée, qu’il préconise un savant collage ou un métadiscours narrativisé, qu’il puise abondamment dans l’autobiographie ou l’essai. Nous sommes partis du postulat qu’il existait des romans français importants ou singuliers à notre époque et que nous devions les découvrir et mieux les comprendre. La définition de l’objet et son traitement sont toutefois restés souples, ce qui explique que quelques contributions ont privilégié le récit ou la prose narrative au roman en tant que tel; d’autres ont décidé d’inscrire leur réflexion à la croisée de deux axes (le ludisme et le réalisme; l’autobiographique et l’idéal); d’autres encore ont «ouvert» le corpus afin de comparer les œuvres françaises à celles d’autres horizons (Québec, Allemagne, Espagne, États-Unis).

LE MONDE DES IDÉES

Les univers idéal et romanesque n’entretiennent pas toujours des rapports harmonieux, mais quand cela se produit, on arrive à des œuvres d’une grande profondeur. Dans ce corpus de fictions qui recourent au monde des idées, deux grandes possibilités semblent se dégager : les romans qui *pensent*³, qui font de la pensée un élément intrinsèque du roman, et les romans qui

3. C’est l’expression que propose très justement Kundera dans son essai *Le rideau* (2006 : 85-89); c’est également la voie qu’il privilégie dans ses propres romans.

provoquent le lecteur – au sens d'un appel qui lui est lancé – par une intégration explicite de problématiques sociales ou politiques. Ces derniers, il est vrai, peuvent représenter des cas limites du roman. Sans que nous puissions les réduire à une cause ou une idéologie, ils transforment certains événements en problématique et en font un élément de la texture romanesque. À l'inverse, les romans qui pensent procèdent autrement; ils peuvent adopter la forme du roman *essayistique*, c'est-à-dire une œuvre qui laisse les pensées et les idées s'infiltrer dans la narration, la rendant ainsi plus méditative. En revanche, d'autres sont construits comme de longues œuvres idéelles novellisées par la narration et par une mise en fiction. C'est le cas de l'œuvre de Pierre Senges qu'analyse Élisabeth Nardout-Lafarge, dont l'hypothèse constitue la règle de départ. *La réfutation majeure* propose une sortie du romanesque par le commentaire, mais revient au roman comme seul lieu possible d'exploration d'une proposition anachronique mais séduisante: et si la découverte de l'Amérique n'était qu'un leurre? Quant au projet de François Taillandier, *La grande intrigue*, Pascal Riendeau le conçoit comme un excellent exemple d'un nouveau roman essayistique. Il voit dans la pentalogie (inachevée pour l'instant) de Taillandier une véritable traversée du roman moderne, qui ne rejette aucune forme, si désuète puisse-t-elle paraître; le roman devient alors le lieu d'exploration privilégié d'hypothèses sociologiques et de réflexions esthétiques ou éthiques.

Les romans qui provoquent (ou *romans de l'appel*) soulèvent des questions conflictuelles, pour ne pas dire controversées relatives à l'engagement et au politique dans la littérature de l'extrême contemporain. Plusieurs estiment que l'engagement en littérature est disparu, irrémédiablement entraîné du côté des notions périmées et dont le retour paraît impossible. D'aucuns tiennent pourtant à suggérer un discours plus nuancé afin d'ouvrir la perspective du social et du politique dans la littérature de fiction. Nous avons ici deux points de vue qui se rapprochent sur le fond, puis qui divergent sur l'interprétation à donner sur le sujet: d'un côté, Dominique Viart croit que les formes d'engage-

ment, nouvelles ou anciennes, ne sont plus possibles ; de l'autre, Liesbeth Korthals Altes pense qu'un certain type d'engagement persiste à travers l'*ethos* de l'auteur. Celui-ci, insiste Korthals Altes en parlant du François Bon de *Daewoo*, inscrit « son engagement social et éthique au cœur même du travail langagier ». Par contre, Viart estime que pour les auteurs qui reprennent la question du politique – parmi eux, l'œuvre plurielle de Bon est aussi largement convoquée –, il s'agit plutôt de penser le roman (ou la littérature au sens large) comme *fiction critique*⁴, qui aborde « directement les questions sociales et politiques », mais n'est ni littérature engagée ni littérature de l'engagement.

Le dernier article de l'axe « Idées » propose un léger retour en arrière afin de s'arrêter à une œuvre dont l'influence reste indéniable pour les auteurs d'aujourd'hui, celle de Marguerite Duras. Florence de Chalonge s'intéresse en fait à la dernière période de Duras, à partir de son « retour à la littérature » en 1980, puis au roman en 1989. Si Duras préfère alors parler de *livre* pour décrire des publications qui relèvent à la fois de l'essai et de la fiction et de l'autobiographie, Chalonge y voit poindre une forme originale qui reste une catégorie non attestée : le roman de l'entretien. En s'appuyant sur l'étude des procédés énonciatifs, elle montre comment Duras a transformé l'entretien et le reportage afin de proposer une nouvelle façon de repenser les rapports entre le roman et le romanesque dans l'écriture des idées.

L'ÉCRITURE DU JEU

Warren Motte a montré comment, à l'âge de la « banqueroute de la représentation traditionnelle » (1999 : 13), les pratiques de jeu avec les formes de la narration, depuis l'invention comique jusqu'au renouveau expérimental des narrations parallèles, qu'elles prennent possession de nouveaux médias ou fracturent l'objet livre, redeviennent des modes d'expression artistique culturellement essentiels. La multiplication des points de vue,

4. Sur cette question, voir aussi Dion (1997).

l'inflation de la répétition ou de la digression, l'incongruité, les situations loufoques, ou la platitude de l'intrigue, mais aussi le jeu des générateurs et des contraintes d'écriture, établissent un rapport d'un autre ordre avec le lectorat grâce à une littérarité pleinement assumée (Motte, 1995). Ce nouveau ludique serait-il plus à même de restituer la « nature instable de l'existence » (Bessard-Banquy, 2003 : 33) ?

C'est dans cet esprit que Motte se penche sur la complaisance poussée de la narration de *Western*, un roman de Christine Montalbetti qui saisit son lecteur au collet pour le perdre dans des digressions interminables. La narration hachée, fuyante et formellement déstabilisante enjoint le lecteur à considérer le genre romanesque, et le répertoire de ses techniques, comme une « forme culturelle ». Le parasitage, les interférences, les impuretés qui sont productivement intégrées dans le roman mettent en perspective nos attentes d'une satisfaction bien et vite atteinte et de la gratification instantanée qu'offrirait un texte transparent. Traitant d'un type d'« implosion » narrative similaire, Bertrand Gervais étudie la « fabrique » (Goux, 1999) du discontinu dans *Le décodeur* de Guy Tournaye, un roman tronçonné à l'instar du personnage (réel) qui l'a inspiré. L'usage de la seconde main, du collage et de la remédiatisation soutiennent une herméneutique du soupçon poussée à l'extrême et jouent sur des angoisses croissantes devant une information moderne de plus en plus parcelisée, désinvestie, et de moins en moins porteuse de message. Comment composer une intrigue linéaire sur de telles ruines ? Gianfranco Rubino s'intéresse pour sa part à une autre inflation, mais pour souligner une pénurie par compensation. Rubino explore l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint sous l'angle du mouvement qui l'anime – le souci de l'ailleurs, la mobilité des moyens de transport, l'appel du lointain, l'élan de fuite entrent de façon croissante dans les romans de Toussaint après la fixité paralysante de *La salle de bain*. L'instabilité de plus en plus étourdissante – ce que Rubino appelle la « frénésie cinétique » de Toussaint – correspond à une réduction minimaliste de la motivation de l'intrigue et du sens de la vie assumée et prise en main.

Toussaint fait ainsi mieux ressortir des moments épiphaniques dans un continuum de bruits et de mouvements où les personnages, immergés comme malgré eux, sont livrés aux aléas de l'amour et du hasard. Ainsi, ce qui rassemble ces trois études, c'est leur façon d'analyser les multiples manières dont les romans étudiés jouent sur le dosage de types d'information pour atteindre de puissants effets de sens.

René Audet prend comme point d'appui et de départ le cliché de la « mort » du roman pour souligner que, bien au contraire, la littérature, aujourd'hui plus que jamais, « laisse sourdre des histoires apocryphes à l'invite de figures » et de divers déclencheurs de l'imaginaire – voire de la mémoire. Cette invitation à puiser aux archives et à la bibliothèque s'illustre diversement : par la figure du manuscrit en train de se faire ou qu'on découvre, par l'activation d'intertextes et la réécriture d'hypotextes, par la résurrection de figures biographiques du panthéon des lettres. Ce qui se remarque, selon Audet, c'est la liberté de ton et de posture de ces fréquents « dialogues avec la Littérature », les plus loufoques et les plus loyaux. Le dernier article de cette section consacrée au jeu aborde le jeu narratif de front, à la fois dans le sens d'écart et dans celui d'amusement : Joëlle Papillon étudie *La nouvelle pornographie* – titre à focale variable – de Marie Nimier. Papillon souligne que l'identité nominale du personnage et de l'auteure, ainsi que leur sexe, dans une généricité floutée, donnent en combinaison un retentissement particulier à une figuration de l'écriture qui (se) joue du sexe. L'étude du travestissement de plusieurs clichés et figures du genre pornographique s'inscrit dans le travail de l'écriture à double fond, faussement autobiographique, qui est ainsi mis en exergue.

L'ÉCRITURE DU RÉEL

Dans un ouvrage récent qui a bénéficié d'un large écho critique, William Marx souligne qu'on « est aujourd'hui aussi convaincu que le langage n'a pas de rapport avec la réalité qu'on

l'était de la thèse inverse il y a deux ou trois siècles» (2005 : 147). Il semble pourtant évident que les écritures dites « transitives » abondent en marge ou en dépit de ce credo qui se dit le mieux du monde partagé. Certes, le roman d'aujourd'hui entretient un rapport profond mais complexe à un « réel malade » (Viart et Vercier, 2008 : 230). En effet, même quand l'écrivain le plus impliqué ou le plus activiste situe le débat sur le terrain des conflits sociaux qui marquent la France depuis 1990, son roman ne peut plus traiter du réel selon l'ancienne logique mimétique simple en se tournant candidement vers la vie. C'est un état de fait que les œuvres – sinon les auteurs – qui entretiennent un rapport privilégié avec le vécu inscrivent de façon polémique le monde tel que nous le connaissons au jour le jour, avec ses cadres de vie et ses outils du quotidien tels le portable ou la télévision, au risque de la présence parfois envahissante de l'insignifiant. Quelles possibilités de revendication ou de simple prise de parole reste-t-il au sujet d'un réel dont le statut vacille et qui peine à « habiter » les lettres (Heidegger, [1951] 1971) ? Il paraissait donc important d'identifier ce que le roman français d'aujourd'hui sait et fait du réel. Comment le roman contemporain poursuit-il, dans le sillage du roman moderne, la critique des langages neutres, celle des ontologies naïves, voire de l'illusionnisme verbal, critique qu'un des principaux tenants de la vague textualiste, Jean Ricardou ([1966] 1968 : 225), tenait lui aussi à exhauiser ?

Dans cette section, Bruno Blanckeman a opté pour une réflexion de fond, illustrée, sur le statut du réel dans le contemporain, en interrogeant à la fois sa présence, sa problématisation et la « modification profonde du contenu et des contours de cette notion » à travers diverses approches qu'il nomme minimalistes et maximalistes. Avec une tout autre méthode, Catherine Douzou livre une étude détaillée de deux fictions d'auteures qui interrogent le rapport à l'Histoire, la période de l'Occupation telle que l'exploitent deux écritures et deux tempéraments aussi différents que Lydie Salvayre et Sylvie Germain. Douzou montre comment la forme « en lambeaux » de l'anecdote mime le parasitage du présent par un passé qui ne passe pas, avec une

construction en écho qui étend la difficulté de la transmission familiale à la mémoire collective. L'innovation formelle, marquée dans les deux cas, illustre comment le réel est reconfiguré par le nouveau réalisme contemporain, qui donne une nouvelle résonance aux affects et rejoue le trouble privé sur la scène collective. L'étude suivante, celle des déclinaisons de l'autorité que livrent Frances Fortier et Andrée Mercier, porte elle aussi sur deux auteurs, Tanguy Viel et Jean-Philippe Toussaint : comment l'effet de présence du narrateur, qui met en avant ses perceptions, vient-il compenser une teneur plutôt mince en événementiel dans un pan de la trilogie asiatique de Toussaint ? Comment et avec quels effets le narrateur se projette-t-il sur et par son récit, par-dessus un réel qu'il finit par vider de son sens, par ruiner ? L'analyse de l'instauration et de la sape de l'autorité montre comment la narration fait et défait le personnage et le « rapport au réel » en remaniant une catégorie fondamentale du récit – l'autorité.

Il appartenait de conclure en tournant les questionnements en direction des changements de mœurs dont le roman contemporain se fait le témoin et le commentateur. Certains romans français de l'extrême contemporain sont de puissants réflecteurs des problèmes personnels et sociaux d'aujourd'hui, en particulier ceux des rapports de couple dans ce qu'on a pu nommer le « nouveau désordre amoureux » ; c'est ce qu'illustre l'article de Jean-Michel Devésa. Se consacrant à des romans de Christine Angot, de Judith Brouste, d'Hélène Duffau, de Michel Houellebecq, de Camille Laurens et de Philippe Sollers, qu'il examine à la lumière des propos de Virginie Despentes dans *King Kong théorie*, ce dernier travail met en relief la représentation d'une société parfois dépourvue de tout désir de sexe qui hésite en tout cas à prendre « le risque de l'amour ».

L'ÉCRITURE DE SOI

Toute étude du roman français de l'extrême contemporain doit nécessairement tenir compte de « l'écheveau complexe des

“écritures de soi” » (Viart et Vercier, 2008 : 29) actuelles, une véritable panoplie de textes qui ne cessent de se multiplier depuis plus de deux décennies. Cette prolifération de récits de soi outre-passe les seuls confins de l'autobiographie proprement dite et comprend plusieurs formes narratives relevant de l'intime : l'autofiction (dans toutes ses diverses apparitions, *stricto sensu* et autres), le roman autobiographique, les mémoires, les biofictions, les récits de deuil, les autopathographies (Couser, 1997 : 5) ou récits de maladie, les « romanesques », et ainsi de suite. Quelle que soit la forme de la transposition du « réel » dans le texte, il faut convenir que ces variations autobiographiques, dont certaines font l'objet des analyses de collaborateurs de ce collectif, constituent le lieu propice de la réécriture, de la relecture, voire de l'invention de soi, autant d'opérations alimentées par le recours à la fiction, aux fantasmes, à l'imaginaire ou à l'autre comme pôle d'identification dans la reconstitution de soi. Ces textes s'avèrent aussi être les sites d'expérimentations formelles et énonciatives diverses, car l'accent porte souvent moins sur les seuls événements de la vie du personnage du passé – le sujet de l'énoncé – dont le narrateur fait état que sur le sujet qui narre le récit, qui se découvre et qui s'invente lors de l'acte d'écrire. Cette préoccupation pour l'acte de dire et de se dire reflète le prolongement d'une réflexion approfondie sur la notion de sujet, à la suite de la mise en question de ce dernier par divers courants théoriques (philosophique, psychanalytique, structuraliste, post-structuraliste), ainsi que par sa crise provoquée par des événements marquants du XX^e siècle. Comme le constate Blanckeman, la crise du sujet, telle qu'elle se manifeste dans ces récits de soi, ne constitue ni un retour au sujet uni et univoque, ni « quelque humeur narcissique généralisée » (2008 : 489). Il est plutôt question d'explorer les diverses facettes de la subjectivité « depuis sa part de doute, d'incertitude, de décentrement existentiel » (Blanckeman, 2008 : 490), ce qui donne lieu à un questionnement sur la condition humaine actuelle et à différentes formes d'engagement scriptural conçues en fonction des enjeux particuliers de cette condition.

L'œuvre romanesque de Laurens est un véritable laboratoire d'expérimentations récentes des écritures de soi, comme elle en présente maintes variantes : autobiographies, autofictions et romans autobiographiques. Constatant que « le thème directeur du discours de Laurens sur l'écriture du moi est bien celui de la réinvention de soi », Yves Baudelle propose d'analyser le renouvellement de l'autofiction chez Laurens. Son étude, qui parcourt toute l'œuvre de Laurens, puis se concentre sur *Ni toi ni moi*, met en évidence les multiples traits scripturaux, ayant tous un rapport avec la question de l'identité, qui contribuent à la virtuosité énonciative de ses textes : le métadiscours sur la fiction de soi, la pluralité de références intertextuelles, les jeux onomastiques et pronominaux, l'emploi de l'ironie, etc. Ce qui se dégage de la légèreté manifeste et de l'élégance du style de Laurens, c'est en fait une dimension éminemment tragique où la fictionnalisation de soi et la poétique de l'insaisissable fonctionnent comme « une réponse à la souffrance à vivre ». C'est justement sur cette douleur au cœur de l'œuvre de Laurens que se penche Barbara Havercroft, dont l'étude complète celle de Baudelle en ce qu'elle porte sur l'écriture du deuil dans *Philippe*, une autobiographie qui témoigne d'un style tout autre, dépouillé et grave, et qui fait partie d'un ensemble de récits français de l'extrême contemporain traitant de la mort d'un enfant. En ayant recours aux textes de Jacques Derrida sur les enjeux éthiques et énonciatifs du deuil, Havercroft examine les procédés textuels mobilisés par Laurens pour dire l'impossible par rapport au trauma indicible consécutif au décès de son nouveau-né : le travail de la citation, le jeu intertextuel, la construction des isotopies médicale et affective, et la fabrication des souvenirs inventés.

Une vision du monde dysphorique, ou encore douloureuse, se lit également dans certains ouvrages d'Angot et de Renaud Camus, deux auteurs qui ont suscité des réactions véhémentes de la part du lectorat, encore que les enjeux de la controverse dans ces deux cas soient très différents. C'est effectivement la question d'une politique de lecture chez Angot qui intéresse Gill Rye, qui explore à la fois la contribution de l'œuvre autofictive d'Angot à

la construction du sujet d'écriture contemporain et les raisons pour lesquelles ses textes sur le trauma de l'inceste provoquent de si vives réactions. Notant que l'œuvre d'Angot s'engage à contester les frontières entre l'écriture et la réalité vécue et celles entre autofiction, confession et témoignage, Rye s'attarde à l'inscription des relations de pouvoir dans ses textes, relations qui se reflètent dans la dynamique du processus de lecture, qui « devient trope de la narration de l'inceste comme la narration devient trope de la lecture ». Pour sa part, Ralph Sarkonak se consacre à l'autofiction *L'inauguration de la salle des Vents* de Renaud Camus, un texte qui témoigne du désarroi de l'auteur face à la tragédie du sida. Soucieux de relever des stratégies discursives précises, Sarkonak analyse trois facettes de la textualisation du thème de l'absence dans le roman : le non-dit, qui met en relief l'impossibilité de dire et de nommer ; le presque non-dit, autant de façons indirectes (synonymes, litotes, euphémismes, ellipses, autocorrections) de dire la vérité ; et enfin, l'intertextualité, où *La chute* d'Albert Camus, entre autres renvois intertextuels, joue un rôle prépondérant dans l'inscription de la mémoire, de la « présence absente » dans le récit.

L'hybridation du genre dans le contexte de la douleur se donne aussi à lire dans *Le manteau noir* de Chantal Chawaf, qui y raconte son trauma occasionné par le décès de ses deux parents sous les bombardements pendant la Seconde Guerre mondiale, au moment même de sa naissance. Si l'auteure effectue un flottement constant entre les registres fictionnel et référentiel, comme le souligne Valérie Dusaillant-Fernandes, c'est pour atteindre simultanément deux buts : se rappeler un passé pénible et témoigner du sort des nombreux civils morts sous les bombardements. Pour rendre compte de ce va-et-vient perpétuel, de ce jeu d'occultation et de monstration du vrai alimenté par la fiction, Dusaillant-Fernandes étudie de près certains procédés textuels dont plusieurs, tels les glissements pronominaux et onomastiques, relèvent d'un questionnement identitaire. Une réflexion sur l'identité et une oscillation générique analogues se manifestent dans *Le pays* de Marie Darrieussecq, un roman d'inspiration

autobiographique qui contient bon nombre de biographèmes tirés de la vie de l'auteure. Dans son analyse, Catherine Rodgers met en évidence les stratégies utilisées par Darrieussecq pour représenter un sujet textuel aux contours flous, un moi fissuré qu'incarne l'*alter ego* fictif (Marie Rivière) de l'auteure, soulevant des questions de l'étrangeté et de l'identité, où l'écriture de soi s'avère un processus que la narratrice ne domine pas.

Dans un autre ordre d'idées, Robert Dion se penche sur deux biographies littéraires et « imaginaires » d'écrivains qui constituent deux exemples de la transposition textuelle du vécu, où la fidélité au vraisemblable est mise en question. Comme le montre Dion, dans *Goethe et un de ses admirateurs*, l'auteur allemand Arno Schmidt se sert de dialogues ludiques entre le narrateur (un avatar de Schmidt lui-même) et le grand écrivain afin d'indiquer le caractère anachronique des attitudes et des dires de ce dernier dans la seconde moitié du XX^e siècle. Par contre, dans *Le manteau de Fortuny*, Gérard Macé emploie la vie de Mariano Fortuny, artiste réel et personnage périphérique d'*À la recherche du temps perdu*, comme point de départ d'un processus de translation qui suit un Proust recomposé, aux allures orientales, en une Schéhérazade « dévoilée au bout d'une série d'associations et de filiations imaginaires ».

*
* * *

Pour mener à bien cette entreprise sur le roman français de l'extrême contemporain, nous ne voulions pas dresser un bilan de la littérature en France aujourd'hui, encore moins réunir une série de réflexions sur la littérature française en tant que littérature *nationale*. S'intéresser essentiellement à des œuvres narratives françaises présentait néanmoins un défi de taille, car les auteurs français – et surtout les romanciers – se trouvent à la fois jugés au regard d'une longue et lourde tradition de grands écrivains, et critiqués (voire condamnés) parce qu'ils n'écrivent pas comme on le fait ailleurs, là où le sens du récit, de l'invention, de

l'imagination dominant et caractérisent le domaine de la « fiction ». Comme notre parcours permettait l'étude d'une grande diversité d'œuvres et de discours, nous avons pu constater que les paroles romanesques, et parfois autobiographiques, sur lesquelles portent les articles de cet ouvrage relèvent moins de la manifestation de particularismes que de l'expression de voix singulières. Les quatre axes retenus (les idées, le jeu, le réel, le soi) nous ont aussi donné l'occasion de mieux cerner les oppositions ou les contradictions qui existent dans le roman français d'aujourd'hui. Ce que plusieurs études montrent, c'est que nous nous heurtons parfois à des cas limites – un texte entièrement fait de collages et de citations, un ouvrage hybride qui fracture le livre comme objet –, mais qui s'inscrivent encore à l'intérieur d'un projet romanesque. Si le roman multiplie ainsi les nouvelles possibilités, d'autres ne se sont jamais vraiment réalisées : pensons, par exemple, à ce qu'aurait pu nous donner un roman de l'entretien. En revanche, le rapport au réel, aussi complexe ou problématique qu'il soit, continue de tisser la matière et la manière des romanciers ; le réalisme – même quand on le décline en plusieurs *néos* – est une esthétique qui évolue et qui peut encore transformer le roman. Contrairement à un nouveau lieu commun, le roman français de l'extrême contemporain n'est pas *envahi* par une littérature du moi, mais il est vrai qu'une pluralité de textes autobiographiques – dont plusieurs se veulent dysphoriques – occupe maintenant une place significative dans l'espace littéraire. Alors que certaines des formes (auto)biographiques résistent au roman, et même au romanesque, d'autres, au contraire, grâce aux possibilités créées par une variété d'autofictions, ouvrent la voie à un déplacement des frontières du roman et des limites du romanesque.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio (2008), *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Rivages poche. (Coll. « Petite Bibliothèque ».)
- AUDET, René (2009), « Le contemporain. Autopsie d'un mort-né », dans René AUDET (dir.), *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota bene, p. 7-19. (Coll. « Contemporanéités ».)
- BESSARD-BANQUY, Olivier (2003), *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion.
- BLANCKEMAN, Bruno (2008), « De l'autobiographie aux récits de soi », dans Michèle TOURET (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, tome II: *Après 1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 480-491.
- BLANCKEMAN, Bruno, et Jean-Christophe MILLOIS (2004), « Préface », dans *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, p. 5-10.
- COUSER, G. Thomas (1997), *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- DION, Robert (1997), *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nota bene.
- GOUX, Jean-Paul (1999), *La fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon.
- HEIDEGGER, Martin ([1951] 1971), « Building, dwelling, thinking », dans *Poetry, Language, Thought*, traduit par Albert Hofstadter, New York, Harper & Row, p. 141-160.
- KUNDERA, Milan (2006), *Le rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard.
- MARX, William (2005), *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Paradoxe ».)
- MOTTE, Warren (1995), *Playtexts. Ludics in Contemporary Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press. (Coll. « Frontiers of Narrative ».)

LE ROMAN FRANÇAIS DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

- MOTTE, Warren (1999), *Small Worlds. Minimalism in Contemporary French Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press. (Coll. «Frontiers of Narrative».)
- RICARDOU, Jean ([1966] 1968), «Fonction critique», dans *Théorie d'ensemble (choix)*, sous la dir. de Tel Quel, Paris, Éditions du Seuil, p. 221-252. (Coll. «Points».)
- VIART, Dominique, et Bruno VERCIER (2008), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, deuxième édition augmentée, Paris, Bordas.

I. L'ÉCRITURE DES IDÉES

LA DERNIÈRE DURAS : AUTOUR D'UN ROMAN DE L'ENTRETIEN

Florence de Chalonge

Université Charles-de-Gaulle–Lille 3

L'œuvre durassienne a une longévité telle qu'elle nous conduit jusqu'à la fin du XX^e siècle, en 1995, avec *C'est tout*, un petit livre au titre testamentaire. Il y aurait cependant quelque artifice à dater son caractère *d'extrême contemporain* de 1985. En effet, il faut remonter à 1980 pour trouver la *dernière Duras*, celle qui retourne à la littérature, abandonnée dix ans durant pour une écriture filmique devenue la source et le principe de toute création. En mai, elle publie *L'homme assis dans le couloir* (1980), le premier texte depuis *L'amour* (1971) à n'être pas issu d'un film ; quelques mois plus tard, en novembre, *L'été 80*, « ce journal de la mer et du temps », écrit à la demande du directeur de *Libération*, Serge July, paraît en volume (Duras, [1987] 2005 : 13). Ce retour à l'écrit est le prélude à l'apparition d'une écriture que Marguerite Duras décrira pour *L'amant* (1984) comme une « écriture courante » (Duras, 1984c : 93). Écriture de la « simplicité », cette écriture de la totalité, qui veut emporter dans sa course tout « ce qu'elle rencontre, sans discrimination » (Duras, 1984b), agrandit les contours du littéraire par l'introduction d'un « je », dont le caractère auctorial permet au livre de traverser les frontières du biographique et du fictionnel, de la chronique et de la fable. Dans cet ensemble, *Emily L.*, un roman de 1987, présente une configuration inédite : l'écrivain apparaît, aux côtés

de son compagnon, pour mener avec lui une conversation. Comme dans un entretien d'écrivain classique, on y parle d'écriture, mais à la différence des romans à caractère dialogué de l'auteur, du *Square* (1955), de *Moderato cantabile* (1958) ou de *Détruire dit-elle* (1969), ce livre, conduit entre un « je » et un « vous », fait naître la fabulation de l'entretien même.

LA DERNIÈRE DURAS

L'œuvre durassienne des quinze dernières années reste d'une grande diversité et d'une étonnante fécondité, quand on connaît l'âge et l'état de santé de cette femme née en 1914, qui surmonte une cure de désintoxication alcoolique, en 1982, puis se réveille d'un long coma, en 1989. Dans la liste des trente ouvrages qu'elle publie durant cette période, on voit apparaître des textes aux modalités d'écriture jusqu'alors inédites. D'une part, elle inaugure une écriture logée dans un entre-deux du fictionnel et du vécu, à caractère rétrospectif. *L'amant* et *L'amant de la Chine du Nord* (1989) nous donnent le « roman familial » (Freud, [1909] 1973) de l'auteur; *La douleur* (1985), les années de guerre; *Yann Andréa Steiner*, paru en 1992, revient sur l'épisode de la rencontre, douze ans plus tôt, entre « le très jeune Yann Andréa Steiner et cette femme qui faisait des livres » (Duras, [1992] 2001 : 16). Mais ce dernier livre ne se contente pas de remonter le temps, il appartient à un second registre, plus spectaculaire, et déjà bien rodé, qui consiste pour l'auteur à proposer des livres installés dans son actualité même. *L'été 80* (1980), *La pute de la côte normande* (1986)¹, *Emily L.* (1987), ainsi que le dernier texte durassien qu'est le court journal de *C'est tout* (1995) mettent en scène un couple, celui du jeune homme et de l'écrivain, décrit dans l'exercice de sa vie quotidienne, pris dans les difficultés d'une écriture à venir, absorbé par les affabulations

1. Cet opuscule témoigne de l'échec de la transposition théâtrale par l'auteur de *La maladie de la mort* (1982) et évoque un travail d'écriture en cours qui est celui des *Yeux bleus cheveux noirs* (1986).

nées du regard qu'il pose sur le monde. Ainsi que le résume Duras, « le livre, c'est l'histoire de deux personnes qui aiment [...] : qui aiment sans en être prévenues » ([1987] 2005 : 97).

Dans ces livres, le lecteur reconnaît sans nul doute Duras comme l'écrivain célèbre qu'elle est désormais, sans être convoqué cependant par des pactes toujours semblables. Si l'on en vient à lire *L'amant* comme une autobiographie fictionnelle ou fictive – selon qu'on s'intéresse à la dimension romanesque ou à la véracité des faits –, sa réécriture, *L'amant de la Chine du Nord*, introduite avec l'avertissement « je suis redevenue un écrivain de romans » (1989 : 12), nous suggère un cheminement inverse, de la fiction annoncée à l'autobiographique reconnu². L'ouverture de cet « espace autobiographique » (Lejeune, [1975] 1996) a considérablement augmenté le nombre des lecteurs de l'œuvre, et, de son côté, Marguerite Duras a tout fait pour agrandir son image publique. Déjà, dès les années 1970, Duras cinéaste nous avait habitués aux déclarations publiques sur sa vie et son œuvre, mais à partir des années 1980, ses interventions prennent une ampleur telle qu'elles influencent la conception et la réception de certains ouvrages. C'est en effet le foisonnant « épitexte », tous ces commentaires donnés par Marguerite Duras dans la presse, livrés au moment de la sortie des livres, ou à peine retardés, élaborés par d'autres ouvrages, qui attirent *L'homme atlantique* (1982), *La maladie de la mort* (1982) et *Les yeux bleus cheveux noirs* (1986) dans la sphère du biographique, en dépit de l'absence d'un « péritexte³ », ou de mentions textuelles explicites qui viendraient assurer une telle lecture.

D'autre part, et très différemment, le deuxième grand registre de l'écriture de ces années-là renvoie, en premier lieu, à l'activité journalistique de Marguerite Duras. En effet, de 1957

2. Ce qui se présente alors comme un roman (*autobiographique*) offre, du point de vue des faits, comme différence remarquable avec l'autobiographie (*fictionnelle* ou *fictive*) la consommation de l'inceste fraternel.

3. « Péritexte », pour ce texte livré « autour » du texte ; « épitexte », pour celui qui « ne se trouve pas dans le même volume » (Genette, [1987] 2002 : 346).

à 1993, Duras fait paraître dans la presse plus de cent articles. Toutefois, le public n'en prend véritablement connaissance que dans cette dernière période de l'œuvre, à travers la publication de deux recueils. *Outside*, en 1981, réunit une soixantaine d'articles parus depuis 1957, puis *Le monde extérieur*, sous-titré *Outside II*, rassemble en 1993 des articles, comparables en nombre, publiés entre 1962 et 1993, mais dont beaucoup étaient restés inédits⁴. En second lieu, à côté de l'écriture des *Outside*, menée par une Duras happée par le dehors, aimantée par le fait divers ou la rencontre avec d'insolites personnalités, paraissent deux livres qui ressortissent plutôt au genre de l'essai. En 1987, *La vie matérielle* réunit de courts textes pour former un livre dont les idées de l'auteur portent tant sur les ressources du quotidien, à la manière de l'anthropologie sociale de Michel de Certeau, que sur la création littéraire, et singulièrement la sienne⁵. Avec cette nuance près que, des idées arrêtées, Duras déclare ne pas en avoir, «sauf sur l'injustice sociale», précise-t-elle ([1987] 2005 : 9). Sous-titrés *Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, ces propos de *La vie matérielle* ont été oralement confiés à un interlocuteur. En 1993 paraît l'autre essai, *Écrire*, constitué principalement d'une réflexion sur l'écriture. Conduite à la première personne, cette réflexion qui laisse, comme à l'habitude, une grande place à la vie ordinaire et banale des travaux et des jours, est augmentée de quatre textes, dont deux à caractère autofictionnel, présentant une véritable dimension narrative. L'essai sur l'écriture est en fait, comme le livre précédent, issu d'un dialogue, mené selon la préface du livre avec le réalisateur Benoît Jacquot, à l'occasion d'un film, et retranscrit ensuite par Yann Andréa. La littérature essayiste représentée par *La vie matérielle* et *Écrire* ne date pas à proprement parler des dernières années Duras, puisque avec *Les parleuses* (Duras et Gauthier), en 1974, *Les lieux de Marguerite Duras* (Duras et Porte), en 1977, et *Les*

4. Sur Duras journaliste, voir Bouthors-Paillart (2000) et Royer (2001).

5. Sur *La vie matérielle*, on peut se reporter aux articles de Sheringham (1998) et de Murphy (2000).

yeux verts, un numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, en 1980, l'auteur avait proposé au public ses vues – au sens propre, en ouvrant les albums photo, comme au sens figuré – sur *sa vie/son œuvre*. La conception était à l'origine journalistique : il s'agissait pour *Les parleuses* de donner au *Monde* une double page sur l'écriture des femmes, qui n'a jamais paru, et, pour *Les lieux* de produire deux interviews télévisées pour l'Institut national de l'audiovisuel (INA) qui, elles, furent diffusées sur TFI en mai 1976, l'année précédant la sortie du livre.

DURAS ET L'ENTRETIEN

Cette littérature qui prend place dans la bibliographie de Marguerite Duras au même titre que les romans, les récits, les scénarios, les pièces de théâtre et les films, ces quatre livres que sont *Les parleuses*, *Les lieux*, *La vie matérielle* et *Écrire*, ont en réalité une seule et même origine, celle de l'entretien ; de cet entretien d'écrivain dont la pratique est introduite en France à la fin du XIX^e siècle (Yanoshevsky, 2004). Parole vive, où le sens est produit en collaboration, parole partagée au point où l'on ne sache plus vraiment à qui attribuer le propos délivré, l'entretien chez Marguerite Duras affiche et revendique ce caractère d'échange dialogal à son apparition dans les années 1970. À l'intérieur d'un préambule aux *Parleuses*, Xavière Gauthier emploie le « nous » pour introduire ces « deux discours [qui] se chevauchent, se piétinent, s'interrompent l'un l'autre, se répondent comme en écho, s'harmonisent, s'ignorent [...] » ; elle glose même le pronom pluriel et précise : « beaucoup de questions [...] mettaient en jeu beaucoup de choses en nous. (Je dis “nous”, car il est évident que Marguerite Duras me pose au moins autant de questions que je le fais et que j'y suis impliquée autant qu'elle) » (Duras et Gauthier, 1974 : 7, 10). À cet égard, *Les parleuses* sont proches du roman de facture dialoguée des années 1970, de *Détruire dit-elle*, où la « surdétermination de l'interaction verbale » (Wahl, 2001 : 187) – c'est-à-dire le partage de la parole

entre les personnages – est telle qu'elle va jusqu'à bannir l'idée même d'idiolecte.

L'activité journalistique avait fait de Duras une questionneuse, une intervieweuse. Un tiers des articles regroupés dans *Outside* correspondent en effet à des interviews, bien que peu d'entre eux soient à proprement parler des entretiens d'artistes ; il y a celui de Francis Bacon, en 1971, et un seul entretien d'écrivain, conduit auprès de Georges Bataille, en 1957. Elle s'est en revanche souvent adressée aux comédiennes, et notamment à celles qu'elle a fait travailler, Delphine Seyrig ou Madeleine Renaud. Mais, d'une manière générale, Duras s'est surtout employée à mettre en valeur des individus ordinairement privés de parole, des enfants, la femme d'un accusé, une carmélite, un « "voyou" sans repentir » ([1981] 1995 : 151).

Toutefois, à la différence des *Parleuses* et des *Lieux*, qui affichent les deux noms d'auteurs sur la couverture, les essais de la dernière Duras, ceux des années 1980 et 1990, ont perdu dans leur présentation au public leur structure dialogale d'origine pour se donner à lire comme des ouvrages monologiques, coupés du cours de la conversation qui les a vus naître. Dans la préface de *La vie matérielle*, Marguerite Duras précise qu'à la reprise des interviews, l'idée fut « d'abandonn[er] les questions [...] » ; ensuite, elle a fait ses corrections, relues par Jérôme Beaujour, et s'est consacrée, pour la « dernière partie du travail [...] à abrégier les textes, les alléger, les calmer » (Duras, [1987] 2005 : 9). Ainsi, ce que le lecteur découvre « n'est pas un journal, [...] n'est pas du journalisme ». Le livre est « dégagé de l'événement quotidien. Disons qu'il est un livre de lecture. Loin du roman mais plus proche de son écriture – c'est curieux du moment qu'il est oral – que celle de l'éditorial d'un journal », nous dit son auteur (p. 7-8). Ce livre de lecture est dit proche du roman en raison de son écriture, et non de ses attributs fictionnels ; il est un livre qui, en abandonnant l'oral, s'est du même coup affranchi des circonstances qui l'ont fait, comme il s'est éloigné des genres journalistiques, pour devenir spéculatif.

En fait, dès les années 1970, au sein de son activité de journaliste, Marguerite Duras abandonne cet humble, sans doute trop humble, statut d'intervieweuse, et, tandis que sa notoriété grandit, remplace ces rencontres par l'instauration d'une parole qu'on a souvent qualifiée, non sans ironie, mais aussi pour sa posture énonciative, d'oraculaire (voir de Certeau, 1985 ; Wahl, 2001). On se souvient qu'à *Libération*, elle donne un article sur Christine Villemin qui, en 1985, sous le titre « Sublime, forcément sublime Christine V. » fait scandale (Duras, 1985b ; voir Amar et Yana, 1986). Dans ses dernières années, elle ne tient en fait qu'exceptionnellement ce rôle d'interlocutrice à l'occasion d'entretiens menés avec des hommes publics de grande notoriété, et avec le tout premier d'entre eux, un ancien compagnon de résistance, François Mitterrand, alors président de la République française, en 1985. D'une manière générale, il faut constater que la dernière Duras est passée de l'autre côté de la barrière : c'est elle qu'on interviewe désormais. En témoigne le recueil d'entretiens intitulé *Marguerite Duras à Montréal* et publié en 1981, comme les très nombreuses interviews qu'elle accorde à la parution de chacun de ses livres : dans *Outside II*, la seule interview qui demeure est celle conduite par Jean Versteeg au sujet d'*Emily L.* On est passé de la *parleuse* des années 1970 à l'*écrivain* des années 1990.

JE ET VOUS

Commentant *L'homme assis dans le couloir*, ce texte érotique qui, en 1980, représente son retour à l'écrit, l'auteur insiste sur la nécessité de faire valoir les droits d'« une personne qui voit et qui raconte » (Lamy et Roy, [1981] 1984 : 37). Elle introduit pour ce faire un « je », absent de la première version du texte, écrite en 1962. Originale, la position de cette voix, qui n'existe pas comme personnage, semble tout droit venue de l'écriture filmique. Dans ce livre, en effet, l'énonciation écrite correspond à la fois à une figure de spectateur (à un *voir* pour le *dire*) et à une figure d'auteur (à un *dire* au-delà du *voir*). D'un côté, la voix s'en

tient strictement à ce qu'elle distingue des deux amants : « je ne vois rien que [l'] ovale [de son visage] détourné, le méplat très pur, tendu [...] » (Duras, 1980a : 13) ; de l'autre, elle s'émancipe du regard pour penser : « Je vois que rien n'égale en puissance cette douceur, sinon l'interdit formel d'y porter atteinte » (p. 26). Dans les œuvres à venir, une place sera réservée à ce « je », non pas comme simple présence, mais aussi comme vecteur de connaissance ; la vision s'y manifeste comme le support d'une voyance qui parvient à comprendre, et à transmettre, le sens d'une fable née du regard.

La même année que *L'homme assis*, paraît à l'automne *L'été 80*, le recueil des dix articles publiés cet été-là dans *Libération*. À la demande de July, Duras se consacre à une actualité dite « parallèle », celle qu'elle aurait trouvée digne d'intérêt, sans qu'elle soit nécessairement « l'information d'usage » (Duras, 1980c : 7). Bien qu'on y retrouve les grèves de Gdansk menées par Solidarnosc, l'enterrement du shah d'Iran et le cyclone Allein qui ont fait les gros titres des derniers mois, dans ce nouveau régime d'écriture, où réalité et fiction s'entremêlent, la « chronique journalistique » (Lamy et Roy, [1981] 1984 : 48) enchâsse une fable. Aussi le livre déroule-t-il la brève histoire d'une rencontre, celle d'une jeune monitrice et d'un enfant aux yeux gris venu en vacances au bord de la mer. Le roman journal de *L'été 80*, écrit par « celle qui avait vu la mer, qui avait vu cet enfant [...] » (Duras, [1981] 1995 : 59), celle que Marguerite Duras prend soin de ne pas identifier à sa propre personne, la femme de la « vie vécue », sera après coup décrit comme le « seul journal de vie » de l'écrivain ; [1987] 2005 : 13). À « la fin de l'été », il nous introduit à l'arrivée d'un « vous », encore soigneusement préservé par le silence et l'anonymat (Duras, 1980c : 66).

Surgie elle aussi du regard, la fable de *L'été 80* est conforme au dispositif de *L'homme assis*. Cette fois, c'est en surplomb, à travers la fenêtre de l'hôtel des Roches noires, dans « cette espèce de belvédère, [...] au-dessus de la mer » (Duras, [1981] 1995 : 47), que la voix auctoriale se situe. Avec le « vous », elle partage le spectacle :

Et vous voyez, le soleil s'est levé sur le monde. Le ciel était nu et blanc mais la mer était encore déchaînée [...] C'est au milieu du jour de ce samedi d'août que la nouvelle est arrivée. Oui, Gdansk. Acceptée [...]. Je ne sais pas comment vous parler de cette nouvelle [...]. Gdansk est mortelle, elle est l'enfant aux yeux gris, elle est ça. Comme vous, ça (Duras, 1980c: 72-73, 89).

La chronique s'est écrite de Gdansk à l'enfant, de l'enfant jusqu'à «vous», dans une métonymie généralisée: «sur Gdansk j'ai posé ma bouche et je vous ai embrassé» (p.97). Avec *L'homme assis*, un «je» était apparu; avec *L'été 80*, il s'est trouvé un interlocuteur, encore silencieux. Ce «vous» du «je» sera désormais présent dans la plupart des livres qui se rapportent à cette nouvelle veine autofictionnelle: on le retrouvera dans *L'homme atlantique*, dans *La maladie de la mort*, dans *Emily L.* et *Yann Andréa Steiner*, ainsi que dans *C'est tout*. Le seul livre dont il est absent, *Les yeux bleus cheveux noirs*, est aussi le seul dédié «À Yann Andréa⁶» – comme hommage, la dédicace reste le signe d'une reconnaissance faite à la deuxième personne.

Ces livres qui font de l'adresse le principe et la forme de leur écriture sont-ils de ceux qu'on peut appeler des romans de l'entretien pour les échanges ainsi promus entre un «je» et un «vous»? Pour qu'il y ait entretien, il faut que le «vous» accède lui aussi au statut de locuteur. Qu'il soit un véritable alter ego, et non un simple allocutaire. Selon la célèbre formule d'Émile Benveniste: «est “ego” qui dit “ego”» ([1958] 1966: 260). Or dans *L'homme atlantique*, le «vous», qui prend la place d'un acteur devant la caméra, a pour seule réplique la question «Regarder quoi?», à laquelle le «je», metteur en scène, répond: «Je dis, eh bien, je dis la mer, oui ce mot, devant vous, ces murs devant la mer, ces disparitions successives, ce chien, ce littoral, cet oiseau sous le vent atlantique» (Duras, 1982a: 8-9). Quant au «vous» de *La maladie de la mort*, il s'adresse à un «elle», tandis que le

6. Il n'y a pas de «vous» non plus dans *La pute de la côte normande*, mais le compagnon y est là aussi nommé: «il n'y avait rien dans ma vie qui avait été aussi illégal que notre histoire, à Yann et à moi» (1986b: 18-19).

«je», jamais énoncé, reste sous-entendu par le personnage de deuxième personne: «Elle demande [...]: Qu'est-ce qu'on entend?/ Vous dites: La mer. / Elle demande: Où est-elle? Vous dites: Là, derrière le mur de la chambre. Elle se rendort» (Duras, 1982b: 13). Dans ces deux livres, le face-à-face énonciatif entre le «je» auctorial et le «vous» n'existe pas: la deuxième personne reste une adresse, ou un appel.

UN ROMAN DE L'ENTRETIEN: *EMILY L.*

Différemment, *Emily L.* est le premier livre⁷, un «roman» comme le précise la mention générique, où l'entretien donne corps à la fiction en mettant en scène un couple de voix, un «je» et un «vous» coprésents cette fois. Les deux protagonistes arrivent d'une promenade en voiture, en fin d'après-midi, à Quillebeuf, où ils s'attablent à la terrasse de l'Hôtel de la Marine, comme ils le font «trois ou quatre fois par semaine» cet été-là (Duras, 1987: 27). Le lieu et le temps offrent un cadre stable et uniforme à leur dialogue. On les découvre accaparés par le voisinage, des «Coréens assis aux autres tables», puis, une fois qu'ils sont entrés dans la salle, leur attention se porte sur un couple, assis au bar, avec «la Pilsen noire pour lui et pour elle le double bourbon». Ils regardent cet homme et cette femme, d'abord «sans les voir», pour «ne plus jamais ensuite pouvoir faire autrement» (1987: 13, 17). Ce sont des «voyageurs anglais», le *Captain* et sa femme Emily. Non contents de les observer, lui, dans «sa tenue blanche de yachtman», elle, «habillée comme une jeunesse, de nippes usées [...]», nos deux curieux se mettent à affabuler: «ce qu'on pressentait c'est qu'ils avaient dû vivre ensemble une certaine adversité et que c'était à travers elle qu'ils avaient dû se connaître [...]» (1987: 27, 32, 43). Le lecteur est alors introduit à l'histoire de ce couple anglais,

7. Yann Andréa Steiner ([1992] 2001) et *C'est tout* (1995) reprendront partiellement le mode de la conversation entre le «je» et le «vous»; pour Yann Andréa Steiner, tant au sujet de l'écriture (24-25) que dans la perspective de faire avancer la fable de l'écrivain (38-41).

rencontré par hasard, à l'univers et au passé de ces improbables voyageurs, échoués dans un bar de Normandie devant bière et whisky.

Au sein du couple de spectateurs, seul le « je », compris depuis *L'été 80* par le « nous » ou le « on », est en réalité la source fabulatrice, l'auteur de l'histoire d'Emily et de son *Captain*. C'est lui qui, par-delà le dialogue, prend en charge l'énonciation narrative et donne de ce fait à son vis-à-vis un rôle d'auditeur et de narrataire : « vous avez écouté l'histoire. Vous avez dit à votre tour que c'était bien ce qui était arrivé entre eux. Que vous aviez reconnu le poème et la lumière d'hiver qu'il faisait ce jour-là » (Duras, 1987 : 89). Bien que le « vous » d'Emily L. prenne la parole, bien qu'il lui arrive d'émettre des hypothèses, voire de relancer la narration, les rôles entre les partenaires ne sont pas interchangeables.

Il faut en effet rappeler que la « femme de ce récit », celle qui dit « je », est un écrivain. Assise face à son compagnon cet après-midi-là, elle lui fait part du projet « d'écrire l'histoire [qu'ils] ont eue ensemble » : « J'avais décidé d'écrire notre histoire », lui annonce-t-elle (1987 : 14, 21). Le « vous », attiré par le « je » dans le « nous », reste en retrait et, après avoir nié jusqu'à l'existence même de l'histoire (« — Il n'y a rien à raconter. Rien. Il n'y a jamais rien eu »), on le voit qui endosse le rôle scrupuleux de l'interrogateur : « — Pourquoi écrire cette histoire ? », lui demande-t-il (1987 : 23, 55). C'est que, par-delà leur histoire, par-delà celle du poète Emily L. et de son *Captain*, et sans compter l'évidente « mise en équivalence » des deux fables, le roman nous introduit au « sujet de l'écriture » (Duras, [1988] 1993 : 219 ; 1987 : 56) : « Je découvre ça avec cette histoire que j'ai avec vous : écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer » (Duras, 1987 : 23). À ce sujet de l'écriture, le « vous » est « toujours d'une attention extrême », notamment en raison d'une qualité que lui impute le « je » : « vous n'écrivez pas parce que vous savez tout sur cette chose-là [...] c'est parce que vous êtes un écrivain que vous n'écrivez pas » (1987 : 56). Cet « écrivain

qui n'écrit pas⁸», celui qui sait tout de l'écriture sans écrire, occupe la position idéale de l'intervieweur chargé de recueillir la parole de l'auteur ; instruit de la vie d'écrivain, il est voué à la faire connaître : écrire, « — C'est une question d'orgueil », suggère-t-il, « — Pour le premier livre, sans doute, oui [...] mais après [...] c'est aussi une question de peur [...]. Je ne sais pas », conclut l'écrivain (1987 : 58).

Suivant le protocole de l'entretien d'écrivain, le « vous » s'applique donc à faire surgir les certitudes et les doutes d'un auteur soumis à la question. Et comme dans un entretien classique, le lecteur aurait dû pouvoir porter son attention sur cette figure de l'auteur. Or la seule description (définie) qui, dans le livre, qualifie le « je » renvoie à « moi, la femme de ce récit, celle qui est à Quillebeuf cet après-midi-là avec vous, cet homme qui me regarde » (1987 : 14). Ainsi cet *homme qui la regarde* ne trace pas le portrait de l'écrivain : le « je » auctorial n'est pas allé jusqu'à faire naître, dans le regard du « vous » qui l'entretient, le visage et le corps de la « femme » impliquée par l'histoire. Par contraste, celle qui est l'écrivain impose à son vis-à-vis, à *l'écrivain qui n'écrit pas* mais fait l'intervieweur, le passage du « vous » au « il ». L'un des « amants » devient pour le lecteur personnage « de ce récit » (1987 : 24). Il prend les traits d'un « homme aux yeux rieurs et aux cheveux blonds », celui qui a tantôt « les mains jointes sous le menton, très blanches, très belles », tantôt ce « sourire dans [les] yeux », celui qu'une réplique fait « pâli[r], là, autour de la bouche. Très peu. Mais c'est arrivé » (1987 : 24, 14, 10, 129, 23).

En raison de cette assignation des rôles dans l'interlocution, par le statut auctorial du « je », et la vocation de personnage du « vous », on ne peut assimiler *Emily L.* aux romans dialogués dont Marguerite Duras inaugure l'écriture dans les années 1950, avec *Le square*, et dont on retrouve la facture dans *Moderato cantabile* ou *Détruire dit-elle*. Bien que la catégorie ne soit pas attestée, on peut parler ici d'un *roman de l'entretien*, car le « vous » y est bien

8. Sur cette figure de « l'écrivain qui n'écrit pas », voir Fourton (2007).

cette fois un sujet, un alter ego, né de l'interlocution. Toutefois, pour le « je », le « vous » reste l'Autre, comme absolu. Celui dont on ne peut s'emparer du point de vue, et en particulier du point de vue porté sur soi, à travers la question de l'amour. Il reste que, pour la poétique durassienne, la présence de cet autre est indispensable. L'invention de la fable d'Emily et de son *Captain*, déclenchée par la vision directe des personnages, repose sur les clichés de voyance de l'auteur ; à ses côtés, le « vous » demeure celui qui la regarde, sans offrir l'image à la vue. Si, comme le dit la dernière phrase d'*Emily L.*, écrire « c'est laisser tout dans l'état de l'apparition », *l'apparaître* de l'écriture est offert au lecteur par le cadre ainsi conçu de l'interlocution⁹.

UN « ÉGAREMENT DANS LE RÉEL »

Ce que la dernière Duras n'appelle plus que *livre*, et décrit comme un « objet égalitaire par excellence » (1984b), élargit le territoire littéraire en agissant sur la littérarité « constitutive » de ses œuvres, celle qui repose sur leur caractère fictionnel (Genette, 1991 : 31). Elle suit en cela l'une de ses « plus grandes lectures », la lecture de Robert Musil, qui fut intéressé, soutient-elle, non pas uniquement par la littérature, mais par tout « ce qui semblerait irréductible à toute littérature [...], par exemple la vérité historique, l'incidence indéfinie d'une idée quelconque – qu'elle ait trait à l'aviation [...] ou à la reconsidération de l'essayisme au début du siècle. Musil, c'est [...] la tentative de tout, du tout du monde » (Duras, [1982] 1993 : 134). Englober le « tout du monde », c'est alors pour le livre durassien inclure *l'outside*, ce

9. Cette interlocution figure l'écriture durassienne des dernières années. Dans *La pute de la côte normande*, on lit que « Yann tape sous dictée. Tandis qu'il tape, il ne crie pas. C'est après que cela survient » (1986b : 11). Dans *Cet amour-là*, l'auteur Yann Andréa confirme : « on est enfermé ensemble et on écrit. Je suis là et je tape les mots, les phrases, je ne cherche pas à comprendre, j'essaie seulement de taper assez vite pour ne pas oublier un mot, pour suivre parfaitement ce qui est en train de s'écrire » ([1999] 2001 : 35). L'étude des documents d'*Emily L.* montre qu'il n'existe pas toujours de version manuscrite du texte ; voir à ce sujet Stimpson (2005 : 86).

« dehors » dont on a vu qu'il était autrefois l'activité exclusive de la journaliste, et dont la vertu principale était de faire « sortir [l'écrivain] de [sa] chambre », à l'occasion d'écrits de pure circonstance (Duras, [1981] 1995 : 8). Avec *L'été 80*, la dernière Duras s'installe dans son livre. Bientôt rejointe, elle va désigner devant elle un monde où les choses, les êtres et les événements, placés sous son regard, immédiat ou médiatisé (par l'image télévisuelle), sont à l'origine d'*inserts* fictifs ou de commentaires sur le dehors. À mi-chemin entre fiction et littérature d'idées, ou réflexions sur l'écriture, le livre assortit chez Duras le politique au quotidien, l'exceptionnel à l'ordinaire, la vie passionnelle à l'existence matérielle, comme marque d'un essayisme, inclus ou redéfini par le littéraire.

Ainsi, à cette période, l'auctorialité durassienne change : il n'y a plus de réelle séparation entre la journaliste, l'essayiste, conduite jusqu'aux idées par l'intervieweur, et l'écrivain, dit de littérature. La même année qu'*Emily L.*, en 1987, paraît *La vie matérielle*. Pour cet essai, Duras, comme on l'a vu, efface soigneusement la présence textuelle de son interlocuteur. Ce que la fiction exhibe, le réel veut l'occulter. Ce face à face, entre « je » et « vous », à la source de l'essai, l'auteur ne l'instaure en définitive qu'avec son lecteur. Le livre procède d'une « écriture flottante », dit-elle en préface à *La vie matérielle*, faite des « aller-et-retour entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun » ([1987] 2005 : 9). Le « vous » devient celui du lecteur : *rien que moi, et vous, mon lecteur*, semble dire l'écrivain. *Exit* l'intervieweur comme partenaire.

Avec une certaine inquiétude toutefois, Duras constate, dans *La vie matérielle*, que son « livre est comme un essayisme larvé à la Barthes » : « j'ai des idées, et j'en fais montre » ([1987] 2005 : 90), semble-t-elle regretter. L'essai chez Roland Barthes a beaucoup évolué et il est difficile de savoir si Duras en a suivi les transformations. Sa remarque, faite à l'encontre d'un auteur avec qui elle a entretenu des relations ouvertement conflictuelles, vise-t-elle les ouvrages des dernières années, ceux tentés par le

romanesque¹⁰ ? On peut le penser, car dans ce même livre, Duras fait allusion aux *Fragments d'un discours amoureux* qu'elle assure n'être « pas parvenue » à lire¹¹. Dans toute son œuvre, Barthes, qui s'est exprimé « sans le roman », c'est-à-dire hors du roman, dans l'essai, décrit le romanesque¹² comme une faculté imaginative et d'improvisation, se développant à la manière d'une « errance pure, [d']un devenir sans finalité » ; c'est « le tout, en ce qu'il peut d'un seul coup et à l'infini, recommencer » ([1971] 1994 : 1292 ; [1977] 1994 : 697). Chez Duras, l'écho de cette écriture de la totalité est assourdissant, mais on entend aussi que *L'été 80* se présente comme un « égarement dans le réel » (Duras, 1980c : 8). À l'errance de Barthes répond la désorientation durassienne ; mais avec ces mouvements, désireux de ne fixer par avance aucun terme à l'« écriture de la vie », s'arrête sans doute le rapprochement entre les deux essayismes (Barthes, [1971] 1994 : 1292). En effet, le romanesque de Barthes est avant tout un « romanesque sans les personnages »¹³ et cette ambition n'est évidemment pas celle de Duras qui a délibérément inclus dans ce territoire littéraire né des années 1980 le biographique¹⁴.

La force de conviction du livre durassien s'appuie désormais sur la présence marquée, et remarquable, de son auteur s'aventurant sur les terres de l'« universel reportage », pour reprendre une

10. On pense aux trois grands essais placés sous le signe du romanesque que sont *Roland Barthes par Roland Barthes* ([1975] 1994), *Fragments d'un discours amoureux* ([1977] 1994), *La chambre claire* ([1980] 1994).

11. « Une fois clos le cycle des "Mythologies" je ne suis plus arrivée à le lire », confirme-t-elle ([1987] 2005 : 42). Mais citer Barthes, n'est-ce pas aussi pour Duras nous signifier la dette de *La vie matérielle* envers les *Mythologies* ? Un rapide examen des rubriques des deux livres en convainc – dont « Le Steak vert » qui fait écho au célèbre « Le Bifteck et les frites » de 1957.

12. Pour la question du roman et les diverses acceptions du romanesque chez Barthes, voir Macé et Gefen (2002).

13. Barthes déclare : « [...] ce qui vraiment me séduirait, ce serait d'écrire dans ce que j'ai appelé "le romanesque sans le roman", le romanesque sans les personnages : une écriture de la vie, qui d'ailleurs pourrait retrouver peut-être un certain moment de ma propre vie, celui où j'écrivais par exemple les *Mythologies* » ([1971] 1994 : 1292).

14. Un biographique qui, cependant, et à la manière du *Roland Barthes*, se défie absolument du récit ; sur cette question, voir de Chalonge (2006).

expression mallarméenne. Est-ce que Duras s'y promène en ayant laissé derrière elle toutes les réticences de Stéphane Mallarmé pour le monde prosaïque, celles réaffirmées au XX^e siècle par Maurice Blanchot lorsqu'il fait de la littérature un « espace clos, séparé et sacré » ([1959] 1986 : 280) et désigne l'expérience littéraire comme celle de la neutralité? On sait que le neutre est au centre de la réflexion durassienne sur l'écriture. Au cours des entretiens donnés à Montréal en 1981, Duras revient sur la conception de *L'été 80* pour déclarer : « [dans ce livre], je suis partout, je vois tout [...] mais on ne me voit pas et je ne peux pas être vue, je ne veux pas être vue. Si on me voit, je n'écris pas » (Lamy et Roy, [1981] 1984 : 49). *Invisible voyant*, l'auteur résiste toujours et encore à la figuration, y compris dans le cadre de l'interlocution conçu par *Emily L.* Toutefois, avec le roman de l'entretien, la voix ne se contente plus de hanter le livre : cette apparition de l'écrivain en ses terres va de pair avec l'agrandissement d'un royaume où, plus que jamais, il faut s'assurer que l'auteur règne. Il reste que la conversation, gommée dans *La vie matérielle* pour être exhibée dans *Emily L.*, ne saurait être confondue avec l'écriture, tout comme l'échange de paroles ne s'apparente pas à un partage de l'auctorialité. Dans ce territoire agrandi, ou recouvert, de la littérature, Duras est restée celle qui, à la sortie de *L'amant* en 1984, se définissait, de manière absolue, comme « l'écrivain ».

BIBLIOGRAPHIE

- AMAR, David, et Pierre YANA (1986), « "Sublime, forcément sublime" : à propos d'un article paru dans *Libération* », *Revue des Sciences humaines*, « Marguerite Duras », n° 202 (avril-juin), p. 153-166.
- ANDRÉA, Yann ([1999] 2001), *Cet amour-là*, Paris, Pauvert. (Coll. « Le Livre de poche ».)
- BARTHES, Roland ([1971] 1994), « Entretien (*A conversation with Roland Barthes*) », *Œuvres complètes*, t. II : 1966-1973, Éric Marty (dir.), Paris, Éditions du Seuil, p. 1291-1306.
- BARTHES, Roland ([1977] 1994), « Le chant romantique », *Œuvres complètes*, t. III : 1974-1980, Éric Marty (dir.), Paris, Éditions du Seuil, p. 694-698.
- BENVENISTE, Émile ([1958] 1966), « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, p. 258-266.
- BLANCHOT, Maurice ([1959] 1986), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- BOUTHORS-PAILLART, Catherine (2000), « Duras journaliste : "la passion de la vérité" », *Œuvres et critiques*, vol. XXV, n° 2, p. 102-114.
- CERTEAU, Michel de (1985), « Marguerite Duras : On dit », dans Danielle BAJOMÉE et Ralph HEYNDELS (dir.), *Écrire dit-elle : imaginaires de Marguerite Duras*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 257-265.
- CHALONGE, Florence de (2006), « Le récit à l'épreuve du soi », *Rue Descartes*, « L'Homme capable : autour de Paul Ricœur », numéro hors série, p. 73-85.
- CHALONGE, Florence de (dir.) (2005), « Marguerite Duras : *L'été 80*, *Emily L.*, *Yann Andréa Steiner* », *Roman 20-50*, n° 40 (décembre), p. 5-107.
- DURAS, Marguerite (1955), *Le Square*, Paris, Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1958), *Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1962), « L'homme assis dans le couloir », *L'Arc*, n° 20, p. 70-76.

- DURAS, Marguerite (1969), *Détruire dit-elle*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1971), *L'amour*, Paris, Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1980a), *L'homme assis dans le couloir*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1980b), «Les yeux verts», *Cahiers du cinéma*, n^{os} 312-313 (juin).
- DURAS, Marguerite (1980c), *L'été 80*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite ([1981] 1995), *Outside: papiers d'un jour*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio».)
- DURAS, Marguerite (1982a), *L'homme atlantique*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1982b), *La maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite ([1982] 1993), «Une des plus grandes lectures que j'aie jamais faites», *Le monde extérieur: Outside II*, textes rassemblés par Christiane BLOT-LABARRÈRE, Paris, P.O.L., p. 133-135.
- DURAS, Marguerite (1984a), *L'amant*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1984b), «Ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une seule fois», interview accordée à G. Costaz, *Le Matin*, 28 septembre.
- DURAS, Marguerite (1984c), «L'inconnue de la rue Catinat», interview accordée à H. Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre.
- DURAS, Marguerite (1985a), *La douleur*, Paris, P.O.L.
- DURAS, Marguerite (1985b), «Sublime, forcément sublime Christine V.», *Libération*, 17 juillet.
- DURAS, Marguerite (1986a), *Les yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1986b), *La pute de la côte normande*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1987), *Emily L.*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite ([1987] 2005), *La vie matérielle: Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio».)

- DURAS, Marguerite ([1988] 1993), « Réponses à Jean Versteeg », *Le monde extérieur: Outside II*, textes rassemblés par Christiane BLOT-LABARRÈRE, Paris, P.O.L, p. 214-219.
- DURAS, Marguerite (1989), *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard.
- DURAS, Marguerite ([1992] 2001), *Yann Andréa Steiner*, éd. définitive, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DURAS, Marguerite (1993), *Écrire*, Paris, Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1993), *Le monde extérieur: Outside II*, textes rassemblés par Christiane BLOT-LABARRÈRE, Paris, P.O.L.
- DURAS, Marguerite (1995), *C'est tout*, Paris, Gallimard.
- DURAS, Marguerite, et Xavière GAUTHIER (1974), *Les parleuses*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite, et Michelle PORTE (1977), *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit.
- FOURTON, Maud (2007), « “Une même personne indéfiniment multipliée” : l’ubiquité du personnage-écrivain dans *Emily L.* de Marguerite Duras », *Revue des Lettres modernes*, série Marguerite Duras, n° 2, p. 49-62.
- FREUD, Sigmund ([1909] 1973), « Le roman familial des névrosés », dans *Névrose, psychose et perversion*, trad. de l’allemand, Paris, Presses universitaires de France, p. 157-160.
- GENETTE, Gérard ([1987] 2002), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- LAMY, Suzanne, et André ROY (dir.) ([1981] 1984), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal/Malakoff, Éditions Spirale/Solin.
- LEJEUNE, Philippe ([1975] 1996), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- MACÉ, Marielle, et Alexandre GEFEN (dir.) (2002), *Barthes, au lieu du roman*, Paris/Québec, Éditions Desjonquères/Nota bene.
- MURPHY, Carol J. (2000), « “Écrire, dit-elle” : Marguerite Duras sur l’écriture », *Dalhousie French Studies*, n° 50, p. 105-115.

LE ROMAN FRANÇAIS DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

- ROYER, Michelle (2001), «L'écriture du vécu: l'œuvre paralittéraire de Marguerite Duras», dans Stella HARVEY et Kate INCE (dir.), *Duras: femme du siècle*, Amsterdam/New York, Rodopi, p. 73-86.
- SHERINGHAM, Michaël (1998), «“Là où se fait notre histoire...” : l'autobiographique et la quotidienneté chez Marguerite Duras», dans Catherine RODGERS et Raynalle UDRIS (dir.), *Duras: lectures plurielles*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, p. 115-132.
- STIMPSON, Brian (2005), «“Une différence interne au centre de l'âme”: ébauches et réécritures dans les manuscrits d'*Emily L.*», dans Florence de CHALONGE (dir.), *Roman 20-50*, n° 40 (décembre), p. 83-93.
- WAHL, Philippe (2001), «Duras: la parole oraculaire», dans Claude BURGELIN et Pierre de GAULMYN (dir.), *Lire Duras: écriture, théâtre, cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 173-198.
- YANOSHEVSKY, Galia (2004), «L'entretien d'écrivain et la co-construction d'une image de soi: le cas de Nathalie Sarraute», *Revue des Sciences humaines*, n° 273 (janvier-mars), p. 131-146.

DE L'OPTION PARADIS
AU CINQUIÈME MONDE :
LES HYPOTHÈSES ROMANESQUES
DE *LA GRANDE INTRIGUE*
DE FRANÇOIS TAILLANDIER

Pascal Riendeau
Université de Toronto

À première vue, *La grande intrigue* de François Taillandier – un projet romanesque commencé en 2005 qui comptera cinq tomes en 2010 – pourrait facilement éveiller le scepticisme ou signaler un retour vers une conception désuète du roman. Toutefois, les trois premiers romans parus, *Option Paradis*, *Telling* et *Il n'y a personne dans les tombes*, prouvent le contraire et montrent déjà l'ampleur et l'originalité du projet de Taillandier, soit l'exploration et l'étude, à travers deux familles, de la société française sur un peu plus d'un demi-siècle. Il est possible de voir dans cette entreprise un ensemble romanesque post-balzacien, car l'auteur reprend des procédés de *La comédie humaine*, mais il mise davantage sur une subjectivité à la fois dans le ton, le propos et dans les points de vue narratifs privilégiés, tout en délaissant le désir de donner une vision globale du monde représenté. Ce qui se dégage du travail de Taillandier, c'est la proposition d'une forme romanesque nouvelle – s'inspirant ouvertement d'autres plus anciennes – qui puisse englober le plus grand nombre de

discours sociaux, artistiques et littéraires. Dans son essai *Tous les secrets de l'avenir*, Taillandier affirme, non sans ironie :

l'école du roman n'est pas une bonne école. Le roman n'exclut rien. Tout est pour lui, le temps, la vie intérieure, le réel et l'imaginaire, l'action, les sensations et les idées, tous les reflets du monde, tous les langages des hommes. De *Pantagruel* à *La mort à Venise*, de Restif à Nathalie Sarraute, c'est encore du roman (1996: 68).

« Tout est pour lui » et « c'est encore du roman » : ces deux énoncés résument en quelque sorte la façon dont l'œuvre de Taillandier invite à repenser le roman et à faire de celui-ci un outil de réflexion – sociale, politique, littéraire ou éthique –, qui se manifeste par une présence significative de l'essai. En plus de mettre au jour la possibilité d'un roman familial, les deux premiers tomes¹ de *La grande intrigue* s'articulent autour de deux grandes hypothèses. La première 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 (*Telling*). Dans ce va-et-vient entre événements et idées, actions et réflexions, au milieu des multiples situations romanesques légères ou troublantes, la narration de Taillandier réunit une distance évidente dans la représentation des différentes époques passées, un regard critique et ironique sur les mœurs actuelles et un point de vue très subjectif, qui culmine par une entrée inattendue de l'auteur dans son œuvre à la fin du deuxième tome. La petite dissertation ironique sur la France qu'il propose alors enrichit l'univers idéal de *La grande intrigue* et devient une occasion d'interroger succinctement les

1. Faute d'espace, je n'analyserai pas ici le troisième tome, *Il n'y a personne dans les tombes* (2007), auquel je ferai toutefois allusion aux moments opportuns.

propositions éthiques qui se dégagent du discours romanesque et le rôle du romancier en tant que moraliste.

POURQUOI *LA GRANDE INTRIGUE*?

Le mot *intrigue* est à entendre, chez Taillandier, non pas comme les éléments au cœur du roman que le lecteur découvre peu à peu, mais comme le récit complexe, caché qui doit être mis au jour². Ainsi, l'intrigue traditionnelle dans *La grande intrigue* reste modeste : peu de péripéties, de rebondissements ou de surprises. L'ensemble romanesque raconté par un narrateur hétérodiégétique est consacré à deux familles, les Herdoin et les Maudon, originaires de Vernery-sur-Arre, petite ville imaginaire de l'Yonne, non loin d'Auxerre. L'œuvre parcourt 55 années, soit de 1955 à 2010, et s'attarde à 5 générations, même si la toute première n'occupe qu'un rôle mineur. Sont privilégiés les personnages vivants, surtout ceux de la quatrième génération, qui ont atteint la quarantaine au début du XXI^e siècle. L'épisode initial met en scène deux d'entre eux, Nicolas Rubien et Louise Herdoin, le cousin et la cousine qui se retrouvent en 2001 après de nombreuses années et entament une liaison érotique dans la maison ancestrale. Tous les récits de famille qui s'accumulent se trouvent en quelque sorte enchâssés dans les écrits de celui que le narrateur appelle d'abord le prophète, puis Charlemagne – son nom véritable n'est jamais révélé –, un professeur dont les idées circulent et façonnent la vision du monde de différents personnages. Les titres des romans sont d'ailleurs inspirés de ses théories ; c'est à Charlemagne qu'on doit l'hypothèse de l'« option Paradis », l'apparition du néologisme *telling* en français ou l'acception nouvelle du mot *intrigue*. En fait, il convient de

2. L'intrigue est au cœur de l'argumentation romanesque ; elle était déjà présente chez Taillandier dans l'essai *Tous les secrets de l'avenir* : « Entre le journaliste, l'historien et le romancier, il y a en commun le récit, c'est-à-dire la reconstitution plus ou moins conjecturale d'une causalité ou, mieux, d'une intrigue. Il n'y a pas à inventer l'intrigue : l'intrigue est dans ce que l'on dépeint » (1996 : 77).

parler d'une forme de dialogue entre le narrateur et Charlemagne ; le premier reprend quelques idées du second, mais reste à distance de certaines autres. Il n'y a donc pas d'adéquation entre les idées qu'il véhicule à travers la fiction et celles du personnage surnommé le prophète, même s'il existe des recoupements qui brouillent les pistes. Par ailleurs, la récupération, souvent superficielle, pour ne pas dire erronée de ses théories par des personnages épisodiques semble faire la preuve que beaucoup d'idées semblables circulent dans des lieux différents, à la même époque, sans que l'on sache trop d'où elles viennent ou ce qu'elles signifient réellement.

UN ROMAN DE L'ENTRE-DEUX

Dans sa conception d'ensemble, *La grande intrigue* s'éloigne du roman-cycle constitué à posteriori comme *La comédie humaine*, mais peut se rapprocher du roman-fleuve, tant par son ampleur prévue que par l'ambition avouée de son auteur d'en faire un tout homogène et même symétrique : chaque tome comptera 11 chapitres, pour un total de 55, comme le nombre d'années parcourues (de 1955 à 2010). Cependant, il s'en différencie légèrement au sens où l'autonomie de chaque ouvrage demeure très grande et que l'ordre de lecture n'est pas non plus déterminant. Créer un nouveau type de roman-fleuve n'a de sens pour un romancier du XXI^e siècle que s'il en assume les contradictions : une chronologie bien circonscrite et une linéarité brisée ; une architecture d'ensemble minutieusement calculée et des fragments narratifs ; une organisation spatiale très cohérente et une temporalité éclatée, qui recourt à de multiples analepses et prolepses. De plus, l'enchaînement des épisodes reste variable, voire aléatoire, et semble relever davantage de la juxtaposition, à laquelle s'ajoute un décentrement, que d'un principe de causalité. Cette démarche s'inscrit bien dans ce que Milan Kundera appelle un esprit de continuité³ avec l'ensemble des œuvres

3. «L'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience

romanesques du passé, y compris celles dont les formes ne sont plus prisées, et reprend des procédés qui assurent la vitalité du roman d'aujourd'hui : l'essai, la métalepse ou le mélange des genres et des styles.

La critique⁴ a parfois rapproché le roman-fleuve du roman de formation, tout en lui concédant une proximité avec le roman de l'humanité et le roman familial ; ce dernier se distingue non seulement par son étude des mœurs familiales, mais aussi par la couverture d'au moins trois générations ainsi qu'un développement chronologique suffisamment long. *La grande intrigue* s'intéresse à deux vieilles familles de la province française, mais sans qu'il soit question d'une possible déchéance, en montrant plutôt, sans nostalgie ni sarcasme, comment un certain univers – une façon de vivre, une vision du monde – a irrémédiablement disparu. Le témoin le plus éloquent en est Étienne Maudon, grand-père maternel de Louise et Nicolas, né la même année qu'André Breton (à qui le narrateur le compare) et présenté comme l'homme le plus silencieux de son siècle. Cet homme qui « n'avait jamais rien fait d'autre que de toucher les loyers de ses terres » (Taillandier⁵, 2006 : 221) n'avait, dans toute sa vie, été vraiment touché que par un roman, un seul : *Les Roquevillard* (1906) d'Henry Bordeaux, dont il « approuvait le message : les désirs individuels sont destructeurs, et doivent céder devant la nécessité de prorroger un ordre des choses, un domaine, une famille, un pays » (TEL : 234). Cet exemple et de nombreux autres prouvent que l'ironie du narrateur ne devient pas – du moins pas uniquement – un moyen de ridiculiser un personnage (une attitude ou une idée), mais qu'elle demeure essentielle pour ancrer

antérieure du roman » (1986 : 30). Selon Taillandier, Kundera « a fondé un certain regard romanesque sur la société dans laquelle nous vivons, regard dont les meilleurs écrivains d'aujourd'hui sont tributaires. Ce qui se fait de bien dans la littérature française d'aujourd'hui, c'est Kundera qui l'a déclenché » (cité dans Sangars, 2005, II : 3).

4. Voir van Gorp (2005) et Berthier et Jarrety (2006).

5. Les renvois à *Telling* seront désormais indiqués par la mention TEL, suivie du numéro de la page.

l'intrigue au cœur de la tradition familiale et souligner l'écart entre l'avant et le maintenant, entre la vie d'autrefois et celle qui l'a remplacée.

La grande intrigue ne fait pas que s'attarder à ce qui n'existe plus ou à ce qui est en train de se défaire, il suggère plusieurs hypothèses sur ce qui nous attend dans un avenir rapproché. Ni vraiment crépusculaire ni totalement pessimiste, l'œuvre de Taillandier, à l'instar de celle de Michel Houellebecq, s'inscrit dans une littérature du constat. En ce sens, recourir à l'anticipation permet d'extrapoler à partir du constat proposé et de montrer que dans *La grande intrigue* il existe néanmoins un espoir en l'humanité. Cet espoir n'est ni un retour à l'ancien monde ni la promesse d'un monde meilleur, mais l'affirmation implicite que le roman reste essentiel à décrire notre monde, car il y aura un autre romancier pour prendre la relève. En 1995, alors qu'il a 12 ans, Athanase, un Bantama, est chassé de son village d'un pays d'Afrique équatoriale. Il ne peut pas s'imaginer qu'en 2010, alors qu'il habite Bruxelles, il décidera de devenir romancier, mais le narrateur l'a déjà prévu. À la fin de *Telling*, il annonce que c'est à Athanase qu'il passera le relais, pour qu'il continue, qu'il cherche une autre intrigue – dans le troisième tome, Athanase entreprend d'ailleurs une œuvre romanesque audacieuse sous le pseudonyme de Sobel.

En plus de l'anticipation, le décentrement constitue une autre stratégie narrative qui empêche *La grande intrigue* de former un système clos. Le roman familial de Taillandier est décentré par la présence significative du prophète Charlemagne – qui n'a aucun lien direct avec les personnages des deux principales familles –, et par la portée du sujet romanesque qui tend à tracer un portrait beaucoup plus large que celui des seules familles et à embrasser l'ensemble de la société française. Pour cette raison – et parce que l'espoir reste possible –, *La grande intrigue* se rapproche peut-être d'un roman de l'humanité, dont *Les hommes de bonne volonté* (1932-1946) de Jules Romains demeure emblématique.

La pertinence d'une interrogation sur le roman familial, le roman de l'humanité ou le roman-fleuve (connoté de façon péjorative) provient du projet romanesque de Taillandier lui-même, présenté en abyme au début d'*Option Paradis* par Nicolas Rubien. Pour souligner les origines bourgeoises et provinciales de ses grands-parents maternels (les Herdoin), il reprend l'expression de son père, fils d'un Juif d'Ukraine installé à Belleville, qui les avait rebaptisés les Purjus de la Souche. Sa cousine Louise lui demande :

— Où as-tu pêché ce nom ?

— C'est mon père qui s'amuse à dire ça, quand par hasard il en parle. [...] Tout ce monde-là pourrait entrer dans un roman-fleuve en huit volumes, écrit dans les années trente par un romancier humaniste chrétien. *Les Purjus de la Souche* (Taillandier, 2005 : 32)⁶.

Énoncée ironiquement par un personnage à qui on pourrait attribuer le rôle de porte-parole – un architecte qui s'interroge sur sa profession dévaluée, qui ne possède plus le privilège d'organiser l'espace et le temps –, cette hypothèse montre à la fois le lien à une conception romanesque des années 1930 (c'est bien ce que fait Taillandier : la description et l'analyse d'un univers familial) et les limites d'un tel projet jugé dérisoire au début du XXI^e siècle. Cette plongée dans l'histoire du roman permet à Taillandier de reprendre une structure romanesque traditionnelle et de la modifier afin de l'intégrer à une composition narrative plus actuelle. *La grande intrigue* se présente ainsi telle une traversée de l'histoire du roman moderne, accompagnée d'un nécessaire détachement ironique.

LE ROMAN ESSAYISTIQUE

La présence significative de l'essai dans *La grande intrigue* en fait une méditation sur le monde actuel. Taillandier reprend la

6. Les renvois à *Option Paradis* seront désormais indiqués par la mention *OP*, suivie du numéro de la page.

leçon kundérienne relative au sens ou à la portée de l'essai, qui «reste hypothétique, ludique, ou ironique» (Kundera, 1986: 83). Il ne privilégie pas les longs dialogues idéels du roman philosophique, mais choisit plutôt des moments judicieux pour faire intervenir le narrateur ou un personnage clé afin de donner libre cours à l'essai dans le roman. En revanche, contrairement à Kundera, certaines parties essayistiques peuvent se détacher davantage de l'ensemble romanesque; leurs liens semblent plus aléatoires, plus souples. Aussi, Taillandier emploie un personnage délégué (ce que ne fait jamais Kundera), mais en s'assurant de créer un équilibre entre la proximité et la distance. La présence de l'essai imprègne l'ensemble de *La grande intrigue* au point d'en faire un véritable *roman essayistique*, notamment par la reprise et la transformation de certaines caractéristiques essentielles: la fragmentation, la tension entre les discours esthétique et cognitif, l'ajout d'un observateur privilégié, le dialogue qui s'engage entre les nombreuses citations qui émanent d'un texte source (les écrits de Charlemagne), et les commentaires du narrateur sur ces mêmes citations. Comme le précise Claire de Obaldia,

la présence d'extraits essayistiques au sein de la fiction conduit inévitablement à une interruption mutuelle de la théorie et de la fiction, tendant visiblement vers la mise en œuvre d'un roman fragmentaire. Cette fragmentation manifeste avant tout une opposition à l'égard de la continuité narrative et de la totalisation [...] (2005: 290).

Contrairement à Marcel Proust, Robert Musil ou Hermann Broch, auteurs à l'origine de ce qu'on entend aujourd'hui par *roman essayistique*, on ne peut pas attester chez Taillandier «la pré-existence et l'autonomie d'une large partie des matériaux essayistiques postérieurement intégrés dans les romans [...]» (Obaldia, 2005: 287). Il est vrai que dans l'œuvre de Taillandier, la prétention scientifique et le degré d'abstraction de l'essai restent modestes. Ses emprunts théoriques relèvent plus d'une interprétation de phénomènes culturels inspirés de la sociologie,

dont la qualité argumentative tient davantage à la finesse ou à la pertinence de son intégration à l'intrigue romanesque qu'à une grande rigueur méthodologique. Les fragments essayistiques sont nombreux dans les romans de Taillandier, et apparaissent dans plusieurs textes antérieurs à *La grande intrigue*. Souvent, ils s'articulent autour de théories originales (parfois sérieuses, d'autres fois plus loufoques), et s'accompagnent d'un questionnement sur l'écriture. Dans *Anielka* (1999), le narrateur tisse une série de liens entre la protagoniste, Anielka, et le monde qui l'entoure dans cette société occidentale de la fin du XX^e siècle, et suggère quelques considérations sur ce qu'il nomme une nouvelle anthropogénèse, moins au sens d'une « évolution de l'espèce humaine » que de celui d'un « modèle d'individu ». Dans *Les clandestins* (1990), l'idée de décrire l'apparition d'un « modèle humain unique » émerge à travers les écrits du personnage d'Alban – préfiguration de Charlemagne – qui développe le concept de « l'homme-caddie » dans un essai empruntant largement à la sociologie et à la démographie. Dans *La grande intrigue*, on peut postuler une corrélation entre un refus de la totalisation, de la linéarité et de la scientificité du discours essayistique, faisant de celui-ci un espace de liberté et une critique implicite du roman en cours.

L'OPTION PARADIS

Dans *Option Paradis*, des parties essayistiques tiennent aussi de l'analyse sociologique, notamment quand le narrateur prend en charge le discours. Ce qui distingue ce type d'essai des autres, c'est non seulement son recours plus marqué aux sciences sociales, mais aussi une distance affichée entre l'observateur et son sujet. Chapitre au titre peu romanesque, « Mutations sociologiques dans la commune de Villefleurs (94) » constitue un long commentaire sur la banlieue qui reprend indirectement le concept de « l'homme-caddie » développé dans *Les clandestins*. Phénomène marquant de la civilisation occidentale au XX^e siècle, le village rattrapé par la banlieue dont Villefleurs est le modèle –

apparition du supermarché, transformation du vieux château⁷ – appuie indirectement une hypothèse importante de Charlemagne: l'opposition entre l'avant (le monde des villageois ou *archéos*) et le maintenant (celui des nouveaux arrivants ou *néos*). Villefleurs représente le paradigme de cette transformation; c'est aussi l'endroit où a grandi Nicolas Rubien, ce qui permet au narrateur de rapprocher les considérations sociales de la situation romanesque, en passant du général au particulier, mais sans trop insister sur les liens entre le personnage et son milieu, car Nicolas n'a pas été témoin des changements principaux apparus après son départ, au début des années 1980. Il s'agit là d'un premier exemple qui montre que c'est l'essai qui recourt à la fiction pour illustrer les hypothèses sociologiques. L'essai engendre également la fiction par l'amorce d'un fait divers insolite qui vient mettre en lumière le changement des mœurs sexuelles, soit la découverte, en 2000, d'un pendu, qui aurait vraisemblablement succombé à une expérience érotique extrême.

La stratégie romanesque s'inverse dans *Telling*, car c'est la fiction qui vient générer l'essai sociologique. Le chapitre «Deux histoires de pendus» reprend là où s'est arrêté «Mutations sociologiques» dans *Option Paradis*. Le narrateur suggère que c'est l'échec du couple qui aurait conduit l'homme au suicide, ce qui n'est pas sans rappeler «la peine de sens» du penseur d'*Option Paradis*. Le pendu de Villefleurs est accompagné d'une série de considérations du narrateur sur les pratiques sexuelles actuelles; par la juxtaposition, il procède à un retour vers un autre pendu, celui qui a été retrouvé à Vernery-sur-Arre en 1944, dans des circonstances étranges, du moins ambiguës. Il refait d'abord surface dans le récit quand Jeanne, la sœur de Nicolas, voit des morts, dont ce pendu, puis au début du XXI^e siècle par l'entremise d'un étudiant en sociologie qui en a fait l'objet d'un mémoire de maîtrise. Le discours sociologique n'est pas engendré par le narrateur, mais bien développé par un personnage épi-

7. Une anecdote similaire se retrouve dans *Tous les secrets de l'avenir* (1996 : 119).

dique (l'étudiant) ou renforcé par l'instance de Jeanne à le réintroduire dans l'intrigue familiale. Dans les deux cas, l'histoire du pendu sert de révélateur du non-dit, de la culpabilité, de la honte, mais les récits qui l'accompagnent sont mis en doute par le narrateur. Jeanne et l'étudiant en sociologie ont en commun « cette conviction d'appartenir à un temps nouveau. Il y avait "avant", et il y a "maintenant". Avant, on se résignait, on obéissait, on se soumettait à la loi du silence. Maintenant, ce n'est plus comme avant » (TEL: 215).

Les deux autres passages essayistiques importants d'*Option Paradis* prennent la forme de réflexions libres sur le monde attribuées au prophète, qui se rapproche alors du personnage délégué du roman réaliste. Sa présence consiste essentiellement à émettre des hypothèses, à énoncer et développer des concepts ou des idées-mots, tels intrigue ou paradis, que le narrateur peut reprendre ou interpréter. L'entrée dans la pensée du prophète se fait *in medias res* dans le chapitre intitulé « L'acte unique », qui instaure un véritable dialogue entre Charlemagne et le narrateur ; ce dernier ne cherche pas tant à expliquer la pensée du prophète qu'à la relativiser. Les sept extraits reproduits d'un ouvrage de Charlemagne sont entrecoupés de commentaires ou d'analyses ironiques du narrateur sur son enfance ou son désir de coucher avec ses étudiantes. Sa théorie est basée sur la présence d'un « acte unique [...], la proclamation du Paradis. Je l'appelle l'acte unique en ce sens qu'il contient ou sous-tend tous les autres actes, toutes les tendances, toutes les prétentions » (OP: 45). La proclamation du Paradis, selon le prophète, appartiendrait à « l'intrigue de notre temps » (OP: 46). L'hypothèse très romanesque, qui pouvait tenir « d'un point de vue esthétique » (OP: 49), s'articule autour de l'option Paradis et agit comme élément structurant du roman.

Ce chapitre sert à mettre en place non seulement les principales idées du prophète – récurrentes dans le roman –, mais aussi une voix essayistique singulière, la sienne. « L'acte unique » joue cependant un rôle encore plus significatif : il établit aussi un doute. Dans ce dessein, le narrateur se sert d'un tiers

personnage; il paraphrase le compte rendu d'un critique qui semble avoir vu juste en visant au cœur non pas des propos controversés ou provocateurs de Charlemagne, mais de sa posture intellectuelle:

Pas d'intelligence intègre et authentique, notait ce critique perfide, qui puisse renier toute solidarité avec l'objet qu'elle s'efforce d'éclairer. On est toujours perdant ou perdu dans la parole; toute énonciation qui omet de faire place à son propre échec, de désigner sa propre carence, ne reflète que le désir pathologique de l'énonciateur de congédier le réel et de se réfugier dans le solipsisme. [...]

Charlemagne se sentait deviné, et s'en irrita (*OP*: 60-61).

Sur le plan romanesque, ce doute conduit à une interrogation sur la place du romancier par rapport à son œuvre. L'extériorité radicale dans laquelle le prophète tente de s'installer face à l'ancien et au nouveau monde qu'il décrit dans ses ouvrages peut s'interpréter comme une métaphore de la position du romancier, soit celle de l'auteur extratextuel ne faisant pas partie du même univers que les personnages de fiction qu'il crée. Il s'agit là d'une première forme de renversement entre l'auteur et le personnage, qui connaîtra un avatar singulier à la fin de *Telling*, lors d'une intervention inattendue de l'«auteur de *La grande intrigue*».

«Éléments d'une histoire européenne», deuxième chapitre essayistique d'*Option Paradis*, consiste en une relecture de l'histoire récente présentée sous forme de propos enregistrés par le prophète durant l'an 2000. À la différence du chapitre précédent, il n'y a pas d'alternance de discours; le narrateur présente très brièvement les propos de Charlemagne sans intervenir par la suite. Les idées qu'il développe avaient toutes été proposées antérieurement et elles s'articulent autour de son hypothèse principale – l'acte unique, ou proclamation du Paradis –, qu'il dit avoir trouvée après s'être rendu compte qu'on avait changé de monde. Il ne vise pas à rivaliser avec une Histoire plus officielle, mais plutôt à créer une sorte de récit historique parallèle, fragmenté, qui insiste moins sur les grands événements et davantage sur de petits mouvements significatifs, souvent d'ap-

parence anecdotique, mais dont l'impact a été déterminant sur notre conception du monde : la découverte de l'ADN qui nous force à repenser la notion d'individu, l'invention de la pilule anticonceptionnelle qui a pour conséquence une nouvelle attitude à l'égard de la sexualité et de la reproduction ou encore le deuxième concile de Vatican qui annonce le début du mouvement de rectitude politique. Si l'essai du prophète occupe tout l'espace, sa pensée est néanmoins présentée de façon fragmentée. La narration devient secondaire, cédant au registre cognitif ; elle réapparaît grâce aux nombreuses anecdotes qui illustrent les arguments de l'essai. Les fragments historiques de Charlemagne ne constituent pas un grand récit qui servirait à tirer une leçon du passé, encore moins à inciter son lecteur à faire un retour en arrière, mais servent bien davantage à créer un bilan iconoclaste du XX^e siècle, et rattachent ainsi encore plus clairement *La grande intrigue* au roman du constat.

Le roman *Anielka* s'attardait déjà à l'idée d'une nouvelle anthropogenèse. C'est une des hypothèses qui revient en force dans les fragments historiques d'*Option Paradis* : « Le communisme comme le nazisme avaient tenté une anthropogenèse. Dès les années cinquante, la société libérale s'y met également, avec des points de départ beaucoup plus sûrs » (*OP* : 149). Cet énoncé s'apparente à un autre du narrateur d'*Anielka*, mais Charlemagne développe l'argumentation plus avant. Sa proposition la plus originale reste celle qui envisage un nouveau rapport temporel, l'opposition entre l'avant et le maintenant, ce qui le conduit à la conjecture de « l'homme inchoatif, celui qui détient ses propres clefs, énonce sa propre définition » (*OP* : 150). Résumé laconiquement, on obtient : « *avant*, on était soumis à la fatalité ; *maintenant*, on aura le choix » (*OP* : 151). Cette configuration inédite nous donne le temps autorésorbant, c'est-à-dire que le maintenant finira par avaler totalement l'avant. À la lumière des essais du prophète, la démarche de Taillandier de replonger dans l'histoire du roman devient plus claire : afin de contrebalancer l'inchoatif et le temps autorésorbant, il convient d'aller vers ce qui nous attache au passé et ce qui semble déjà nous lier à l'avenir.

LE CINQUIÈME MONDE

On ne remarque aucune rupture entre *Option Paradis* et *Telling*; la question initiale que met en jeu le deuxième roman est simple: qu'est-ce qu'un *telling*? D'après la définition tirée d'un dictionnaire fictionnel qu'on retrouve en épigraphe du roman, c'est un « récit propre à donner un sens et une valeur aux actes, aux comportements et aux processus de la vie. *Un telling familial, historique, individuel* » (TEL: 7). Semblable à la pratique kundérienne des mots clés (nouveaux ou redéfinis), la stratégie de Taillandier consiste à explorer dans le roman ce néologisme à la fois très précis dans sa conception et qui, ironiquement, devient vite galvaudé par les personnages qui le reprennent (sans vraiment savoir d'où il vient) et tentent de l'appliquer à toutes les circonstances possibles. Pourquoi ce néologisme? « Le terme de telling a bien son utilité. On pourrait certes parler d'idéologie, de récit fondateur, de morale, de discours identitaire; seulement aucun des mots à lui seul ne recouvre tout le territoire désigné par le mot telling » (TEL: 278). Initialement attribuée au personnage du prophète, la notion de *telling* trouve ici une justification, quand elle est reprise par le narrateur transformé en essayiste à la fin du roman. Il donne donc une pertinence supplémentaire à ce mot clé en montrant de quelle façon le *telling* permet surtout de créer du sens nouveau.

À l'intérieur des deux autres chapitres essayistiques, ce qui change du premier au deuxième tome, c'est la voix privilégiée. Dans *Telling*, les propos de Charlemagne ne nous sont plus donnés en discours direct; 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 clair entre la voix du prophète et celle du narrateur dans *Option Paradis* s'atténue 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 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 voir, 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 pas assez, de paradis? Et les violences! Les bagarres de supporters à la sortie des stades! Ah! Quel beau paradis! (TEL: 98-99)

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 employée différemment, mais intégrée à une argumentation progressive et bien structurée: le défi (ou la provocation) 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 (par rapport au prophète) dans ce passage révèle la complexité de l'échange entre le narrateur et le personnage, ainsi que l'ambiguïté créée dans le partage des idées.

Dans *Telling*, la principale hypothèse de Charlemagne – moins éprouvée que la précédente – repose d'abord sur un autre constat: l'option Paradis est terminée; ensuite, elle postule l'apparition de quelques signes indéniables, prodromes du monde nouveau (le cinquième), qui a plus de sens, selon Charlemagne, si on le dit en anglais: *World V*. Sa théorie générale la plus récente s'inspire encore du catholicisme: « une fois dissipée l'illusion de l'option Paradis, nos sociétés étaient vouées à connaître à nouveau leur réalité, leur seule et unique et vraie réalité, qui était celle du Purgatoire » (TEL: 106). Le dogme du Purgatoire imposé par les théologies catholiques reposait sur bien peu de choses: « [p]our Charlemagne, l'erreur était dans le principe. Il n'y avait pas besoin de supposer un Purgatoire: le Purgatoire, c'était ici-bas et maintenant. [...] C'était ici et maintenant que nous endurions la peine du sens et la peine du dam! » (TEL: 110) Tout ce

développement est présenté comme une sorte d'explication de texte, un résumé de la pensée du prophète par le narrateur. L'échange entre le narrateur et le personnage donne alors l'impression de glisser : le premier semble prendre en charge l'argumentation du second, rendant difficile l'identification de la parole, comme si la proximité et la distance, clairement établies au départ, se confondaient véritablement.

La conception du dernier chapitre de *Telling*, «Way to World V» donne à l'auteur l'occasion de faire le point sur son entreprise romanesque. Il convient de parler de l'auteur ou du romancier, car dans un long passage essayistique qu'on pourrait intituler «Petit essai sur la France», Taillandier recourt à la métalepse, «une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre» (Genette, 2004 : 14). Autrement dit, la métalepse est une «transgression de la frontière ontologique entre le monde réel et le monde raconté» (Colonna, 2004 : 127). La métalepse de l'auteur se présente notamment par l'arrivée incongrue ou inattendue de l'auteur dans son roman. Ce qui permet plus facilement l'utilisation de ce procédé dans *Telling*, c'est la reprise du renversement des rôles suggéré dans *Option Paradis*, alors que Charlemagne maintient une position de recul auctorial face au monde qu'il décrit et que l'auteur cherche à s'inclure dans l'univers fictionnel. L'auteur apparaît dans son œuvre non en tant que personnage, mais en essayiste ou moraliste, c'est-à-dire que sa présence dans le roman n'est créée que par son discours ; il n'est à l'origine d'aucune action fictive, ne rencontre pas les personnages qu'il a lui-même inventés, n'évolue pas dans un univers parallèle.

Le «Petit essai sur la France» est à la fois cognitif et introspectif ; il mise sur l'expression des idées et propose une réflexion incisive sur la France, surtout sur ce qu'elle représente pour l'auteur. Affirmant d'abord être à l'intérieur de cette intrigue qu'il tente de faire ressortir, il se place ensuite au cœur de la conjecture mise de l'avant dans l'essai : «la France n'est rien d'autre qu'une idée» (TEL : 261) ou une construction de l'esprit. Après les

préambules ironiques sur l'incongruité de son apparition dans le texte, son résumé de la situation impose un ton singulier à l'essai :

La France, phare des peuples ! Ses vins, sa cuisine, ses châteaux historiques, son immortelle Révolution, ses idéaux universels, ses parlers locaux, ses mariages à la campagne, ses vieilles baraques pleines de vieux meubles et de secrétaires où s'empilent des papiers, chartes de drames balzacien. La France et sa langue surtout, sa langue incomparablement plus claire et précise que, par exemple, le mourske. La France, célèbre également par ses exactions et déprédations en différents points de la planète, accompagnées des idéaux universels déjà cités, ainsi que des poèmes lyriques de François Coppée ou de Sully Prud'homme.

Je suis un produit de ça (*TEL* : 261).

Cette envolée faussement lyrique, qui insiste à la fois sur la critique et l'autodérision, désigne mieux la différence entre le penseur (Charlemagne) et l'auteur-essayiste. Comparer cet exemple au précédent sur la fin de l'option Paradis permet de noter des similarités quant à l'importance du rythme de la phrase et du recours volontiers à l'ironie, mais aussi un contraste frappant dans la façon dont l'énonciateur du premier se détache le plus possible de son objet, alors que le second est à la fois sujet et objet d'étude. Non seulement existe-t-il un renversement entre l'auteur et le personnage délégué, mais aussi entre le romancier et l'essayiste, puis l'essayiste et le moraliste.

ÉTHIQUE ROMANESQUE

La présence d'une voix essayistique soutenue par un questionnement éthique (ou moral) dans un roman ébranle-t-elle le principe du jugement moral suspendu ? Pour Kundera, « suspendre le jugement moral ce n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa morale. [...] Non que le romancier conteste, dans l'absolu, la légitimité du jugement moral, mais il le renvoie au-delà du roman » (1993 : 16). Paul Ricœur avait développé une idée analogue qu'il explique d'une manière particulièrement éclairante

afin de montrer ce que l'éthique offre d'essentiel à la compréhension du roman :

Le plaisir que nous prenons à suivre le destin des personnages implique certes que nous suspendions tout jugement moral réel en même temps que nous mettons en suspens l'action effective. Mais, dans l'enceinte irréelle de la fiction, nous ne laissons pas d'explorer de nouvelles manières d'évaluer actions et personnages (1990 : 194).

La position très juste de Kundera n'est pas contredite par celle de Ricœur. Au contraire, les propos du philosophe apportent des nuances essentielles à ceux du romancier, en particulier parce qu'il déplace la question du jugement (que déplore Kundera) du côté de l'évaluation. Si porter un jugement moral sur un personnage romanesque est une opération futile, étudier le contenu et les propositions éthiques d'un roman ne l'est assurément pas.

Dans de nombreux romans de l'extrême contemporain, l'interrogation éthique (et non seulement sa mise en scène à travers une situation fictive où des personnages se trouvent devant un conflit, doivent faire des choix, assument une responsabilité singulière) semble s'insérer dans l'essai ou une nouvelle forme de dialogue philosophique. Il en résulte souvent un roman dont le récit est indissociable de la réflexion. Dans *La grande intrigue*, cette réflexion tend vers celle d'un moraliste, dont la tâche consiste, selon Éric Blondel à « réfléchir sur l'action aujourd'hui [...], 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 » (2000 : 231). En élaborant ses théories, Charlemagne se met en position de moraliste davantage que de moralisateur. Alors, qu'en est-il du narrateur, et même de l'auteur qui intervient dans son roman ? Concevoir le roman comme une observation et un commentaire sur les mœurs du monde actuel laisse aisément place à une éthique narrative ; celle-ci se trouverait entre autres dans l'incursion de l'auteur, dans sa manière non pas tant de cautionner un récit disparate, fragmenté, mais dans le constat qu'il propose, voire l'inquiétude qu'il sous-entend.

Dans l'ensemble, le narrateur s'intéresse surtout aux comportements ou à comment ceux-ci 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. À partir du *fantasme* (véritable idée-mot), le narrateur crée un long dialogue très romanesque nettement axé sur la question éthique, sans jamais perdre de vue la petite intrigue :

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* (*OP*: 80).

Un long échange sur la question se poursuit entre Louise et Nicolas sur les émissions de télévision qui exploitent ces situations, notamment au sein des couples :

— 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 (*OP*: 94-95).

Dans ce chapitre au titre exagérément banal, « Louise relate sa vie conjugale », le narrateur met en place la situation sur les fantasmes (leur traitement par les médias), mais l'évaluation de la morale de leur époque est laissée à l'interprétation de 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.

CONTINUITÉ ROMANESQUE

Roman familial décentré, *La grande intrigue* est également un roman sans centre. Certes, Nicolas Rubien et Louise Herdoin occupent une place plus importante que les autres personnages, mais toute l'intrigue ne gravite pas autour d'eux. L'événement initial – leur rencontre dans la maison familiale de Vernery-sur-Arre – constitue une illustration assez évidente de leur rupture avec la morale familiale, mais surtout la possibilité de créer un nouveau *telling*. L'absence de centre dans le roman s'explique par un refus de respecter à la fois la chronologie des événements – les chapitres paraissent plutôt juxtaposés – et la logique narrative. Par exemple, il n'existe aucun préambule à *La grande intrigue*, mais une « préface » apparaît inopinément au milieu du troisième tome. En revanche, ce qui lui donne une cohésion, ce sont les essais, les hypothèses de Charlemagne, mais aussi l'accent mis sur l'étude des mœurs et la réflexion éthique. Taillandier s'inscrit sans doute dans une tradition bien française, celle d'une littérature moraliste qui, de Blaise Pascal à François Mauriac, « dénonce les faux-semblants immoraux de la morale » (Blondel, 1999 : 19). L'auteur s'engage encore plus clairement dans la continuité du roman, qui n'exclut d'ailleurs pas la reprise de situations ou d'idées de ses textes antérieurs. En plus de son mélange de subjectivité et de réalisme assez caractéristique du roman de l'extrême contemporain – l'apparition de l'auteur à la fin de *Telling* en est l'exemple le plus éloquent – *La grande intrigue* donne peut-être lieu (malgré un anachronisme apparent) à une nouvelle conception d'un roman de l'humanité.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTHIER, Patrick, et Michel JARRETY (2006), *Histoire de la France littéraire. Modernités. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Quadrige ».)
- BLONDEL, Éric (1999), *La morale*, Paris, GF-Flammarion. (Coll. « Corpus ».)
- BLONDEL, Éric (2000), *Le problème moral*, Paris, Presses universitaires de France.
- COLONNA, Vincent (2004), *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.
- GENETTE, Gérard (2004), *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- KUNDERA, Milan (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- KUNDERA, Milan (1993), *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- OBALDIA, Claire de (2005), *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Paris, Éditions du Seuil.
- RICCEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil.
- SANGARS, Romaric (2005), « François Taillandier : relancer le temps », *Chronic'art. Magazine culturel connecté*, II, 3, [En ligne] [<http://www.chronicart.com/webmag/article.php?id=1312>] (16 octobre 2005).
- TAILLANDIER, François (1990), *Les clandestins*, Paris, Le livre de Poche.
- TAILLANDIER, François (1996), *Tous les secrets de l'avenir*, Paris, Fayard.
- TAILLANDIER, François (1999), *Anielka*, Paris, Le livre de Poche.
- TAILLANDIER, François (2005), *Option Paradis. La grande intrigue I*, Paris, Stock.
- TAILLANDIER, François (2006), *Telling. La grande intrigue II*, Paris, Stock.
- TAILLANDIER, François (2007), *Il n'y a personne dans les tombes. La grande intrigue III*, Paris, Stock.
- VAN GORP, Hendrik, et al. (dir.) (2005), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion. (Coll. « Dictionnaires & références ».)

L'ENGAGEMENT LITTÉRAIRE
CONTEMPORAIN –
À PROPOS DE *DAEWOO* DE FRANÇOIS BON
ET *PRESQUE UN FRÈRE*
DE TASSADIT IMACHE

Liesbeth Korthals Altes

Université de Groningue

Si les années 1970 ont été marquées par le déclin de la figure de l'écrivain engagé comme intellectuel public (Sapiro, 2006; Denis, 2000; Gefen, 2005), cela ne signifie pas pour autant que l'engagement ait disparu du domaine littéraire. Bien au contraire, depuis les années 1980, il refait surface dans la littérature en France sous des formes et avec des enjeux parfois nouveaux, comme dans l'œuvre de François Bon, d'Olivier et de Jean Rolin, de Maurice Dantec, de Jean Echenoz, de Didier Daeninckx, de Tassadit Imache, voire de Michel Houellebecq. Il semble d'ailleurs s'agir d'un phénomène international, avec des modulations particulières à chaque pays, tenant aux traditions propres concernant le rôle public de l'écrivain et le prestige accordé à la littérature; phénomène repérable également dans d'autres arts, notamment dans les arts visuels, et les performances et *community arts*.

Je voudrais ici cerner de plus près les caractéristiques de cet engagement dans deux œuvres, *Daewoo* (2004) de Bon et *Presque un frère* (2000) d'Imache. Bon est un des auteurs français

contemporains les plus connus, bien reçu également à l'étranger. *Daewoo* part d'un événement réel, la fermeture des usines Daewoo en Lorraine; le narrateur en documente l'effet dans la vie des ouvrières licenciées, dans la région, mais aussi sur lui. Imache a publié quatre romans, en plus de livres pour la jeunesse et quelques essais. Dans *Presque un frère*, «conte du temps présent», elle évoque les relations complexes et tendues qui se tissent entre ceux des «Terrains», banlieue «problématique», et ceux du dehors. Pour ces deux écrivains, le travail sur la langue et sur la forme littéraire s'avère tout aussi important et tout aussi engagé que leur matière thématique. Sans effacer tout ce qui les distingue, on verra que les œuvres analysées ont en commun leur dépassement de l'opposition entre, d'une part, le type d'engagement associé à Jean-Paul Sartre, basé sur une conception du langage comme transitif et de l'écriture comme acte, et d'autre part celui appelé par Roland Barthes – et sur un mode plus radical par Theodor Adorno –, résidant dans le questionnement de la forme littéraire même (voir Denis, 2000). Je voudrais montrer que l'écriture d'Imache et de Bon répond à un triple enjeu : mettre en scène la réalité à travers ses représentations multiples et mettre en cause l'exclusion de certaines d'entre elles; transférer, grâce à la mise en forme esthétique, une valeur symbolique à des existences et des objets qui jouissent de peu de prestige dans notre société; enfin, trouver une nouvelle légitimation pour l'activité littéraire et le rôle d'écrivain dans une culture où la littérature a perdu beaucoup de son prestige et de son autorité.

L'engagement littéraire actuel, comme l'indiquent aussi quelques synthèses récentes (Gefen, 2005 et notamment Viart, 2006), se caractérise par le rejet d'une affiliation idéologique précise, ainsi que des «grands récits», au profit de récits individuels, partiels, ceux justement qui n'accèdent pas à la représentation dans le domaine public par l'entremise des médias ou de l'historiographie, par exemple. Ces œuvres montrent souvent des caractéristiques génériques hybrides, à forte dimension référentielle (*docufiction*, *autofiction*) ou autoréflexive (*fiction-essai*). Accordant une grande importance à l'authenticité, elles tendent

dans leur composition à se modeler sur des pratiques vouées à ce qui est de l'ordre des faits, comme l'enquête sociologique ou ethnographique, la recherche dans les archives ou l'exploration de faits divers. «Fictions critiques», loin de se servir du langage comme simple instrument pour dire le réel, elles mettent en scène l'«*interrogation des représentations* (intimes ou sociales) qui traversent le sujet ou le corps social» (Viart, 2006 : 195). Elles favorisent le fragmentaire, comme dans une structure en « mosaïque », constituée de récits disparates et de perspectives juxtaposées. La thématique porte souvent sur l'exclusion sociale (le monde des SDF, des sans-travail, des « zones péri-urbaines sensibles »), le déracinement (migration, exil, volontaires ou non) ou la persistance des traumatismes historiques¹.

Ce qui frappe, également, sur le plan des représentations en jeu de la littérature, ce sont des changements dans les postures de l'écrivain engagé. Semblent abandonnées celles de guide, prophète, « intellectuel public » ou « intellectuel total », qui reposaient sur des conditions du champ littéraire ayant changé depuis, sous l'effet de plusieurs facteurs. Beaucoup d'écrivains, comme leurs collègues artistes, se sentent appelés à reformuler le rôle social, esthétique et éthique de l'écrivain et de son art dans la culture et la société. Nombre d'entre eux s'en expliquent, dans des préfaces, entretiens et autres paratextes, et se situent explicitement par rapport aux pratiques traditionnelles d'engagement littéraire comme aussi aux formes concurrentielles dans d'autres médias, artistiques ou non (notamment le documentaire), souvent estimées plus accessibles, moins « élitaires ».

Si l'écriture engagée n'a de fait jamais disparu (il suffit de penser à la production ininterrompue de « fictions critiques » à tendance féministe, postcoloniale ou autre), l'engagement semble retrouver une reconnaissance et une actualité comme sujet de recherche universitaire, avec une intensité relativement forte en

1. On peut y ajouter une tendance postcoloniale et mondialiste, et l'exploration de modes « alternatifs » de cohésion sociale, dans des microcommunautés locales.

France, peut-être grâce au prestige qui, traditionnellement, y était accordé à l'écrivain comme intellectuel public². Cette « reconnaissance » semble également sensible dans la réception par les critiques professionnels : l'engagement a été longtemps soupçonné d'« hétéronomie », dans une esthétique de la modernité où de manière plutôt restrictive l'autonomie de la littérature signifiait primauté de l'attention pour la forme esthétique³. Or cette autonomie esthétique s'avère tout à fait compatible avec d'autres intérêts, sociaux ou éthiques. Comme beaucoup d'autres séparations proclamées dans le « modernisme », celle entre pratiques *artistiques* et *non artistiques*, ou celle entre *formalisme*, voire *esthétisme*, et *engagement*, sont actuellement contestées de manière tantôt provocatrice, tantôt aussi abandonnées sans autre forme de procès, comme si elles étaient tout simplement périmées. Sans doute, la forme plus sophistiquée de ces nouvelles formes d'engagement y est pour beaucoup (Viart, 2006), comme nous le verrons aussi dans l'œuvre de Bon ou d'Imache.

« REJOINDRE LE RÉEL » :
DAEWOO, DE FRANÇOIS BON

Un des intérêts de l'œuvre de Bon réside dans son désir de faire intervenir la littérature dans la réalité sociale au moyen, justement, du travail sur la langue et sur les perceptions particulières du monde que les différents emplois de la langue permettent d'exprimer. Toute une série d'œuvres – textes à lire et pour le théâtre, composés à partir de sa propre expérience, de ses lectures et de ses ateliers d'écriture avec des détenus ou des SDF,

2. Voir Bouju (2005), Kaempfer, Florey et Meizoz (dir.) (2006), Sapiro (1999, 2003) et Denis (2000).

3. Comme l'écrit Sapiro : « Selon la logique hétéronome, la valeur de l'œuvre est ramenée soit à sa valeur marchande [...] soit à sa valeur pédagogique, suivant les critères moraux ou idéologiques. À l'opposé, la logique autonome fait primer la valeur proprement esthétique de l'œuvre, valeur que seuls les spécialistes [...] sont en mesure d'apprécier » (2006 : 120).

textes poétiques accompagnant des photos d'usines abandonnées – témoignent de cette recherche des rapports au réel par le biais des manières de dire et de voir particulières.

Daewoo porte la mention générique de roman, ce qui est presque une provocation, vu le rejet antérieur de ce genre par l'auteur et la forme du texte, qui semble davantage se présenter comme une enquête, doublée d'une méditation, sur le réel. Le texte en effet présente un montage fragmentaire de chapitres brefs, souvent sans véritable clôture, « diffractions » des enquêtes sur le terrain menées par Bon à la suite de la lecture dans *L'Est républicain* d'un article sur la fermeture des usines Daewoo dans la région de Nancy. Écrire, pour Bon, c'est « convoquer cette diffraction des langages, des visages, des signes qu'on a, toutes ces semaines, accumulés. Les déclarations, les reportages, les rapports. Les chiffres et les commentaires » (Bon, 2004a : 12⁴). Sont juxtaposés des fragments d'entretiens (présentés comme authentiques, mais qui peuvent aussi bien être fictifs) avec notamment des ouvrières licenciées ; des fragments d'une pièce de théâtre, modulation sur les paroles de ces femmes ; des descriptions des usines démantelées, de « non-lieux » comme ces terrains industriels longeant les autoroutes ; des faits, noms et chiffres concernant les usines Daewoo et leur implantation dans la région lorraine moyennant de fortes subventions ; des fragments de rapports officiels sur le licenciement et les programmes de réinsertion, dont l'hypocrisie ou l'impuissance éclatent sous l'effet d'un montage ironique ; et enfin, des réflexions du narrateur sur l'écriture même, sur ses efforts pour rendre justice à la perception de la situation qu'en ont les intéressés. Cette écriture fragmentaire, qui cherche à saisir un événement social dans toutes ses facettes grâce à un cadrage multiple (psychologique, sociologique, documentaire, fictionnel), se laisse au moins pour une part lire comme une dénonciation précise d'acteurs et d'actions réels, en particulier de la stratégie commerciale minutieusement

4. Les renvois à *Daewoo* seront désormais indiqués par la mention *D*, suivie du numéro de la page.

documentée du groupe Daewoo, épinglée dès le titre. Dénonciation d'ailleurs généralisée aux politiciens (Jacques Chirac, Philippe Séguin, Alain Juppé..., expressément nommés; voir *D*: 240-245), aux fonctionnaires (ministères, gendarmeries) et agences de toutes sortes, qui apportent leur concours à ce genre de manœuvres, ainsi qu'à de nombreuses autres entreprises (*D*: 149-153, *passim*). À l'«effacement», dans le discours des médias et des autorités, de la perspective des personnes dont la vie quotidienne a été «fracturée» par la fermeture des usines, Bon oppose ce texte qui présente au lecteur, sur le dispositif du témoignage, «comment l'autre [moitié du monde] vit» (épigraphe du roman, empruntée à François Rabelais, attestant de cette intention démonstrative)⁵.

L'engagement de Bon passe, en partie, par les *topoi* du roman engagé si clairement analysés par Benoît Denis (2000, surtout chap. 3). On a ainsi l'*urgence* sociale et morale justifiant l'acte d'écrire: le narrateur mentionne la nécessité de «faire face à l'effacement», «que le roman soit mémoire» pour ces «ouvrières qui n'ont plus leur place nulle part» (*D*: quatrième de couverture). On a l'insistance sur l'expérience d'un *partage* réel avec ces femmes, dont serait issu le livre: «Ce n'est pas un livre prémédité: [...] à cause des visages, pour la densité des mots en partage, je décide d'écrire» (quatrième de couverture). On a le *topos* du *risque* qu'entraîne l'acte d'écrire, qui exige des enquêtes dans des quartiers où la présence d'un «étranger» n'est guère évidente, ou sur le terrain des usines, où des chiens sont de garde. Le narrateur met en relief combien il *s'engage en tant que personne*: «sensation d'écrasement [...], insomnies» (*D*: 97), mais ses sacrifices sont dictés par sa *mission*, par son *devoir de parole*. Comme l'a encore relevé Denis, la littérature engagée impose au scripteur toute une mise en scène de soi, susceptible de démontrer son *ethos* dans son écriture et de l'«autoriser» (2000:

5. «“Et là commençay à penser qu'il est bien vray ce que l'on dit, que la moitié du monde ne sçay comment l'aulture vit”, François Rabelais, *Pantagruel*, 1532» (cité dans *D*: 7).

47-48). Dans *Daewoo*, tout d'abord, le lecteur est fortement invité à identifier narrateur et auteur. Comme l'auteur lui-même – dans les nombreux entretiens, sur son site –, le narrateur est mis en scène comme allant enquêter et enregistrer les mots et les images sur place. L'*ethos* de l'auteur implicite que suggère ainsi le texte sera sans doute, par beaucoup de lecteurs, assimilé à l'*ethos* que l'on aura tendance à attribuer à l'auteur réel. Son intérêt pour toutes sortes d'exclus et sa solidarité avec eux se manifeste clairement, *ethos* extra-textuel qui vient consolider et «authentifier» celui construit par/pour son narrateur – effet également assuré par les motifs et procédés dégagés ici.

L'effet d'authenticité est renforcé, paradoxalement, par l'exhibition de la médiation qu'opère le scripteur, qui communique au lecteur ses réflexions sur la difficulté et le désir de rendre justice aux femmes à qui il a parlé. C'est justement parce qu'il montre la difficulté, mais aussi son souci de rapporter de manière intègre, sinon intégrale, les mots des femmes, que le lecteur est invité à avoir confiance en sa capacité à les représenter avec justesse. Le texte met en scène de manière presque solennelle le pacte dans lequel une ouvrière transmet au narrateur le droit de représenter ses mots. À la question de la femme sur ce qu'il prend en note, de ses paroles, le narrateur précise : «j'ai répondu que ma raison de noter avec précision, c'était aussi pour la nécessité de librement peindre : qu'à ce prix seulement on est juste» (*D*: 103); la description de la réaction de la femme suggère que le pacte est accepté. D'autres scènes mettent en relief comment le scripteur est affecté par ce sur quoi et ceux sur qui il écrit, expérience offerte à la ré-actualisation par le lecteur. Tout cela valorise et légitime le rôle de l'écrivain, dépositaire légitime et relais des paroles qui lui ont été confiées.

Mais si le texte présente une figure du scripteur singularisée, sinon héroïsée, il réalise à d'autres endroits un brouillage de personnes, caractéristique des «fictions critiques» contemporaines (Viart, 2006: 198). Le narrateur, en effet, renvoie souvent à lui-même sous une forme impersonnelle («vous», «tu», «on»). Il arrive aussi que l'usage de pronoms personnels indéterminés

établit un flou sur le statut de la personne concernée par l'énoncé, comme dans la citation suivante :

La société laisse s'effondrer des pans entiers de ce qui, pour celles et ceux qui le vivent, représente l'essentiel et cela *vous* cerne, sape ce que l'*on* revendique pour soi-même, ses enfants et ses proches, de destin à construire, d'aventure à guider où la vieille tâche d'homme signifie. Des fractures courent la surface du monde et la délitent (*D*: 12; je souligne).

Mais à qui réfèrent ce «vous», ce «on»? Au narrateur lui-même? Ils peuvent tout aussi bien inclure le lecteur ou même «tout le monde», offrant un partage solidaire de cette condition particulière évoquée.

Le texte de Bon présente ainsi de frappantes continuités avec un engagement traditionnel. Sa mise en scène presque documentaire d'événements réels et de la manière dont ils sont vécus par les personnes concernées, ainsi que sa dimension démonstrative, accusatrice, inscrivent bien ce texte sous un régime «civique», pour employer le vocabulaire de Luc Boltanski et Laurent Thévenot (1991 : 201-260). Cependant, le travail esthétique sur l'écriture et la revendication très nette de l'autonomie de la littérature le place, au contraire, nettement sous un régime «inspiré», celui, notamment d'une conception autonomiste de la littérature où le travail sur la forme est primordial. Ou pour le dire plus justement, Bon vise clairement à surmonter ces cloisonnements, en inscrivant son engagement social et éthique au cœur même du travail langagier, qui est à la fois, et de manière intimement liée, esthétique et social ou éthique.

En particulier, ce qui fait l'intérêt du matériau linguistique recueilli, ce ne serait pas, au dire de l'auteur, l'aura de l'authentique, pourtant bien exploité, mais l'aperçu qu'il donne d'une perception particulière, concrète, du monde. Si la réalité est un «espace des représentations» concurrentielles, c'est la tâche et le métier de l'écrivain de déployer cette diversité, exposant ainsi la réduction opérée par toute représentation monologique. Ces for-

mulations de Bon rejoignent de très près celles d'un sociocritique comme Marc Angenot, qui écrit, par exemple :

si les textes, littéraires ou non, se réfèrent au réel, cette référence s'opère dans la médiation des langages et des discours qui, dans une société donnée, « connaissent » différenciellement et même de façon antagoniste, le réel duquel je ne puis rien dire antérieurement aux diverses manières dont il est connu (1992: 16).

L'écrivain, pour Bon, est spécialiste du langage, donc aussi de l'hétéroglossie qui est le propre de la vie sociale du langage ; il recueille la diversité des paroles, qu'il exhibe ensuite sur scène ou dans l'écriture.

On comprend alors l'importance du travail de montage de ces paroles distinctes, qui permet des effets de contraste et d'encadrement contextuels indignés ou ironiques, comme dans cette longue scène (*D*: 103-114) où Bon fait parler une des ouvrières licenciées, Géraldine Roux, qui accumule dans un dossier toutes sortes de textes sur le cas Daewoo. C'est un passage où Bon exploite à fond le potentiel de la mention ironique. Il suffit en effet à Géraldine de citer les mots mêmes de l'auteur d'un rapport interministériel concernant les ouvriers licenciés (dont font partie Géraldine et ses camarades) pour que le lecteur en saisisse les présupposés ressentis comme injustes. Ces ouvriers, selon le rapport, sont incapables de se recycler, puisqu'« on garde toujours un haut-fourneau dans la tête » ; la fermeture des usines, elle, est « incontournable » : manière de créer, par les mots, des réalités. Géraldine stipule : « vous remarquez que je ne change pas un mot », avec en outre cette injonction au narrateur : « vous mettez des italiques, si vous voulez en parler dans votre livre : qu'on comprenne bien que c'est lui qui parle, et pas moi ? » (*D*: 107). Ce montage ironique du discours de l'autre sur soi-même – Géraldine citant le rapport qui parle d'elle et des siens – est une stratégie verbale qui permet de mettre en scène, serait-ce sur un mode purement symbolique, la revanche de l'ironiste sur ces discours de pouvoir.

Écrire, pour Bon, semble fonctionner dans un échange: les « victimes » de Daewoo lui offrent leur confiance et leurs mots, et son travail à lui, c'est de les leur rendre, transformés en valeur. Celle-ci est conférée par un regard et une description esthétisants (qui « fait voir » comme neuf ou digne d'attention), telles les nombreuses description de lieux, dont le texte souligne en même temps le peu de valeur symbolique:

Le monde ici, avec l'autoroute d'un côté et les immeubles de l'autre, *ne prête pas à poème*, ni à la création de mondes fantastiques [...]. Pourtant, c'est cela qu'il y avait ici aussi à extorquer: ce mystère qui soude un lieu à l'énigme des hommes se passe parfois de traces. Et la tension poétique d'une prose est ce mouvement, par quoi on extorque au réel ce sentiment de présence (*D*: 119).

Ou encore: « Finalement, on appelle roman un livre parce qu'on a marché un matin dans ce hall où tout, charpente, sol et lignes, était redevenu géométrie pure » (*D*: 13). La dimension esthétique (le réel visible transfiguré en « géométrie pure ») est introduite au cœur même des évocations à caractère fortement référentiel (« ce hall », dont on peut voir des photos sur le site de Bon, photos qui d'ailleurs elles aussi représentent ces espaces réels comme des peintures abstraites).

Cette extorsion de présence, qui est aussi une extorsion de valeur à la fois poétique et sociale, exige l'intervention et le travail de l'écrivain. Pour Bon, écrire n'est évidemment pas une activité de luxe, pratiquée dans une tour d'ivoire, mais une profession avec une dimension publique et une responsabilité civique. Elle relève d'une corporation (« nos métiers de plume », *D*: 83), d'une déontologie et d'une compétence spécifiques: l'écrivain est voué à la vérité et à la justice: « Mon champ de travail à moi est bien précis: comment cela passe par les mots, qu'est-ce qu'il en advient pour le langage?⁶ » Ou encore, dans les mots du narrateur de *Daewoo*: « Mon travail, c'est de rendre

6. « Parler pour », entretien avec J.-Cl. Lebrun (1998), [En ligne], [http://www.tierslivre.net/arch/itw_Lebrun.html] (2 février 1010).

compte par l'écriture de rapports et d'événements qui concernent les hommes entre eux» (*D*: 223). Par sa dimension artisanale, son travail est en continuité avec le travail manuel des ouvriers dont il parle. Justification «civique» du travail de l'écrivain qui, toutefois, est constamment conjointe au régime «inspiré», autonomiste, en particulier, dès que pointe le risque d'un classement «hétéronome».

En effet, Bon prend grand soin de se démarquer de tout classement «dans la case documentaire, voire sociologique» (Bon, 2004b). Interrogé de manière (trop) directe sur son «engagement», il répond systématiquement en mettant en avant son attitude foncièrement esthétique, plaçant son œuvre sous un régime autonomiste. Dans cette perspective, sa valorisation contradictoire du documentaire en tant que genre prend tout son sens: rejeté comme trop étroit, relevant de la «case sociologique» quand il implique l'absence de réflexion sur la médiation esthétique, le documentaire est au contraire valorisé dans la mesure où il cherche à dire le réel, tâche primordiale pour Bon. Ainsi, dans son «récit» *Impatience*, plutôt essai sur l'écriture, il affirme: «Le roman ne suffit plus, ni la fiction [...]. On préférerait un pur documentaire [...], la succession muette des images [...], l'inventaire [...]. Comment imposer que nous n'ayons pas à l'inventer [le réel] mais seulement à le rejoindre» (1998: 12-13).

Ce qui fonde la valeur à la fois esthétique, éthique et critique du travail de l'écrivain, et du coup justifie la littérature dans la société, pour Bon, c'est de représenter la réalité vécue, toujours singulière, de faire «entendre» les manières individuelles de la percevoir, et de corriger par là des représentations dominantes ou réductrices; c'est aussi de montrer, sinon assigner, de la valeur – symbolique, éthique, esthétique – à ce qui, sur la scène publique, apparemment n'en possédait pas et contribuer ainsi à une redistribution des valeurs en société. Son écriture témoigne d'une haute idée de la littérature et illustre l'importance d'un art qui prend la langue comme médium.

«RENDRE ENFIN JUSTICE»: TASSADIT IMACHE
DANS *PRESQUE UN FRÈRE*

Imache n'a pas la même notoriété que Bon, ni son œuvre, la même ampleur, même si elle a obtenu une réception positive. La critique souligne volontiers l'actualité de sa thématique (l'exclusion sociale, l'expérience de la violence dans les «ghettos» des banlieues), tout comme son travail sur la langue et la mise en forme littéraire. Son roman *Presque un frère* (2000) évoque en brefs chapitres, focalisés ou narrés tour à tour par différents personnages, les destins entrecroisés de ceux-ci dans une banlieue désignée, de manière indéterminée, comme «les Terrains»: il y a, outre quelques autres, Sabrina, jeune femme, employée au supermarché, qui chaque jour fait le va-et-vient entre la banlieue où elle vit et le monde au-delà de la passerelle sur les autoroutes, auquel appartient le supermarché; sa mère, Hélène, l'épouse française d'un ouvrier algérien; une vieille femme des Terrains, anonyme; et trois hommes: Bruno, un vigile originaire, lui, du XVI^e arrondissement, dont la vie a été marquée par un «accident» (il a trop vite tiré sur un jeune malfaiteur, mort sur le coup), E'dy, le copain de Sabrina, qui revient aux Terrains après une période dans l'armée, où il a cherché en vain l'égalité et la fraternité, espérant effacer la trace de ses origines de banlieusard de souche algérienne; et Pascal, l'ami écrivain d'E'dy, qui vit emmuré, littéralement, et dans le silence de ses quatre murs couverts de mots.

De même que Bon, qui dit vouloir «faire face à l'effacement», Imache souhaite «rendre enfin justice aux invisibles, aux absents, à ceux qu'on était en train d'oublier dans ce pays, cette société française, les miens, mon père... pour que ces gens soient devant, les héros d'un livre», les arracher au «silence et au mépris» (Chevillot, 1998: 639). Comme Bon, mais avec des techniques différentes, elle met en scène la parole et la perception du monde des exclus et entend intervenir par l'écriture dans la distribution des valeurs en société. Et tout autant que celle de

Bon, cette écriture engagée relève d'une conception « autonome » de la littérature.

Son choix de la fiction et sa posture de narrateur estompée font que son engagement n'est toutefois pas décliné de manière aussi appuyée. Ni dans ses entretiens ni dans ses textes, on ne trouve de revendications de l'*urgence* de son œuvre. En fait, le lecteur l'établira sans doute de lui-même, à la lumière de ce qu'on peut savoir sur les problèmes de certaines banlieues et de l'exclusion sociale. Guère d'exploitation de l'« authenticité » d'un vécu autobiographique – sauf quand même la mention, en quatrième de couverture, que l'auteur est originaire d'Argenteuil. La plupart des critiques ne font qu'effleurer ce « détail », comme pour respecter le positionnement *autonome* de l'auteur, plutôt que de rattacher son œuvre à des origines sociales (« beurette » originaire de la banlieue, étiquette « sociologique » que rejette avec force l'auteur – voir Chevillot, 1998). Il est probable, cependant, que beaucoup de lecteurs intègrent cette information dans leur construction de l'*ethos* de l'auteur, lui faisant crédit d'une expérience personnelle qui garantit l'« authenticité » globale.

Un écart important par rapport au texte de Bon et à de nombreux romans engagés est évidemment l'absence de scripteur dramatisé : pas de narrateur qui se mette en scène comme recueillant et transposant la parole des « autres ». Pour le roman simultaniste, qui juxtapose différents points de vue comme le fait cette composition en mosaïque d'Imache, Denis avait observé que cette structure contrevient à une des exigences majeures de l'engagement, qui est d'assumer et d'objectiver le positionnement du scripteur. Dans ces cas, en effet, l'auteur « s'efface au profit d'une série de points de vue entre lesquels il ne choisit pas. Il en résulte que sa position est nécessairement incertaine et ambiguë » (Denis, 2000 : 88). Il y a là une question intéressante, qui touche à la manière dont un lecteur perçoit l'*ethos* d'une œuvre ou plutôt celui d'un auteur à travers son œuvre. La conception à laquelle Denis renvoie sous-estime, il me semble, la tendance qu'auront beaucoup de lecteurs à se construire une figure d'auteur responsable de ce montage de

voix; et le fait que faire œuvre engagée, pour de nombreux écrivains, consiste moins à transmettre une position idéologique déterminée que d'impliquer le lecteur dans un questionnement d'états de faits en société.

Ce genre de texte, portant sur des groupes d'exclus placés en face de figures de l'autorité (les vigiles, les représentants de l'« Office »), court le risque de présenter une structure dichotomique, comme l'a dégagée pour le roman à thèse Susan Suleiman (1983). Mais par différents procédés, Imache brouille les oppositions trop rigides et approfondit son questionnement des représentations qui forment le tissu social. Parallèlement, son écriture assure un fort effet de réel, tout en l'atténuant systématiquement par l'abstraction ou le décalage. Dans l'entretien avec Frédérique Chevillot (1998), Imache oppose le « flou » du vécu à la « précision » de la fiction, et conclut que toute fiction qui veut s'approcher du vécu doit créer ce flou. En effet, l'écriture dans ce roman sous-titré « conte du temps présent », tout en contribuant à rendre lisible notre époque, vise la stylisation plutôt que le vérisme, grâce notamment à de brusques effets de « zoom » (rapprochement/distanciation) et de brouillage (alternance d'évocations précises avec des représentations elliptiques ou indirectes). Ainsi, comme Bon, elle réussit à faire précisément de son travail sur la forme esthétique le lieu de son engagement social et vise à un réalisme qui réside dans l'opacité du réel évoqué et la juxtaposition de perspectives différentes.

Certes, le monde des banlieues coincées entre les autoroutes est évoqué à coup de détails précis: la couleur du béton, les escaliers pleins de graffitis, les espaces à traverser pour sortir des Terrains produisent un fort « effet de réel ». En même temps, parfois dans les mêmes sections, leur évocation est très elliptique, comme abstraite, effaçant justement toute lecture trop référentielle. Par leur indétermination, ils renvoient à toutes les banlieues, et au-delà, à tous les lieux de l'exclusion. Cela vaut aussi pour la manière d'évoquer les personnages alternativement comme individus distincts, vus de près, et comme collectivité où disparaissent les individualités, ou encore comme un être

individuel ou collectif étrange : le troupeau « a *les visages du petit-fils* de la vieille [...]. On les voit bouger ensemble, avec *leurs visages* » (Imache, 2000 : 7 ; je souligne⁷), comme si les visages étaient un masque, une protection ou une arme détachables, que l'on pourrait prendre avec soi.

Une même alternance de flou et de précision se présente dans ce qui se laisse construire comme intrigue. Des événements, dramatiques et concrets, sont suggérés : le meurtre d'un gardien d'un HLM, celui d'un garçon des Terrains ; une descente de police ; une scène de violence, que beaucoup de lecteurs reconstruiront comme le massacre de manifestants algériens du 17 octobre 1961. Mais la plupart de ces événements sont présentés en *flash-back*, de manière curieusement elliptique, ou déformée par des prismes divers. La violence, les meurtres mêmes, pourtant évoqués avec force détails crus, précis et suggestifs, semblent se produire sur le mode impersonnel de l'« il y a » : les motivations des acteurs, et même souvent leur identité, restent indéterminées, « il y a du meurtre ». Du coup, tout en maintenant dans l'attention la plus aiguë du lecteur la violence qui hante les rapports sociaux, le récit se soustrait à une structure actantielle claire et ne se laisse pas interpréter comme la narrativisation « démonstrative » d'un conflit de valeurs, qui conforterait les lectures habituelles de tensions sociales, offertes dans les médias. Le déroulement de la relation entre Bruno et Sabrina, elle aussi, aurait pu facilement se prêter à démontrer des clichés comme l'« irréductibilité du clivage social, qui rend l'amour impossible » ; ou au contraire, son « dépassement par l'amour ». Le lecteur ne peut que conjecturer de la fin de leur histoire : suicide de Sabrina ? Est-elle tuée par Bruno, qui, dans les chapitres « narrés » par lui, associe régulièrement Sabrina au gars des Terrains qu'il a tué ? Le texte ne permet pas de trancher.

On retrouve cette combinaison de précision et de flou dans les relations familiales, voire dans les nationalités – « détails »

7. Les renvois à *Presque un frère* seront désormais indiqués par la mention P, suivie du numéro de la page.

dont l'importance cruciale, dans le milieu social évoqué, est bien établie dans le texte. Souvent ce n'est qu'à retardement que le lecteur apprend que tel personnage est Arabe ou Français, ou quels sont les liens de parenté qui les lient. De manière similaire, Imache joue avec la façon dont les pronoms personnels construisent des *in-groups* et *out-groups* (Sabrina parle de « leur beau temps », comme si le soleil ne brillait pas pour tous, au même endroit – *P*: 16). Qui sont « eux », « nous », « vous », dans ces nombreux passages où un énonciateur glisse de son discours à lui (à elle) à des discours cités, discours de l'« autre », qui à leur tour parlent en lieu et place du groupe auquel appartient le sujet énonciateur (*P*: 8, 55)? Pour reconstruire les positions énonciatrices fondant la deixis, le lecteur ne peut qu'avoir recours à des inférences qui mettent en jeu des stéréotypes. Qui prendrait à son compte les jugements de valeur impliqués dans les énoncés cités? Du coup, on se voit ironiquement renvoyer les clichés qui sous-tendent notre propre répertoire de savoir sur le monde.

Comme Bon, Imache est sensible à la fonction distinctive des sociolectes ou idiolectes, manières d'exprimer des perceptions du monde spécifiques. Ainsi, du « troupeau » (c'est ainsi que le texte désigne le groupe que forment les jeunes des Terrains), il est dit: « ils parlent entre eux, dans leur langue », « ils gesticulent dans une langue étrange » (*P*: 7). Ou à propos de ceux qui viennent de la ville, représentant les autorités: « Le messager parlait comme le gardien des Terrains » (*P*: 7). Ailleurs, elle fait entendre ces manières de parler en discours direct, ce qui donne des échanges savoureux entre Sabrina et Bruno, où la différence sociale éclate dans les emplois de la langue (*P*: 12, 31 *sqq.*). Cependant, si elle campe ses personnages par leur idiolecte ou sociolecte, ces effets d'expressivité trop directs, documentaires, du « parler populaire authentique » sont vite atténués. Leur parole glisse sans cesse vers la stylisation, très écrite, coupant court à un effet mimétique trop documentaire.

Cela n'empêche pas Imache (comme Bon, dans la scène citée avec Géraldine Roux) de se servir du montage ironique pour épingler le discours « figé » des autorités. Ainsi, Hélène cite le

discours que les représentants de l'Office lui ont tenu (et qui porte sur les banlieusards dont elle fait partie) quand ils sont venus lui demander des renseignements après la disparition du gardien, mis en pièces par « le troupeau » :

vosre sensiblerie [...], elle vous tient lieu de conscience, l'universitaire nous l'a dit [...]. Votre vie coïncide avec la Vie, dites-vous, dans ces chansons populaires, de la fierté et des larmes dans la voix. Vous êtes à la fois inventeurs et utilisateurs de la chose sentimentale. Nous apprécions chez vous ce goût inné, chaque fois renouvelé, pour l'émotion et l'anecdote. C'est chez vous plus qu'un penchant, une marque génétique. À cela nous ne pouvons toucher (*P*: 131).

Même montage ironique lorsque Hélène raconte à sa fille la visite d'un jeune homme qui vient de la part de l'Office enquêter à propos de la démolition des boîtes aux lettres :

J'ouvre la bouche, hop, il coche dans une case! Est-ce que personne n'a rien vu? Il coche. Ou tout le monde s'en fiche – il coche dans les deux cases. Est-ce que nous cassons en priorité les boîtes aux lettres de nos voisins ou aussi les nôtres? Il ne coche pas. Il m'observe en biais (*P*: 50).

En outre, comme chez Bon, nous trouvons dans l'écriture d'Imache une montée en valeur symbolique de l'univers « marginal » représenté. Non seulement par son style et le travail de mise en forme esthétique en général, mais aussi par le cadre de lecture suggéré, qui présente les événements sous l'angle de l'histoire, de la tragédie et du mythe, leur conférant épaisseur et valeur. Cela vaut pour l'histoire de Sabrina et Bruno, placée sous le signe du « destin » ; cela vaut particulièrement aussi pour le motif du meurtre du gardien par le « troupeau » (*P*: 9). Aux représentants des Offices venus enquêter, Hélène raconte un récit elliptique, embrouillé, *stylisé*, où ce meurtre est mêlé à des « anecdotes » et des bribes de souvenirs qu'elle avait l'habitude de raconter à ses enfants et petits-enfants, contes qui n'avaient rien de rassurant, car ils transmettent le souvenir d'un massacre de personnes jetées dans la Seine sous le regard du mari d'Hélène

(allusion au massacre des Algériens du 17 juin 1961). Ce récit est lui-même entrecoupé d'allusions à des figures mythologiques comme Astyanax et Achille et à la tragédie de Jean Racine dont Hélène fait une histoire de mères qui n'ont pas su sauver leurs enfants. Elle raconte aux représentants des Offices comment ses jeunes auditeurs, eux, reprenaient son récit sur le modèle de séries télévisées: «les X massacrent les V? Eh bien, les V vont revenir de “dessous la terre” – comme “le troupeau” a pris possession des toits et des caves, assurant leur revanche sur les X» (*P*: 136). Dans ce genre de passage où se chevauchent de manière fragmentaire des bribes de narration, comme autant de manières de donner forme à l'expérience de vivre dans l'histoire, Imache bloque toute compréhension trop rapide (comme celle des représentants de l'Office, qui aimeraient juste savoir qui, des jeunes, a commis le meurtre). À coup d'allusions, de glissements associatifs, loin de toute démonstration argumentative, elle amène ses lecteurs à (re)construire un lien – mythique plus que causal – entre ce meurtre dans la banlieue, toute la série de violences raciales antérieures et les récits mythologiques de vengeance et de meurtre. Le dérangent et elliptique embrouillamini du discours d'Hélène devient mimesis d'un présent hanté par le passé.

Même procédé de mythification lorsque le récit d'Hélène campe un des jeunes en héros, probablement E'dy, puisqu'il s'agit d'un gars dont le bas du corps a été broyé (accident décrit ailleurs dans le texte). Ce jeune «déserteur» amputé, qui crâne de manière symbolique au sommet d'un «roc», acquiert une dimension héroïque: sa «tête émerge du trou. Ses yeux voient bien au-dessus et il leur raconte. Les remparts des villes succèdent aux remparts des villes: “la simplicité des Terrains est un mensonge”» (*P*: 122)⁸. En effet, l'écriture d'Imache déjoue toute représentation simplificatrice des «Terrains», grâce à cette ampli-

8. Il est suggéré, ironiquement, que ce jeune est debout sur la «montagne» apportée aux Terrains par les autorités bien intentionnées pour inciter les habitants au sport, pour «qu'ils aient envie de monter», eux à qui la montée sociale est interdite. Le texte suggère d'ailleurs que c'est avec les piolets d'escalade fournis que le gardien a été assassiné.

fication stylistique, mythique et historique, et à une écriture qui évoque de manière suggestive un réel que ses lecteurs croiront (re)connaître, tout en le rendant étrange, notamment par ses ellipses. Le lecteur, obligé d'investir dans la lecture son propre répertoire de savoir sur le réel pour remplir les trous du récit, se voit ironiquement renvoyé son interprétation stéréotypée de cet univers.

VERS UN ENGAGEMENT SOCIAL ET ESTHÉTIQUE

Rappelons, pour conclure cette analyse de deux œuvres contemporaines, l'opposition que dégage Denis entre les deux conceptions qui définissent la fonction, la place et le rôle de la littérature sous la Troisième République, qu'il propose de rattacher à des conceptions sociales et politiques plus générales : d'un côté les « tenants de l'engagement » (sur un mode que Sartre portera à son apogée), pour qui « la littérature relève de la *culture* : elle est l'objet d'un échange, elle vise la transmission, [...] porteuse d'une fonction sociale, intégratrice et émancipatrice » ; de l'autre côté, le « contre-engagement » des écrivains du purisme esthétique, pour qui la littérature est « *création* [...], ce qui singularise et ce qui distingue [...], [expression d'une] résistance pessimiste aux formes d'intégration culturelles et esthétiques mises en œuvre par ce qui fut, en France, le premier régime démocratique stable » (2006 : 116-117). C'est précisément ce genre d'opposition qui semble dépassé dans l'engagement contemporain exemplifié par Bon ou Imache. Certes, la création d'une forme et d'une langue « singularise » l'écrivain et justifie sa reconnaissance sur la base de valeurs esthétiques dans le champ littéraire ; mais leur écriture se veut tout aussi « porteuse d'une fonction sociale, intégratrice et émancipatrice », et illustre la dimension éthique et critique que peut prendre le travail sur la forme littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, Marc (1992), « Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques NEEFS et Marie-Claire ROPARS (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 9-27.
- BOLTANSKI, Luc, et Laurent THÉVENOT (1991), *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.
- BON, François (1998), *Impatience*, Paris, Éditions de Minuit.
- BON, François (2004a), *Daewoo*, Paris, Fayard.
- BON, François (2004b), « Finalement, on appelle roman un livre parce que... », entretien avec Sylvain Bourmeau pour *Les Inrockuptibles* (25 août 2004), [En ligne], [<http://www.tierslivre.net/livres/DW/inrocks.html>] (8 octobre 2007).
- BOUJU, Emmanuel (dir.) (2005), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- CHEVILLOT, Frédérique (1998), « Beurette suis et beurette ne veux pas toujours être: entretien d'été avec Tassadit Imache », *The French Review*, vol. 71, n° 4 (mars), p. 632-644.
- DENIS, Benoît (2000), *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil.
- DENIS, Benoît (2006), « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans Jean KAEMPFER, Sonia FLOREY et Jérôme MEIZOZ (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XX^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, p. 103-117.
- GEFEN, Alexandre (2005), « Responsabilités de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », dans Emmanuel BOUJU (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 75-84.
- IMACHE, Tassadit (2000), *Presque un frère*, Arles, Actes Sud. (Coll. « Babel ».)
- KAEMPFER, Jean, Sonia FLOREY et Jérôme MEIZOZ (dir.) (2006), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XX^e siècles)*, Lausanne, Antipodes.
- KORTHALS ALTES, Liesbeth (2007), « Aesthetic and social engagement in contemporary French literature: The case of François Bon, *Daewoo* », dans Gillis J. DORLEIJN, Ralf GRÜTTEMEIER et

L'ENGAGEMENT LITTÉRAIRE CONTEMPORAIN

- Liesbeth KORTHALS ALTES (dir.), *The Autonomy of Literature at the « Fins de siècles » (1900 and 2000): A Critical Assessment*, Louvain, Peeters, p. 262-284.
- LEBRUN, Jean-Claude (1998), « Parler pour? », entretien avec François Bon, [En ligne], [http://www.tierslivre.net/arch/itw_Lebrun.html] (2 février 2010).
- SAPIRO, Gisèle (1999), *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard.
- SAPIRO, Gisèle (2003), « Forms of politicization in the French literary field », *Theory and Society*, 32, n^{os} 5-6, p. 633-652.
- SAPIRO, Gisèle (2006), « Les formes de l'engagement dans le champ littéraire », dans Jean KAEMPFER, Sonia FLOREY et Jérôme MEIZOZ (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, p. 118-130.
- SULEIMAN, Susan R. (1983), *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France.
- VIART, Dominique (2006), « “Fictions critiques” : la littérature contemporaine et la question du politique », dans Jean KAEMPFER, Sonia FLOREY et Jérôme MEIZOZ (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 185-204.

« L'HYPOTHÈSE COMME ODYSSEÉ » :
SUR LA RÉFUTATION MAJEURE
DE PIERRE SENGES

Élisabeth Nardout-Lafarge
Université de Montréal

La réfutation majeure, de Pierre Senges, paru en 2004, offre un exemple de sortie du romanesque grâce à un dispositif spéculaire où le récit au second degré naît du commentaire et se met en scène comme question principale. L'analyse d'un tel dispositif permet de saisir, dans cette fiction érudite, les enjeux d'une réflexion sur le récit contemporain et sur l'usage qu'il peut faire du passé. Le livre de Senges se présente comme l'édition française et l'attribution à son auteur présumé d'un manuscrit espagnol du XVI^e siècle. Ce manuscrit, composé d'une épître dédicatoire à Charles Quint et de la *Réfutation* elle-même, se donne, à toutes sortes de signes, comme un faux composé par Senges, sans toutefois permettre au lecteur non érudit de trancher. L'objet de la réfutation est rien de moins que la découverte de l'Amérique, envisagée comme une imposture et même un complot. L'auteur présumé a bien existé. Il s'agit d'Antonio de Guevara, né en 1480 et mort en 1545 (1548 selon Senges, qui lui octroie trois années supplémentaires), prédicateur franciscain, évêque de Cadix, conseiller et historiographe de Charles Quint. Aucune *Réfutation* n'apparaît dans la liste des œuvres de Guevara. L'auteur est connu surtout pour *L'horloge des princes avec l'histoire de Marc Aurèle*, livre paru en 1531, souvent

réimprimé et traduit qui propose l'empereur romain comme idéal politique. Quant à la réfutation, elle est, comme on sait, un exercice scolastique et un genre discursif. À partir d'une érudition qui exhibe ses incertitudes dans la postface (notes de bas de page allusives, manuscrit perdu ou faussement attribué, querelles infinies de spécialistes autorisant finalement toutes les hypothèses), Senges attribue à un auteur réel un texte que sans doute il invente.

Dans un entretien préparé par Guénaël Boutouillet, « Pierre Senges, fragile et d'aplomb » (allusion à un des titres de Senges, *Essais fragiles d'aplomb*, 2002), l'écrivain dit ceci :

Il m'aurait été impossible d'écrire quoi que ce soit si écrire consistait tout bonnement à narrer : si la prose, comme bien souvent par nécessité ou paresse, consistait à composer le synopsis d'une opérette sans musique [...] À la lecture de certains textes, j'ai pu constater la monumentale supériorité du commentaire sur la narration [...] Donc : ne pas décrire une situation, la commenter ; ne pas narrer [...] ne pas écrire un livre, le considérer comme déjà fait et composer dans ses marges (Boutouillet, 2005).

Identifiant la narration à une impasse, Senges choisit donc, comme il le revendique plus loin dans l'entretien, une sortie borghésienne du récit par le commentaire. Comment ce programme est-il réalisé dans *La réfutation majeure* et en quoi rejoint-il et relance-t-il des questions qui sont actuellement celles du roman ?

LA CONTRAINTE GÉNÉRIQUE

Identifié comme un « roman » par les recensions critiques qui soulignent ainsi le caractère fictif du manuscrit, le livre de Senges met en place un dispositif générique beaucoup moins univoque. À considérer le paratexte et la disposition des chapitres, le prière d'insérer intitulé « Présentation des éditeurs », le sous-titre qui apparaît sur la première page : « Version française d'après *Refutatio major* attribué à Antonio de Guevara (1480-1548) », et la postface que suit, en fin de volume, une coda, *La réfutation*

majeure se présente plutôt comme un travail érudit, l'édition d'un texte ancien. Néanmoins, aucune des formules conventionnelles (« présentation de », « édité par », etc.) ne relie le nom de Senges au texte de Guevara. Non seulement il n'y a pas de lien explicite avec les « éditeurs » anonymes et pluriels du prière d'insérer, mais l'écart se creuse encore puisque ce dernier a ici sa forme ancienne de feuille volante insérée dans le volume. Or c'est sur ce document au statut un peu incertain, supplément ou excédent du livre, qu'est indiquée la seule mention d'une cote de bibliothèque censée permettre de retrouver le manuscrit original. Les diverses modalisations du sous-titre (« version » française plutôt que traduction, « d'après », « attribué à ») ménagent du jeu et du doute.

La distribution de l'énonciation dans les deux parties de l'ouvrage, le texte réputé ancien d'une part, la postface et la coda d'autre part, est également ambiguë. La postface et la coda empruntent au mode savant son découpage en sections, son recours à la citation, et surtout une énonciation de type théorique dont l'objectivité se manifeste par le traitement égal accordé aux différentes attributions possibles de *La réfutation*; en cela, elle ne se distingue pas radicalement de l'énonciation du texte ancien qui lui aussi met sur le même plan diverses hypothèses pour les réfuter. Le recours à des documents du XX^e siècle, des comparaisons avec d'autres cas d'attributions hasardeuses et de manuscrits tardivement découverts marquent le changement de niveau énonciatif et la rupture temporelle entre le texte de la *Réfutation* et sa postface, mais le commentaire évite la position de surplomb rétrospective par laquelle le présent de l'étude considérerait le passé de son objet. Par exemple, la postface ne confronte pas la thèse de Guevara au démenti que lui a infligé l'histoire. On n'a donc pas affaire à un dispositif d'encadrement dans lequel le commentaire ferait autorité sur le texte commenté, mais à une relation de type métaphorique. Si le temps a changé, la question, identique pour Guevara et pour son éditeur commentateur, est celle du récit et de ses pièges, de la lutte entre la croyance et la

preuve, qu'il s'agisse pour l'un de la découverte de l'Amérique, et pour l'autre de l'origine d'un texte.

Fabrication d'un faux manuscrit ancien et de sa fausse édition savante, *La réfutation majeure* pourrait se lire comme un canular, une parodie du travail érudit, saisi dans ses tics de langage et ses travers. Mais outre que les indices sont contradictoires et mêlent le vrai, le probable et le faux, *La réfutation majeure* semble plus proche de la littérature à contrainte que de la parodie. Le choix de la réfutation en tant qu'exercice scolastique lui-même fondé sur une contrainte – réfuter pour réfuter et non pour prouver – est moins le support d'une caricature que le cadre d'une expérience. Senges emprunte à des genres mineurs, spécialisés, déclassés par rapport au canon littéraire contemporain, ancienne scolastique ou travaux érudits, des règles auxquelles il soumet son écriture. Règles de la réfutation dans le texte de Guevara : soit n'importe quelle proposition, la réfuter consiste à attaquer la légitimité de ceux qui la soutiennent et de ceux qui y adhèrent, à montrer ses failles, et à la remplacer par une proposition contraire. Règles de l'édition savante : soit un manuscrit dont on ne connaît pas l'auteur, toutes les possibilités doivent être examinées afin d'établir, par élimination, l'attribution la plus vraisemblable. L'ironie réside précisément dans l'application stricte de ces règles. L'expérience renvoie aussi à la science pour laquelle Senges manifeste de l'intérêt dans d'autres livres, et avec laquelle une partie de la littérature contemporaine entretient des rapports étroits. On voit bien comment *La réfutation majeure* s'écrit, comme le souhaite Senges, « dans les marges », mais le commentaire qu'est à la fois la réfutation et l'identification de son auteur ne liquide pas pour autant la narration.

LA DISPUTE DES RÉCITS

Nous n'en sommes pas quittes avec le récit, la narration, les personnages, la fiction, ce que Senges congédie comme « synopsis ». D'une part, le récit naît ici, paradoxalement, de sa dénégation.

tion et d'autre part, il constitue le sujet même du livre. Guevara se donne pour tâche de défaire un récit puisque c'est à cela que se résume, selon lui, la découverte de l'Amérique : fable, enchevêtrement de contes et de rumeurs, fraude promue à la fois par ses bénéficiaires et ses victimes qui se confondent souvent (les rois d'Espagne et du Portugal dans leur lutte contre Venise, le clergé catholique en quête de nouveaux convertis, les marchands, les armateurs, les grands banquiers juifs au moment de l'expulsion, les clercs, mais aussi tout le petit peuple pauvre que l'Europe méditerranéenne ne peut plus nourrir). Sur le modèle de Don Quichotte, toujours perceptible en filigrane, Guevara se bat contre le récit de l'Amérique ; or la structure pragmatique de la réfutation l'oblige à faire exister ce qu'il réfute, de sorte que la découverte de l'Amérique est racontée, chez Senges, du point de vue d'un personnage qui n'y croit pas.

Que le franciscain s'adresse à son souverain sur des faits connus de l'un et de l'autre justifie un récit lacunaire, allusif, mais qui n'en est pas moins présent. C'est d'abord l'évocation de l'Espagne à la fin du XV^e siècle, au moment des premiers voyages de Christophe Colomb, pour laquelle Senges reprend des motifs en quelque sorte canoniques : intrigues de cour autour de la reine Isabelle, rivalités entre les navigateurs, scènes portuaires de retours des équipages triomphants ou piteux, présentation de l'or et des indigènes ramenés des Terres nouvelles que Guevara dénonce comme des mises en scène, effervescence dans les officines des cartographes, etc. Ce récit rapproche Senges d'autres écrivains contemporains intéressés par le passé le plus lointain, de Pascal Quignard à Pierre Michon. Il convoque une vaste érudition historique (événements, dates, documents, tous contestés par Guevara) mais fait aussi appel à tout le légendaire de la découverte avec ses anecdotes et ses personnages tel qu'on le trouve déjà dans les nombreux romans que cet épisode a inspirés. Citons parmi les contemporains, entre autres, Alejo Carpentier et le médiéviste Paul Zumthor. À ce récit de la découverte d'une terre réellement nouvelle qu'il juge invraisemblable, s'oppose un autre récit dicté à Guevara par la nécessité de

renverser les preuves matérielles telles qu'elles existent dans les années 1515-1525 au moment supposé de l'écriture de la *Réfutation*. Un autre « synopsis » est donc esquissé : l'or des découvreurs vient des coffres d'Isabelle, il est transbordé en secret sur les navires qui le rapporteront ; les habitants des Terres nouvelles qu'on exhibe ont été embarqués au Cap-Vert, on les a déguisés et on a rougi leur peau. Les expéditions ne dépassent pas les côtes de Guinée où les navires accostent en attendant de rentrer, non sans avoir laissé les pauvres marins crédules se noyer quand on ne les a pas précipités à la mer.

Le récit s'insinue aussi à travers ses personnages emblématiques : « L'étude de l'imposture, écrit Guevara, exige de passer en revue quelques célébrités qui, de plein gré ou par accident, ont failli laisser leur nom dans les livres d'histoire, voire les livres de géographie » (Senges, 2004 : 91¹). Ainsi sont malmenées les principales figures historiques de la découverte dont les destins, toujours allusivement évoqués, ne retiennent que les éléments permettant d'étayer la thèse de la fraude. Désireux d'enlever toute crédibilité à ces artisans ou promoteurs de la découverte, Guevara charge les portraits, pointe les travers, et reprend les rumeurs à son compte. Ce procédé permet au texte d'intégrer, au titre des soupçons du franciscain, des pans entiers du légendaire de la découverte, mais aussi de son histoire et de son interprétation. À cet égard, Guevara anticipe la thèse qui sera celle de l'historien Salvador de Madariaga au XX^e siècle, selon laquelle Colomb, Juif lui-même, et financé par Santangel, veut offrir aux Juifs expulsés une nouvelle Terre promise (Madariaga, [1940] 1952). Pour Guevara, il s'agit d'une sinistre supercherie, imaginée avec la complicité d'Isabelle qui s'efforce de racheter ainsi ses propres décrets et espère y gagner de quoi rembourser ses dettes. De Colomb, menteur, surnommé *el Fallador* ou « l'Amiral des moustiques », à la fois dupe et dupé, Guevara écrit qu'il figure « parmi la poignée d'hommes choisis pour interpréter [souli-

1. Les renvois à *La réfutation majeure* seront désormais indiqués par la mention *RM*, suivie du numéro de la page.

gnons ici la connotation théâtrale] la découverte, le plus attendrissant et le plus pitoyable » (*RM*: 99). À la lourdeur de Colomb il oppose la grâce retorse d'Amerigo Vespucci qui, comme on sait, lui « vole » sa découverte :

Pour les divulgateurs du monde nouveau, soucieux de donner du rythme et du rebondissement à leurs fables, Vespucci de bonne famille, gérant de la fortune des Médicis, Mercure des lettres de change, est par contraste l'adversaire obligé du roturier Colomb, idole des plâtriers, confit en dévotion, gobela-lune, avide comme sont avides les pauvres [...] Christobald, c'est le négoce, l'ambition pécuniaire, la petite rentabilité [...] Vespucci, c'est l'art pour l'art, théorisé du fond de son lit par un fils à papa (*RM*: 98).

La réfutation de Guevara ne se limite donc pas au remplacement d'un « synopsis » invraisemblable par un autre plus crédible, elle génère aussi un métarécit en ce sens qu'elle est le commentaire du récit que sont en train d'imposer, notamment grâce au « rythme », au « rebondissement » et aux « contrastes », les « divulgateurs » du nouveau monde.

L'EXÉGÈSE COMME RÉCIT

En effet, l'essentiel de *La réfutation* tient à l'exégèse malveillante, parfois paranoïaque, à laquelle Guevara soumet les écrits et l'ensemble des documents qui fondent la découverte. En cela, le livre de Senges correspond à la description que donnent Dominique Viart et Bruno Vercier de ce qu'ils appellent « une littérature archéologique » : « Chacun de ces textes fait affluer les documents, lesquels se substituent souvent à la narration première » (2005 : 265). Chez Senges, attaché justement à éviter « la narration première », cette substitution opère par une mise en scène de l'exégèse qui produit du récit. Ainsi, les cartes des territoires nouvellement découverts, dont la production exponentielle éveille évidemment la suspicion du franciscain, donnent lieu à des scènes assez carnavalesques, voire à des tableaux – parmi lesquels se glissent sans doute quelques *ekphrasis* – où « des

cartographes dessinent à main levée [...] et [font] naître des îles sur le papier» (*RM*: 23), tandis que des clercs consignent les propos et les visions de marins ivres. C'est ainsi que sont décrits les ateliers Waldseemüller de Saint-Dié où, pour la première fois, le nom «America» se trouve inscrit sur une carte. À ces livres et à ces cartes, Guevara reproche surtout leur absence de nouveauté dont il fait un signe supplémentaire du mensonge de la découverte. Rien, selon lui, qui ne soit déjà connu, c'est-à-dire contenu dans les livres, dans la Bible, chez Homère, Pline ou Isidore de Séville, ou encore dans les bestiaires médiévaux: «On jurerait que l'aventure du monde nouveau est seulement, seulement, la copie à peine ornementée de nos anciennes légendes, copie effectuée sur mer au lieu de l'être sur papier: farce pour farce, on aurait pu se contenter d'un seul livre» (*RM*: 26). Outre que, pour lui, les «merveilles» annoncées ont leur source dans les bibliothèques et non dans les voyages, ces livres ne parviennent pas à produire quelque effet poétique: «Au lieu de cela [...], il n'est question que de commerce, de mines d'or, de fruits récoltés et revendus, d'investissement et de retour sur investissement» (*RM*: 28).

Dans la mesure où la principale arme de *La réfutation* est la critique de textes qui sont sa véritable cible, elle doit également s'en prendre, comme la polémique, à l'*éthos* des auteurs pour anéantir leur crédibilité. Par là s'esquissent, à travers leurs discours rapportés et gauchis, des *persona* peu à peu investies par la fiction et transformées en personnages. Bien qu'elle délaisse la polémique pour le discours objectif, la postface, exégèse des attributions antérieures du texte, ne procède pas autrement. La formule en est donnée à partir d'un exemple: «Bartholomeus Keckermann préfère placer Vespucci sous l'égide de Mercure, pour un ensemble de raisons qui, mises bout à bout, composeraient une biographie» (*RM*: 206). Si certains de ces personnages ne font que passer, d'autres figures d'auteurs prennent davantage d'ampleur. C'est le cas en particulier de Pierre Martyr d'Anghiera (1455-1536), chapelain de la reine Isabelle, soutien

de Colomb à la cour, à qui Guevara s'en prend parce qu'il aurait été le premier à utiliser la formule « Orbe novo » dans ses *Décades océanes* (1516-1530). À ce titre, il devient l'ennemi personnel du franciscain dans une lutte par textes interposés dont les enjeux sont bien ceux d'un combat :

On ne me verra pas agiter les bras : si ma déception est immense, si mes griefs comme ceux de mes semblables paraissent n'avoir aucune limite, et faire à leur façon le tour du monde, ma réponse aux fables sera seulement ces petites notes marginales, surtout la lecture que vous voudrez bien en faire. Je ne provoquerai jamais un individu comme Pierre Martyr d'Anghiera en duel, et je ne comploterai pas de guet-apens contre lui ; c'est presque avec réticence que j'accepte d'en faire ici même la figure du traître par excellence, ou complice, l'apôtre obéissant du monde nouveau dont il écrit les Évangiles apocryphes avec un zèle pitoyable (*RM*: 55).

C'est par la concentration des attaques *ad hominem* qui font de d'Anghiera « le petit poète de l'imposture, le greffier forcené, laborieux » (*RM*: 55), mais aussi le bonimenteur au « parler appris certainement dans les foires de Milan », qui « redevient épiciier en dépit de ses efforts pour mériter le statut de poète » (*RM*: 62), que Guevara peaufine le rôle du fourbe qu'il doit lui faire jouer.

Mais *La réfutation* ajoute un cran à ce procédé énonciatif agonistique quand Guevara met en scène sa lecture des *Décades* de son adversaire dans une relation avec leur auteur qui passe de la commisération à la révolte et au dégoût :

C'est d'abord par pitié que je me suis intéressé au sort de Pierre Martyr, apparu à mes yeux dans la posture de l'esclave scribe, définitivement privé de son esprit critique [...] je me promettais de rendre justice, non plus seulement me débattre par la parole avec la grammaire des imposteurs mais, à cheval, en armure, m'en aller libérer le détenu où qu'il se trouve, et le libérer même des livres qu'il compose comme un prisonnier tisse ses liens, avec une minutie étrange [...] tant était intense ma pitié, j'interprétais cet absurde zèle comme l'instinct d'un incarcéré, qui sauve sa peau en se montrant fidèle à ses gardiens (*RM*: 56-57).

L'argument classique de la fausse pitié qui permet d'affirmer la défaite de l'adversaire est narrativisé par Guevara. L'anachronisme de l'allusion à Don Quichotte, marquée dans le désir de se battre « à cheval, en armure », rappelle que c'est le texte et sa lecture qui produisent l'auteur. Mais le Don Quichotte évoqué ici est déjà second, c'est celui du *Pierre Ménard* de Jorge Luis Borges.

Selon le dispositif spéculaire qui commande l'ensemble du livre, la postface réitère cette invention de l'auteur par le texte. Trois attributions possibles y sont explorées, « L'attribution majeure » à Guevara, vraisemblable, et deux « attributions mineures » que le commentateur propose de considérer comme deux autres possibilités, et par conséquent deux autres récits. Dans la première, l'auteur de *La réfutation* serait Vespucci lui-même, qui n'en est pas à un faux près. La postface reprend cette hypothèse à Keckermann, déjà cité, érudit, réel ou fictif, de la fin du XVI^e siècle, et en accepte l'idée à cause de la prudence du Florentin qui, désireux de passer à l'histoire coûte que coûte, a pu écrire aussi bien les lettres qui attestent la découverte que sa réfutation. L'objection de la mort de Vespucci en 1512, soit avant la rédaction du texte, est rapidement contournée : « l'escroquerie aux assurances vie connaît ici un lointain précédent à vrai dire ; Vespucci était si pauvre autour de 1512 qu'il était prêt à mourir six fois, dans six principautés différentes pour demander à six princes six pensions cumulables » (RM : 205). Selon la deuxième attribution mineure, due cette fois à un certain Alonso Fernandez de Avallaneda, pseudonyme d'« un écolier facétieux » impossible à identifier sous son pseudonyme, *La réfutation* pourrait avoir été écrite par Jeanne la Folle, fille d'Isabelle et de Ferdinand et mère de Charles Quint, le destinataire du livre de Guevara. Écartée du pouvoir et enfermée comme folle, Jeanne se serait réfugiée dans l'aphasie pour « perfectionner sa réclusion » (RM : 213) et protester : « L'intelligence de Jeanne fait vœu de silence : car parler revient à être enrôlé dans la grammaire de l'adversaire » (RM : 214). Néanmoins, attentive « à tout ce que le pays abrite de petits porteurs floués et marins bredouilles » (RM :

219), elle aurait écrit clandestinement *La réfutation* ; victime elle-même d'une machination, Jeanne a toute la légitimité pour en réfuter une autre. Par ailleurs, cette négation de la nouvelle vastitude du monde écrite du fond d'une étroite cellule réinvestit en le détournant le topos du voyage immobile.

S'il est toujours possible de faire tenir tous ces récits, quitte à « imiter la déraison professorale et documentée de Saussure » (*RM*: 206) dit l'auteur de la postface, renvoyant au Ferdinand de Saussure des *Anagrammes*, en appelant à lire sous les mots, c'est par sa capacité à imposer un personnage, donc par la fiction, que l'une des versions s'impose finalement : « Amerigo et Jeanne nous abandonnent, l'un se noie dans le paludisme, l'autre s'amenuise dans sa folie [...] ils nous laissent en compagnie du seul Guevara, évêque grincheux, confesseur volubile : on a connu compagnon plus agréable » (*RM*: 221).

Retenant Guevara comme l'auteur de *La réfutation*, la postface – et Senges qui parle à travers elle de son propre livre – feignent d'assumer un choix austère, apparemment éloigné des attraits romanesques qui auraient conduit plutôt vers le récit d'aventures avec Vespucci ou vers le tragique avec Jeanne la Folle. Mais le choix ne repose pas sur des considérations esthétiques ou affectives, il est présenté comme le résultat de la contrainte :

Soit l'évidence (parler de *La réfutation* de Guevara comme on parle du Requiem de Mozart [...]) ; soit le doute et le jeu des attributions : qui sont des variations plaisantes comme des friandises (ou comme l'hésitation au-dessus des friandises). Si l'on décide de se passer de la figure de Guevara (un évêque ? un confesseur et un donneur de leçon ? une vieille barbe), si l'on décide que Guevara est un nom aussi creux pour l'instant et énigmatique que celui du Pseudo-Denys l'Aréopagite, on peut aussitôt s'offrir le plaisir de puiser dans la liste des auteurs suspects, en activité entre 1500 et 1530, et dépourvus d'alibis sérieux. Et par bonheur le catalogue est long, puisque c'est une époque de graphomanes, d'érudits omnivores et omnipotents, de compilateurs, d'encyclopédistes, d'hommes curieux et de bibliophiles : qui veut les énumérer tous doit avoir une voix incassable et des poumons de bronze (*RM*: 221-222).

Outre l'allusion au roman policier qui fait signe vers d'autres pratiques contemporaines, le livre fournit ici au moins en partie son pacte de lecture. En comparant les aléas de l'érudition ancienne, et métaphoriquement les hésitations de toute lecture, aux « friandises » et au plaisir « d'hésiter » devant trop de tentations, Senges inscrit le passé lointain (et la littérature) sous le signe du jeu par la référence à l'enfance, mais aussi dans le vertige jubilatoire de la *libido sciendi*. Lue à l'aune du programme poétique de l'écrivain évoqué plus tôt, *La réfutation majeure* fait apparaître « la marge » qu'il se donne en considérant « le livre déjà fait » et la narration en quelque sorte superflue, ou devenue impossible. Cette marge est à la fois celle d'une métafiction qui continue et augmente les livres par la reprise, et celle d'une métanarration qui raconte cette entreprise, potentiellement infinie. Dans cette odyssée, Senges se donne pour règle l'hypothèse, qui à la fois déclenche la fiction en ce qu'elle ouvre justement l'hypothétique, et la balise en ce qu'elle appelle une méthode.

L'ÉRUDITION COMME FICTION

Chez Senges, la pratique de la fiction érudite ne consiste pas tant dans la convocation de l'érudition dans la fiction que dans l'appréhension de l'érudition comme fiction. À ce titre, l'éloignement où il situe son texte et entraîne son lecteur est moins celui de l'histoire ou du passé que celui de l'incertitude et du jeu. L'érudition lui fournit un répertoire non plus simplement de faits anciens, mais de questions non résolues, d'hypothèses. L'indétermination générique entraîne le texte vers l'ouvrage savant, selon un procédé que Viart et Vercier observent pour cette partie du corpus contemporain tourné vers la culture ancienne « au point de donner au livre l'allure d'un essai ou d'un ouvrage savant » (2005 : 265) ; la confusion se complique, dans le cas de *La réfutation majeure*, d'une dimension théorique.

On le voit, *La réfutation majeure*, comme machine savante, ne cache pas sa dette à l'égard de « Pierre Ménard, auteur du *Don Quichotte* ». En témoigne l'image récurrente du monde comme

bibliothèque, doublée chez Senges de métaphores qui associent l'écriture à la mer. Le nouveau monde apparaît à Guevara tout entier contenu sur «des étagères [qui le] cernent» (*RM*: 132); mais les textes de la découverte, ou plutôt la découverte comme texte, «ouvre une brèche par où s'engouffre l'eau saumâtre», et «contredire» ces textes, les endiguer, exigerait qu'il «remplisse de [s]es écrits forcenés une bibliothèque aussi grande et aussi large, ce qui apporterait aux curieux de la distraction à défaut de preuves» (*RM*: 133). De là vient d'ailleurs son sentiment d'impuissance qui renverse presque la thèse de sa *Réfutation*:

J'ai, quant à moi, misérable disciple, non pas le devoir de confondre un petit document, mais de renvoyer au néant un pays tout entier, et bientôt de faire face à une marée d'écriture, qui se dresse devant moi, bibliothèque de trente coudées, haute comme les murailles de Camelot ou celles de la Jérusalem terrestre (*RM*: 161).

Fidèle à Borges, *La réfutation majeure* situe l'origine du récit dans d'autres récits, indéfiniment, et dans ce que Guevara appelle notre «insatiable besoin de mensonges» (*RM*: 162). À ce titre, c'est du lecteur, tour à tour dupe et non dupe, que dépend le récit. Impossible de ne pas penser, à en retrouver aussi fréquemment la trace dans *La réfutation majeure*, à la célèbre formule de Jacques Lacan «les non-dupes errent» (1973). Jamais intégralement reproduite dans le texte de Senges, elle n'en est pas moins constamment lancée au lecteur dans un ouvrage où d'une part il s'agit d'attribuer à un texte une paternité, et où d'autre part l'errance et l'erreur sont le lot de tous (marins dupes des promesses de richesses du nouveau monde, Guevara, dérisoirement non dupe alors même qu'il se trompe lourdement, érudits appliqués à attribuer des textes à des auteurs, quand les uns et les autres sont tombés dans l'oubli et n'importent plus à personne, et nous, lecteurs qui suivons le texte dans ses dédales). Une remarque de Guevara sur les alchimistes pourrait constituer une réponse:

Chacun sait par ailleurs que l'alchimiste cherche à égarer son lecteur, que cet égarement est bien souvent une fin en soi, et qu'il y aurait quelque chose de vain dans chacun des efforts faits pour déjouer cette tromperie, parce que le vide de nos existences nous attend à chaque résolution d'énigme (*RM*: 51).

Qu'en conclure, sinon que l'infinie relance de «l'énigme», et donc du récit, protège de ce «lieu sans bord et sans fond» (*RM*: 157) que nie et craint à la fois Guevara? L'échappée hors du genre romanesque que constitue *La réfutation majeure* ramène au récit, elle en est même une sorte d'apologie ironique.

Senges applique dans son écriture ce que Borges attribue à Ménard: «enrichi[r] l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle: la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées» (Borges, [1956] 1983: 52). Il convient de s'interroger sur la fonction de l'anachronisme et du faux dans le texte de Senges et sur le positionnement dont ils peuvent être les indices dans un texte contemporain. L'anachronisme est d'abord celui du sujet. Pourquoi, sur la base d'un document vraisemblablement faux, déployer en 2004 une réflexion sur la contestation de la découverte de l'Amérique par un contemporain de cet événement? Senges ajoute ici un tour à ces tentatives de «désenfouissement» du passé qui, selon Viart et Vercier, «témoignent du besoin contemporain de réenraciner un présent veuf de ses ancrages dans ce qui a contribué à le faire tel qu'il est devenu» (2005: 267); Senges restitue non pas les faits, mais les erreurs d'interprétation auxquelles ils ont donné lieu, leur déni, finalement aussi têtue qu'eux. Si le passé peut parler au présent, la leçon serait à chercher ici du côté de l'erreur selon le principe de Guevara, admirateur d'Érasme, qui dit n'avoir connu «dans ce monde de fous qu'une seule personne sensée, Jeanne dite la Folle» (*RM*: 167). De même, le franciscain, que désole pourtant le peu d'imagination des faussaires, déclare: «Le faux n'a pas les qualités du vrai, il se contente de les faire apparaître» (*RM*: 138). En choisissant d'inscrire le récit dans le détour de l'ancien, l'obscur, l'incertain, l'erroné, l'apocryphe, en contresi-

gnant, sans jamais le faire complètement, une réfutation, que réfute Senges? On peut avancer quelques réponses : sont à la fois réfutés le savoir, en amenant l'érudition la plus pointue vers des impasses, le roman en tant que narration première, en explorant dans un emboîtement sans fin des narrations au second degré, et même au second degré du second degré comme le manifeste sa reprise de l'expérience de Borges, ainsi qu'un certain esprit de sérieux. Si *La réfutation majeure* réinvestit dans le présent une énonciation du passé, c'est peut-être, par un nouveau déplacement, celle de *L'éloge de la folie*, en proposant au contemporain d'observer le monde du point de vue le plus dérisoirement lointain et à partir de la contradiction.

BIBLIOGRAPHIE

- BORGES, Jorge Luis ([1956] 1983), « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », dans *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Paris, Gallimard, p. 41-52.
- BOUTOUILLET, Guénaél (2005), « Pierre Senges, fragile et d'aplomb », 18 janvier, [En ligne], [<http://remue.net/cont/Senges.html>] (12 octobre 2007).
- CARPENTIER, Alejo (1979), *La harpe et l'ombre*, traduit de l'espagnol par René L-F. Durand, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- GUEVARA, Antonio de (1592), *L'horloge des princes: avec le tresrenommé Liure de Marc Aurele/recueilli par Don Antoine de Gueuare, euesque de Guadix & Mondouedo; traduit en partie de castilan en françois, par feu N. de Herberay, Seigneur des Essars, & depuis reueu et corrigé nouuellement, outre les precedentes impressions par cy deuant mises en lumiere*, Anvers, Imprimerie A. de Coninx.
- LACAN, Jacques (1973) « Les non-dupes errent », *Le Séminaire*, 1973-1974, Séance du 13 novembre 1973, Livre 21, texte inédit, transcription en ligne, à l'adresse: [<http://pagesperso-orange.fr/espace.freud/topos/psych/psysem/nondup/nondup1.htm>]
- MADARIAGA, Salvador de ([1940] 1952), *Christophe Colomb*, Paris, Éditions Calman-Lévy.
- SENGES, Pierre (2004), *La réfutation majeure*, Paris, Éditions Verticales/Éditions du Seuil.
- VIART, Dominique, et Bruno VERCIER (2005), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.
- ZUMTHOR, Paul (1987), *La fête des fous*, Montréal, l'Hexagone.
- ZUMTHOR, Paul (1991), *La traversée*, Montréal, l'Hexagone.

LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE ET LA QUESTION DU POLITIQUE

Dominique Viart

Université Charles-de-Gaulle–Lille 3

Poser la question du politique à propos de la littérature française contemporaine, c'est se trouver, d'emblée, devant deux *doxa* contradictoires. Certaines réflexions, élaborées par des sociologues, des historiens du temps présent et quelques philosophes considèrent qu'après les années 1960-1970, qui furent parmi les plus politiques et les plus militantes qui soient, notre époque serait celle d'une dépolitisation du champ culturel. Une telle conviction se développe notamment dans le champ disparate et nombreux des études de la « postmodernité ». Inversement, une autre interprétation de la même histoire culturelle insiste sur le retour de la littérature à des préoccupations sociales et à des questionnements d'ordre politique. Il n'est possible de sortir de cet apparent paradoxe qu'en reprenant un peu en détail les termes de cette double opposition et en la confrontant aux œuvres que notre temps nous donne à lire. Nous verrons ensuite que celles-ci, si elles ne négligent pas les questions politiques, ont singulièrement déplacé les pratiques littéraires qui s'en saisissent.

LITTÉRATURE FORMELLE OU LITTÉRATURE ENGAGÉE ?

L'évaluation du lien entre littérature et politique dans les années 1960-1970 est complexe. Nul ne niera la proximité des

revues *Change* et *Tel Quel* avec la pensée marxiste (voir Forest, 1995) ni que ces années furent, autour de Louis Althusser, celles du déploiement du marxisme intellectuel. En revanche, durant cette même période et s'agissant de littérature *stricto sensu*, il convient de rappeler la séparation de plus en plus marquée de l'activité littéraire et de l'action politique. On se souvient notamment que les Éditions de Minuit refusèrent le manuscrit d'un roman de Claude Ollier au motif qu'il abordait trop la question coloniale, l'année même où elles publiaient *La question* de Henri Alleg (Viart et Vercier, 2005). Notons à cet égard que les textes théoriques produits par les écrivains eux-mêmes, Alain Robbe-Grillet en tête, mais aussi les propos d'un Claude Simon, cherchaient à rompre avec le modèle sartrien d'une écriture « engagée » ou « en situation ». On sait du reste combien difficiles furent les compagnonnages entre les revues d'avant-garde (*Tel Quel* et *Change* mais aussi *Digraphe*, *La Pensée*, *La Nouvelle Critique*) et les intellectuels partisans. C'est que la question de la forme s'est imposée en littérature sur celle des contenus. Dès lors, les *thématiques* sociopolitiques ne sauraient avoir bonne presse. La question du politique s'est alors déplacée, sous l'influence de la pensée structurale, vers des problématiques plus strictement textuelles, comme on le voit notamment dans *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes (1953), qui prétendait déconstruire le discours bourgeois, avant de dénoncer, lors de sa leçon inaugurale au Collège de France, le « fascisme de la langue » (voir Barthes, 1978 ; Merlin-Kajman, 2003). Ce sont les *formes* académiques de la « représentation », censées véhiculer une idéologie irrecevable dans leur disposition plus encore que dans leur propos, qui sont condamnées. Adopter les mêmes formes pour tenir un autre propos, c'est se faire piéger par les modalités mêmes de la pensée bourgeoise. Il faut d'abord déconstruire la littérature, en perturber les agencements.

À cette période, plus contrastée que ne le laissent penser les illusions rétrospectives, aurait succédé une autre, laquelle se serait peu à peu détournée de la question politique sous l'effet d'une désaffection générale envers les « grands récits » (Lyotard,

1979). La mise au pas des mouvements dissidents de Prague en 1968 puis l'effondrement du bloc soviétique auraient achevé de priver toute réflexion politique de référence idéologique légitime. La « postmodernité », selon le terme souvent retenu pour nommer cette période ouverte avec la fin du XX^e siècle, est souvent décrite comme individualiste (Lipovetsky, 1983), dépolitisée, marquée par une moindre adhésion aux pratiques syndicales et partisans, une perte du sens collectif et une indifférenciation générale envers les systèmes de valeurs. Elle coïncide, en littérature française, avec le repli sur l'intime (avec le succès de l'« autofiction »), l'attachement nostalgique aux « petits bonheurs » ou le recours au roman « impassible », au grand dam des tenants d'une littérature plus ambitieuse, brassant les mondes et les aventures, affrontée à l'Histoire des peuples et des partis, réclamée par des pamphlétaires comme Jean-Marie Domenach (1995) ou plus récemment par un Tzvetan Todorov (2006) revenu de ses amours structurales. Selon ses détracteurs, une telle littérature manque d'ambition et méconnaît les grandes questions politiques qui agitent le monde et fécondaient les œuvres d'un André Malraux, d'un Louis Aragon.

Une autre version de cette même histoire littéraire se développe néanmoins sous la plume de critiques plus nuancés. Elle soutient qu'après deux décennies de formalisme militant durant lesquelles les écrivains ont accompli le mot d'ordre moderne qui vouait la littérature à explorer son « médium même » (selon Clément Greenberg, qui définit ainsi le programme moderne), celle-ci serait redevenue « transitive » en se saisissant à nouveau d'objets tenus en marge par les avant-gardes. Or, se redonnant des objets, en en faisant la matière de leur œuvre, les écrivains se prononcent à leur endroit. Pour peu qu'il s'agisse de décrire la réalité présente, le monde tel qu'il va, l'état social : leurs textes se trouvent confrontés à des questions nécessairement politiques. À une histoire littéraire qui fait se succéder avant-gardes militantes et postmodernité indifférente s'oppose ainsi une autre qui met l'accent sur une littérature contemporaine transitive renouant avec le politique après deux décennies de formalisme tenant

l'engagement pour une « notion périmée », pour reprendre l'expression connue de Robbe-Grillet. Qu'en est-il vraiment si l'on observe les œuvres elles-mêmes, leur contenu et leur facture ?

PRÉSENCES DU POLITIQUE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE CONTEMPORAIN

De fait, la littérature contemporaine propose, à côté de ces textes intimes ou nombrilistes qui ont longtemps alimenté les médias et les polémiques, d'autres œuvres, non moins insistantes mais peut-être moins médiatiquement repérées, qui prennent largement en compte le fait social : ce sont, dès 1982, celles de François Bon et de Leslie Kaplan (*Sortie d'usine* et *L'excès-l'usine*), suivies par celles de Jean-Paul Goux (*Mémoire de l'enclave*, 1986), d'Auréli Filippetti (*Les derniers jours de la classe ouvrière*, 2003), de Franck Magloire (*Ouvrières*, 2002). Auxquelles il convient d'ajouter des textes et non des moindres, qui ont contribué à façonner largement le paysage littéraire contemporain : ceux d'Annie Ernaux (*La place*, *Une femme*, *L'événement*), tous imprégnés d'une conscience sociopolitique très aiguë, et qui se pensent eux-mêmes dans l'articulation de l'ethnographie et de la littérature (voir Baudorre, Rabaté et Viart, 2007), ou encore les *Vies minuscules* de Pierre Michon (1984) qui offrent à la littérature un domaine populaire et rural oublié depuis les années 1930, sinon par les « récits de vie » (Pierre Jakez-Hélias, *Le cheval d'orgueil*) qui contribuèrent au mitan des années 1970 à réintroduire une certaine attention à des modes de vie bousculés par la modernisation du quotidien.

De même, tout un pan de la littérature de ces vingt dernières années met en scène le réel présent avec une vigueur remarquable : aux noms de Bon et de Kaplan, il faut alors ajouter ceux de Frédéric Valabrégue, de Jean-Yves Cendrey, de Philippe Raulet, de Jacques Serena, de Laurent Mauvignier, et la liste n'est pas close. Elle ferait place aussi à Régis Jauffret, qui écrit au conditionnel les fictions mentales violentes et meurtrières que suscitent chez des personnages communs les pressions du réel ; à

Marie N'Diaye ou Chloé Delaume dont les fictions fraient avec l'irrationnel.

Enfin, il est aussi une littérature plus directement en prise sur les questions d'idéologie. C'est du reste à son exemple que la littérature française s'est à nouveau ouverte au politique: les premiers écrivains à toucher à ce domaine furent des auteurs de romans policiers. Souvent acteurs déçus des groupes ou groupuscules d'extrême gauche des années 1970, ils se sont tournés vers le roman pour dénoncer ce que leur activisme ne parvenait pas à endiguer. Jean-Patrick Manchette fut ici un auteur décisif, issu de la mouvance situationniste, qui fit basculer le roman policier français enfermé dans le pittoresque des mœurs et des petites affaires du « milieu » ou du grand banditisme vers la violence plus politique marquée du « néo-polar ». Ses livres abordent les questions de décolonisation violente, le glissement de groupuscules vers le terrorisme... Son exemple et celui de Jean Amila (pseudonyme de Jean Meckert) sont bientôt suivis par Didier Daeninckx, Thierry Jonquet et bien d'autres, qui mettent la politique directement au cœur du livre.

Depuis ce tournant des années 1975-1984, les formes d'implication, voire d'intervention du littéraire dans les champs politiques et sociaux se sont diversifiés. On pourrait, sommairement, en distinguer trois types.

D'abord, une littérature qui dénonce l'état social présent, exhibe ou caricature – le plus souvent exhibe *et* caricature – ses travers les plus emblématiques: recherche effrénée du plaisir, marchandisation et sexualisation des rapports sociaux, infantilisation des modes de divertissement... les pamphlets de Philippe Muray contre l'« *homo festivus* », les romans provocateurs de Michel Houellebecq en sont les plus célèbres exemples.

Ensuite, une littérature qui fait retour sur le militantisme politique, notamment sur les activités militantes des années 1970. Les frères Jean et Olivier Rolin, Natacha Michel, Jean-Pierre Le Dantec, François Salvaing ont tous donné des romans largement nourris de leurs expériences de cette période. De façon plus originale et plus troublante, moins directement ancrée sur des

événements précis, mais attentive à saisir l'esprit d'un siècle traversé d'utopies désastreuses et de génocides, toute l'œuvre d'Antoine Volodine se déploie comme une vaste anticipation catastrophique des conséquences ultimes des discours totalitaires. À cette production littéraire, à la fois historique et fictive, il convient d'ajouter les livres d'une plus jeune génération, qui est allée aussi interroger la mémoire d'engagements politiques qu'elle n'a pas connus et sur lesquels elle laisse se déployer son imaginaire (Tiphaine Samoyault, *Météorologie du rêve*) ou déchaîne ses commentaires acerbes (Marc Weitzman, *Fraternité*).

Enfin, un troisième ensemble d'écrivains, moins nombreux, n'hésite pas aujourd'hui à revendiquer jusqu'au mot d'« engagement », tombé en disgrâce après les années sartriennes. C'est ainsi que dans un texte récent, intitulé « Les engagés ne sont pas légion », François Bégaudeau (2007) rappelle que l'écrivain est, qu'il le veuille ou non, déjà engagé par la situation qu'il occupe dans le champ social. Il appelle à repenser le lien nécessaire entre littérature et politique en interrogeant la « part d'hétérogénéité acceptable » dans une œuvre d'art, et suggère que la question politique n'est pas moins hétérogène à l'art que celle, par exemple, du désir, si volontiers abordée. Appel que lui-même et ses amis de la revue *Inculte* ne tardent du reste pas à mettre en pratique, en publiant *Une année en France* (Gallimard, 2007), un livre à trois voix, organisé autour du Référendum sur les institutions européennes, de la crise des banlieues et de la contestation du Contrat première embauche mis en place par le gouvernement de Dominique de Villepin. Est-ce encore de la littérature ? Les trois auteurs le prétendent et revendiquent l'inscription de ce livre dans l'espace littéraire.

On le voit : les croisements, rencontres, dialogues, quel que soit le nom qu'on donne à ces interférences du politique, du social et du littéraire, sont nombreux. On ne saurait donc parler de « dépolitisation » ni d'indifférence « postmoderne » au politique, à moins d'avoir une vue bien partielle, voire très partielle de la littérature française de ces vingt-cinq dernières années. Il est vrai que Domenach (décédé en 1997) et Todorov ne lisent guère

ces écrivains de premier plan, trop soumis qu'ils sont à des informations médiatiques inféodées au marché et à l'opinion dominante qui réduit la littérature française au nombrilisme de l'autofiction, ce que l'on peut regretter de la part d'intellectuels reconnus. Cette somme de livres, romans, récits, pamphlets sous la plume des écrivains actuels soulève deux questions, liées l'une à l'autre, ou plutôt dont l'autre apporte des réponses à l'une :

1. Peut-on, considérant cette production, parler d'un « retour de l'engagement », comme on a parlé, pour décrire la littérature contemporaine, de « retour au récit », de « retour au sujet » ou encore de « retour au réel » ? S'agit-il vraiment d'une « nouvelle littérature engagée » ou d'un « renouveau de l'engagement littéraire » ? (Benoît Denis distingue, dans son essai *Littérature et engagement*, les notions de « littérature engagée » et l'« engagement littéraire », catégorie plus souple, moins théorisée.)
2. Quels sont les modes de présence et de traitement du politique dans la littérature contemporaine ? Quelles formes *littéraires* cette présence prend-elle ? Ces formes relèvent-elles d'une *pratique* de l'engagement ?

LA DISPARITION DES PARAMÈTRES DE LA LITTÉRATURE ENGAGÉE

Reprenons la distinction proposée par Denis dans *Littérature et engagement* (2000) : selon ses analyses, la littérature engagée est un phénomène daté, qui prend naissance avec l'affaire Dreyfus et l'émergence de la notion d'intellectuel autour d'Émile Zola, connaît une phase d'élaboration entre les deux guerres mondiales, s'épanouit et se théorise à partir de 1945 avec la préface de Jean-Paul Sartre à sa revue *Les Temps modernes* et son essai *Qu'est-ce que la littérature ?*, et reflue enfin au cours des années 1970. L'engagement de la littérature est en revanche une notion transhistorique qui concerne aussi bien les interventions de Blaise Pascal que celles de Victor Hugo, de Voltaire que de Jules

Vallès (on pourrait, plus en amont, y ajouter celles de Rutebeuf contre les ordres mendiants ou de Clément Marot contre les exigences ecclésiastiques). En fait, ces deux formes sont aujourd'hui caduques en tant qu'elles supposent à la fois :

1. Une figure d'autorité, qu'il s'agisse de l'« intellectuel », du « philosophe éclairé » ou du « maître à penser ». Cette stature a été largement contestée à l'époque de ce que l'on nomme après Nathalie Sarraute, l'« ère du soupçon ». Samuel Beckett et Claude Simon, nos derniers Prix Nobel de littérature après le refus de Sartre, considèrent tous deux que « savoir écrire ne qualifie pas pour délibérer de tout et de rien » (Simon). Les écrivains actuels de même ont tous dénié la pertinence de la fonction de « grantécrivain » selon le titre ironique que Dominique Noguez donne à l'un de ses ouvrages.
2. Des modèles formels d'écriture narrative à finalité discursive, dont certains sont notamment étudiés par Susan Suleiman sous le titre de « romans à thèse », lesquels recourent soit au récit exemplaire, soit au roman d'apprentissage et s'appuient sur une structure antagonique (Suleiman, 1983). Ce type de romans n'existe plus de nos jours : il semble que la déconstruction critique dont ils ont été l'objet de la part des dernières avant-gardes les ait rendus impraticables. D'autres formules, plus attendues, telles que les manifestes ou témoignages politiques (comme les *Retour d'URSS* ou *Retour du Congo* d'André Gide) ne sont guère constitués aujourd'hui en littérature (ils se maintiennent en revanche dans une sorte de philosophie « grand-public », incarnée notamment par Bernard-Henri Lévy). La période contemporaine ne revivifie guère non plus le conte philosophique à la Voltaire ni ne se lance dans la rédaction de « dictionnaire philosophique portatif » à la façon des encyclopédistes. De fait, les conditions socioculturelles, idéologiques et rhétoriques nécessaires à ces formes de présence du politique

dans la littérature se sont défaites ou ont été défaites par la critique dont elles ont été l'objet.

D'un point de vue socioculturel, force est en outre de constater la perte d'audience de la littérature qui n'est plus, aujourd'hui, un média suffisamment porteur pour instituer les écrivains comme maîtres à penser. À ce titre, elle peut difficilement prétendre dessiner les voies à suivre ou montrer le chemin. Mais le défaut d'audience de la littérature n'est ici qu'un phénomène secondaire par rapport à celui, plus général, que constitue, du point de vue idéologique, la faillite des « grands récits », largement mise en évidence par Jean-François Lyotard, laquelle ruine toute élaboration crédible d'un quelconque discours d'avenir. D'autres penseurs comme Pierre-André Taguieff (2000) et François Hartog ont clairement montré la fin du régime moderne d'historicité (Hartog, 2003). Le « présentisme » qui domine aujourd'hui la scène intellectuelle est, selon l'historien, la marque même d'une remise en cause du futur comme principe d'intelligibilité de l'Histoire.

Du point de vue rhétorique enfin, la contestation de la forme même du discours assertif et des catégories qu'il véhicule, notamment celle de la pensée de système, a sapé toute velléité démonstrative ou persuasive. Au contraire, depuis Simon, depuis Beckett, s'est développée une poétique de l'épanorthose (Clément, 1994 ; Viart, 1997) qui se manifeste encore dans bien des œuvres contemporaines (Michon, Bon, etc.). La critique du régime discursif a donné cours à une littérature plus analogique que logique, plus métaphorique que conceptuelle, notamment dans tous ces ouvrages érudits et savoureux qui relèvent de ce que Gérard Macé appelle la pensée littéraire : on y mêle avec bonheur saveur et savoir, sans se soucier ni de démonstration ni d'argumentation.

C'est justement le délitement des formes du discours d'autorité et de la figure qui l'incarne qui me semble expliquer le mieux le relatif échec du « Parlement des écrivains ». Fondé en 1993 après la Fatwa lancée contre Salman Rushdie, sur le modèle de

l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires contre le fascisme (fondée en 1932) ou du tribunal Russell contre les crimes de guerre au Vietnam (1967), ce « parlement » se donnait pour objet non de mettre la littérature au service d'une cause ou d'un combat dont l'objet lui serait extérieur, mais de défendre la liberté même de l'écrivain. La flexion en dit long sur le déplacement des priorités : c'est le pré-carré de la littérature, son absolue indépendance qui s'affichent et s'affirment, non sa mobilisation au profit de quelque action politique que ce soit. Les figures majeures de ce parlement, son président Marek Halter, son secrétaire général Christian Salmon, ne s'imposent guère comme « autorités littéraires ». Et le sous-titre d'un ouvrage de ce dernier, *Pour une nouvelle politique de la littérature* (2003) est éloquent : à la littérature politique s'est substituée la politique de la littérature. Quant aux délibérations du Parlement, elles ne sont guère médiatisées et l'institution a été dissoute en 2004. Ne demeurent, c'est là aussi un symptôme des évolutions actuelles, que les « villes-refuges » créées par le Parlement pour accueillir les artistes et écrivains menacés dans leurs propres pays, c'est-à-dire les actions ponctuelles, déliées de tout discours, indépendantes de la littérature comme texte ou comme pratique d'écriture. Il est bien évident, au vu de ces quelques éléments, que l'on ne saurait parler de retour de « l'engagement littéraire », sans que cela ne minimise pour autant la présence du politique dans les livres eux-mêmes. Il faut donc reprendre la question autrement.

LES PRATIQUES LITTÉRAIRES DU POLITIQUE

Considérons d'abord ce changement de posture de l'écrivain dont je viens de parler. Loin des tréteaux et des tribunes, l'écrivain est désormais un homme dans la foule. Il appartient à cette communauté de l'homme quelconque que décrit Giorgio Agamben, et réagit en citoyen, par des actions ponctuelles hors de tout discours surplombant. Son implication dans le corps social se manifeste par des ateliers d'écriture (comme ceux que Bon anime au profit des marginaux de la société contempo-

raïne), l'engagement dans des structures associatives, l'attention portée à des milieux défavorisés. Et les récits qui témoignent de ces expériences en font une véritable matière littéraire (en ce qui concerne Bon, cela donne lieu, par exemple, à des livres tels que *C'était toute une vie* ou *Prison*). Nombre d'écrivains déploient une activité sur Internet, que l'on pense par exemple au site *amnestia.net*, créé par Daeninckx pour accroître la vigilance contre le négationnisme, sans parler des multiples blogues, où chacun réagit aux événements politiques et sociaux. Mais en quoi un blogue d'écrivain est-il différent de celui d'un quidam, sinon peut-être par sa qualité d'écriture ?

Demeure cependant comme une nostalgie de la figure du penseur éclairé qu'il convient de prendre en compte. Elle se manifeste dans les déplorations amères comme celles de Muray, cité plus haut, avec l'acreté du pamphlétaire désenchanté (*Exorcismes spirituels*). On la rencontre encore, avec plus de nuance et d'exigence, chez un Pierre Bergounioux, qui tente de penser le monde et ses réalisations artistiques grâce aux instruments cognitifs mis en place par le déterminisme historique de Karl Marx ou par les théories sociologiques, y compris les plus récentes comme celle de Pierre Bourdieu, sur la « reproduction » et sur la « distinction ». Dans *Jusqu'à Faulkner*, Bergounioux met en parallèle le produit intérieur brut d'une nation et les réalisations littéraires qui s'y développent. Il oppose la vieille Europe malade et ses grandes œuvres liées à la fin d'un monde que sont, à ses yeux, celles de Marcel Proust, de Franz Kafka et de James Joyce, face à la puissance ascendante des États-Unis et à la tonicité du *gentleman-farmer* auteur du *Bruit et la fureur*.

Constante interrogation du passé et des mutations qui nous en éloignent, son œuvre est l'exemple même d'un retournement de la formule de Marx dans ses *Thèses sur Feuerbach* : « jusqu'ici les philosophes n'ont fait qu'interpréter diversement le monde ; il s'agit maintenant de le transformer ». Après l'échec des utopies de la transformation, nombre d'écrivains contemporains s'attachent, comme Bergounioux, à interroger ces échecs, substituant l'Histoire à l'idéologie comme objet de pensée littéraire. C'est ici

que prennent place ces œuvres, mentionnées plus haut, qui traitent du politique comme d'un moment historique daté. Les romans de Volodine, d'Olivier Rolin (*Tigre en papier*), de Le Dantec, de Michel et de Marc Weitzmann sont tous tournés vers un passé qu'ils cherchent à comprendre. Même la littérature sociale du présent se configure comme une remontée dans l'Histoire, sans laquelle sans doute le présent ne serait que médiocrement intelligible. Tel est le cas de *Temps machine* de Bon, des *Derniers jours de la classe ouvrière* de Filippetti ; et les romans de Volodine ne cessent de mettre en œuvre l'histoire d'une perte : « Je décris l'échec. Écrire ces livres, c'est un rituel de mise en scène de la défaite, de l'écrasement. Mes personnages ont la conviction que cette utopie, cette idéologie libératrice, fraternelle, égalitariste reste bonne, mais qu'elle a totalement échoué. Elle n'a abouti qu'au malheur » (Volodine, 1997 : 21). Les idées, désormais, ne contribuent plus à faire l'Histoire, mais s'impose la conscience que l'Histoire a défait les idées, démenti les idéaux, comme le montre avec une ironie cinglante le roman *Fraternité* de Weitzmann.

La conséquence naturelle de ce phénomène est que la réflexion littéraire ne porte plus désormais sur le sens de l'Histoire, mais sur l'événement de l'Histoire. Nous sommes sortis de l'époque des romans historiques hégéliens ou post-hégéliens pour entrer dans celle du roman « archéologique » (Viart et Vercier, 2005). Telle est bien la nature, en effet, de ces romans sur l'Histoire que sont les romans policiers de Daeninckx, qui découvrent rétrospectivement les diverses strates d'une Histoire d'ombre et d'impunité, de ceux qui interrogent, depuis les traces que le passé nous en a léguées, ces événements obscurs trop dissimulés par les discours d'héroïsme et de réconciliation nationale que furent la Première et la Seconde Guerre mondiale. Jean Rouaud, Sébastien Japrisot, Olivier Barbarant et bien d'autres revisitent ainsi, après Simon et Patrick Modiano, une période opaque non pour en comprendre les tenants et les aboutissants généraux, mais pour en mesurer l'impact effectif sur les vies réelles. Il en va de même pour les écrits littéraires récents sur la

Shoah et la déportation : il ne s'agit plus de s'affronter à l'énigme du crime absolu et de sa difficile expression, comme l'ont fait Jean Cayrol, Robert Antelme, Primo Levi ou Maurice Blanchot, mais de tenter de reconstituer ce qu'ont pu être les derniers instants de parents disparus, de se relier à des enfances perdues.

Le sens – téléologique – de l'Histoire est invalidé par la forme même des œuvres. D'abord parce que celles-ci sont archéologiques et exhibent à ce titre une fouille du passé, une traque des traces au lieu de mimer la logique chronologique d'événements qui s'enchaîneraient « nécessairement ». Mais plus encore parce que nombre d'entre elles mettent à mal toute linéarité, fût-elle rétrospective. Elles livrent l'Histoire dans le chaos des mémoires imparfaites, en dénoncent le non-sens. Ainsi, par exemple, *Tigre en papier* d'Olivier Rolin : bien des commentateurs ont souligné l'ironie qu'il y a, pour ce narrateur ancien militant de « La Cause », à ressasser ses souvenirs en accomplissant des « révolutions »... en voiture sur le périphérique parisien. Amusante façon de renouer avec l'exergue emprunté par Simon au *Dictionnaire Larousse* et placé en tête de son roman *Le palace* (consacré à la guerre d'Espagne) : « Révolution : Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points ». Le lecteur attentif du roman de Rolin s'avisera en outre, ironie supplémentaire, que la liste des « portes » égrenée par le récit suppose que cette voiture roule sur le périphérique de Paris *dans le sens inverse des aiguilles d'une montre*... comme si le révolutionnaire n'avait plus désormais d'avenir que derrière lui.

Avec cette forme particulière d'écriture de l'Histoire, évidemment, l'engagement change de sens autant que d'orientation. La littérature n'est plus prédictive – à supposer qu'elle l'ait vraiment été un jour – elle se fait enquêtrice. Faut-il rappeler qu'*historia*, terme qui donne notre actuel « histoire », signifie justement « enquête » ? Elle enquête sur l'Histoire à partir du présent et manifeste ainsi son inquiétude : « comment en est-on arrivés là ? Que s'est-il passé ? » Ce faisant, elle s'efforce de suppléer à une transmission absente ou défaillante, comme l'a bien

distingué Pierre Nora lorsqu'il oppose mémoire vive et histoire dans les *Lieux de mémoire* (1984). Aussi le roman se fait-il roman d'archives : on ne compte plus les boîtes à chaussures, à biscuits, qui recèlent les vestiges d'autrefois : cartes postales, lettres, photographies, petits objets dans la description desquels, fascinée et nostalgique, l'écriture se lance. Car, et c'est là un point d'importance, la description de l'archive elle-même constitue désormais la plus grande part de ces romans de l'Histoire, dans une démarche qui se fait parfois fétichiste, car elle préfère l'archive à ce à quoi l'archive conduit, tout comme elle privilégie le récit de l'enquête plutôt que l'exposé de ses trouvailles ou de ses résultats. Du reste, si l'enquête aboutit parfois, le plus souvent elle demeure vaine, inachevée, égarante (que l'on pense aux livres de Modiano) quand ses récits ne sont pas, volontairement, si cryptés qu'ils en deviennent illisibles (que l'on pense aux « Shaggas », « Entrevoûtes » et autres « Romances » de Volodine). La situation singulière de l'écrivain et ce moment singulier de la pensée induisent donc des formes littéraires spécifiques qui ne relèvent ni de la littérature engagée ni de la littérature de l'engagement. Ces formes nouvelles, j'ai proposé de les appeler « fictions critiques ».

LES « FICTIONS CRITIQUES »

Ces nouvelles modalités d'écriture du politique, qui ne sauraient se prévaloir d'une autorité sociale ni rhétorique, assument fortement l'héritage critique des avant-gardes. C'est par là sans doute que se dénoue l'apparente opposition par laquelle j'ai ouvert mon propos. Et cette critique, ce « soupçon » ou ce « scrupule » qui ont, à certains égards, empêché les œuvres formalistes d'aborder directement les questions sociales et politiques, est justement ce grâce à quoi la littérature contemporaine s'autorise à y venir. Car, dans la « fiction critique », le discours met en crise la pensée : il en montre les errements, les blocages, les impasses, les sous-entendus et les refoulements. D'où le choix de cet adjectif, « critique », en ce qu'il ne désigne pas simplement le

rassemblement de griefs adressés à un phénomène social, un comportement, une situation, mais en ce qu'il énonce aussi une crise des modes de pensée usuellement attachés à cet objet. Ainsi, par exemple, les « fictions critiques » de l'Histoire mettent-elles en cause certaines formes de l'épistémologie historique comme traitement du général au détriment du particulier, mais elles ne se replient pas pour autant du côté du roman historique, dont les travers ont été dénoncés par les avant-gardes.

De même, les fictions critiques du réel contestent le « réalisme » littéraire autant qu'elles font preuve d'une conscience critique aiguë envers les événements historiques eux-mêmes ou envers l'état du monde présent. La critique porte bien à la fois sur l'objet et sur son traitement, sur la matière *et* sur la manière. Dans *Impatience* (1998) puis dans *Daewoo* (2004), Bon remet constamment en question la pertinence de la forme « roman » pour interroger le réel, soit qu'il la condamne (dans *Impatience*¹) soit qu'il tente d'y revenir en la modifiant (dans *Daewoo*). Si bien que la « fiction » ne s'éprouve pas selon sa définition canonique de « production de l'imaginaire », mais comme *interrogation des représentations* (intimes ou collectives) qui traversent le sujet ou le corps social. Le terme de *fiction* est ici à prendre dans le sens autrefois avancé par Jacques Lacan, selon qui « tout sujet s'appréhende dans une ligne de fiction » (1966) et confirmé par Louis Marin dans *La voix excommuniée* : « Au lieu du sujet, nous trouvons une figure : "je" n'est jamais au point du réel où il se pense et où on le pense. Il n'est peut-être que *la fiction de ce point* » (1981). Ces deux formules qui ont prouvé leur validité dans le domaine de l'« autofiction » valent aussi, par extension, dans le domaine de ce que l'on pourrait appeler les « exofictions » ou « sociofictions » : celui des fictions qui pensent le social et non le sujet.

1. « Non plus de roman jamais, mais cueillir à la croûte dure des éclats qui débordent et résistent, non, plus d'histoire que ces bribes qu'eux-mêmes portent et comme avec douleur remuent sans s'en débarrasser jamais, plus de tableau qui unifie et assemble, mais [...] le grossissement des visages abîmés et tout ce sur quoi on achoppe soi-même pour dire [...] » (Bon, 1998 : 67).

J'ai ainsi montré ailleurs (Viart et Vercier, 2005) que les fictions de faits divers, très nombreuses dans la littérature contemporaine depuis quelques années, fonctionnent selon des modèles radicalement différents du romanesque attaché à ces questions au XIX^e siècle. *Un fait divers* de Bon (1994) multiplie les monologues de personnages impliqués dans l'événement à divers titres : protagonistes, policiers, magistrats, avocats, journalistes, et même troupe d'acteurs, metteur en scène, jusqu'au narrateur lui-même ou « l'écrivain », selon le principe retenu par Michel Foucault dans *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur, mon frère*. Chaque personne et chaque institution produit, dans l'ouvrage de Foucault, un discours qui est sa *fiction* de l'événement. Le « discours » même, en tant que notion, devient ainsi une « fiction » possible parmi d'autres. Les deux modalités de discours, intime et sociale, s'articulent parfois : c'est le cas dans *Un fait divers*, comme dans *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère (2000), *Mariage mixte* de Weitzmann (2000) ou *Les jouets vivants* de Cendrey (2005), qui tous retournent sur le narrateur des questionnements initialement adressés au corps social par l'événement considéré.

*
* * *

La « fiction critique » est ainsi triplement critique : envers l'objet qu'elle se donne ; envers les formes canoniques par lesquelles la littérature a autrefois tenté de se saisir de cet objet ; envers sa propre manière de l'aborder. Cette critique, il arrive aussi qu'elle se renverse sur l'écrivain lui-même : dans *Daewoo*, Bon se demande : « qu'est-ce qu'on va chercher pour soi-même ? » dans ces zones où son récit s'immisce ; dans *L'adversaire*, Carrère avoue son malaise face à ce que son intérêt pour l'affaire Romand révèle de ses propres pulsions de disparition ; dans *Tigre en papier*, le narrateur s'interpelle par le truchement de cette seconde personne du singulier qui obsède son texte. Dans ces livres, loin d'être une autorité comme s'y trompent souvent les commentateurs, l'auteur est bien celui qui *ajoute* (véritable

étymologie d'*auctor*) quelque chose au réel qu'il écrit. Mais qu'ajoute-t-il? Ses questions et ses doutes, ses perplexités face à la complexité de ce réel et à l'incertitude dans laquelle il se trouve lui-même.

Enfin, la fiction critique implique le lecteur. Ce «tu» de *Tigre en papier*, c'est aussi à nous qu'il s'adresse, interlocuteurs silencieux d'une histoire interloquée, tout comme dans *Impatience* les figures de Bon s'adressent avec véhémence à leur public virtuel. Les structures piégeantes de Volodine intiment de même au lecteur de «choisir son camp» dans le monde de violence totalitaire où elles nous entraînent. Point de «message» donc, comme aux beaux temps de la littérature argumentative, mais l'assignation faite au lecteur de prendre en considération les espaces sociaux et les questions politiques (au sens large du terme) qui traversent son temps. Ces fictions ne nous imposent pas de construire un monde nouveau: elles nous intiment de *répondre* de ce que le monde est devenu. D'en répondre, c'est-à-dire d'en assumer la *responsabilité*.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio (1990), *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, traduit par Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1978), *Leçon. Leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions du Seuil.
- BAUDORRE, Philippe, Dominique RABATÉ et Dominique VIART (dir.) (2007), *Sociologie et littérature*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.
- BÉGAUDEAU, François (2007), « Les engagés ne sont pas légion », dans COLLECTIF, *Devenirs du roman*, Paris, Inculte/Naïve.
- BÉGAUDEAU, François, Arno BERTINA et Oliver ROHE (2007), *Une année en France. Référendum/banlieues/CPE*, Paris, Gallimard.
- BON, François (1998), *Impatience*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOUJU, Emmanuel (dir.) (2005), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- CLÉMENT, Bruno (1994), *L'œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Éditions du Seuil.
- DENIS, Benoît (2000), *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil.
- DOMENACH, Jean-Marie (1995), *Le crépuscule de la culture française ?*, Paris, Plon.
- FOREST, Philippe (1995), *Histoire de « Têl Quel »*, Paris, Éditions du Seuil.
- FOUCAULT, Michel (1973), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur, mon frère*, Paris, Julliard.
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil.
- KAEMPFER, Jean, Sonia FLOREY et Jérôme MEIZOZ (dir.) (2007), *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XX^e siècles)*, Lausanne, Antipodes.

LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE

- LACAN, Jacques (1966), *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983), *L'ère du vide*, Paris, Gallimard.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit.
- MARIN, Louis (1981), *La voix excommuniée*, Paris, Presses universitaires de France.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène (2003), *La langue est-elle fasciste? Langue, pouvoir, enseignement*, Paris, Éditions du Seuil.
- NOGUEZ, Dominique (2000), *Le grantécrivain et autres textes*, Paris, Gallimard.
- NORA, Pierre (1984), *Les lieux de mémoire*, Paris, Éditions du Seuil.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit.
- RUBINO, Gianfranco (2006), *Voix du contemporain. Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*, Rome, Bulzoni.
- SALMON, Christian (1999), *Tombeau de la fiction*, Paris, Denoël.
- SALMON, Christian (2003), *Devenir minoritaire. Pour une nouvelle politique de la littérature*, Paris, Denoël.
- SALMON, Christian (2005), *Verbicide*, Paris, Climats.
- SIMON, Claude (1986), *Discours de Stockholm*, Paris, Éditions de Minuit.
- SULEIMAN, Susan Rubin (1983), *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France.
- TAGUIEFF, Pierre-André (2000), *L'effacement de l'avenir*, Paris, Galilée.
- TODOROV, Tzvetan (2006), *La littérature en péril*, Paris, Flammarion.
- VIART, Dominique (1997), *Une mémoire inquiète*, Paris, Presses universitaires de France.
- VIART, Dominique, et Bruno VERCIER (2005), *La littérature française au présent*, Paris, Bordas.
- VOLODINE, Antoine (1997), «L'écriture une posture militante», *Le Matricule des Anges*, n° 20 (juillet-août), p. 20-22.

II. L'ÉCRITURE DU JEU

IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'OUEST

Warren Motte

Université du Colorado à Boulder

Western, de Christine Montalbetti, publié en 2005 aux Éditions P.O.L, est un roman bien curieux¹. C'est une histoire dénuée d'événements, un récit dilatoire où la digression narrative, amplifiée jusqu'à l'absurde, sert à meubler le texte, le principe de l'action, de l'événement, étant très largement suspendu. Cet effet est d'autant plus étonnant, vu le genre que Montalbetti adopte, et qu'elle annonce si franchement dans son titre. Elle joue à la fois sur la tradition littéraire et la tradition cinématographique (son roman doit moins, sans doute, à Bret Harte, Zane Grey et Louis L'Amour qu'à John Ford, Howard Hawks et Sergio Leone). Bien entendu, ce genre-là, au moins dans sa version classique, valorise l'action – et typiquement une action fort violente. Certes, il existe un règlement de comptes à coups de feu dans le roman de Montalbetti, mais ce duel arrive à la dernière page de ce texte, un peu comme une note en bas de page. De toute évidence, Montalbetti cherche autre chose dans son roman, et elle y déploie une stratégie de déplacements et de substitutions, afin de jouer avec l'horizon d'attente de ses lecteurs et lectrices. Elle pratique une prestidigitation narrative

1. Montalbetti a fait paraître trois autres romans chez P.O.L, *Sa fable achevée*, *Simon sort dans la bruine* (2001), *L'origine de l'homme* (2002) et *Expérience de la campagne* (2005), ainsi que deux recueils de textes plus brefs, *Nouvelles sur le sentiment amoureux* (2007) et *Petits déjeuners avec quelques écrivains célèbres* (2008).

savante et subtile, différant continuellement l'*histoire* en faveur du *discours* pour ses propres fins². Pour ma part, j'aimerais réfléchir un peu sur ces fins, en soulignant les gestes narratifs les plus caractéristiques de l'écriture de Montalbetti.

UNE NARRATION OBLIGEANTE

Dès la première phrase, le ton de *Western* se caractérise par une extraordinaire complaisance :

Appelons-le comme on voudra, ce trentenaire à la chemise carrelée qui se berce sous l'auvent, selon un dispositif tout ce qu'il y a de plus bricolé ma foi, un balancement de fortune, rien du rocking-chair déployant harmonieusement sa courbure en une lente oscillation, dans une présentation ergonomique qui facilite la rêverie, mais une situation d'expédient, l'usage un peu forcé d'une chaise sénescence, dont entailles et macules content les passés peu soignés (voyez ces coches, ces tiquetures, ces estafilades aux barreaux, ces scarifications au dossier), d'un modèle rustique (considérez les bâtons épais, l'éventail lourdaud des fuseaux qui divergent), et dont il outrepassa oh légèrement l'emploi, ayant calé les pieds arrière de ladite dans une rainure du plancher tandis que les pieds avant, comme les deux crocs uniques d'une mâchoire raréfiée, si vous voulez, viennent irrégulièrement mordre le sol dans un mouvement de happement dental (2005a : 9-10³).

Pourtant, cette même complaisance, si elle vise clairement à mettre le lecteur à son aise, rend également possible une série de manœuvres que Montalbetti pratiquera ailleurs dans son texte. L'impératif à la première personne du pluriel au début du passage suggère une complicité entre narrateur et narrataire, comme

2. J'emprunte ces termes au lexique de la narratologie. À la suite de Roland Barthes, Émile Benveniste, Gérard Genette, Tzvetan Todorov *et al.*, Seymour Chatman suggère qu'*histoire* se rapporte au « quoi » d'une narration, et *discours* au « comment » (1978 : 9). Gerald Prince assigne histoire au « contenu » d'une narration, au « narré », et discours à « l'expression », au « narrant » (2003 : 93, 21).

3. Les renvois à *Western* seront désormais indiqués par la mention *W*, suivie du numéro de la page.

si le narrateur offrait au narrataire une pleine participation dans la production textuelle. L'idée que ce trentenaire puisse s'appeler n'importe comment masque le fait que, pour l'instant tout au moins, le narrateur ne livre pas cette information au narrataire. Cela inaugure d'ailleurs ce que Roland Barthes appelle le code herméneutique du texte, c'est-à-dire, tout aspect du texte qui est censé éveiller et nourrir la curiosité du lecteur (1970: 25-27). Tout au long de *Western*, Montalbetti mise délibérément sur le code herméneutique, jouant sur le désir sémiotique de son lecteur, différant des informations qu'elle-même souligne comme cruciales, frustrant ainsi – mais stimulant, du même coup – notre volonté de *savoir*.

Ainsi, sa manœuvre initiale sollicite son lecteur de manière insistante, et suggère qu'auteur et lecteur, grâce à la médiation du narrateur et du narrataire, sont témoins de cette première scène. Elle demande à son lecteur de visualiser la scène (« considérez les bâtons épais »), et de s'imaginer *dans* la scène. En d'autres termes, Montalbetti essaie ici de griffonner les premières clauses d'un contrat textuel où son lecteur jouerait deux rôles: d'une part, comme témoin oculaire de l'action; d'autre part, comme collaborateur dans l'élaboration de la fiction. Si elle présente son narrateur dès le début comme un être extrêmement importun, elle suggère aussi – avec complaisance, générosité, simplicité, mais également avec une duplicité considérable – que le lecteur ne devrait pas hésiter, au besoin, à s'imposer.

Montalbetti présente son protagoniste brièvement, et aussitôt s'éloigne de lui en faveur de la chaise, et d'une description phénoménologique qui pourrait surprendre. Invoquant la notion de bricolage dans sa description de la vieille chaise sur laquelle son trentenaire se balance, elle insinue que son propre texte pourrait être conçu comme un processus de bricolage, d'improvisation et de mise en service de matériaux de fortune. Elle prend soin de coucher cette notion dans une évocation stratégique de « rêverie » qui sert à positionner personnage, écrivain et lecteur par analogie, le jeune homme rêvant agréablement sur sa chaise, l'écrivain et le lecteur se lançant dans le rêve partagé de

la fiction. Cette fiction-là ne sera pourtant pas événementielle ; au contraire, l'événement sera continuellement différé, devenant ainsi un objet-fétiche pour le lecteur. Bref, ce premier passage articule une règle que le reste du texte confirmera comme générale : très peu d'histoire, et abondance de discours. Ce phénomène est si marqué qu'il est légitime de se demander si Montalbetti ne s'était pas proposée de tester les limites et d'épuiser les possibilités de la discursivité romanesque dans *Western*.

« Je vous résume la situation », remarque le narrateur (W : 10), confirmant ainsi l'autorité que nous accordons habituellement à tout narrateur. Ce sont eux, après tout, qui *savent*, comme le suggère l'étymologie du mot⁴. Cette « situation » pourtant ne comprend rien de plus pour l'instant que le protagoniste se balançant sur sa vieille chaise devant sa maison, une action que le narrateur décrit avec beaucoup d'attention. La narratrice⁵ nous offre ce moment de manière ironique, car elle sait que nous attendons des événements bien plus tangibles, ainsi que des renseignements plus concrets à propos de son trentenaire. La narratrice s'impose dans ce récit avec une ostentation calculée, et elle invite son narrataire à l'imiter, comme si les deux étaient pleinement engagés dans l'histoire, et capables de lui donner forme.

Montalbetti conçoit la dynamique écrivain-lecteur de façon analogue. De toute évidence, elle vise à nous tenir en état d'éveil⁶. Ce n'est pas qu'elle ignore les problèmes qu'elle pose à son

4. Le lexicographe Rey indique que le mot *narrer* remonte à la racine indo-européenne *gne-* et *gno-*, en passant par les mots latins *gnarus* et *narrare* (1998 : 2342). Voir aussi Prince (2003 : 60).

5. Je dis « narratrice » et « elle », car cet individu est identifié comme femme plus loin dans le texte. Voir par exemple « Je suis sûre [...] » (W : 139) et « je suis prête [...] » (W : 139, 140).

6. John Coltrane a remarqué un jour que sa collaboration musicale avec Thelonious Monk avait été pour lui une expérience inoubliable, mais qu'il suffisait d'un seul moment d'inattention pour avoir l'impression de tomber dans le vide. C'est un peu la même chose lorsqu'on lit Montalbetti, car le lecteur est obligé, à l'instar d'Alice, de courir de plus en plus vite afin de rester en place dans ce roman.

lecteur. De sa propre voix, ainsi que de celle de sa narratrice, elle encourage constamment son lecteur, le flatte, le pousse à faire des efforts supplémentaires. Dans un passage ardu où la syntaxe est particulièrement torturée, elle indique, «allons, laissez-vous faire» (W: 20), anticipant la résistance de son lecteur et essayant de la déjouer. Ailleurs, elle invite son lecteur à amplifier le détail textuel – déjà abondant – qu'elle fournit lorsqu'elle décrit un mur, l'encourageant à s'engager dans la même sorte d'embellissement et d'accrétion qu'elle pratique elle-même. Ailleurs – encore de manière caractéristique –, elle fait semblant de laisser les détails à l'imagination de son lecteur, alors qu'en réalité *Western* est un texte extrêmement réfléchi. À certains moments, elle suggère que l'événement est imminent, et que la patience de son lecteur sera vite récompensée. À la fin du deuxième chapitre, par exemple, après quelque vingt pages consacrées à la description de son trentenaire dans sa chaise, une scène qui ressemble à une nature morte, elle mentionne: «l'action, je crois, peut commencer» (W: 27) – et pourtant ce qui suit sera tout aussi statique que ce qui précède. Montalbetti semble exposer ses propres hésitations, incertitudes et irrésolutions avec une rare franchise. Ces effets sont censés mettre le lecteur à son aise, et fournir une note d'hospitalité, «car vous êtes mon hôte après tout» (W: 140). Il devient clair cependant – et Montalbetti souligne cette leçon – que de tels effets sont au mieux des phénomènes de surface dans *Western*, et que l'auteure et le lecteur, dans la complicité qui les unit, reconnaissent cela sans aucun problème.

La complicité dialogique que Montalbetti cherche à établir avec son lecteur trouve son contraire ironique chez ses personnages, car ces derniers sont extraordinairement taciturnes. Lorsque la narratrice remarque que son trentenaire et ses amis sont des hommes de peu de mots, cela sert à rappeler au lecteur que la narratrice elle-même est intarissable. Sa prolixité devient source de comédie dans le texte, mettant en place une tension entre narratrice et personnages fondée dans la notion de la discursivité. La narratrice évoque souvent le laconisme de son protagoniste, notant par exemple: «Au sujet de sa propre vie, vous

l'avez noté, plutôt du genre carpe, si la comparaison a encore du sens en espaces si peu aquatiques, *as mute as a mule*, voilà qui dans le texte va beaucoup mieux» (W: 118). Le jeu ici est en fait double. D'une part, un déséquilibre stratégique caractérise les rapports entre narratrice et personnage; d'autre part, bien que la narratrice nous fournisse beaucoup de détails, elle est essentiellement muette, elle aussi, en ce qui concerne la vie de son trenaire. Dans cette perspective, le refus de *dire* – en ce qui concerne l'essentiel, du moins – est un trait partagé par le protagoniste et la narratrice.

Montalbetti joue sur un autre plan encore dans ce passage, suggérant que la langue de cette scène est l'anglais, et que sa narratrice est consciente de cela. Quelquefois, la narratrice avance cette notion de manière tout à fait évidente, par exemple lorsqu'elle note «le flux plus renfloué des corpuscules de lumière naturelle», ajoutant «(*available light*, en version originale)». Elle prend soin de gloser les anglicismes pour son narrataire: «*lucky him* (l'heureux homme)», déployant sa connaissance de la langue anglaise et renforçant ainsi son autorité narrative (W: 110, 42). C'est un monde qu'elle connaît intimement, suggère-t-elle, un monde qu'elle exposera à ceux qui sont prêts à l'écouter. Mais qui est-ce que nous écoutons? Parfois, la narratrice se donne comme témoin oculaire un individu littéralement et physiquement présent dans la scène qu'elle décrit. Elle invite d'ailleurs son narrataire à la rejoindre dans ce site, de parcourir ce paysage en son aimable compagnie. À d'autres moments, une autre voix narrative se manifeste, une voix qui se fait passer pour celle de l'auteure. Décrivant un des personnages comme un «salopard», cette voix intervient entre parenthèse: «(mon correcteur d'épreuves me suggère salopette)» (W: 119), invoquant ainsi l'image de l'écrivain devant son ordinateur. Ailleurs encore, on trouve d'autres passages où Montalbetti prétend nous parler directement, par exemple lorsqu'elle mentionne, «il va retrouver ses vieux camarades, *e tutti quanti*, comme disaient mes ancêtres» (W: 83).

À d'autres moments dans le texte, Montalbetti joue de manière plus vertigineuse encore sur la distinction conventionnelle entre auteure et narratrice. Évoquant une humiliation subie par son trentenaire, la narratrice invite son narrataire à réfléchir aux humiliations dans son passé, comme moyen de comprendre la consternation de son personnage. D'ailleurs, elle propose de raconter « une bien sottie histoire de celles qui me sont arrivées » (*W*: 140) afin de montrer sa propre bonne foi. À ce moment-ci, la voix narrative mue de manière dramatique :

Oyez donc la fable lamentable qui met aux prises, dans un café des bords de l'Océan, dont le bâtiment forme encoche dans la rue principale qui descend vers les flots, Christine Montalbetti (moi, donc, qui m'expose ainsi devant vous dans un de mes ratages en règle) et un buraliste dont le détail exact du visage ne m'apparaît plus (au point que si je devais le croiser fortuitement aujourd'hui, je ne serais pas même en mesure de rectifier le tir), mais dont la silhouette, émergeant de l'ombre au comptoir, est plutôt forte (sans non plus d'excès, ni grassex ni musculaire) et la face ronde, mais encore une fois sans qu'aucun trait autre que générique (yeux, sourcils, nez, bouche, menton, rien que de très normal) ne s'y inscrive (*W*: 140).

Il s'ensuit trois pages consacrées à ses difficultés avec le buraliste. Cette intervention vise plusieurs buts, me semble-t-il. En premier lieu, elle est censée fonctionner comme un moment d'intimité dans le texte, où l'auteur, se démasquant, semble parler directement et sans équivoque à son lecteur. Insistant sur sa propre humiliation, elle encourage son lecteur à trouver le côté comique dans l'incident qu'elle évoque. Ce faisant, Montalbetti cherche à amplifier cette intimité, suggérant qu'une communauté d'expérience unit auteure, lecteur et personnage. De toute évidence, cela est un moment de fausse intimité, puisque sa mise en scène est si artificielle – et pourtant l'artificialité même de cette construction fait partie du jeu auquel Montalbetti se livre ici. En d'autres termes, le jeu lui-même repose sur la notion de la construction littéraire : en ce sens, *Western* est surtout le récit d'un roman en train de se faire.

Un roman ne se fait pas du jour au lendemain, affirme Montalbetti. Dans sa forme finale, il porte les traces – plus ou moins lisibles selon le cas – d'un long processus d'imagination et de création. Selon Montalbetti, ce processus est errant, et non pas linéaire. Des principes téléologiques gouvernent le récit, certes, mais il avance vers son but tel un crabe, par ici, par là, puis par ici encore. Bref, le récit prend son temps. Montalbetti le souligne à travers *Western*, misant sans cesse sur des techniques dilatoires dans une sorte d'alchimie narrative où forme devient inévitablement thème – et ce n'est pas pour rien que la ville où se situe *Western* s'appelle «Transition City». Ces moments participent dans une espèce de textualité que Ross Chambers qualifie de «loiterature». La dimension critique des textes loïsibles, note Chambers, sert à les rendre résistants à la critique elle-même, à condition que cette critique repose – comme la plupart des actes critiques – sur des stratégies qui visent à contrôler la mobilité textuelle (1999: 8-12).

Montalbetti déploie de telles techniques loïsibles dans son roman afin d'encourager son lecteur à reconsidérer le roman en tant que forme culturelle. Dès les premières pages de *Western*, elle prépare son lecteur à une narration extrêmement dilatoire, «construisant» son lecteur, comme le dit Umberto Eco (1984: 47-53). Elle nous cajole: «vous vous laissez aller à ce qui dans la lecture est régressif, et c'est très bien comme ça, vous régressez, vous flottouillez»; elle nous rassure: «c'est votre heure de loisir, je prends les choses en main, sans rien brusquer je l'espère, je m'occupe de tout»; elle nous invite à être patients: «Prenons le temps de regarder un peu la courette» (*W*: 20, 21, 45). En revanche, à certains autres endroits dans le texte, elle nous rappelle à l'ordre – se rappelant elle-même à l'ordre par la même occasion. Lorsqu'elle décrit le visage usé d'un de ses vieux cow-boys, elle remarque que ce visage mérite d'être *lu*, tout comme un livre, et que nous pourrions passer plusieurs heures agréables à déchiffrer dans chacune des rides l'histoire d'une existence individuelle (*W*: 35-36). Puis elle se souvient de sa responsabilité, et nous rappelle aussi la nôtre: «Mais vous ne disposez pas d'un

tel loisir, il vous faut emboîter le pas à notre trentenaire, vite, ne pas le perdre de vue, car que ferions-nous, je vous le demande, en rade dans Transition City, cherchant la trace de notre héros qui nous aurait involontairement semés par la faute de notre propre distraction et propension à flâner» (*W*: 36). L'idée qu'elle expose ainsi, c'est que nous sommes loïsibles par nature, que nous aimons certes la digression, mais que nous ne devrions jamais perdre de vue le but principal, c'est-à-dire la «vérité» narrative. Pourtant, les informations qu'elle nous fournit immédiatement après ce passage ne servent guère à nous rapprocher de ce but – et ce geste même est emblématique de la stratégie globale du roman.

Montalbetti suspend continuellement cette vérité dans *Western*, la différant à chaque moment, mais suggérant son imminence par la même occasion. Elle fournit des bribes d'information concernant son trentenaire et sa situation de façon parcimonieuse, jouant sur notre curiosité lectorale et suggérant que nos attentes seront enfin assouvies. Plus que toute autre chose, ce qui caractérise la forme narrative de *Western*, c'est le phénomène de l'interruption. Et pourtant, ce phénomène est si largement distribué dans le roman qu'il est légitime de poser des questions à propos de son rôle. Est-ce raisonnable de viser surtout l'intrigue narrative et de concevoir les digressions comme périphériques? S'agit-il ici de l'histoire d'un cow-boy, ou au contraire s'agit-il principalement de quelque chose d'autre dans *Western*? Est-ce que discours peut se substituer à histoire dans un roman?

INTERRUPTION ET CONTINUITÉ

Dans sa réflexion sur le principe de l'interruption, Maurice Blanchot propose une perspective originale: «L'interruption est nécessaire à toute suite de paroles; l'interruption rend possible le devenir; la discontinuité assure la continuité de l'entente» (1969: 107). À première vue, cet argument peut sembler bien curieux. Nous avons l'habitude de considérer l'interruption

comme un effet qui suspend, qui diffère ou qui complique l'entente et la signification, et non pas comme un effet qui les habilite. Avec beaucoup de subtilité et de doigté, Blanchot soutient que l'interruption n'est pas anecdotique, marginale ou supplémentaire par rapport à la pensée et à la parole, mais que bien au contraire, elle est l'une de leurs conditions de possibilité.

D'autres théoriciens adoptent des positions moins radicales que celle de Blanchot, mais plusieurs d'entre eux soulignent néanmoins l'importance de l'interruption dans la structure narrative. Dans son analyse du temps narratif proustien, Gérard Genette propose quatre catégories, invoquant la distinction conventionnelle entre histoire et discours : la *pause*, où le temps de l'histoire est suspendu en faveur du discours (où l'histoire « s'arrête » pendant une digression narrative) ; la *scène*, où le temps de l'histoire égale le temps du discours (comme dans la narration simultanée) ; le *sommaire*, où le temps de l'histoire est supérieur au temps du discours (dix années de la vie d'un personnage résumées dans un paragraphe) ; et l'*ellipse*, où le temps de discours est suspendu en faveur de l'histoire (où l'on omet des événements dans la narration) (1972 : 122-144). Genette lui-même note une asymétrie dans cette typologie⁷, lacune que Seymour Chatman comblera en postulant une catégorie appelée le *stretch*, où le temps de l'histoire est inférieur au temps du discours (où le temps qu'une narration demande est supérieur au temps des événements narrés) (1978 : 72-73). C'est la catégorie de *pause*, bien entendu, qui correspond de plus près au genre d'interruptions qu'on trouve dans *Western*. À propos de la *pause*, Gerald Prince note : « When some part of the narrative text or some DISCOURSE TIME corresponds to no elapsing of STORY TIME, pause obtains (and the narrative can be said to

7. « La simple lecture de ce tableau fait apparaître une asymétrie, qui est l'absence d'une forme à mouvement variable symétrique du sommaire, et dont la formule serait TR>TH : ce serait évidemment une sorte de scène ralentie, et l'on pense immédiatement aux longues scènes proustiennes, qui paraissent souvent déborder à la lecture, et de beaucoup, le temps diégétique qu'elles sont supposées recouvrir » (Genette, 1972 : 130).

come to a stop). A pause can be occasioned by a description or by a narrator's commentarial excurses» (2003 : 71).

C'est l'idée de «l'arrêt» du temps de l'histoire qui m'intrigue, idée sur laquelle Chatman se penche aussi⁸. Genette formule cela en des termes strictement analogues, bien que sa lecture de la *Recherche* le persuade que la *pause* ne se manifeste pas chez Marcel Proust (en supposant qu'on puisse citer ce texte comme archétype de la digression narrative). Son argument, c'est que les digressions chez Proust sont en fait centrales à l'histoire plutôt que périphériques :

On le voit, la contemplation chez Proust n'est ni une fulguration instantanée (comme la réminiscence) ni un moment d'extase passive et reposante : c'est une activité intense, intellectuelle et souvent physique, dont la relation, somme toute, est un récit comme un autre. Une conclusion s'impose donc : c'est que la description, chez Proust, se résorbe en narration, et que le second type canonique de mouvement – celui de la pause descriptive – n'y existe pas, pour cette évidente raison que la description y est tout sauf une pause du récit (1972 : 138).

Pour ma part, je me demande si un phénomène similaire ne caractérise pas *Western*. Face au volume de ce que nous appelons couramment la «digression» dans ce roman, on est tenté d'imaginer que Montalbetti met en cause très délibérément notre manière habituelle de concevoir histoire et discours, afin de nous faire repenser le romanesque. Je suis intimement persuadé que ce que *Western* propose, c'est non pas l'histoire d'un cow-boy trentenaire, mais plutôt un discours critique visant le statut du roman comme forme culturelle, et que l'objet de ce regard critique est l'espèce particulière de discursivité offerte par ce roman. L'interrogation du romanesque que Montalbetti met en scène dans *Western* devient la plus évidente là où son histoire semble s'arrêter ; et je crois que ces moments apparemment

8. Parlant de la *pause*, Chatman fait remarquer que : «Story-time stops though the discourse continues, as in descriptive passages» (1978 : 74).

périphériques sont en fait centraux en ce qui concerne ses intentions.

DÉFENSE DE LA DIGRESSION

Que *Western* comprenne une dimension critique d'une telle ampleur n'a rien d'étonnant, étant donné que Montalbetti est elle-même critique littéraire, auteure de plusieurs essais (notamment une étude de l'œuvre de Genette), qui l'ont confirmée comme spécialiste de la narratologie. Parmi ces ouvrages divers, celui qui m'intéresse particulièrement s'intitule *La digression dans le récit*, livre que Montalbetti a écrit en collaboration avec Nathalie Piegay-Gros. Conçu pour un public de non-spécialistes, cette étude propose un parcours du phénomène, passant en revue les façons traditionnelles de penser la digression et invoquant des exemples choisis dans une diversité d'œuvres canoniques. De manière presque souterraine pourtant, ce ton descriptif et normatif cède la place à un autre, plus polémique, où les auteures présentent un argument en faveur de la digression narrative, une sorte de défense et illustration du dilatoire.

Montalbetti et Piegay-Gros amorcent leur discussion avec une définition qui se conforme aux notions normatives de la narration : « La digression, c'est une partie du texte qui ne devrait pas figurer dans le texte, un fragment qui en perturbe l'économie – ou qui la transforme. C'est l'écart, la sortie hors du propos principal, c'est la séquence parasite, qui retarde, qui brouille les pistes » (2000 : 5⁹). Les auteures soutiennent que l'étymologie du mot *digression* – dérivé du latin *digressio* – suggère l'idée d'un départ, d'une séparation, l'idée de s'écarter du droit chemin. Elles notent aussi que la digression est tolérée dans la conversation, alors que dans la littérature elle est souvent perçue comme une « transgression ». Elles prennent soin de souligner le discours double qui caractérise souvent la littérature, où auteurs et

9. Les renvois à *La digression dans le récit* seront désormais indiqués par la mention *D*, suivie du numéro de la page.

narrateurs se font concurrence : « Si le narrateur s'égare, l'auteur, sans doute, sait où il va. Dans un texte littéraire, la digression est moins un signe d'égarement, que la feinte d'un égarement ; elle n'est pas l'indice d'une absence de maîtrise de l'écriture, mais la fiction d'une absence de maîtrise » (*D*: 5-11). Nous pouvons ainsi considérer la digression comme une fiction dans la fiction – et en tant que telle, elle représente une critique intéressante de la fiction elle-même. Montalbetti et Piegay-Gross parlent, bien entendu, d'auteurs « sérieux », ceux qui sont hautement conscients des techniques narratives diverses qu'ils mettent en jeu, ceux qui en mesurent également les conséquences. C'est précisément le caractère conscient, calculé et délibéré de ces gestes qui intéresse Montalbetti et Piegay-Gros : « La digression ne correspond pas à une réelle improvisation, mais elle est un dérapage feint du discours, qui tente de restituer à l'écriture la liberté d'allure propre à la parole » (*D*: 29).

L'idée de liberté discursive se trouve sans doute au cœur du processus. Cela est évident dès les premiers mots de leur étude, où elles semblent décrire la digression sous une lumière conventionnellement négative. En caractérisant la digression comme un élément perturbateur, comme un écart ou un parasite dans l'économie textuelle, Montalbetti et Piegay-Gros préparent la voie à une autre lecture de la digression, bien différente celle-là. Car leur description évoque en sourdine le *clinamen atomorum*, l'écart des atomes, une notion conçue par Épicure afin d'introduire la possibilité du libre arbitre dans la métaphysique rigidement déterministe de Démocrite, geste dont Lucrèce fournit le récit dans *De rerum natura*¹⁰. Si le clinamen est l'erreur dans le système, c'est également l'élément qui rend ce système plus souple, plus hospitalier, en un mot, plus libre. Cela fournit une place pour la créativité dans des structures autrement contraignantes et statiques. Bien qu'elles n'articulent pas le mot lui-même, le principe incarné par le clinamen est capital pour

10. Pour une discussion plus détaillée du clinamen et de sa résurrection dans le discours théorique et littéraire contemporain, voir Motte (1986).

Montalbetti et Piegay-Gros lorsqu'elles plaident en faveur de la digression :

La tyrannie de l'ordre prive le raisonnement de toute vivacité et l'étouffe dans des définitions qui endorment le lecteur. La digression, à l'inverse, parce qu'elle est un principe de rupture et de variété, est féconde et stimulante pour la pensée : elle évite en particulier un formalisme excessif et autorise un discours toujours original, puisqu'il n'est soumis à aucun principe d'ordre à prétention universelle et rationnelle (*D* : 31).

En clair, ce qu'elles préconisent ici, c'est le sabotage stratégique de certaines conceptions traditionnelles de « l'ordre » narratif, une notion qui tend à étouffer, d'après elles, la créativité des auteurs, ainsi que celle des lecteurs.

Vers la fin de *La digression dans le récit*, Montalbetti et Piegay-Gros montent une attaque contre la critique traditionaliste, suggérant que sa manière de minimiser l'importance de la digression témoigne d'une conception bien réductrice du lecteur comme simple spectateur passif :

Le discours critique qui condamne la digression présuppose donc que le lecteur, constamment tendu vers la fin de la narration, a en mémoire le thème posé dès le départ et veut progresser linéairement dans le texte. La digression est une déviation qui menace de pervertir l'ordre même de la lecture, en trompant le lecteur sur son attente en en forçant les limites d'une approche rationnelle (*D* : 63).

L'avantage majeur que Montalbetti et Piegay-Gros voient dans la digression, c'est surtout de constituer une tactique de création subversive par laquelle un auteur peut rendre la narration plus interactive, plus dynamique, plus riche de possibilités. Il me semble légitime de considérer *La digression dans le récit* comme un manifeste, et aussi comme un programme pour *Western*. Car celui-ci met précisément en jeu les gestes préconisés par Montalbetti et Piegay-Gros dans celui-là, les amplifiant à de telles proportions qu'on ne peut pas les lire comme simples effets dilatoires. La digression dans *Western* est hautement calculée, afin de

nous rappeler des possibilités narratives que nous avons oubliées – ou réprimées.

POUR UN ROMAN CRITIQUE

À travers ce processus – et largement grâce au métacommentaire narratif – Montalbetti encourage son lecteur à accepter l'idée que l'importance de son roman n'est pas principalement investie dans l'intrigue, mais plutôt dans les éléments narratifs que nous considérons le plus souvent comme périphériques par rapport à l'intrigue. Dans cette perspective, nous pouvons lire dans *Western* un duel mortel entre histoire et discours. Si Montalbetti nous offre l'intrigue à un premier niveau de son jeu comme l'objet principal de l'intérêt lectoral, comme je l'ai suggéré, c'est afin de mieux subvertir cette notion si conventionnelle et rassurante à un deuxième niveau, et de manière progressive. Bref, ce que Montalbetti pratique ici est une sorte de bonneteau narratif: c'est-pas-par-là-c'est-par-ici.

Si elle subvertit la notion de l'histoire de manière si délibérée, si étudiée, c'est afin de nous faire repenser ce que nous voulons dire par «histoire», de nous obliger à reconsidérer la façon dont les histoires font passer leur signification et de nous faire réfléchir sur notre manière de lire. Tout au long de *Western*, la narratrice souligne des questions de processus, dans un métacommentaire soutenu. Elle expose ses propres choix narratifs avec beaucoup de candeur. Elle admet volontiers ses moments d'hésitation et d'incertitude: «La voix de Ted est une voix, comment la décrire»; elle se surjustifie: «J'insiste sur le caractère personnel de cet usage»; elle avoue sa tendance à épuiser son sujet: «je pense que je vous ai tout dit de cette technique»; elle nous prévient qu'elle compte décrire les choses de long en large: «La scène des adieux successifs est considérée dans l'ordre, je développe un peu»; ou elle nous promet au contraire qu'elle tâchera de freiner sa prolixité naturelle: «bon, je le dis en vrac»; elle nous assure que lorsqu'elle s'écarte du droit chemin narratif, elle saura vite nous y ramener: «Mais il est temps de revenir à la

scène» (*W*: 94, 59, 89, 106, 94, 188). En attendant, elle nous suggère de prendre notre temps, tout comme elle.

Tel est le cas également lorsque nous occupons la place du narrataire, plutôt que celle du lecteur. J'ai signalé plusieurs moments dans *Western* où la narratrice nous demande de combler les lacunes qu'elle laisse dans son récit, ou d'imaginer ce qui aurait pu se produire dans telle situation, nous invitant à participer à la création narrative. Un autre moment semblable mérite d'être noté ici. Quand elle promène son narrataire dans le «General Store» de Transition City, la narratrice remarque que nous aimerions peut-être y acheter un souvenir, quelque chose pour nous rappeler «les aventures de notre trentenaire» (*W*: 114). La voix narrative dans ce passage passe étrangement de celle de la narratrice vers celle de l'auteure – ou l'auteure impliquée –, qui suggère que nous aimerions éventuellement montrer ce souvenir à nos invités, et que ces derniers le trouveraient bien intéressant :

Et ça, ça vient d'où, tu l'as trouvé où, tu l'as acheté où, vous leur répondriez Ah ça, ça vient de *Western*, et eux, reposant précautionneusement l'objet où ils l'ont trouvé, vous répondraient Ah bon (probablement ils n'en auraient pas entendu parler), et vous pourriez leur expliquer, les faire asseoir en face de vous dans un fauteuil aux larges bras (ce sont vos amis, un vieux coussin leur va très bien), et entreprendre de leur raconter les aventures de notre trentenaire (*W*: 114-115).

En d'autres termes, ce que Montalbetti souligne ici, c'est la façon dont nous prenons possession des histoires, et aussi la manière dont chaque narration prépare la voie pour une autre, reconfigurée selon les buts rhétoriques, les situations discursives, les besoins critiques du moment.

Bien entendu, dans ma propre lecture de *Western*, je me suis engagé librement dans un tel processus. J'ai privilégié certains aspects du texte plutôt que d'autres ; j'ai souligné certains effets qui me semblent importants ; j'ai essayé de faire le lien entre différentes isotopies narratives – bref, j'ai raconté une histoire à propos de cette histoire. J'ai trouvé mon autorisation dans

Western même, où les histoires sont toujours à approprier. D'ailleurs, je suis persuadé que l'idée de la mobilité, le déplacement et la reconfiguration narratifs sont au centre de ce roman. Lorsque Montalbetti met en scène le duel entre son trentenaire et le méchant pistolero tout à la fin de *Western*, il s'agit de quelque chose d'autre qu'un simple combat à coups de feu. Elle a longuement préparé cette scène, jouant sur notre désir sémiotique tout au long du roman, aiguissant notre anticipation avec une manipulation savante et calculée de certains codes thématiques conventionnels. Elle fournit la scène d'un décor tout à fait classique : deux hommes sous un ciel troublé qui s'avancent lentement l'un vers l'autre dans la rue poussiéreuse d'un village de l'Ouest, une rencontre où l'un des deux trouvera la mort. Cette scène répond à nos prières lectorales, et elle fournit la réponse aussi à bien des questions que nous nous sommes posées jusqu'ici. C'est tout ce que nous pourrions souhaiter, et plus encore. Et pourtant, c'est justement de cela qu'il s'agit ici, ce *plus encore*. C'est bien cela qui est en jeu dans ce texte, et dans ce duel.

Western met en procès deux visions du roman – deux visions de l'écriture, certes, mais aussi deux visions de la lecture. D'une part, il y a le roman dominé par l'intrigue, l'événement, la logique causale et la narration linéaire. D'autre part, il y a le roman qui prend son temps, qui digresse, qui porte des commentaires sur ceci, puis sur cela. Faute d'un meilleur terme, on pourrait appeler ce dernier le « roman critique ». Selon Montalbetti et Piegay-Gros, le discours digressif offre au roman la possibilité d'adopter une position critique explicite, d'examiner ses propres conventions, de jeter un regard sur ses propres conditions de possibilité :

La digression devient une technique de commentaire, qui montre la complexité et la pluralité de tout texte. Par l'écart qu'elle institue, la digression permet une distance nécessaire pour nommer les significations du texte et autorise une lecture qui entre dans le détail du texte lu (*D*: 67).

Souple, malléable et constamment interrogatrice par sa nature, la digression permet au roman de s'examiner de l'intérieur : « Instrument rhétorique, procédé narratif, elle est aussi un outil critique qui permet de remettre en cause le fonctionnement traditionnel du récit » (*D*: 67). De manière plus cruciale encore, la digression fournit un outil transformatif au romancier critique, un moyen de reconfigurer les histoires reçues de façon créatrice : « La digression devient donc un instrument privilégié à l'intérieur de cette entreprise *critique* : massivement utilisée, elle déstabilise le processus de la narration pour lui imposer une autre dynamique » (*D*: 69).

Dans une telle perspective, la sorte de roman critique que Montalbetti nous propose avec *Western*, aussi innovatrice qu'elle puisse paraître, peut nous rappeler une tradition romanesque bien vénérable, celle de Henry Fielding, de Laurence Sterne ou de Denis Diderot, ainsi qu'un moment dans l'histoire culturelle où le roman était libre de discourir sur beaucoup de choses, y compris sur ses propres principes fondateurs. Ainsi, dans un sens, tout comme ses personnages, et tout comme elle invite ses lecteurs à le faire, Montalbetti emprunte ici une vieille histoire, et la fait sienne. De nos jours pourtant, sommés de toutes parts de renoncer aux tentations du dilatoire et d'en venir vite à « l'essentiel » dans les histoires que nous racontons, nous pourrions trouver difficile de reconnaître le vrai caractère de son geste. Pour sa part, Montalbetti comprend ces réponses conditionnées chez son lecteur, et elle choisit de jouer là-dessus dans son roman, dans l'espoir qu'un tel pari nous obligera à reconsidérer comment les histoires en viennent à *être*. Plus que toute autre technique, c'est cela qui rend *Western* si subversif – et, potentiellement, si désarmant.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.
- BLANCHOT, Maurice (1969), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard.
- CHAMBERS, Ross (1999), *Loiterature*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- CHATMAN, Seymour (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press.
- ECO, Umberto (1984), *Postscript to The Name of the Rose*, traduit par William Weaver, New York, Harcourt Brace.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- MONTALBETTI, Christine (1998), *Gérard Genette. Une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- MONTALBETTI, Christine (2001), *Sa fable achevée, Simon sort dans la bruine*, Paris, P.O.L.
- MONTALBETTI, Christine (2002), *L'origine de l'homme*, Paris, P.O.L.
- MONTALBETTI, Christine (2005a), *Western*, Paris, P.O.L.
- MONTALBETTI, Christine (2005b), *Expérience de la campagne*, Paris, P.O.L.
- MONTALBETTI, Christine (2007), *Nouvelles sur le sentiment amoureux*, Paris, P.O.L.
- MONTALBETTI, Christine (2008), *Petits déjeuners avec quelques écrivains célèbres*, Paris, P.O.L.
- MONTALBETTI, Christine, et Nathalie PIEGAY-GROS (2000), *La digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- MOTTE, Warren (1986), « Clinamen redux », *Comparative Literature Studies*, vol. 23, n° 4, p. 263-281.
- PRINCE, Gerald (2003), *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- REY, Alain (éd.) (1998), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.

DES HYPERTEXTES DE PAPIER.
LE DÉCODEUR DE GUY TOURNAYE

Bertrand Gervais

Université du Québec à Montréal

Le vrai processus d'écriture consiste simplement à recopier les mêmes lignes encore et encore et encore et encore et à couvrir feuille après feuille après feuille de la même chose.

William H. GASS,
dans Theodore G. AMMON,
Conversations with William H. Gass.

[...] les livres ici continuent à créer des personnages, à fabriquer des ambiances alors que voici venu le temps des discours sans auteur, des mouvements de masse, des gestes ébauchés et que le temps emporte, des mots parasités par des mots autres, brisés, semblables à des musiques qui se font et défont, s'opposent et s'unissent en même temps.

Jean-Jacques SCHUHL,
Télex, n° 1.

À quoi ressemble la fin de la littérature? À quoi correspond le texte qui fera du roman un tombeau?

Il ne sera écrit par personne, façon de dire que son auteur n'en sera plus un, rabattu au rang de simple scribe. Son texte sera grevé de toutes parts et sa forme l'amènera à l'implosion. Le lire

sera une expérience qui tiendra du paradoxe, comme une progression qui détruirait le texte au fur et à mesure qu'elle s'en saisit, ne laissant derrière elle qu'une terre brûlée. Ce sera un roman qui ne se lit pas, un roman qui se refuse même à être lu, repoussant son lecteur qui tente de le pénétrer. Mais ce sera un livre qui se donne en spectacle, un livre qui est une véritable figure du livre.

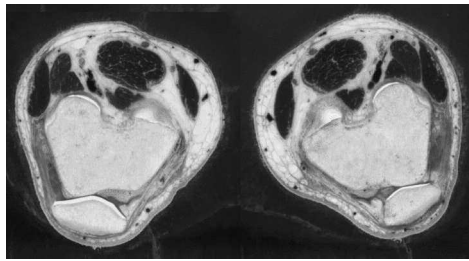
Face à une telle figure, le lecteur sera déporté aux limites de ses attentes. Le texte ne s'offrira plus comme totalité, mais comme un flux, une surface mouvante et insaisissable, qui se donne à voir, bien entendu, mais de loin, comme la mer ou un paysage qui n'existent comme totalité qu'à distance. La linéarité, celle qui a donné au livre ses lettres de noblesse, ne sera plus qu'un effet de surface, sans véritable impact sur l'organisation du discours. Comme l'a dit il y a déjà longtemps Jacques Derrida, entretenant à sa façon un imaginaire de la fin du livre :

La fin de l'écriture linéaire est bel et bien la fin du livre, même si aujourd'hui encore, c'est dans la forme du livre que se laissent tant bien que mal engainer de nouvelles écritures, qu'elles soient littéraires ou théoriques. Il s'agit d'ailleurs moins de confier à l'enveloppe du livre des écritures inédites que de lire enfin ce qui, dans les volumes, s'écrivait déjà entre les lignes (1967 : 129-130).

Le décodeur de Guy Tournaye est un tel livre qui porte en soi, tel un pressentiment, la fin de la littérature. Et ce qui s'y écrit entre les lignes, c'est le récit d'une impossible rationalité, d'une improbable totalité. Son écriture y est tout sauf linéaire, sa forme est un leurre, un simulacre qui se défait sous les doigts. On commence à le lire, et bien vite on comprend que sa lecture ne sera jamais qu'une vaine tentative d'en saisir le sens. Ce petit livre d'à peine 114 pages contient en puissance toute la littérature, qu'il phagocyte et digère à sa façon.

Que ce roman soit un tombeau, sa dédicace le dit en toutes lettres. Le livre est dédié à la mémoire d'un dénommé Joseph-Paul Jernigan. Cet homme n'est pas un ami poète de l'auteur, un compagnon de route ou un mentor, il est une figure, une figure

tutélaire. Mais une figure d'une étonnante perversité, car c'est celle d'un corps littéralement découpé en rondelles. Un corps tranché sur sa largeur. Accusé du meurtre d'un vieil homme de 75 ans, lors d'un vol, Joseph-Paul Jernigan a été exécuté en 1993 à Huntsville, au Texas. L'histoire aurait pu s'arrêter là, il ne s'agit après tout que d'une exécution parmi tant d'autres dans un État qui les multiplie, mais Jernigan, âgé d'à peine 39 ans au moment de sa mise à mort, a choisi de léguer son corps à la science. Ce corps a été congelé, puis – et c'est là que la dédicace prend tout son sens – il a été fractionné verticalement en 1871 tranches d'un millimètre d'épaisseur. Ces tranches ont été numérisées et intégrées au site du Visible Human Project (1994) afin de servir entre autres à des simulations chirurgicales.



Lamelle du corps de Joseph-Paul Jernigan,
Visible Human Project

Cet homme découpé en fines lamelles est un symbole du texte qui s'ouvre. Car *Le décodeur* se compose de la même façon d'un ensemble de phrases plaquées les unes contre les autres et issues d'une multitude de textes mis bout à bout afin de constituer une forme, mais une forme qui n'est pas une totalité, qui ne pourra plus jamais le devenir. Or, cette forme, à la manière des spectres, vient hanter le lecteur qui se laisse prendre dans ses rets.

Découpé en 21 sections, le livre se donne comme un site Web mis à plat, transcrit de façon brutale sur papier, comme si un hypertexte pouvait être amputé de sa dimension essentielle et

être reproduit dans un livre aux formes traditionnelles. Le site ainsi saucissonné est celui d'une série policière américaine, intitulée *Street Hassle* (titre inspiré de la chanson éponyme de Lou Reed). C'est un site commercial, l'extension dans le cyberspace d'un produit télévisuel, servant à entretenir la fidélité du public. C'est le résultat d'une banale opération de marketing. Mais pourquoi alors reproduire un tel produit? Qu'y a-t-il à gagner à dupliquer le contenu, devenu statique, des pages Web du site? La quatrième de couverture l'explique:

Le site dont nous présentons ici le fac-similé a été fermé le 4 juillet 2002 sur injonction du FBI. Motif: plusieurs messages suspects, dissimulés dans les images, les bandes-son et les forums de discussion, auraient été interceptés par les systèmes d'espionnage Carnivore et Magic Lantern (Tournaye, 2005¹).

Il y aurait eu anguille sous roche ou, plus précisément, des terroristes à l'œuvre sous les images innocentes d'un site commercial, comme il y a eu des terroristes dissimulés parmi les innocents voyageurs de vols commerciaux américains. L'analogie n'est pas innocente, le réseau terroriste du roman se nomme La base, une référence directe à al-Qaïda, qui signifie justement «la base» en arabe.

Très vite, nous dit *Le décodeur*, on a soupçonné «la présence de messages camouflés» (D: 15) qui laissaient croire que le site était utilisé «comme canal de couverture pour échanger des messages sensibles» (D: 16). *Street Hassle* a donc été soumis à un décodage approfondi, qui a révélé la présence de nombreux messages illicites. Mais la démonstration n'a pas convaincu. Si l'existence de ces messages a été corroborée, leur lien avec un groupe terroriste n'a pas été confirmé. Des «associations de défense de la vie privée» ont d'ailleurs invoqué des manipulations politiques, visant entre autres à «renforcer le contrôle de l'information sur la toile» (D: 16). Et des chercheurs univer-

1. Les renvois au *Décodeur* seront désormais indiqués par la mention D, suivie du numéro de la page.

sitaires ont choisi de remettre les résultats de leur enquête indépendante, contredisant les conclusions du FBI, à un journaliste, ancien rédacteur d'un magazine sur le multimédia. Une version du site décodée et gravée sur un DVD-ROM a ainsi été remise au narrateur, ledit ancien rédacteur, qui s'est empressé de traduire et de transcrire les pages stockées sur le disque, « convaincu qu'un livre serait le meilleur moyen de les relier et d'en révéler la trame cachée » (*D*: 17).

C'est cette mise à plat qui nous est offerte à la lecture en 21 sections, identifiées telles quelles : « Amorce », « Accueil », « Plan du site », « Scène 1 », « Production », « Détective », « Babilard », « Caméra », etc., chacune parfois segmentée en de nombreuses sous-sections.

Le tout se présente, génériquement, comme un roman. Mais, nous dit le narrateur, il y a là un choix éthique. Puisque la vérité sert trop souvent d'alibi à l'imposture, il n'y a plus de raison de s'en réclamer, la stratégie a perdu toute crédibilité. Il convient plutôt, par un raisonnement paradoxal, de soutenir le contraire. Si la vérité est mensonge, quoi de mieux que le roman pour dire vrai :

Le mot « roman », ici, a d'abord valeur de manifeste. [...] À la différence des pseudo-documents qui font la part belle au complot et à la conspiration, le présent « roman » ne prétend à aucune vérité. Il s'en tient aux faits, sans chercher à les interpréter. Ce n'est qu'à ce prix, nous semble-t-il, que l'on peut aujourd'hui dire le réel [...] (*D*: 18).

Le narrateur distingue clairement la vérité et le réel, ce dernier constitué de faits non apprêtés, non interprétés. La vérité, en ce sens, ne correspond pas aux faits, tels qu'en eux-mêmes ils peuvent témoigner d'un réel, mais à leur transformation en des assertions qui tiennent plus des présupposés entérinés que de l'exactitude aux événements. La vérité est idéologie, tandis que le réel, ce sont les faits bruts. Nous sommes évidemment dans une logique du soupçon, hautement représentative de notre époque. La vérité n'y est plus une valeur, une valeur logique aux

propriétés établies, mais un discours, instable, mouvant et dont il faut se méfier.

Le décodeur se présente ainsi comme un roman qui n'en est pas un, puisqu'il veut donner accès à un réel nullement médiatisé par les codes de la représentation. Il y a là, évidemment, une stratégie littéraire éprouvée qui consiste à camoufler le roman, non sous les allures d'une correspondance, d'un journal intime ou d'un dictionnaire, mais sous la forme d'un texte sans médiation ou représentation, d'un ensemble de faits bruts, comme un catalogue ou une base de données. C'est donc dire un roman sans structure narrative stable, sans linéarité assurée.

Il est important de remarquer que cette médiation déniée est l'ultime strate d'un texte qui repose sur une étonnante remédiation, c'est-à-dire sur une remédiation à rebours. La notion de remédiation est apparue sous la plume de Jay David Bolter et de Richard Grusin, pour caractériser les transformations liées à l'apparition de nouveaux médias. La remédiation permet de comprendre à la fois comment les nouveaux médias remodelent les anciens et comment ces derniers se remodelent eux-mêmes afin de répondre aux défis posés par les nouveaux (1999 : 15).

Le décodeur joue sur une telle remédiation, puisqu'en son centre on trouve une série télé, *Street Hassle*, remédiatisée en un site Web². Mais le processus ne s'arrête pas là, puisque ce site lui-même connaît des transformations. Il est dans un premier temps parasité par des messages camouflés, des messages qui profitent des possibilités du média pour être diffusés subrepticement. Puis ce site est fermé et son contenu, devenu statique, est sauvegardé sur un DVD-ROM, pour être décodé. Enfin, dernière étape, le

2. Comme avec *Disparitions* de Sophie Calle, qui propose des témoignages qui viennent combler l'absence, celle de tableaux volés au Musée Gardner de Boston, *Le décodeur* offre le témoignage d'une absence, celle de ce site qui n'est plus en ligne, dont il ne reste plus de traces, mais qui est signifié par un texte qui en décrit les éléments. En fait, la disparition du site, à la suite de sa fermeture, fait apparaître ce qui y était caché, c'est-à-dire dans la logique du roman, les informations transmises par le groupe terroriste La base. J'ai déjà exploré cette question (2006 : 67-87).

contenu exclusivement textuel du site est transcrit sur papier, pour être diffusé sous forme de « roman ».

Le décodeur est en ce sens le résultat d'une remédiation à rebours, qui vient mettre à plat et rendre totalement inerte un contenu initialement dynamique. Ce n'est pas une plus grande complexité qui est recherchée, mais une régression médiatique. Ainsi, on ne trouve aucune image ou extrait de séquence vidéo dans le roman, aucun lien hypertextuel, et aucun message secret initialement encodé dans les pixels de l'écran. Les données ont été dé-numérisées.

La remédiation à rebours est cependant un pur simulacre, un écran de fumée, comme l'idée d'un roman de faits bruts. Il y a là une double imposture, qui masque un complot. Mais un complot qui n'a rien à voir avec le terrorisme, un complot qui ne porte pas sur les enquêtes malveillantes du FBI, mais sur la littérature elle-même, digérée par cela même qui la nourrit.

DU SITE AU COLLAGE

Mais alors, que trouve-t-on dans les pages du *Décodeur*, si rien de ce qui est annoncé n'est autre qu'une illusion ? L'épigraphe du roman nous en fournit un indice.

Le roman s'ouvre sur une citation de Jean-Jacques Rousseau : « La honte accompagne ~~ordinairement~~ l'innocence, le crime ne la connaît plus » (*D*: 9). Cette pensée aurait été rédigée sur une carte à jouer, l'as de trèfle pour être précis, pratique qu'aurait adoptée Rousseau à la fin de sa vie. Tout autant que le contenu de cette citation, c'est la forme qu'elle emprunte qui est un indice de ce que nous nous apprêtons à lire. Le mot « ordinairement » y a été rayé. Il n'a pas été effacé ; nous pouvons toujours le lire ; il a été simplement barré d'un trait. Il est donc présent et absent en même temps, présent parce qu'on peut toujours le lire, et absent parce qu'on ne peut rien faire de cette lecture, le mot ayant été neutralisé et son sens, étouffé. Le texte rayé, le texte que nous pouvons toujours lire, mais dont la lecture est rendue incertaine, est l'emblème même des figures de textes, de ces textes

dont la dimension matérielle, iconique, a été surdéterminée, au point où elle entrave la lecture de ce qui a été ainsi orné, transfiguré alors en sa propre figure.

La lecture du *Décodeur* repose sur des bases incertaines. Comme avec l'épigraphe de Rousseau, on ne peut exactement le lire; on l'examine comme on le ferait avec un spectre, dont la figure à la fois nous surprendrait et inquiéterait. Ce qui se donne en surface est lourd des palimpsestes qu'il contient. C'est que le fac-similé du site cache en fait une étonnante machine littéraire, et le texte donné à lire est un « patchwork » d'une rare complexité. Le texte du *Décodeur* est en effet composé, exclusivement composé d'extraits de 107 ouvrages détournés, plagiés, altérés, modifiés ou non. Dans la dernière section du roman, intitulée « générique », le narrateur explique que :

La plupart des textes contenus dans cet ouvrage, à commencer par la présente note, ont été publiés sous d'autres noms par d'autres éditeurs. Le plus souvent, ils ont été recopiés respectueusement, c'est-à-dire sans altérations, quoique sans vergogne, puisque le nom de l'auteur n'a jamais été cité. Mais il est aussi arrivé que le démarquage se double d'un détournement. Nous ne pouvons donc qu'inviter le lecteur sérieux, philologue attentif, à se reporter aux ouvrages signalés dans ce générique pour évaluer les distorsions et autres erreurs d'aliasing qu'ont pu subir certains de ces textes (*D*: 109).

Cette note à caractère métafictionnel introduit une liste, où l'on peut lire, « par ordre d'apparition à l'écran », l'ensemble des titres et des auteurs qui ont été utilisés. Cette liste se lit comme un *who's who* de la littérature mondiale, de Rousseau et de Friedrich Nietzsche jusqu'à Michel Leiris et Gilles Deleuze, en passant par Novalis, Jean-Bertrand Pontalis, Georges Perec, Emmanuel Carrère, Jean-Luc Nancy, Herman Melville, Sigmund Freud, Philippe Sollers, Jorge Luis Borges, Vergès, etc.

Julia Kristeva nous avait déjà avertis, dès 1969, que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (1969: 85). Tournaye, dans *Le décodeur*, exacerbe cette intertextualité, rédui-

sant son propre texte à une peau de chagrin, à un canevas sur lequel viendront se déposer les citations, qui ne sont pas un accompagnement ou un jeu secondaire du roman, mais son seul et unique jeu, sa seule réalité. *Le décodeur*, comme le corps de Jernigan, n'est plus qu'une série de plans qui, mis bout à bout, constituent un corps, mais un corps mort et disséqué, une figure du corps, en lieu et place d'un corps réel.

Le texte du *Décodeur* n'est ainsi qu'une immense citation. Il apparaît en fait, pour reprendre une distinction chère à Louise Paillé et utilisée dans sa pratique de création de livres d'artistes, comme un livre ou un texte-porteur, dont la particularité est de contenir, voire d'être constitué de livres et de textes-déportés, textes repris, transcrits, collés, déviés de leur trajectoire initiale³.

Si on prend les dernières pages du roman, tour à tour viennent se greffer des extraits de « Bartleby ou la formule » de Deleuze (1989), de *Mondes animaux et monde humain* de Jakob von Uexküll (1984), de *La syncope de Champollion* de Max Dorra (2003), des *Images du corps* de Philippe Comar (1993), de *L'aveuglante proximité du réel* de Michel Bitbol (1998), de l'essai d'Anne Cauquelin *Le site et le paysage* (2002), du *Traité du tout-monde* d'Édouard Glissant (1997), et du bref article de Frédéric Tachot, sur la typographie, dans le deuxième numéro des *Cahiers de médiologie*. Ces textes sont mis bout à bout, réunis par des segments qui servent à assurer la transition entre des paroles et des pensées que rien, au départ, ne réunit.

L'hypertextualité du roman, déconstruite par cette remédiation à rebours qui en a défait les liens, réapparaît sous la forme d'une intertextualité qui force le lecteur à recomposer les liens, cherchant par lui-même les preuves du collage annoncé. Les dernières pages du *Décodeur* naviguent entre le Dorra, le

3. Paillé crée ce qu'elle nomme des « livres-livres », des doubles étonnants où se rejoignent livres-porteurs et livres-déportés. « Dans un livre, écrit-elle, je transcrirai à la main, mot à mot, le texte intégral d'un autre livre. Je le transcrirai en entier, entre les lignes, sur les lignes, dans les marges et le blanc des pages, à l'horizontale, à la verticale, en oblique, à l'endroit et à l'envers » (2004 : 25).

Comar, le Bitbol, le Cauquelin et le Glissant, comme entre Charibde et Scylla. Le roman est fait d'un texte troué, d'une surface ponctuée d'emprunts qui se multiplient au gré des occasions. C'est une base de données qui est ainsi non pas mise en ligne mais en page, comme si la seconde opération pouvait se substituer à la première. L'immense réseau de citations grève le texte, lui ôtant toute consistance.

Le décodeur appelle à une herméneutique qui viendra confirmer le collage. Mais cette herméneutique ne trouvera aucune vérité. Ou plutôt le travail de récupération des extraits collés viendra affaiblir le texte, montrant que sa surface n'est qu'un étonnant composite au statut précaire. Car enfin, quand nous lisons *Le décodeur*, que lisons-nous? Lisons-nous du Tournaye ou du Glissant? Quelle est la valeur de vérité du texte devant nos yeux? C'est du Glissant ou du Cauquelin et ce n'est plus ni l'un ni l'autre. C'est du Glissant qui a été transformé en autre chose, et du Cauquelin qui a été subverti. D'ailleurs, citer Tournaye, c'est citer qui? Tournaye détournant Deleuze? Pastichant Glissant? Pillant Dorra, Bitbol ou Comar? Par son collage systématisé, *Le décodeur* neutralise son propre texte, qui perd ainsi toute stabilité. Et comme lecteur, nous n'avons d'autre choix que de battre en retraite, incapable d'affronter le texte sur son propre terrain, miné de toutes parts.

La pratique du collage, même si elle trouve ici une forme exacerbée, est au cœur des développements esthétiques du XX^e siècle. Pour Bertrand Rougé, par exemple, le collage se situe aux origines de la modernité en peinture. Il ne représente pas simplement une technique ou une forme banale, mais un champ nouveau d'expérimentation, «une autre façon pour l'artiste de sonder, d'explorer, d'éclairer les zones obscures de son activité créatrice, de façonner son univers tout en restant attentif au monde qui, autour de lui, comme le collage lui-même, sans cesse se déchire et se recompose» (1993: 7). L'application au domaine littéraire du collage et son emprunt au domaine artistique a été le fait des surréalistes qui en avaient vite perçu le bénéfice épistémologique et idéologique. Le collage a, en effet, une valeur

subversive. Il vient remettre en question la légitimité de la mimésis, de la fonction représentative de l'art et de la littérature. Comme l'affirme Gérard Dessons, «le collage s'en prend à l'essentialité ontologique qui fonde la notion de cohérence» (1993 : 18). La pratique du collage de Tournaye s'inscrit parfaitement dans cette dynamique. Pour lui aussi, la dislocation du réel s'impose comme mode de conscience nouveau. Le collage joue sur la porosité des frontières.

Sa technique est très proche de celle d'un Donald Barthelme ou d'un Jean-Jacques Schuhl qui, dans les années 1970, pratiquaient tous deux des collages non seulement explicites, mais implicites, des exemples d'une intertextualité érigée en système, voire en fondement même du texte. Leurs collages multiformes sont là pour nous rappeler que rien n'est jamais gratuit et qu'il ne faut jamais se contenter de ce qui transparaît à la surface du texte, car celle-ci sert avant tout d'écran qui cache un important travail formel, des rapports de convergence et de motivation, d'innombrables tensions.

Or, il apparaît évident que les développements de l'informatique facilitent grandement cette pratique du collage. En trois clics, nous pouvons extraire un texte de son contexte et le plaquer, par la magie du «couper/coller», dans une nouvelle fenêtre. La pratique n'a plus rien de subversif, elle est devenue un réflexe, un geste totalement intégré à nos modalités d'écriture et de lecture en mode d'hypertextualité. Comme le dit Cauquelin, dans l'essai utilisé par Tournaye :

C'est un reproche «ordinaire» aux utilisateurs du traitement de texte de dire qu'il est devenu facile de produire des textes, de se prétendre écrivain, essayiste ou chercheur. «Il suffit de couper/coller des morceaux empruntés de-ci de-là», dit-on. [...] Le coupé/collé, comme on l'appelle, serait responsable des errements de la pensée contemporaine. À la fois figure et méthode, le coupé/collé indiquerait l'absence d'originalité, voire l'absence de toute pensée, de véritable recherche. Il y aurait du prêt-à-porter sur la toile, qu'il suffirait de retailer à sa mesure (2002 : 161-162).

Mais, comme le signale Cauquelin elle-même, c'est aller vite en besogne que de jeter la pierre aux internautes d'aujourd'hui, puisque cette pratique du collage est « l'essence même de l'écrit » (2002 : 161-162). Il n'y a pas de littérature sans citation, pas de texte sans intertextualité, voire sans une interdiscursivité qui doit être pensée de manière généralisée. Et ce tissage complexe accentue la fragilité des textes, dont les effets esthétiques déportent le lecteur dans une zone d'incertitudes :

Les citations, en effet, continue Cauquelin, ces coupés/collés, sont les yeux du texte par où quelqu'un vous regarde qui n'est pas l'auteur, mais un autre, des autres. La citation caviarde la continuité, troue la peau lisse de l'argument, offre des « lieux », le propre de mémoires sans propriétaire (2002 : 164).

Et c'est bien pour Tournaye le sens à donner à ses collages. Ils sont le symptôme d'une hypertextualité déjà en pleine expansion, un effet de la simplification des procédures de plagiat en cette ère de l'encyclopédie virtuelle décentralisée et de l'intelligence collective⁴. On peut lire dans *Le décodeur* l'appel à une nouvelle écriture, où les marques de l'identité ont été affaiblies, où les pronoms et les déictiques ont été soumis, par détournements, à des dédoublements qui en brisent la référence, comme ces photographies travaillées numériquement et dont le rapport au réel a été irrémédiablement perturbé. C'est un appel à « une écriture anonyme, fragmentée » (*D* : 80), à une écriture dépourvue de centre, d'histoire et de personnages, à une écriture qui est un pur flux.

Ni centre, ni centres, ni histoire, ni personnage, ni sens vectoriel, flux impersonnel, multitudes d'éclats, évidé, criblé, atone, suspendu, miroir prismatique ne se fermant sur rien – pas d'univers de l'auteur –, multiplicité de traces aussitôt recouvertes : comment produire un tel langage, un langage qui ne sorte pas de la tête de quelqu'un (ni de sa plume) mais qui soit immanent, qui sourde du sol à la façon d'une momie exhumée ? La seule chose qui importe désormais, c'est qu'on

4. Voir à ce sujet Lévy (1994).

voit les collures, les coutures, qu'on écrive non « comme on coud une robe » (Proust), ni « comme une fille enlève sa robe » (Bataille) mais comme on la met à plat. On la prive de toute profondeur, de toute épaisseur, de tout volume et on voit surtout la façon dont elle est faite : ses empiècements, ses articulations, ses doublures, ses espacements, son étoilement, ses coutures, sa texture, et il importe peu alors que la manche soit à la place de la jambe ou à l'envers. J'essaie d'écrire des ouvrages cousus de fil blanc. Et dont les mots, vides de sens, tremblent [...]. Je rêve d'un texte-fantôme (*D* : 80-81).

Mais qui écrit véritablement ces mots ? Qui est ainsi doublement cité ? Est-ce Paul Auster dans *Cité de verre* (1985), dont le personnage de Peter Stillman père rêvait d'un langage qui réinventerait les rapports entre les mots et le monde ? Est-ce Schuhl, dans *Télex n° 1* (1976)⁵ ou *Rose poussière* (1972), textes annonciateurs de la logique citationnelle du *Décodeur* ? Quoi qu'il en soit de l'origine de ces mots, le texte de Tournaye a fait sien ce rêve, et il se présente comme un texte-fantôme, un texte-spectre, un texte qui est une figure de texte.

Car c'est un texte qui ne se lit pas, mais se contemple comme un phénomène étrange, un monstre de foire qui nous laisse sur nos gardes, fascinés mais circonspects. Il nous demande de trouver ce que cachent les mots, de repérer les citations dans les paragraphes. Or, comme la quête s'avère une œuvre de Sisyphe – il s'agit après tout de trouver un assortiment d'aiguilles dans un tas de bottes de foin –, on ne peut que s'avouer impuissant et, ce faisant, suspendre notre propre lecture.

Le décodeur, c'est la logique du complot généralisée. Sur le plan narratif, évidemment, ce complot ouvre le roman : complot terroriste œuvrant à l'ombre de la toile, complot du FBI voulant fausser les résultats afin d'asseoir son autorité. Et sur le plan formel, le collage universalisé nous place dans la position de chercher des citations partout, citations qui ne sont pas cachées

5. Schuhl indique dans une annexe de ce texte les sources de ses nombreux collages (*France-Soir*, *Elle*, *Vogue*, etc.), ce que Tournaye refait presque trente ans plus tard.

ou secrètes, puisque l'esthétique du roman est avouée, et, par la suite, de s'arrêter comme interdit au pied d'un précipice, saisi de vertige face à une tâche non seulement démesurée mais futile. Car à quoi peut-il servir de retrouver l'ensemble des textes cités ? Cela permettra-t-il de mieux comprendre *Le décodeur* ? Évidemment que non.

Les textes cités sont là, à la fois présents et absents, présents parce qu'absents. Ils y sont comme pures figures de textes, à la fois cachés et montrés, ce qui leur octroie une très grande désirabilité, voire une charge érotique certaine. On désire savoir, on voudrait voir ce qu'il en est véritablement, mais les résultats de l'enquête sont essentiellement décevants, comme un corps mis à nu et offert sans ses agréments. *Ce n'était que ça !* De simples mots recopiés, certains déplacés, légèrement transformés pour s'insérer dans leur nouveau contexte. Le mystère de leur présence comme textes-déportés dans le texte-porteur du *Décodeur* est évidemment plus alléchant que la réalité nue de leur origine.

Le décodeur se lit comme la promesse d'une ouverture à la bibliothèque de Babel dont parlait Borges. Et il se donne à lire dans le déportement, comme un véritable hypertexte de papier. En le lisant, nous nous ouvrons à un réseau de textes, que nous pouvons actualiser à notre guise. Les liens sont à notre charge, contrairement aux hyperliens électroniquement établis, mais des tracés ont déjà été prévus. Mimant un site Web, le roman en est venu à adopter, par mimétisme, sa forme générale. Mais c'est la littérature plutôt que le cyberspace qui se trouve ainsi actualisée. La littérature, dans sa potentialité, comme cet horizon nécessaire à toute lecture, à tout acte symbolique. La fin de la littérature ne se comprend jamais que comme origine de la littérature.

*
* *
*

Toute figure se déploie sur une absence, sur un vide qu'elle vient combler. Elle permet de rendre présent, sous forme de signe, ce qui est absent. Les textes-figures viennent signaler la perte appréhendée du livre. Le texte s'y absente. Le texte y est

déjà absent. Il est présent, en tant que signe complexe qui se donne à contempler, mais absent en tant que texte à lire. Le texte-porteur a été destitué de son statut même de texte, transformé pour l'occasion en support d'un signe iconique qui le phagocyte. Son opacité est devenue prépondérante. Elle dissimule le texte derrière un écran, composé pour une grande part du texte lui-même qui agit comme son propre voile. C'est le principe de la lettre volée.

Le décodeur de Guy Tournaye se présente tout à fait comme un tel texte-figure. Texte-porteur d'un vaste ensemble de textes-déportés, il se donne sous les dehors d'un site Web mis à plat, dans une remédiatisation à rebours. Or, cette régression médiatique sert d'écran à un hypertexte de papier qui actualise un réseau souterrain fait du corps même de la littérature, pour laquelle il semble n'avoir à priori aucune affinité.

Comme pour la mort du roman, trop souvent annoncée au XX^e siècle et continuellement reportée (du fait de la vitalité du patient!), le texte-figure ne signale pas, cependant, la fin du texte. Il révèle plutôt notre inquiétude face à la situation actuelle, marquée par une double transition : à la fois culturelle, par l'ouverture des frontières et la mondialisation des échanges, et technologique, par l'ouverture du réseau Internet et le développement de l'écran relié.

En se servant des signes extérieurs de cette médiasphère, *Le décodeur* joue sur cette angoisse, dont il a bien saisi l'une des premières manifestations. Car le collage, le plagiat, l'emploi d'objets trouvés signalaient déjà la porosité de tout texte, sa nécessaire dette au monde et à ses signes et discours. Les textes coulent de partout. Ils ne contiennent rien, ils sont traversés de part en part. Et ce qu'ils retiennent, ce tissu qui les constitue ne sert pas à former une bulle qui saura retenir mots et pensées, mais à vêtir, c'est-à-dire à la fois à s'offrir au regard et à s'y dérober, laissant les pensées s'aventurer dans les sphères de leur choix et hanter les corps qu'elles désirent.

BIBLIOGRAPHIE

- AMMON, Theodore G. (dir.) (2003), *Conversations with William H. Gass*, Jackson, University Press of Mississippi.
- AUSTER, Paul (1985), *Cité de verre*, Paris, Actes Sud.
- BITBOL, Michel (1998), *L'aveuglante proximité du réel*, Paris, Flammarion. (Coll. «Champs Flammarion».)
- BOLTER, Jay David, et Richard GRUSIN (1999), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge et Londres, MIT Press.
- CAUQUELIN, Anne (2002), *Le site et le paysage*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. «Quadrige».)
- COMAR, Philippe (1993), *Les images du corps*, Paris, Gallimard. (Coll. «Découvertes Gallimard».)
- DELEUZE, Gilles (1989), «Postface: Bartleby ou la formule», dans Herman MELVILLE, *Bartleby. Les îles enchantées. Le campanile*, traduit par Michèle Causse, Paris, Flammarion, p. 171-208.
- DERRIDA, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- DESSONS, Gérard (1993), «Dérive du collage en théorie de la littérature», dans Bertrand ROUGÉ (dir.), *Montages/collages*, Pau, Publications de l'Université de Pau, p. 15-24.
- DORRA, Max (2003), *La syncope de Champollion*, Paris, Gallimard. (Coll. «Connaissance de l'inconscient».)
- GERVAIS, Bertrand (2006), «L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure», *Intermédialités*, n° 7 (printemps), p. 67-87.
- GLISSANT, Édouard (1997), *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard.
- KRISTEVA, Julia (1969), *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil.
- LÉVY, Pierre (1994), *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte.
- NATIONAL LIBRARY OF MEDICINE (1994), *Visible Human Project*, [En ligne], [<http://www.nlm.nih.gov/research/visible/>] (1^{er} avril 2008).
- PAILLÉ, Louise (2004), *Livre-livre, la démarche de création*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord.

DES HYPERTEXTES DE PAPIER

ROUGÉ, Bertrand (dir.) (1993), «Le collage, ou le coup de force», *Montages/collages*, Pau, Publications de l'Université de Pau, p. 7-11.

SCHUHL, Jean-Jacques (1972), *Rose poussière*, Paris, Gallimard.

SCHUHL, Jean-Jacques (1976), *Télex n° 1*, Paris, Gallimard.

TACHOT, Frédéric (1996), «Les mots de la typographie, initiation œuvrière», *Cahiers de médiologie*, «Qu'est-ce qu'une route?», François Dagognet (dir.), n° 2, p. 266-267.

TOURNAYE, Guy (2005), *Le décodeur*, Paris, Gallimard.

UEXKÜL, Jakob von (1984), *Mondes animaux et monde humain*, traduit par Philippe Müller, Paris, Denoël.

MINIMALISTES ET MOUVEMENT : TOUSSAINT ET AUTRES

Gianfranco Rubino

Université de Rome, « La Sapienza »

L'influence du titre et de l'épisode d'ouverture de *La salle de bain*, il y a une quinzaine d'années, fut telle que, par la suite, on a eu tendance à identifier ce roman avec son début. La décision du protagoniste de s'installer dans la salle de bain avait été perçue par bien des critiques et des commentateurs comme une apologie provocatrice de l'immobilité, à la lumière de laquelle on a souvent interprété tout le livre. Pour le journaliste allemand Steffen Richter, « le héros ne craint rien tant que le mouvement, qui rend visible le passage du temps et entraîne inévitablement la vie vers la mort », quitte à constater que « le progrès mortel du temps semble suspendu dans le jeu » (cité dans Demoulin, 2005 : 19) ; ce premier roman de Jean-Philippe Toussaint, selon l'Italien Mario Fortunato, « est en réalité une longue réflexion sur l'impossibilité de se mouvoir, sur la fascination de l'immobilité » (cité dans Demoulin, 2005 : 21). D'autres lectures moins univoques percevaient la présence, à côté de l'immobilité, de l'instance opposée, celle du mouvement : Jean-Pierre Salgas utilisait la formule heureuse de « nomadisme immobile » (cité dans Demoulin, 2005 : 11). Gil Delannoi mettait en relief la tension entre ces exigences antithétiques, dont l'interaction textuelle engendrait deux paradoxes, « une immobilité qui bouge, une mobilité qui reste sur place » (cité dans Demoulin, 2005 : 12) ; dans

cette perspective, l'immobilité existentielle et cyclique représentait le noyau sémantique fondamental du récit, dont la mobilité n'était que l'apparence illusoire.

Or, si les analyses qui soulignent l'importance de l'immobilité s'appuient sur un fondement certain, celles qui le mettent en relation avec son contraire, à savoir avec la mobilité, semblent mieux cerner la logique de ce texte. Dès ce premier roman, l'imaginaire spatial de Toussaint oscille entre ces deux pôles, même si l'équilibre des valeurs est instable et semble pencher le plus souvent du côté de l'immobilité. Il suffirait de songer, par exemple, à l'éloge des tableaux de Piet Mondrian pour s'en rendre compte. Il serait bien sûr possible d'objecter que le narrateur, après avoir abandonné sa salle de bain et son appartement, se rend à Venise, ce qui n'est pas rien. Mais le déplacement n'est pas du tout valorisé, car il est escamoté par une ellipse : d'une ligne à l'autre, d'un paragraphe au suivant, « le train était sur le point de partir » et « le lendemain, le train arriva » (Toussaint, 1985 : 50). Il est vrai qu'un paragraphe rétrospectif assez court concernant la nuit en train du narrateur rappelle tout de même l'attention de celui-ci à l'égard du mouvement qui l'entraîne, mouvement extérieur qui semble pénétrer l'intérieur de son corps. Le séjour à Venise est plutôt statique et monotone, puisque le protagoniste passe presque tout son temps à l'hôtel, notamment dans sa chambre, où il se plaît à jouer aux fléchettes. Certes, après le départ de sa femme, il passe quelques jours à l'hôpital et il est invité à dîner chez son médecin, avec lequel il joue aussi au tennis. Mais ce ne sont ni de grands événements ni des déplacements consistants. Les promenades dans la ville sont également très anodines, d'autant plus que le narrateur refuse de faire du tourisme. Le retour à Paris, quoique relaté de façon moins rapide que le trajet de l'aller, n'inspire qu'une courte séquence dialoguée à l'aéroport de Venise, un compte rendu succinct des malaises suscités par le vol et la scène d'une prise de bec avec une jeune femme de la police des frontières.

Ce qui concourt aussi à ôter toute importance aux mouvements, c'est leur gratuité : le départ du protagoniste pour Venise

n'est provoqué par aucun mobile ni aucune nécessité. Ce manque de motivation est d'ailleurs une constante dans les romans de Toussaint.

Cet attrait de l'inertie dérive en bonne partie d'une hantise psychophysique du narrateur : celui-ci identifie dans le mouvement extérieur une manifestation tangible de l'écoulement invisable du temps et de son action destructrice, à laquelle il se sent fatalement exposé : le mouvement, en fin de compte, conduit toujours vers la mort, à savoir la véritable immobilité. D'où la tentation de l'arrêter. Il y a tout de même un paradoxe : si l'immobilité équivaut à la mort, le mouvement peut à la rigueur la conjurer. D'où l'ambivalence du rapport entre ces deux instances, à la fois spatiales et temporelles, dans les œuvres suivantes.

Il reste de toute façon à remarquer que le développement du roman amène le protagoniste hors de la salle de bain, où il ne se sera installé finalement que peu de temps. Bien sûr, le fait que cette séquence salle de bain-sortie caractérise non seulement le début mais aussi la conclusion du récit semble dessiner une structure circulaire sinon cyclique, où l'on peut bien entrevoir une métaphore de l'immobilité. Mais il est également légitime de songer plutôt à une spirale, et de juger que la phrase de la fin, « je sortais de la salle de bain », représente une hypothèse centrifuge, une ouverture au possible, une mise en marche potentielle. Après tout, le narrateur aurait pu rester chez lui.

En effet, le sempiternel narrateur de Toussaint désertera de plus en plus tout domicile privé... « Monsieur » est confiné dans une chambre louée (1986), tandis que le narrateur de *La télévision* (1997) vit pendant quelques mois à l'étranger dans un studio provisoire. On ne voit jamais les autres personnages principaux habiter un appartement personnel. Le protagoniste de *L'appareil-photo* (1989) ne rentre jamais dans un domicile à lui, tandis que les narrateurs de *La réticence* (1991), de *Faire l'amour* (2002) et de *Fuir* (2005) logent à l'hôtel ou se trouvent le plus souvent à l'extérieur.

Une telle projection vers le dehors s'accroît au fil des romans. Parallèlement, on se déplace de plus en plus. Certes, il

reste l'impression paradoxale d'une coexistence du mouvement et de l'immobilité. On voit Monsieur souvent assis en méditation ; mais en même temps il bouge beaucoup, il va à Cannes, il déménage, il participe aux réceptions, il joue au football et au ping-pong, il emmène ses nièces au musée, il flâne dans les rues. Tout en bougeant souvent, Monsieur semble immobile ; ses déplacements sont si instantanés qu'ils ne deviennent perceptibles qu'une fois accomplis :

Monsieur, qui ne pouvait évidemment s'accomplir qu'à l'état stationnaire, se déplaçait apparemment sans transition et [...] son énergie, comme celle de l'électron du reste, dans ses passes de bonneteau, hip hop, effectuait un saut discontinu à un certain moment, mais qu'il était impossible de déterminer à quel moment ce saut se produirait [...] (Toussaint, 1986 : 78).

Ce personnage à l'attitude imperturbable est bien sensible à la problématique cinétique : il précise par exemple à ses nièces que si l'on cherche à se fuir soi-même il faut aller vers l'est, parce que le temps, pendant le déplacement, s'écoule plus vite. Le mouvement extérieur, celui que l'on peut constater matériellement, n'est souvent qu'une métaphore du mouvement intérieur, ou plutôt du mouvement ontologique, qui s'identifie finalement au passage du temps. C'est à ce dernier que le narrateur de *La salle de bain* (1985) et *Monsieur* (1986) doivent se mesurer. Toutefois, à la différence de son prédécesseur, Monsieur n'aspire pas à bloquer le flux temporel, où il perçoit en quelque sorte le rythme de l'univers, et il arrive dans des moments d'extase à ne faire qu'un avec lui. C'est ainsi que temporalité, être et pensée arrivent parfois à coïncider.

Arbitraires et immotivés comme presque toujours chez Toussaint, les déplacements se multiplient dans *L'appareil-photo* (1989) : un voyage du protagoniste à Milan, un autre avec sa fiancée à Londres. Une fois de plus, loin d'imprimer à la fiction un effet de dynamisme, ces mouvements produisent une impression de stagnation : le temps et l'espace du déplacement sont supprimés ; à une exception importante près, celle du retour

d'Angleterre, ce qui est décrit c'est le séjour, généralement dépourvu de relief et de sens. Encore plus insignifiants sont les va-et-vient des personnages à la recherche d'une bouteille de Primagaz ou les efforts du protagoniste pour apprendre à conduire (inaptitude au mouvement?) racontés en flash-back.

Toutefois, le retour de Londres en bateau est l'occasion de développements ontologiques importants à propos de cette tension dualiste mobilité/immobilité dont il a été question jusqu'ici. La photo, ou plutôt un genre particulier de photo, semble fournir une possibilité de fixer le mouvement tout en le représentant. Le voyage, cette fois perçu en tant que tel, permet provisoirement d'abolir la conscience de l'espace et du déplacement : il situe le passager dans une sorte de non-lieu suspendu entre ce qu'il vient de quitter et ce qu'il va trouver, un passé qui n'est plus et un avenir qui n'est pas encore. L'expérience décisive se déroule pourtant dans une totale immobilité (à l'intérieur d'une cabine téléphonique au bord de l'autoroute). Tout comme dans *Monsieur*, une sorte d'ascèse extatique consent à accorder pour une fois l'écoulement de la pensée à la fluidité du devenir, à concilier la convergence dans un point de l'esprit avec l'abandon au cours des heures. Il s'agit d'un exploit de la pensée : on crée un équivalent purement mental de la vie pour réaliser un équilibre entre des instances antithétiques, pour fixer encore une fois la fugitive grâce de l'instant présent – « comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant » (Toussaint, 1989 : 127).

Quant à *La réticence*, le voyage y a déjà eu lieu, car le protagoniste vient de débarquer et de s'installer quelque temps dans l'île de Sasuelo : mais toute l'histoire est ponctuée par ses incessantes, obsédantes et énigmatiques allées et venues entre l'hôtel, le port et la maison de ses amis.

À partir d'*Autoportrait (à l'étranger)* (2000) le voyage acquiert une importance thématique encore plus explicite, tandis que le terrain diégétique du récit devient franchement le dehors, l'ailleurs, l'étranger. Quoique d'une façon plus ou moins ludique et ironique, l'exergue exprime l'angoisse (très légère) du

narrateur face au voyage, qu'il associe à la possibilité de la mort ou du sexe. Comme d'habitude, ce qui est relaté n'est pas le déplacement mais le séjour, qu'il s'agisse de Tokyo, de Hong Kong, de Berlin, du cap Corse, de Kyoto, de Nara, du Vietnam. Mais il y a des exceptions : le voyage à Prague, le seul qui se fasse en train, inspire des notations détaillées ; des péripéties assez plaisantes caractérisent également dans l'épisode tunisien l'itinéraire en voiture vers Sfax, constellé de difficultés techniques. L'avion aussi peut susciter des sensations significatives, semblables à celles que le narrateur avait décrites à propos du retour de Londres en bateau. Le vol (pour le Japon) efface toute distinction spatiale et temporelle, toute opposition jour/nuit, ici/ailleurs, plongeant le passager dans un état atopique de suspension et de non-savoir : « Je ne savais pas où j'étais, je ne savais plus vraiment où j'allais » (Toussaint, 2000 : 17) ; et cette formule dénonçant la perte de l'orientation est destinée à réapparaître dans les textes suivants. Le mouvement d'un véhicule maritime ou aérien est donc susceptible d'annuler tous les repères et de provoquer un effet paradoxal d'immobilité, ou de suspension de l'opposition mouvement/immobilité. Un pas ultérieur vers une pleine acceptation du mouvement est accompli dans l'épisode vietnamien : assis sur le siège arrière d'une moto, le narrateur se sent fondre dans une circulation fourmillante, inépuisable, bariolée, à laquelle il s'abandonne sans résistance. L'identification entre le mouvement extérieur et le flux temporel joue à plein sous le signe commun de la liquidité ; se laisser aller à l'un c'est accepter l'autre :

Je glissais dans les rues, les pieds frôlant l'asphalte, me laissant entraîner dans la circulation et dans le cours du temps, j'acceptais le mouvement de la vie et je l'accompagnais sans résistance, mes pensées elles-mêmes finissaient par se fondre dans le cours de la circulation. [...] Tout était fluide autour de moi, tout s'écoulait avec langueur dans la tiédeur ambiante, le temps et la circulation, la vie et les heures, mes amours et la jeunesse, je ne faisais aucun effort pour retenir le temps, je consentais à vieillir, j'acceptais l'idée de la mort avec sérénité (Toussaint, 2000 : 85-86).

Cette confrontation avec le temps peut redevenir douloureuse, quand on revoit par exemple un lieu qu'on avait visité quelques années auparavant. C'est le cas de l'épisode conclusif de Kyoto, où la mélancolie est sans doute aggravée par le fait qu'aucun mouvement physique n'intervient pour canaliser et appuyer le cours de la pensée.

Un mélange d'instabilité permanente et de piétinement caractérise *Faire l'amour*, où le décor japonais, planté dès le début, remplit une fonction partiellement dépaysante sans être exotique. En proie à une tension insupportable, les personnages errent à l'intérieur de l'hôtel, ou ils parcourent les rues de Tokyo sous la neige, dans une séquence à la fois grotesque et poétique. Le déplacement le plus considérable est celui du narrateur qui se rend à Kyoto où il s'installe quelques jours chez un de ses amis. Aucun de ses mouvements n'a d'orientation ni de raison, comme en témoignent des formules récurrentes : « Je ne savais où aller » (Toussaint, 2002 : 137¹), « Je ne savais pas où j'allais » (FA : 155), « Je marchais au hasard, sans but » (FA : 155), « Je n'allais nulle part précisément » (FA : 156). Quant au voyage à Kyoto, le protagoniste se demande lui-même ce qu'il va faire là-bas, quoiqu'il soit possible à posteriori pour le lecteur de répondre à cette question, étant donné que le personnage connaît quelqu'un dans cette ville et qu'il a besoin de trouver un minimum de répit. C'est justement à l'occasion de ce voyage que se reproduit l'alternance accoutumée de mouvement et de stagnation. La vitesse du train de l'aller rappelle au narrateur une expérience bien connue, « cette compression de l'espace et du temps qui donne le sentiment que c'est à l'écoulement du temps qu'on assiste de la fenêtre des trains pendant que défile le paysage » (FA : 134). En revanche, le séjour à Kyoto chez Bernard favorise une sorte d'ataraxie du personnage, à laquelle contribue l'engourdissement dû à un court accès de fièvre, dont l'effet relativement apaisant est bientôt dissipé par un contact téléphonique avec Marie à Tokyo.

1. Les renvois à *Faire l'amour* seront désormais indiqués par la mention FA, suivie du numéro de la page.

Dans la séquence de la piscine à l'hôtel, on voit se reproduire cette acceptation extatique du flux temporel qui se manifeste à plusieurs reprises chez Toussaint; tandis que, dans le train pour Kyoto, le personnage n'avait pu que subir passivement l'élan du véhicule, en nageant il suscite lui-même un mouvement physique qui accompagne et maîtrise symboliquement celui du temps.

Ces moments de plénitude ne sont pourtant que de brèves parenthèses transitoires. La progression et l'issue du récit ne semblent déboucher sur aucun équilibre ontologique, spatial et temporel. Bien au contraire. À la suite de la conversation téléphonique avec Marie, il se produit une accélération surprenante par un retour soudain du protagoniste à Tokyo. Son avancée finale vers le musée, où il croit retrouver Marie, est précipitée et péremptoire, scandée par une série de propositions juxtaposées coordonnées au passé simple et à l'imparfait :

Je ne lui laissai pas le temps de m'interroger, d'hésiter ou de tergiverser, je passai la porte, je forçai le passage et entrai dans l'enceinte du musée, ma carrure était impressionnante dans mon grand manteau gris noir, j'avais une démarche volontaire et je marchais vite d'un pas décidé à travers les pelouses en direction du bâtiment [...] (FA: 173).

Cette marche en avant ne s'arrête que quand le personnage a accompli un geste prétendument libérateur.

La frénésie cinétique qui anime la dernière partie de *Faire l'amour* se transmet tout entière au roman suivant, comme l'annonce son titre extrêmement éloquent, *Fuir*. On ne fait que bouger sans cesse dans un espace qui va de Shanghai et Pékin jusqu'à Paris-Charles de Gaulle et l'île d'Elbe: il y a longtemps désormais que la salle de bain a été abandonnée... Les moyens de transport se multiplient: moto (surtout), avion, train, bateau, cheval, sans compter la marche à pied et la nage. Une sorte de montage parallèle met en relation des personnages éloignés l'un de l'autre et qui, tout en se déplaçant, conversent sur leur portable d'un point à l'autre de la planète: c'est ainsi que le narrateur emporté par le train Shanghai-Pékin parle avec Marie en pleine dérive, qui traverse en pleurant les salles du Louvre. Les

séquences en contrepoint relatives aux mouvements des interlocuteurs ne sont pas dues au point de vue d'un narrateur omniscient, mais au pouvoir visionnaire du narrateur homodiégétique, qui imagine et décrit comme s'il les voyait les actions de sa bien-aimée. Dans ce microcosme du passage, tout est instable, fuyant, insaisissable : enveloppes, sacs et paquets qui circulent de mains en mains, contacts furtifs esquissés entre Li Qi et le narrateur, configurations changeantes des plateaux-repas sur la table, subtils changements de relations entre les personnages. Le sens de toute cette agitation est indéchiffrable. Certains mobiles originaux sont vaguement déclarés, mais non explicités : le narrateur est allé en Chine y accomplir une sorte de mission que Marie lui a confiée, mais il ne précise pas de quoi il s'agit. On constate seulement que, pour le compte de sa maîtresse, il remet à Zhang Xiangzhi une enveloppe contenant vingt-cinq mille dollars. Le détour du narrateur par Pékin est motivé par une invitation de son amphitryon chinois et répond à des raisons d'agrément, mais toute la fuite vertigineuse en moto est dictée par des raisons entièrement mystérieuses. Si le voyage du narrateur à l'île d'Elbe répond au désir de participer aux obsèques du père de Marie, la logique de ses mouvements suivants reste peu compréhensible, puisque jusqu'à un certain moment il semble éviter soigneusement de rencontrer la femme qu'il est venu rejoindre. Vers la fin, en revanche, la direction s'inverse, et le mouvement semblerait redevenir élan orienté et motivé vers l'autre, désir d'union.

Cependant, ce dynamisme généralisé ne produit pas d'effets bénéfiques. La possibilité d'un accord entre mouvement physique et mouvement intérieur/ontologique, parfois esquissée dans les textes précédents, semble à nouveau écartée. Il est vrai que le voyage en avion, en tant que transition de ce qui n'est plus à ce qui n'est pas encore, crée un effet de dépaysement équivalent à une sorte de *no man's land* « élastique et flexible » (Toussaint, 2005 : 134²) ; mais le déplacement dans l'espace sous-entend

2. Les renvois à *Fuir* seront désormais indiqués par la mention *F*, suivie du numéro de la page.

inévitablement le déplacement dans le temps, dont le pouvoir destructeur est plus que jamais douloureux et intolérable :

Car je sentais le temps passer avec une acuité particulière depuis le début de ce voyage, les heures égales semblables les unes aux autres, qui s'écoulaient dans le ronronnement continu des moteurs, le temps ample et fluide, qui m'emportait malgré son immobilité, et dont la mort – et ses violentes griffures – était la mesure noire (*F*: 134-135).

La tentation de suspendre le devenir se présente à nouveau, sous la forme d'un espace autonome et préservé où il est bon de s'enfermer, car les gestes que l'on fait là-dedans se répètent avec une régularité circulaire, réglée par une géométrie rigoureuse et contraignante. C'est l'oasis du jeu, et notamment du bowling, qui offre un présent absolu, un ici et maintenant protégé de tout agent corrosif intérieur et extérieur :

J'étais seul sur la piste. Ma boule à la main, le regard fixé sur l'unique objectif du moment, ce seul endroit du monde et ce seul instant du temps qui comptaient pour moi désormais, à l'exclusion de tout autre, passé ou à venir, cette cible stylisée que j'avais sous les yeux, géométrique, et par là-même indolore, sans chair et sans idée de mort –, pure construction mentale, rassurante abstraction, un triangle et un rectangle, le triangle des dix quilles blanches et rouges bombées que j'avais sous les yeux et le rectangle de la longue allée de bois naturel presque blanc de la piste qui s'étendait devant moi [...] (*F*: 100).

La tension centrifuge de *Fuir*, impressionnante si on la compare vingt ans après à la stagnation du roman du début, n'implique donc pas de réconciliation avec le monde extérieur, le mouvement, le temps. Tout en représentant une trajectoire orientée et motivée (mais sa raison est obscure), la fuite, que le titre valorise, comporte une menace, un risque, un malaise : finalement, une bonne partie du livre se situe sous le signe d'une mort advenue, celle du père de Marie. Et même les retrouvailles avec celle-ci ne sont que provisoires, on le sait dès le début. À la rigueur, on pourrait penser que cette irruption généralisée du

mouvement représente une manière de l'exorciser. Mais sa fonction semble plutôt se résoudre dans une formidable injection d'énergie romanesque, dont Toussaint juge qu'un écrivain, surtout s'il se veut contemporain, ne peut pas se priver :

Le mouvement, c'est fondamental. La priorité pour ce livre, ce n'était pas la vision du monde, l'humour ou les idées, et même pas seulement la recherche de la beauté. J'ai constamment pensé en écrivant que la priorité était la recherche de l'énergie romanesque. L'énergie romanesque est une chose invisible, brûlante et presque électrique, qui peut surgir parfois des lignes immobiles d'un livre (Bourmeau, 2005).

Dans les romans d'autres écrivains que l'on appela « minimalistes », on se déplace et on bouge volontiers. Ce phénomène est plus évident chez Christian Oster (Gelz, 2004), mais il n'est pas négligeable non plus chez Christian Gailly. Chez eux, le mouvement semble répondre à une fonction fondamentale, à savoir celle de rompre ou de racheter la routine d'une existence monotone ou marquée par un échec. Un schéma de ce genre règle certains récits d'Oster : le plus souvent un personnage à l'identité faible, sans qualités particulières, plus ou moins désœuvré même s'il a une occupation, s'éprend d'une femme qu'il rencontre et quitte sa maison pour la suivre ailleurs, généralement dans d'autres villes ou villages (Laporte, 2006). C'est ce qui se passe dans les romans *L'aventure* (1993) et *Dans le train* (2002). Certaines variantes peuvent se produire, sans trop modifier cet axe fondamental : c'est le cas de *Loin d'Odile* (1998). S'il s'agit parfois d'échapper à une existence vide et médiocre, dans d'autres cas on laisse en arrière une déception précise, quand on a été abandonné par une femme, et qu'on en suit une autre : une situation pareille se produit dans *Mon grand appartement* (1999), *Les rendez-vous* (2003) et *Sur la dune* (2007). Il arrive également, dans *L'imprévu* (2005), que la femme qui abandonne le protagoniste l'incite en même temps à entreprendre un voyage (ou plutôt à le poursuivre tout seul), pour rejoindre l'endroit où ils auraient dû se rendre ensemble.

Un phénomène semblable oriente le déroulement de l'intrigue et de la diégèse dans les romans de Gailly, notamment dans les derniers : le départ ou l'écart représentent également des occasions d'échapper à la répétition de la vie quotidienne. On peut le constater dans *Nuage rouge* (2000), *Un soir au club* (2001), *Les oubliés* (2007) et même dans *Dernier amour* (2004). Les détails peuvent évidemment varier, d'autant plus que souvent ses protagonistes ne sont pas des hommes médiocres mais des êtres sensibles et blessés, dont la vocation artistique ou la passion amoureuse ont été frustrées, mais non éteintes. Mais la logique de base est celle d'un mouvement d'évasion hors d'une enceinte ou d'une condition trop étroites et frustrantes.

Cet agencement récurrent des événements, des actions et de la diégèse concerne évidemment les grandes lignes du texte, où sont repérables quelques affinités de fonctionnement entre ces deux auteurs. Mais il est évident que chacun a sa sensibilité particulière, sa conception de la psychologie, des rapports intersubjectifs, de l'espace et du temps, sa façon spécifique de construire le récit, le discours, la phrase. Cela dit, il est possible de souligner certaines constantes supplémentaires. Les orientations centrifuges et dynamiques de l'intrigue ne transforment pas ces romans en autant d'histoires de voyages, pleines de rebondissements. Sans trop rappeler l'équilibre particulier entre mouvement et stagnation des premiers textes de Toussaint, les déplacements sont loin de bouleverser chez Oster et Gailly l'allure lente et uniforme de la vie quotidienne. Qu'il s'agisse de voyages ou de va-et-vient à l'intérieur de la ville, ces mouvements sont fragmentés, problématiques, interrompus par des pauses, de menues difficultés, des détours, des impasses. Nadine Laporte observe justement ce phénomène chez Oster :

Si la force structurelle du départ est assumée, elle n'est cependant pas exempte, dans la présentation qui en est faite, de cette forme particulière que prend le style de l'écrivain, qui est celle de l'hésitation, du retour en arrière de la réflexion immobilisante qui fixe les mouvements possibles de la fiction et semble toujours vouloir en annuler les effets (2006 : 110).

Aucune des expériences vécues par les personnages n'est nécessaire, intentionnelle, conséquente, sensée. Les localités et les situations où ils se trouvent sont interchangeable sous le signe de la contingence. C'est ce que précise le narrateur de *L'imprévu* : « J'aurais pu ne pas être là ou, à l'inverse, être arrivé là depuis longtemps, quelques heures plus tôt, ou quelques jours, j'avais du mal à l'évaluer » (Oster, 2005 : 81). Actions et événements ne découlent pas de l'esprit d'initiative ou des projets volontaires des protagonistes, qui sont des êtres plus ou moins anonymes, usés, fêlés, passifs, se laissant aller au fil des jours. Même lorsqu'ils obéissent à des impulsions, et c'est plutôt le cas des narrateurs d'Oster, ils ne font que seconder un événement fortuit qu'ils n'ont pas déterminé. Ces personnages ne sont pas d'« étonnants voyageurs », comme ceux que souhaiteraient les partisans malouins d'un nouveau roman d'aventures³. C'est le hasard qui imprime un tournant, parfois illusoire et parfois décisif, à leur vie, en les soustrayant à leurs habitudes : pour que le narrateur de *Mon grand appartement* décide de ne pas rentrer chez lui, il faut qu'il égare ses clés, qui sont justement en possession de la femme qui vient de le quitter. Et c'est grâce à cette expulsion forcée, et à un malentendu téléphonique, qu'il connaîtra et suivra un nouvel amour. À la faveur d'une dépossession tout à fait involontaire, on peut découvrir des perspectives inattendues. Un autre personnage s'y connaît bien, qui peut ainsi théoriser : « J'étais là par hasard, si l'on veut bien appeler hasard l'orientation que prennent parfois nos vies quand elles nous échappent, et alors le hasard serait une sorte de laisser-aller » (Oster, 2005 : 140)⁴. Des titres comme *L'aventure* ou *L'imprévu* manifestent l'exigence d'une secousse soudaine et salutaire de la routine quotidienne, dont les agents décisifs les plus exemplaires s'appellent rencontre ou incident (autre titre, celui-ci, employé par Gailly – 1996).

3. Voir : <http://www.etonnants-voyageurs.com/>

4. Il est intéressant de rappeler à ce sujet que dans sa classification des jeux, Caillois définit justement l'*alea* « une démission de la volonté, un abandon au destin », tandis que l'*agôn* est selon lui « une revendication de la responsabilité personnelle » ([1967] 1977 : 57).

C'est la rencontre, et notamment la rencontre amoureuse, qui suscite la sortie au dehors, la rupture avec soi-même et avec le passé, la mise en marche vers un nouvel espace, un nouveau temps, une nouvelle partenaire.

On pourrait parler légitimement de jeux de l'amour et du hasard pour ces écrivains qui parient sur les affects et surtout sur l'aléatoire pour réutiliser des poncifs et en faire tout de même des possibilités existentielles et narratives exploitables, bien que confiées à des anti-héros peu dynamiques et peu ludiques. Ils se font ainsi porteurs d'une sorte de romanesque minimal, résiduel, reconquis⁵. Mais c'est un romanesque sans trop d'illusions, comme le révèle entre autres le rythme hésitant et tortueux du mouvement représenté (que l'on songe à la difficulté de travailler et de marcher sur les dunes!). Et pourtant...

Pour en revenir à Toussaint, on peut constater des ressemblances bien compréhensibles, si l'on admet qu'on n'a pas réuni ces écrivains sous l'étiquette de minimalistes sans quelque raison⁶. Pour se limiter à ce qui nous concerne ici, remarquons une certaine interférence mouvement/immobilité, un ralentissement du rythme narratif, une multiplication des espaces, un amenuisement du sujet qui engendre un défaut d'orientations, de motivations et de liens de conséquence dans les rapports avec l'espace et l'existence. Il y a en même temps des différences importantes. D'abord, chez Oster et Gailly, le mouvement spatial n'est pas métaphore de la temporalité. Quant à ce sentiment du hasard et de l'aléatoire, il montre que, dans leur perspective, l'existence

5. À propos du retour du romanesque chez certains écrivains « minimalistes », je renvoie au collectif « Christian Oster et C^{ie}. Retour du romanesque » (Mura-Brunel, 2006). Voir aussi Oliver (2004). Sur les définitions et les implications possibles de cette catégorie, voir Schaeffer (2004), Pavel (2004) et Sheringham (2004). Quant aux limites de ce retour, il ne faut pas négliger la part de dérision qu'il y a, chez Oster et Toussaint tout au moins, à dilater des détails menus, insignifiants, prosaïques et cocasses du quotidien.

6. Il n'est pas question ici de discuter le bien-fondé de cette étiquette et des autres qu'on a utilisées (impassibles, ludiques, etc.) pour désigner les écrivains dont on traite dans cet article. Pour approfondir la question terminologique, voir Schoots (1997), Motte (1999), Viart et Vercier (2005).

n'est pas tout à fait gratuite, puisqu'on ne peut concevoir et percevoir le hasard (et les coïncidences) que par rapport à un présupposé implicite, même périmé et blâmé, de régularité et de nécessité. Sous cet aspect, leur écriture n'est pas, ou n'est plus, aussi ludique qu'on ne le croirait (ou plutôt, elle l'est surtout sur d'autres plans). Le jeu ne se résout pas en une pratique auto-suffisante du hasard, mais il semble répondre secrètement à une structure téléologique, qui vise une issue finale hors du chassé-croisé de coïncidences et de renvois⁷. Un coup de dés peut alors sinon abolir le hasard tout au moins l'orienter.

En revanche, aucune situation n'est qualifiée chez Toussaint : le mouvement et les itinéraires n'ont plus rien à voir ni avec le hasard ni avec des projets ou même des habitudes qu'ils infléchiraient ou enfreindraient⁸. La succession n'est pas progression vers un nouveau début, ou en tout cas elle n'est pas présentée comme telle. Même si le mouvement peut conduire vers quelque chose ou vers quelqu'un, il est ce qu'il est, pur déplacement, entropie sans rachat. À moins que cette œuvre en cours ne se dirige vers d'autres horizons.

7. Ce dénouement peut être clarificateur mais non heureux : il suffit de songer à la conclusion (imprévisible) de *L'imprévu* et à celle d'*Une femme de ménage* (2001).

8. Il peut être utile de constater que chez Toussaint les jeux appartiennent plutôt à l'ordre de l'*agôn* qu'à celui de l'*alea*.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURMEAU, Sylvain (2005), [Entretien avec Jean-Philippe Toussaint], *Inrockuptibles*, n° 511 (14 septembre).
- CAILLOIS, Roger ([1967] 1977), *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard.
- DEMOULIN, Laurent (2005), *La salle de bain, revue de presse*, Paris, Éditions de Minuit.
- GAILLY, Christian (1996), *L'incident*, Paris, Éditions de Minuit.
- GAILLY, Christian (2000), *Nuage rouge*, Paris, Éditions de Minuit.
- GAILLY, Christian (2001), *Un soir au club*, Paris, Éditions de Minuit.
- GAILLY, Christian (2004), *Dernier amour*, Paris, Éditions de Minuit.
- GAILLY, Christian (2007), *Les oubliés*, Paris, Éditions de Minuit.
- GELZ, Andreas (2004), «Figures de mouvements dans quelques romans de Christian Oster», dans Bruno BLANCKEMAN, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le roman français au tournant du XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 407-412.
- LAPORTE, Nadine (2006), «Utilisation des poncifs romanesques dans l'œuvre de Christian Oster : l'exemple du départ», *CRIN. Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française*, «Christian Oster et C^{ie}. Retour du romanesque», Aline MURAL-BRUNEL (dir.), n° 45, p. 105-123.
- MOTTE, Warren (1999), *Small Worlds. Minimalism in Contemporary French Literature*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press.
- MURA-BRUNEL, Aline (dir.) (2006), *CRIN. Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française*, «Christian Oster et C^{ie}. Retour du romanesque», n° 45.
- OLIVER, Annie (2004), «Dans le train de Christian Oster», dans Gianfranco RUBINO (dir.), *Letture del contemporaneo francese*, Rome, Bulzoni, p. 95-113.
- OSTER, Christian (1993), *L'aventure*, Paris, Éditions de Minuit.
- OSTER, Christian (1998), *Loin d'Odile*, Paris, Éditions de Minuit.
- OSTER, Christian (1999), *Mon grand appartement*, Paris, Éditions de Minuit.

- OSTER, Christian (2001), *Une femme de ménage*, Paris, Éditions de Minuit.
- OSTER, Christian (2002), *Dans le train*, Paris, Éditions de Minuit.
- OSTER, Christian (2003), *Les rendez-vous*, Paris, Éditions de Minuit.
- OSTER, Christian (2005), *L'imprévu*, Paris, Éditions de Minuit.
- OSTER, Christian (2007), *Sur la dune*, Paris, Éditions de Minuit.
- PAVEL, Thomas (2004), « L'axiologie du romanesque », dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 283-290.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2004), « La catégorie du romanesque », dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 291-302.
- SCHOOTS, Fieke (1997), *Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam/New York, Rodopi.
- SHERINGHAM, Michael (2004), « Le romanesque du quotidien », dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 255-265.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (1985), *La salle de bain*, Paris, Éditions de Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (1986), *Monsieur*, Paris, Éditions de Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (1989), *L'appareil-photo*, Paris, Éditions de Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (1991), *La réticence*, Paris, Éditions de Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (1997), *La télévision*, Paris, Éditions de Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2000), *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Éditions de Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2002), *Faire l'amour*, Paris, Éditions de Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2005), *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit.
- VIART, Dominique, et Bruno VERCIER (2005), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

RACONTER OU FABULER LA LITTÉRATURE ?
REPRÉSENTATION
ET IMAGINAIRE LITTÉRAIRES
DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN

René Audet
Université Laval

Le verdict est tombé : la littérature se meurt. La chose est imminente, elle court à sa disparition. L'affirmation est devenue un lieu commun en ce début de millénaire – en témoigne le *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, essai de Dominique Maingueneau, qui s'ouvre sur cette observation : « la Littérature est morte, mais l'immense foule de ses fidèles semble l'ignorer » (2006 : 7). Aux côtés de cette proposition polémique se dresse un William Marx, qui fait de l'adieu à la littérature l'argument de son étude sur la lente dévalorisation de la pratique littéraire. Si Marx fait remonter ce mouvement jusqu'au XVIII^e siècle, le constat, lui, émerge avec force aujourd'hui, chez lui comme chez d'autres. On compte néanmoins quelques antécédents notoires – pensons à Maurice Blanchot qui, dans la dernière partie du *Livre à venir* (1959), s'interroge sur la disparition de la littérature ou encore à un Roland Barthes antimoderne, qui dans sa dernière leçon sur « La préparation du roman » laisse sentir son angoisse qui monte : « Quelque chose rôde dans notre Histoire : la Mort de la littérature ; cela erre autour de nous ; il faut regarder ce fantôme en face » (2003 : 49).

L'identification de ce fantôme constitue en soi un défi : si le diagnostic est communément partagé sans être argumenté, les causes demeurent obscures. À l'instar de ce Barthes antimoderne, à l'arrière-garde de l'avant-garde nous dit Antoine Compagnon (2005), bien des critiques stigmatisent le contemporain en raison de son aplatissement idéologique, de sa participation à une machine littéraire spectaculaire. D'autres prendront à témoin le tarissement des Muses, procédé typiquement moderne au dire de Barthes, qui le résume par l'énoncé : « je ne puis écrire d'œuvre, il n'y a plus d'œuvre à écrire, la seule chose qui me reste à écrire, c'est qu'il n'y a rien à écrire » (2003 : 379-380). Écrire qu'il n'y a plus rien à écrire, ou encore écrire que tout a été écrit ; prétendre donc que l'histoire littéraire est un joug paralysant, qu'il ne reste qu'à gloser cette Littérature qui nous précède. Portrait sombre, s'il en est, qui me paraît une lecture strictement sociologisante, peu propice à une saisie des nouveaux enjeux, notamment poétiques, posés par la littérature actuelle.

Refusons l'idéologie de la mort du roman, de la littérature, à la façon de Carlos Fuentes (1997)¹, et reprenons donc à zéro notre réflexion en déplaçant la perspective, en nous recentrant sur les textes.

La classification habituelle des récits ne couvre pas, loin s'en faut, l'extension du genre. À côté des formes élaborées, pourvues d'un titre, imprimées, des simples histoires qu'on échange et qu'on oublie, prolifèrent des textes muets, sans destinataire, ignorés du narrateur lui-même. Eux aussi, pourtant, postulent des mondes. On peut ne s'être jamais su l'auteur de cette prose sourde. Il arrive qu'un mot qu'on dit ou qu'on entend, un lieu où l'on revient, plus tard, agissent comme des catalyseurs, révèlent après coup le grouillement de textes

1. On se référera avec profit à l'article de Gervais, qui étudie le discours récurrent sur la mort du roman en littérature américaine : « le même mouvement se reproduit de fois en fois, le même drame, qui finit par s'imposer comme un script, une *fabula* préfabriquée avec décadence décriée, fin pressentie et renaissance à la clé ; défenseurs nostalgiques d'une tradition d'un côté, et adeptes du renouveau de l'autre » (1999 : 67).

embryonnaires qui visaient à résoudre les énigmes, à conjurer les périls dont on se sentait environné.

On ne les avait pas à proprement parler oubliés. On n'en a jamais eu conscience. On était trop occupé à recenser des emplacements viables, des moments préservés, une activité acceptable, pour songer qu'on échafaudait, à cet effet, des récits (Bergounioux, 2003 : 7-8).

Par cette réflexion, Pierre Bergounioux annonce comment jaillissent les récits du passé à partir d'un déclencheur – dans *Univers préférables*, il s'agit de la grande maison abandonnée, aux volets toujours clos, qui trône dans l'angle du virage de la Nationale 20, dans le petit village de Cressensac. Ce lieu, « ouvert [...] à toutes spéculations » (2003 : 12), permet à l'imaginaire de s'y engouffrer, autorise cette prolifération de récits. Au narrateur peu conscient de ce grouillement de textes, j'aimerais ici substituer la littérature elle-même. La littérature, la prose romanesque, qui laisse sourdre des histoires apocryphes à l'invite de figures – œuvres, écrivains ou pratiques littéraires qui agissent comme des catalyseurs de récits. Si Bergounioux n'est pas particulièrement une icône de l'avant-garde, sa façon de dépeindre l'émergence de potentialités narratives me paraît tout à fait éclairer une facette des écritures contemporaines, cette façon qu'a le roman de s'élaborer à partir de l'histoire littéraire, de ses figures et de ses œuvres. La mobilisation de la Littérature dans la prose romanesque actuelle, en apparence une idolâtrie du patrimoine littéraire, ne se limite pas en réalité à de la pure figuration statique et plaquée. L'inscription de l'imaginaire de la littérature dans le roman contemporain se révèle un moteur de l'écriture, catalyseur tant sur le plan narratif que fictionnel. Aussi grande soit la variété des manifestations de cette présence (dont je ne vise pas à la nomenclature ici), il demeure possible d'en saisir les fonctions au cœur des œuvres, et leur examen permettra d'éviter l'ornière des critiques qui ne voient dans cette mobilisation de la Littérature que vil fétichisme et inventivité tarie.

Le roman contemporain nous invite à explorer la littérature sous un jour nouveau, refusant sa pure référentialité, son

objectivité historique; le roman appelle plutôt sa réalité fugitive et son historicité construite, sa persistance dans l'imaginaire collectif et sa mythification. La littérature mobilisée par la prose romanesque, c'est celle qui s'engouffre dans les interstices des possibles récits de la vie actuelle, rémanence de nos études, de nos lectures, de nos discussions. On la figurera comme un magma imaginaire constitué peut-être de faits, de noms, d'histoires, mais surtout d'images mentales, d'impressions, d'interprétations, d'extensions embryonnaires, un magma que les romanciers contemporains filent pour en faire la trame de leurs œuvres. Ce bassin mémoriel et mythique, combiné à notre connaissance de l'institution littéraire, de ses règles et de ses fonctions, permet aux écrivains de réfléchir la littérature, de s'interroger sur sa visée et ses enjeux actuels. En effet, la réflexivité, la dimension métalittéraire signalent la conscience qu'a l'œuvre d'elle-même (William Marx (2005) parle d'une littérature hyperconsciente): elles conduisent à la révélation des stratagèmes illusionnistes, elles suscitent un commentaire sur la mise en place de l'œuvre... mais là n'est pas l'unique enjeu de ces romans se mettant en scène: il s'agit, au-delà du regard, de poursuivre le geste de raconter, d'engager la fabulation dans de nouvelles voies. Leur défi est double: trouver à dire ce qui n'a pas été dit (donc combattre cette aporie moderne) et trouver à produire du roman à partir d'un regard sur l'œuvre, d'un regard rétrospectif sur une pratique littéraire. Cela montre à quel point la réflexion proposée, à la fois miroir et glose, est sertie dans la prose des romans, sous la forme ici de motifs structurants, là d'embrayeurs de fiction. Afin de saisir ces fonctions attribuées à la Littérature prise à parti par le roman contemporain, nous en envisagerons trois types de manifestations – fabuler, récrire, raconter –, comme autant de façons d'envisager l'imaginaire de la littérature.

FABULER LA LITTÉRATURE

L'infini, mon cher, n'est plus grand-chose ; c'est une affaire d'écriture. L'univers n'existe que sur le papier.

Paul VALÉRY,
Monsieur Teste.

Une des manifestations les plus tonitruantes de cette présence de la littérature consiste sans nul doute à élaborer une littérature dans l'œuvre romanesque : non pas la représenter en conformité avec son référent réel, mais tout bonnement l'inventer. Le geste, s'il n'est pas anodin, n'est pas proprement contemporain – signalons à seul titre d'exemple le topos du manuscrit trouvé, qui insère un niveau diégétique intermédiaire pour mettre à distance, pour déplacer la responsabilité (morale ou politique) d'un récit, lequel est ainsi endossé par une figure fictive obscure ou absente (le *Don Quichotte*, par exemple, se dit en large partie une traduction d'un manuscrit arabe). Les incarnations actuelles de ce processus de fabulation se sont toutefois diversifiées, multipliant ainsi leur mode d'intégration et leur impact sur la prose romanesque.

Il est commun qu'une œuvre de fiction fasse écho à une autre œuvre ; il est toutefois plus exceptionnel que cet écho renvoie à une littérature dans sa globalité – qui plus est, une littérature qui se distingue nettement de la nôtre et qui fasse l'objet d'un ouvrage entier. De façon sombrement jubilatoire, c'est l'exercice auquel se prête Antoine Volodine, dont l'univers post-exotique partagé par ses ouvrages a fini par se cristalliser dans une somme semi-narrative semi-critique, intitulée *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Le monde littéraire y est construit de toutes pièces : on retrouve une liste d'écrivains, on nous présente les rapports de force entre institutions et de nouveaux genres littéraires comme les narrats, la shagga, la romance et les entrevoûtes. Le narrateur, qui parle au nom de la collectivité des auteurs post-exotiques, cerne ainsi leur pratique :

Nous avons appelé cela le post-exotisme. C'était une construction qui avait rapport avec du chamanisme révolutionnaire et avec de la littérature, avec une littérature manuscrite ou apprise par cœur et récitée [...]; c'était une construction intérieure, une base de repli, une secrète terre d'accueil, mais aussi quelque chose d'offensif, qui participait au complot à mains nues de quelques individus contre l'univers capitaliste et contre ses ignominies sans nombre (1998 : 17).

Le « roman » de Volodine conduit certes à explorer cette littérature, à connaître ses relations avec le monde en dehors de l'univers carcéral, à définir la poétique post-exotique; mais il constitue principalement un acte de naissance, un manifeste – de cette littérature, de cette fiction également. Point d'ancrage des univers volodiniens, cette œuvre participe d'une littérature démiurge, qui crée un monde comme on fait un coup d'État, monde au sein duquel situer ses propres récits.

Cette littérature, dont une liste des œuvres supposées nous est donnée à lire, demeure somme toute virtuelle². La mobilisation d'un corpus littéraire fabulé pourrait également prendre la forme d'une réelle intégration, partielle ou entière, de l'œuvre évoquée dans un roman. Nous nous situons ici dans la lignée du roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui reprend textuellement les premiers chapitres de dix romans différents. Cette présence du texte dans le texte – et non plus seulement la figuration sur le mode discursif de ces objets fantasmés – déplace fortement les enjeux. Non seulement avons-nous à accepter la présence virtuelle d'un objet qui existe dans un univers fictif, mais par ailleurs pouvons-nous (et devons-nous) en prendre connaissance. C'est sans compter le caractère déstabilisant de l'expérience de lecture, cette diversité stylistique et générique obligeant le lecteur à s'adapter constamment, et sans compter la virtuosité de la diégèse principale ainsi surchargée par une multiplicité interne à absorber. L'incorporation concrète

2. Virtualité mitigée, comme on y retrouve tous les titres des romans de Volodine, mais attribués à des auteurs post-exotiques.

d'un objet littéraire dans le roman est encore plus troublante lorsque survient une métalepse énonciative, si l'on peut dire: le roman de John Irving *Une veuve de papier* voit un conte intégré à sa trame narrative (et attribué à un auteur fictif) acquérir une autonomie éditoriale en paraissant, dans notre monde, comme un conte sous le nom d'Irving... Il y a donc là autonomisation d'une littérature inventée ayant d'abord vécu dans le roman lui-même.

Ultime manifestation de cette littérature inventée: celle où le roman est le support même de cette œuvre fabulée – dans un certain sens, nous revenons au topos du manuscrit trouvé. La fabulation est ici celle même du livre, à travers la pratique des auteurs supposés: pensons au Barnabooth de Valéry Larbaud au début du siècle, personnage dont nous construisons le roman de sa vie par le récit en creux que recèlent ses œuvres. De façon similaire et plus explicite, Alain Delaunois nous fait connaître dans *Impasse des pensées* la vie de Sam Spooner Jr., fils fictif d'un célèbre champion de billes, dont il publie des extraits de ses carnets retrouvés. Composés de pièces hétéroclites («images anciennes, photographies de lieux, d'espaces, de paysages, de signes topographiques, rencontrant et coexistant avec des textes de plusieurs types, poèmes érotiques, notes de voyages, comptines d'enfance, ritournelles détournées, proses poétiques ou introspectives, fictions brèves» (2004: 7-9) soumises à des contraintes oulipiennes), ces carnets laissent découvrir un personnage, celui de Sam Spooner Jr., dont le «corps physiquement défaillant» lui aurait fait

[ressentir] en lui, pour le meilleur et pour le pire, ce que Diderot, dans sa *Lettre sur les aveugles* (1749), appelait «la réalité du sens interne», ou «cette faculté, faible chez les voyants, mais forte dans les aveugles-nés, de sentir ou de se rappeler la sensation des corps, lors même qu'ils sont absents et qu'ils n'agissent plus pour eux». On pourrait ainsi dire de Sam Spooner Jr. [conclut Delaunois] qu'il fut, à certains égards, un aveugle-né (2004: 11).

Le discours encadrant de cette compilation d'écrits incite à une lecture en deçà des textes, pour y lire le fil de trame qui unit ces œuvres littéraires et artistiques ; on y ferait l'expérience d'« un départ aux sources, pour qui [saurait] suivre ce troublant trajet à rebours. [Il s'agirait p]eut-être [d']un roman, qui comme son auteur, ne [dirait] pas vraiment son nom » (2004 : quatrième de couverture). Cette figure littéraire postulée, dont la vie peut être lue à travers ses écrits, vient ainsi capturer entièrement la proposition romanesque : le lecteur doit faire un acte de foi en projetant que ces carnets retrouvés ont tous eu un énonciateur commun. Ce projet fictionnel, minimal mais cohésif, assure la lisibilité de l'ensemble.

L'intégration de la littérature imaginaire connaît ainsi plusieurs degrés, et le discours qui la saisit varie tout autant : de la contextualisation fictive, comme on l'a illustré, jusqu'à l'interprétation des œuvres. On pourrait évoquer à cet effet des cas de discours critique cohabitant avec l'œuvre fabulée, de *Pale Fire* de Vladimir Nabokov jusqu'à *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, ce roman d'Éric Chevillard qui réussit à superposer une trame policière au cadre pourtant rigide de l'édition posthume annotée des œuvres d'un écrivain (fictif, évidemment). Une telle attention au discours critique en vient parfois à évacuer plus ou moins complètement les œuvres, ou à leur donner une portée indirecte, un ouvrage ne rassemblant plus que la réception et les articles savants sur les écrits d'un auteur supposé – c'est l'exploit de Claude Bonnefoy avec son *Ronceraïlle*, dans la collection « Écrivains de toujours ». Si toutes ces modalités d'insertion de la littérature dans le roman proposent une lecture de la pratique littéraire (paranoïaque chez Volodine, pseudo-biographique chez Delaunois et Chevillard), elles demeurent fondamentalement un moteur de l'imaginaire romanesque ; geste narcissique, peut-être, cette figuration se donne comme telle et refuse l'opacité de l'arnaque, en déplaçant le point focal depuis le mystère de la fiction jusqu'à la mise en scène proposée. D'une obsession du code, nous passons à une lisibilité romanesque renouvelée.

RÉCRIRE, POURSUIVRE LA LITTÉRATURE

Si l'appel de la littérature se faisait source de fiction dans ces œuvres, un cadre renouvelé pour élaborer des récits, il peut également constituer un prisme qui vienne révéler les rapports entre les œuvres tant fictives que réelles. À travers des manœuvres relevant de l'intertextualité et de l'hypertextualité (à la façon de Gérard Genette), les écrivains contemporains s'inscrivent en filiation, cherchant à raconter de nouveau ou à raconter à travers les mots d'un autre. La littérature se trouve ainsi à se manifester, parfois implicitement mais plus souvent de façon affichée, par le biais de la relation qui rapproche un roman et d'autres œuvres littéraires. Il y a donc une profonde étrangeté qui s'immisce dans le langage, distance capturée par la trame narrative ou absorbée dans une fusion des représentations posées.

Cette capture est démontrée littéralement par Chevillard, dans son *Vaillant petit tailleur*. Un écrivain, narrateur de ce roman, décide un jour de rendre la gloire et la notoriété au conte des frères Grimm en l'écrivant de nouveau et en s'en déclarant l'auteur: «Voici l'œuvre accomplie, déclare-t-il en épilogue. Je suis désormais l'auteur du *Vaillant petit tailleur*. Dans le silence revenu, on voudrait se recueillir. Les mouches murmurantes ne nous en laissent pas le loisir» (2003: 265). S'y prêtant de bon gré, sachant que son public affligé «trouvera peut-être quelque agrément à suivre les pérégrinations du freluquet qui en est le héros» (2003: 10), l'écrivain nous donne à lire sa version du conte: s'il tente des échappées peu fructueuses hors de la trame classique, il se résigne enfin à reproduire assez fidèlement le conte transcrit par les frères Grimm. Cette réécriture bien superficielle des péripéties de l'arnaque célèbre du petit tailleur ne constitue toutefois qu'une part du roman, la part la plus saillante à l'évidence; elle est en effet encadrée par une glose déterminante, celle du récit de cette réécriture. Dans cette aventure d'une écriture (toute ricardolienne soit-elle) se situe en fait la proposition hypertextuelle la plus stimulante: ce roman raconte comment l'écrivain récrit le conte, mais tout en suivant la trame

classique de ce conte. Une transposition notable du conte du vaillant petit tailleur est ainsi opérée : selon les termes de Genette, on y trouve une transvocalisation (passage d'une narration à la troisième personne à une narration à la première), une transformation diégétique et pragmatique (changements dans les actions et dans le récit), une transmodalisation (du conte au roman), le tout dans un travestissement burlesque qui accentue un peu plus l'attitude débonnaire de la narration. Malgré ces interventions, la trame est néanmoins préservée : un personnage de peu d'envergure (un écrivain) reconnaît son manque d'audace habituel (pensons à l'épisode du métro qu'il raconte avec dépit, où il n'a pas pensé à draguer une jolie demoiselle qu'il venait d'enlever aux griffes de personnages indésirables) ; il accomplit un geste pseudo-héroïque (récrire un conte) qui pourrait lui apporter la notoriété et l'accès à la royauté, au cénacle des écrivains consacrés. Par des symétries constamment rappelées (à commencer par celle entre le freluquet écrivain et le freluquet tailleur), le palimpseste demeure lisible, ses deux trames s'alimentant l'une l'autre en un double récit loufoque. Une telle appropriation sur deux plans permet au roman d'insister sur le mobile principal de l'histoire, à savoir l'arnaque et sa rentabilisation, et de le promouvoir au rang de motif structurant. La dimension fictionnelle, insufflée par Chevillard, se greffe à une architecture narrative dédoublée.

Les exemples de réécriture et d'hypertextualité, même s'ils ne sont pas rares, constituent néanmoins des cas d'espèce, à côté de pratiques plus circonscrites et plus communes comme les références intertextuelles. Les emprunts localisés et les allusions rapides sont légion en littérature, signe d'une filiation intellectuelle, formelle ou idéologique ; toutefois, l'ampleur des citations demeure souvent restreinte, et tout autant leur incidence sur l'œuvre-hôte. Une mobilisation concrète de la Littérature s'observe plutôt par la mise en place d'un véritable tissu intertextuel³.

3. « Le sens moderne est textile, tissé, noué, plein d'embranchements et de croisements, de superpositions et d'échanges, de pertes et de résurgences » (Camus, 2000 : 130).

Ainsi en est-il de l'ouvrage *Du virtuel à la romance* de Pierre Yergeau, dont la pratique intertextuelle composite illustre tout à fait le travail de tissage entre une mémoire littéraire et une mise en scène de la société contemporaine. Cet ensemble de 21 textes, discontinus mais centrés sur le seul univers de la ville-île montréalaise, regroupe un petit nombre de protagonistes récurrents qui vivent en marge d'une cité glauque, envahie par des couleuvres géantes et par un désenchantement social et idéologique généralisé :

L'invasion des couleuvres semblait une preuve frappante que l'Histoire se compose d'une suite de destins ratés, de fausses manœuvres commises sous le coup des circonstances.

À cette époque, nul ne se sentait responsable de ce qui lui arrivait. [...] Les couleuvres nous appartenaient, comme le sol sur lequel nous marchions. Cette illusion nous imposa un degré d'abjection digne de nos efforts. Nous allions au désastre comme d'autres se rendent à la fête (1999 : 43-44).

Ce qui s'apparente à un recueil de nouvelles éclaté, en raison de cette multiplicité textuelle et de la diversité des histoires juxtaposées, apparaît finement tissé, la lecture révélant, à travers l'œuvre, différentes influences qui l'alimentent. Ainsi peut-on rattacher la tonalité grinçante et l'accumulation de vignettes au *Satiricon* de Pétrone, filiation réclamée en quatrième de couverture ; l'hybridité générique, la polyphonie et le carnavalesque laissent croire à une résurgence de la pratique de la satire ménippée ; la trame narrative, toute relâchée soit-elle, s'apparente à un roman de formation autour de la figure du frère de Tania, à la façon d'*Illusions perdues* d'Honoré de Balzac (dont un des textes du recueil reprend le titre) ; enfin, la dernière trame intertextuelle, probablement la plus importante, est celle du *Waste Land* de Thomas Stearns Eliot, vaste poème intertextuel lui-même, qui est la source de quatre épigraphes encadrant le recueil, qui inspire les intertitres qui séparent les textes en trois sections, qui explique le titre abscons à travers la filiation du roi pêcheur et qui donne enfin la tonalité d'ensemble de l'ouvrage : terre stérile, terre gaste,

univers en attente de la fin du monde⁴. Le maillage intertextuel qui anime *Du virtuel à la romance* détermine profondément l'œuvre, son rôle étant à la fois de l'enrichir de connotations complémentaires, de structurer le texte et de lui donner une portée dépassant les frontières de l'univers représenté.

Ces formes de capture de la Littérature, ici réécriture hypertextuelle, là contexture intertextuelle, ne sont pas sans rappeler des pratiques courantes en esthétique postmoderne – pensons notamment au mouvement de l'*appropriation art*⁵. Selon des méthodes voisines du détournement prôné par l'Internationale situationniste, cette pratique récupère une œuvre d'art pour la faire sienne, pour la faire dériver et lui donner un sens nouveau, mais un sens qui ne puisse jamais effacer la portée initiale de l'œuvre. Cette filiation palimpsestuelle, procédant par glissement, vient profondément influencer l'élaboration et la lecture de l'œuvre, l'antécédent littéraire s'imisçant autant dans le paramétrage narratif que fictionnel des romans.

RACONTER LA LITTÉRATURE DANS LA FICTION

Cet antécédent littéraire, nous y avons évidemment accès par l'histoire littéraire, qui nous raconte ce qu'a été la Littérature. Le verbe « raconter » est ici employé à dessein : alors que l'histoire littéraire consiste à « proposer une intelligence historique des phénomènes littéraires par une double opération d'intégration d'éléments jugés pertinents et d'articulation de ces éléments en un ensemble organisé et orienté » (Goldenstein, 1990 : 58), elle correspond de façon étonnante à la pratique du récit (pensons à la double dimension séquentielle et configurationnelle du récit chez Ricœur). L'histoire littéraire n'est pas un discours factuel

4. Les hypothèses concernant la satire ménippée et des éléments interprétatifs en lien avec le *Waste Land* sont empruntées à la lecture d'Audrey Camus (2008) ; la mise au jour de la trame d'*Illusions perdues* est due à Josée Marcotte (à paraître).

5. Que Genette, dans *Palimpsestes*, désigne par l'expression « pratiques hyperesthétiques » ([1982] 2000 : 536 *sqq.*).

objectif, mais une construction. Si les études littéraires visent à la plus grande neutralité possible, les écrivains, à leur tour, nous racontent une vision de la Littérature par leurs romans – ils formulent leur propre histoire littéraire.

Ainsi nous trouvons-nous à rencontrer des figures littéraires avérées dans des fictions romanesques, personnel imaginaire emprunté à notre réalité. Ces contreparties fictionnelles d'écrivains circulent avec une étrange impunité dans des trames narratives placées dans des univers parallèles ou encore constituent la matière première d'une fabulation. C'est là un terreau très fertile – en témoigne le champ des fictions biographiques sur des écrivains⁶. Ces figures sont investies, au sens le plus fort du terme (elles sont mises en notre possession) ; référents de notre monde, éléments de nos encyclopédies, elles sont mobilisées et promues objets de fiction. Ce n'est pas le Arthur Rimbaud et le William Faulkner factuels que nous retrouvons dans les œuvres d'un Pierre Michon, mais l'évocation de leur « corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre » (2002 : 13), selon la théorie des deux corps du roi d'Ernst Kantorowicz convoquée par Michon pour parler de la figure de l'Écrivain. Les réflexions et les récits de vie proposés dans les fictions biographiques se fondent sur un imaginaire des écrivains, à demi mythologie collective de ces figures, à demi interprétation de cette mythologie. En résultent des textes narratifs et essayistiques fondés sur une fabulation, moyen terme entre l'invention pure d'une littérature et la référentialité objective d'un discours sérieux.

Raconter le hors-champ d'une photographie de Faulkner d'où jaillirait la sourde angoisse de la filiation, de l'aïeul, comme le fait Michon, c'est donner à lire une vision bien subjective de la littérature⁷ ; c'est proposer de raconter à sa façon un passage de l'histoire littéraire, manœuvre où la fiction serait un champ

6. Voir notamment les travaux de Dion et Fortier (2006).

7. Vision bien subjective, d'autant que Michon se sert des figures d'écrivains pour tenter de s'autoconstituer en sujet dans son monde – *Corps du roi* se clôturant sur un autoportrait grinçant rappelant la mortelle condition de l'écrivain (Audet et Rioux, 2008).

d'exploration et le récit, le support de sa description. Il est fréquent qu'une attention soit portée au contexte culturel et historique qui permette d'encadrer le strict portrait d'un mythe littéraire ; on en arrive ainsi à la peinture de l'univers qui englobe ce mythe – pensons au roman *L'auteur ! l'auteur !* de David Lodge, qui part de la figure d'Henry James pour s'attarder à l'effervescence littéraire et plus largement culturelle qui caractérisait Londres à la fin du XIX^e siècle. Une telle reconstruction, aussi fictionnelle soit-elle dans son geste, demeure néanmoins établie à partir de données factuelles qui sont mises en scène. Alors que Michon investit les interstices de l'histoire des écrivains mythiques et que Lodge explore l'environnement culturel, Stéphane Audeguy, dans son roman *Fils unique*, extrapole à partir d'un silence littéraire⁸. Il s'appuie en effet sur un blanc discursif étonnant, à savoir la mention fugitive dans les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau de l'existence d'un frère plus vieux que Jean-Jacques, ensuite disparu. Le romancier nous propose une traversée (assez phénoménale) des événements marquants de la vie de ce frère supposé et nous révèle sa prétendue responsabilité dans l'épisode traumatisant de Rousseau, celui des peignes de M^{lle} Lambercier dont il se serait fait accuser du bris :

De sorte que j'oubliai bien vite cet incident puéril [d'avouer ce frère], et jamais il ne serait remonté à la surface de ma mémoire si, soixante ans plus tard, je n'avais découvert dans le livre premier de tes *Confessions*, à ma grande surprise, le fin mot de cette aventure. Et je crois bien d'avoir été le seul lecteur que ton récit de l'incident ait jamais fait rire aux éclats (Audeguy, 2006 : 81).

Histoire littéraire achronique, donc, qui vient investir une omission textuelle pour tenter d'éclairer un mystère *biographique* de la vie d'un écrivain.

8. Cet exemple a servi d'illustration à une réflexion sur les enjeux actuels posés par l'hypertextualité et la métatextualité dans une conférence donnée par Marc Escola (2007).

Si Audeguy écrit dans les interstices d'un autre récit, c'est pour mieux mobiliser la figure de Rousseau et raconter autrement son histoire. Cet appel d'une figure littéraire structure entièrement le roman, contraignant la fiction à se développer au sein du cadre biographique défini. Alors que la fiction vient à l'écrivain représenté dans ce cas, le processus inverse pourra également s'observer. Je prendrai comme dernier exemple la production du romancier Enrique Vila-Matas, dont les œuvres sont truffées d'écrivains basculés du côté de la fiction. Ce franchissement de la frontière fictionnelle n'est pas le seul apanage des figures convoquées, mais d'abord celui de l'auteur : plusieurs de ses romans jouent, en effet, de la ruse autofictionnelle. Les narrateurs sont constamment des écrivains-romanciers, habitant souvent Barcelone, prononçant des conférences, publiant des romans ; à l'instar de Vila-Matas lui-même, ils ont parfois vécu quelques années à Paris et, comme lui, logé dans une mansarde louée par Marguerite Duras. Ces romans – comme *Étrange façon de vivre*, *Paris ne finit jamais* et *Le mal de Montano* – s'élaborent sur le désir de faire œuvre, mais mobilisant pour y arriver la confrérie des écrivains. On retrouve comme personnages cette même Duras et des écrivains espagnols contemporains, ainsi que des figures qui sont convoquées dans la narration pour leur contribution à une réflexion sur la littérature, comme Franz Kafka, Robert Musil et Robert Walser. Ce personnel littéraire participe de la trame romanesque, le discours sur les œuvres littéraires et sur les figures représentées trouvant alors à s'incarner dans l'action. Dans *Paris ne finit jamais*, œuvre notamment consacrée à la figure d'Ernest Hemingway, le narrateur (un double explicite de Vila-Matas) évoque les années de l'écrivain américain passées à Paris et les siennes, dans sa jeunesse. Au chapitre 68, il rapporte l'altercation célèbre entre Hemingway et André Malraux au moment de la libération de Paris, dans le bar du Ritz, tout à la fois qu'il raconte comment, avec sa femme, il s'est trouvé à rejouer cette scène au même endroit, lui en Papa Hemingway et elle en colonel Malraux. Ici s'insère dans la fiction le mythe littéraire (fondé sur une scène réelle), deux altercations

se superposant, deux figures d'écrivains s'appelant à travers la fiction⁹. C'est un tel désir de rencontre qui structure ces œuvres, dont la force narrative réside dans la volonté de donner à lire une vision de l'histoire de la littérature à travers le prisme d'une représentation, d'un mythe, d'un imaginaire de cette littérature.

Ces trois grandes manifestations de la Littérature dans la littérature ne sont que certains angles sous lesquels traverser le phénomène; ont été exclus les représentations fictionnelles d'écrivains et de lecteurs, des exemples de procédés métafictionnels et le discours romanesque sur la dévalorisation et la disparition de la littérature. Ce phénomène, on le constate, connaît une grande effervescence – surtout générique, en ce qu'il apporte au roman une diversité formelle le poussant à ses propres frontières, et notamment à sa contamination plus ou moins forte par l'essai. Ramenée à sa mythologie, la pratique romanesque conjuguée à la métalittérature ne serait plus tant une protestation, un moteur de dénonciation¹⁰, qu'une modalité d'exploration des rapports avec le réel, ne passant pas par une figuration littérale de notre monde mais par la mise en scène de ses tensions culturelles et idéologiques¹¹. En témoignent les ambiguïtés naissant de ces

9. Lachance-Paquet (2007) voit dans cet exemple (qui est un hypertexte sans réel hypotexte) l'incarnation d'une forme avancée de la simultanéité, juxtaposition de deux trames narratives qui ainsi fusionnent et se donnent à lire comme un véritable palimpseste.

10. Cette dénonciation aurait été la fonction de la métalittérature dans les années 1960-1970, selon Calvino: «c'est dans les dernières décennies que ces procédés de méta-théâtre et de méta-littérature ont pris un relief nouveau, sur des bases de caractère moral ou épistémologique: contre l'illusion de l'art, contre les prétentions naturalistes de faire oublier au lecteur ou au spectateur qu'il assiste à une opération conduite avec des moyens linguistiques, à une fiction voulue en fonction d'une stratégie des effets» ([1978] 2003: 343).

11. La littérature comme modalité de mise en rapport avec le réel: une telle interprétation s'oppose à la proposition de Maingueneau qui déplore plutôt un affaiblissement du rapport avec le réel: «Symptôme de cette nouvelle condition de la création littéraire, la multiplication des œuvres qui prennent pour matière les œuvres déjà écrites. Par un léger mais décisif décalage, la relation entre la littérature et le monde contemporain s'affaiblit au profit de celle entre la littérature et le patrimoine littéraire. [...] Le pouvoir de fascination de la Littérature majuscule s'accroît au fur et à mesure qu'elle s'éténue» (2006: 157-158).

allers et retours entre réalité et fiction, qui bousculent les pactes de lecture (ici fictionnels, là biographiques ou autofictionnels), voire la *stabilité* de ces pactes de lecture.

Pourtant, on l'a vu, ces formes de dialogue avec la Littérature n'obscurcissent pas pour autant la prose romanesque ; des tonalités loufoques, ironiques, méditatives caractérisent ces œuvres, en plus qu'elles s'inscrivent nettement dans une narrativité fictionnelle immersive. En fait, on pourrait assez aisément leur associer les trois critères de l'« Œuvre à faire » définis par Barthes, en clôture de sa toute dernière leçon sur la « préparation du roman » (2003) : simplicité, filiation, désir. Simplicité : une œuvre qui se définisse par sa lisibilité et par son refus de l'autonymie, refus de l'arnaque restée non dévoilée¹² ; filiation : une œuvre qui fasse écho à son lignage, qui opère cette filiation par glissement et non par simple pastiche ; désir : une œuvre qui incarne le désir du langage, un désir du livre. « La littérature comme projection du désir » : c'est là le titre d'un bel article de Calvino, où il propose une lecture d'*Anatomie de la critique* de Northrop Frye. En conclusion, annonçant la réflexion qu'il tiendrait dans sa toute dernière « leçon américaine » (sur la multiplicité), Calvino souligne l'importance de la notion de bibliothèque :

La littérature n'est pas seulement faite d'œuvres singulières, mais de bibliothèques, de systèmes dans lesquels les diverses époques et traditions organisent les textes « canoniques » et « apocryphes ». À l'intérieur de ces systèmes, chaque œuvre est différente de ce qu'elle serait si elle était isolée ou insérée dans une autre bibliothèque. [...] Et ce qui différencie deux bibliothèques, c'est davantage leur centre de gravité que leur catalogue. La bibliothèque idéale vers laquelle je tends, pour ma part, est celle qui gravite vers le « dehors », vers les livres « apocryphes », au sens étymologique du mot, c'est-à-dire les livres « cachés ». La littérature est la recherche du livre caché au loin, qui modifiera la valeur des livres connus ; elle est tension vers le nouveau texte apocryphe à découvrir, ou à inventer ([1969] 2003 : 232).

12. « Le romancier est le seul menteur qui ne tait pas le fait qu'il ment » (Quignard, 2002 : 49).

BIBLIOGRAPHIE

- AUDEGUY, Stéphane (2006), *Fils unique*, Paris, Gallimard.
- AUDET, René, et Annie RIOUX (2008), « Lire des imaginaires littéraires en élaboration : Pierre Michon et Enrique Vila-Matas », dans Jean-François CHASSAY et Bertrand GERVAIS (dir.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, p. 17-31. (Coll. « Figura », n° 19, vol. 2.)
- BARTHES, Roland (2003), *La préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie LÉGER, Paris, Éditions du Seuil/IMEC. (Coll. « Traces écrites ».)
- BERGOUNIOUX, Pierre (2003), *Univers préférables*, Saint-Clément de Rivière, Fata Morgana.
- BLANCHOT, Maurice ([1959] 1986), *Le livre à venir*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- CALVINO, Italo ([1969] 2003), « La littérature comme projection du désir », *Défis aux labyrinthes. Textes et lectures critiques*, tome 1 : *Textes critiques (1955-1978)*, *Collection de sable*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Michel Orcel, édition relue et préfacée par Mario Fusco, Paris, Éditions du Seuil, p. 225-232. (Coll. « Bibliothèque Calvino ».)
- CALVINO, Italo ([1978] 2003), « Les niveaux de réalité en littérature », *Défis aux labyrinthes. Textes et lectures critiques*, tome 1 : *Textes critiques (1955-1978)*, *Collection de sable*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Michel Orcel, édition relue et préfacée par Mario Fusco, Paris, Éditions du Seuil, p. 337-351. (Coll. « Bibliothèque Calvino ».)
- CALVINO, Italo ([1979] 1981), *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Éditions du Seuil.
- CAMUS, Audrey (2008), « Du virtuel à la romance : la régénération de la terre gaste », *Voix et images 100*, vol. 34, n° 1 (automne), p. 109-121.
- CAMUS, Renaud (2000), *Nightsound*, Paris, P.O.L.

- CHEVILLARD, Éric (1999), *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Éditions de Minuit.
- CHEVILLARD, Éric (2003), *Le vaillant petit tailleur*, Paris, Éditions de Minuit.
- COMPAGNON, Antoine (2005), *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- DELAUNOIS, Alain (2004), *Impasse des pensées. Les carnets retrouvés de Sam Spooner Jr.*, Crisnée (Belgique), Yellow Now/Les Brasseurs. (Coll. « À côté ».)
- DION, Robert, et Frances FORTIER (2006), « Modalités contemporaines du récit biographique : *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon », *Protée*, vol. XXXIV, n^{os} 2-3 (automne-hiver), p. 91-102.
- ESCOLA, Marc (2007), « Qui a cassé le peigne de M^{lle} Lambergier ? », séminaire du CRILCQ sur les imaginaires de la littérature en prose contemporaine, Université Laval, 5 février.
- FUENTES, Carlos (1997), « Le roman est-il mort ? », *Géographie du roman*, Paris, Gallimard, p. 9-34. (Coll. « Arcades ».)
- GENETTE, Gérard ([1982] 2000), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points essais ».)
- GERVAIS, Bertrand (1999), « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Études littéraires*, vol. XXXI, n^o 2 (hiver), p. 53-70.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre (1990), « Le temps de l'histoire littéraire », dans Henri BÉHAR et Roger FAYOLLE (dir.), *L'histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, p. 58-66.
- IRVING, John ([1998] 1999), *Une veuve de papier*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Éditions du Seuil.
- LACHANCE-PAQUET, Simon (2007), « Le roman et son double : la simultanéité des histoires dans *Paris ne finit jamais* », communication au colloque des étudiantes et étudiants du deuxième cycle du CRILCQ, Université Laval, 19 avril.
- LODGE, David, ([2004] 2005), *L'auteur ! l'auteur !*, traduit de l'anglais par Suzanne V. Mayoux, Paris, Rivages. (Coll. « Littérature étrangère ».)
- MAINGUENEAU, Dominique (2006), *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin.

LE ROMAN FRANÇAIS DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

- MARCOTTE, Josée (à paraître), « Représentation d'un éclatement et éclatement de la représentation dans *Du virtuel à la romance* de Pierre Yergeau : la retraite féconde de Charles Hoffen », dans Murielle Lucie CLÉMENT et Sabine VAN WESEMAEL (dir.), *Le malaise existentiel dans le roman français de l'extrême contemporain*, Amsterdam, Rodopi, 10 f.
- MARX, William (2005), *L'adieu à la littérature. Histoire d'une lente dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Paradoxe ».)
- MICHON, Pierre (2002), *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier.
- QUIGNARD, Pascal (2002), *Les ombres errantes*, Paris, Grasset.
- VALÉRY, Paul (1946), *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard.
- VILA-MATAS, Enrique ([2003] 2004), *Paris ne finit jamais*, traduit de l'espagnol par André Gabastou, Paris, Christian Bourgois.
- VOLODINE, Antoine (1998), *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard.
- YERGEAU, Pierre (1999), *Du virtuel à la romance*, Québec, L'instant même.

PENSER LA PORNOGRAPHIE
À LA PREMIÈRE PERSONNE :
MARIE NIMIER OU LE JE(U) DANGEREUX

Joëlle Papillon
Université de Toronto

Devant la promesse de l'an 2000, Gabriel Tournon, éditeur, rêve de renouvellement. Voilà qui n'a, en somme, rien d'exceptionnel. Mais ce qu'il imagine, lui, c'est une « nouvelle pornographie », « un courant original, quelque chose qui serait à la pornographie ce que la nouvelle cuisine est à l'ancienne. Moins chargée. Moins saucée. Plus inventive... » (Nimier, 2000 : 32¹). Pour mener son projet à bien, il a besoin d'une nouvelle figure d'auteur : une femme. Le nom féminin sur la couverture aura deux avantages notables : il apportera une caution d'authenticité (les nouvelles pornographiques révèlent de véritables fantasmes féminins, puisqu'elles sont écrites par une femme) et un gage de rectitude politique (puisqu'on accuse plus difficilement les femmes de misogynie). Gabriel croit avoir trouvé la candidate parfaite en « Marie Nimier »², écrivaine sans le sou, et qui n'est

1. Les renvois à *La nouvelle pornographie* seront désormais indiqués par la mention *NP*, suivie du numéro de la page.

2. J'utilise les guillemets pour différencier Marie Nimier, l'auteure de *La nouvelle pornographie* (Gallimard, 2000) de « Marie Nimier », le personnage, également auteure d'un texte intitulé *La nouvelle pornographie* à paraître en 2000.

donc pas en position de refuser son offre. Mais c'était compter sans le malaise de « Marie Nimier » face au pornographique :

L'éditeur avait écrit : « LA NOUVELLE PORNOGRAPHIE ».

La couverture, je la voyais, mais ce que j'avais du mal à imaginer, c'étaient mon nom de famille et mon prénom accolés à ces vingt-deux lettres.

Et la tête de ma mère (NP: 33-34).

Le principal problème est en effet celui du nom propre. Car comme le souligne « Marie Nimier », il s'agit d'une chose d'écrire de la pornographie, d'une autre de la signer de son vrai nom, et encore d'une autre d'écrire de la pornographie à la première personne en usant de son vrai nom à l'intérieur et à l'extérieur du livre. C'est pourtant à cet exercice que s'est prêtée Marie Nimier en mettant en scène « Marie Nimier » dans *La nouvelle pornographie*, parue en 2000 chez Gallimard.

Le texte qui en résulte est profondément marqué par cette frayeur du contact entre le nom propre et le pornographique, et de l'abâtardissement de l'écriture qui en résultera. Cette batarde concerne à la fois l'ambiguïté du texte (du genre et du « je », qui se compliquent grâce au procédé de la mise en abyme) et la lisibilité du sexe en proposant une nouvelle rhétorique désirante. Le conflit entre le désir de Marie et son dégoût pour la parole pornographique s'observe également dans le personnage d'Aline. Meilleure amie, colocataire et coauteure des nouvelles pornographiques, Aline est le double parfait de Marie, c'est-à-dire qu'elle est son inséparable contraire, avec qui s'opère un brouillage identitaire total qui participe du mouvement d'abâtardissement du texte.

Mais à quel type de texte avons-nous vraiment affaire ici ? Le mot « roman » apparaît bien dans le péri-texte, mais discrètement. Une courte biographie de l'auteure qui précède le texte nous informe que Nimier « a déjà publié huit romans » (NP: 7) ; le huitième se nomme *La nouvelle pornographie*. Cette dénomination est toutefois mise en danger lorsque « Marie Nimier » est impliquée dès la deuxième page du *roman* dans une rencontre

sexuelle aussi torride qu'absurde qu'elle raconte à la première personne. Si l'on poursuit la lecture du *roman*, l'on retrouvera d'ailleurs nombre d'éléments présentés au seuil du texte comme biographiques, et ici attribués à la narratrice « Marie Nimier ». Ces indices onomastiques et biographiques tendraient donc à contredire l'indication générique « roman » et à faire basculer le texte dans le registre de l'intime, plus précisément ici dans celui des « confessions sexuelles » dont on sait que le paysage littéraire contemporain est particulièrement friand³. Cette contradiction entre roman et autobiographie demeure irrésolue dans le texte, et contribue à une tension ludique qui joue à affirmer à la fois : « ceci est tout à fait vrai » et : « ceci est évidemment faux ». On serait donc tenté de lire *La nouvelle pornographie* en tant qu'auto-fiction, considérant avec Philippe Gasparini dans *Est-il je?* (2004 : 27) que l'in vraisemblance du récit et le souci constant du jeu appellent décidément une lecture fictionnelle plutôt que référentielle, tout en forçant l'auteure à se mettre en danger, soit, comme le dira Aline, à « [s]e mouiller » (NP : 39).

DÉRIVES DU (PRONOM) PERSONNEL

Mais qui est « je » ici ? Les Marie sont légion et elles se superposent si bien qu'elles sont parfois impossibles à distinguer. Cela est principalement visible dans de longs monologues intérieurs de la narratrice, qui confondent dans de mêmes segments la « Marie Nimier » narratrice et personnage de *La nouvelle pornographie* que nous lisons, et la « Marie Nimier » narratrice et personnage de *La nouvelle pornographie* écrite au sein du texte pour Gabriel – qui n'est pas le livre que nous lisons. En outre, nous rencontrons au fil du texte la « Marie Nimier » des souvenirs d'enfance (dont certains apparaissent déjà dans d'autres romans de Nimier l'auteure) et la « Marie Nimier » des fantasmes (qu'il serait vain de tenter d'attribuer avec certitude à l'une des Marie).

3. Lire à ce sujet *Le nouvel ordre sexuel* de Authier (2002).

Ici, le « je » est donc pluriel et mouvant, sans attache référentielle fixe.

La focalisation du « je » revêt une grande importance symbolique pour la narratrice écrivaine. Celle-ci est d'abord convaincue de son propre manque de jugement :

J'étais en train de faire une bêtise, une grosse bêtise en acceptant non seulement de publier ces textes sous mon vrai nom, mais de les écrire à la première personne. N'aurait-il pas été plus intelligent d'établir une distance entre mon corps et ces mots qui me ressemblaient si peu ? (*NP*: 107)

Pourtant, elle réalise par la suite que ce « je » troublant et dangereux représente en fait sa seule chance de toucher véritablement au pornographique :

Je reviens à cette idée d'écrire les nouvelles pornographiques en mon *propre* nom. Longtemps j'ai hésité à me mettre en scène de façon aussi explicite, mais il me semble aujourd'hui que c'était la seule manière d'aborder honnêtement la proposition de l'éditeur. Non que ma propension à me confesser eût gagné du terrain, du grand déballage je me sentais fort éloignée, mais pour une raison plus souterraine : il m'aurait été impossible de faire vivre à une autre, fût-elle imaginaire, les débordements que je m'infligeais en tant que narratrice. Je me mouillais comme disait Aline, je prenais sur moi, et par conséquent, symboliquement, j'avais tous les droits. Voilà ce que je gagnais en payant de ma personne, de ma première personne : la liberté de me travestir, de m'inventer, de me remodeler à loisir sans culpabilité majeure et sans autre prétention que de servir le texte qui m'était commandé (*NP*: 110).

En s'imposant, le « je » donne accès à la parole pornographique, qui demeurerait impensable au « elle ». En outre, la première personne attachée à un sujet explicitement féminin (« Marie Nimier ») permet d'établir la caution d'authenticité et le gage de rectitude politique recherchés par Gabriel (puisqu'ils sont ceux de « Marie Nimier », une femme).

Mieux encore, ce « je » – en plus du titre *La nouvelle pornographie* et des personnages de Marie et d'Aline – supporte la mise

en abyme installée dans le texte, et voyage entre le texte que nous lisons et celui écrit par Marie. Au tout début du livre, les deux textes intitulés *La nouvelle pornographie* se superposent parfaitement. Le livre s'ouvre sur un épisode sexuel de quelques pages, mis en retrait du corps du texte par un long blanc et un saut de chapitre. Cela suggère que nous avons affaire à une nouvelle pornographique, ce qui est conforté par le commentaire d'Aline: «Tu n'as toujours pas fini ta nouvelle?» (NP: 24) et supporté, dans le passage qui suit, par la commande de l'éditeur pour des nouvelles pornographiques. Mais Gabriel refuse d'emblée cette première nouvelle, qui n'apparaîtra donc pas dans *La nouvelle pornographie* écrite dans le texte. Dès lors, un décalage se fait sentir entre *La nouvelle pornographie* de Marie Nimier et celle de «Marie Nimier», jusqu'à ce que les deux textes soient complètement dissociés: celui écrit pour Gabriel propose des nouvelles pornographiques que nous ne lisons jamais mais qui sont annoncées par la narratrice (une nouvelle homoérotique entre des jockeys et une nouvelle sadomasochiste entre «Marie Nimier» et un restaurateur allemand); *La nouvelle pornographie* que nous lisons, au contraire, ne se construit pas en nouvelles (outre celle en ouverture) et s'attache beaucoup plus aux problèmes et aux pièges de l'écriture du pornographique qu'à la pornographie même.

Gasparini propose que la présence de la mise en abyme dans un texte au genre ambigu tels le roman autobiographique ou l'autofiction relève d'une «mise en roman affichée» (2004: 119), puisqu'il s'agit d'un procédé qui souligne la littérarité du texte tout en mettant en doute le réel ou en ébranlant les rapports avec le hors-texte. En effet, l'élaboration d'un système aussi voyant incite le lecteur à douter de la sincérité du texte: du registre du vrai (celui de l'autobiographe) nous sommes passés au registre du jeu (celui du romancier). Le miroir qui reflète et diffracte le texte *La nouvelle pornographie*, dédoublé par la mise en abyme, est infidèle et ne tente pas de le cacher. D'une façon semblable, la narratrice Marie se duplique, donnant naissance non seulement

à diverses Marie, mais aussi à son ombre, Aline, double qui est à la fois moi et non-moi.

Aline est ouverture; elle est à la fois celle qui ouvre les jambes devant le passage des amants et celle qui ouvre l'espace du pornographique pour permettre à Marie d'y pénétrer. Aline est d'ailleurs le premier personnage à apparaître et elle est aussitôt présentée comme désirante et ouverte aux rencontres sexuelles: «je tire mon baldaquin, disait Aline, ça voulait dire qu'elle allait tirer un coup» (*NP*: 11). La première scène du texte, la nouvelle pornographique écrite par «Marie Nimier», met en scène Marie, Aline et des hommes de passage; dès son arrivée, Aline est décrite de façon typique pour un récit pornographique, c'est-à-dire avec l'accentuation de ses traits sexuels – son apparence voluptueuse, son attitude désirante:

Aline est brune, elle sent très fort, une bonne odeur de chatte qui adore qu'on lui rende les hommages, son air de la campagne, ses joues rondes et sa poitrine charitable, son (...) oui, c'est cela, les hommes aiment sa générosité mise en valeur par ses vêtements qu'elle achète au rayon Junior. Aline ne sait rien refuser (*NP*: 19).

Il est aisé de reconnaître ici la figure de la salope, telle qu'identifiée par Philippe Liotard (entre autres) dans son entrée «Rhétorique du corps» pour le *Dictionnaire de la pornographie*. Selon Liotard, deux archétypes fondent les représentations pornographiques: la salope (la femme) et l'étalon (l'homme). L'étalon est la virilité même avec son sexe démesuré et toujours en érection qui lui permet une performance impeccable, même sous la pression de la répétition. Celle qui reçoit ses hommages est la salope, qui se caractérise par son «attitude d'attente et d'offrande du corps» (Liotard, 2005b: 414), sa disponibilité, son insatiabilité, et enfin par «ce qu'elle aime: le sexe» (2005b: 415). D'emblée, donc, «Marie Nimier» demande à Aline de jouer le rôle de la salope dans son livre: le sexe est déjà inscrit sur son corps (dans ses rondeurs), ses vêtements (serrés, courts), son attitude (flirteuse, provocatrice). Mais *La nouvelle pornographie* ne présente

pas d'étalon sérieux⁴ pour faire pendant à la salope : les personnages masculins qui participent aux épisodes sexuels souffrent presque tous de dysfonction érectile ou d'éjaculation précoce. En est symptomatique le rêve de Marie qui met en scène un homme dont le sexe long et mou doit être soutenu artificiellement : « Gabriel Tournon voulait du bien raide, du clairement bandé, je rêvais du tout flasque. Du flasque long, du flasque noué, mais du flasque quand même. Et j'y prenais plaisir, voilà ce qui m'intriguait » (*NP*: 51). Ces anti-étalons imaginés par Marie participent clairement de la critique de la pornographie menée par « Marie Nimier » : la narratrice vit ses plus grands émois érotiques avec des hommes qu'elle présente comme complètement passifs, tel celui de son rêve ou cet autre qui s'assoupit sur elle dans un avion (*NP*: 62).

De son côté, Aline préfère ses étalons *classiques*. Même hors de la nouvelle pornographique écrite par Marie, Aline est restée salope, aucunement affectée par le changement de niveau de réalité. Hors du fantasme, Aline est toujours marquée par le sexe, que ce soit dans son corps sexualisé qui se laisse voir – « sa touffe noire se dessin[ait] en transparence » (*NP*: 25) – ou encore dans son allure aguicheuse : « une certaine mollesse dans la lèvre inférieure, une moue, une nonchalance laissaient à penser qu'elle avait envie de faire l'amour » (*NP*: 24). Aline est ainsi présentée comme objet de désir, à la fois dans le récit principal et le récit enchâssé. Repousser le désir sur le corps d'Aline permet de protéger celui de Marie du danger qu'est pour elle le discours désirant, et il s'établit une sorte de scission entre Marie sujet du discours désirant et Aline objet du discours désirant.

Pour que cette scission fonctionne, elle doit être étanche, et Marie s'efforce de décrire Aline de façon à la tenir le plus loin d'elle possible : « J'aurais bien aimé être comme ça, certains jours, une fille un peu vulgaire qui se laisse draguer, histoire de se changer les idées. Pour le fun, aurait dit Aline. Mais non, ça non

4. Je remercie Pascal Riendeau de me l'avoir fait remarquer lors du colloque qui a inspiré la publication de cet ouvrage.

plus ce n'était pas moi» (*NP*: 44). Mais cet exil d'Aline hors de Marie ne tient pas la route, et bien vite il y a rapprochement, jusqu'à la collision. D'amie, Aline devient sœur (*NP*: 39) et mieux encore «sœur belette» (*NP*: 43), étiquette dont on sait qu'elle désigne les filles considérées *faciles*, donc ouvertes au désir: «J'allais écrire avec Aline, ma sœur belette. Nous signions toutes les deux – oui, j'insistais, je voulais qu'elle signe aussi [...]. Tout le monde nous prendrait pour des gouines» (*NP*: 43). Ce rapprochement progressif d'Aline et Marie cause un renversement: Marie a été contaminée par l'univers sexuel auquel appartient Aline, et Aline a attrapé l'écriture. Si bien que Marie nous présente Aline comme l'auteure réelle de certaines des nouvelles pornographiques:

Je tapai sous [l]a dictée [d'Aline] le récit d'une rencontre torride entre un pompier et deux jeunes femmes qui n'étaient pas le contraire de nous. Elles portaient nos noms, adoptaient nos gestes, pourtant j'avais du mal à me reconnaître. Était-ce ainsi qu'Aline me percevait? Il y avait trop de différences, ou trop de similitudes, pour ne pas se sentir mal à l'aise (*NP*: 74).

Suit un récit pornographique mettant en scène Marie, Aline et un pompier, mais il est impossible de déterminer s'il s'agit de la nouvelle dictée par Aline ou d'un second récit, puisque après la rédaction de la nouvelle d'Aline, les coauteurs demeurent insatisfaites. Afin de rendre leur récit plus vraisemblable, elles s'aventurent sur le terrain, c'est-à-dire qu'elles ont recours à un service d'escortes masculines. Feignant d'offrir un pompier à un ami pour son anniversaire, elles le louent pour la soirée, lui extorquant jouissances et souvenirs d'enfance.

Cette indécision à propos de l'identité auctoriale de l'épisode du pompier dérange le système de personnages, puisque si Aline en est l'auteure, Marie en est le «elle» et Aline le «je», alors que si au contraire Marie en est l'auteure, Marie en est le «je» et Aline le «elle». Ce qui pousse le lecteur dérouté ou exaspéré à s'exclamer à la suite de Marie «*Elle* qui?» (*NP*: 118). Le brouillage identitaire s'accroît de plus en plus, au point où les

personnages secondaires eux-mêmes ne font plus la différence entre Aline et Marie :

L'éditeur avait beaucoup aimé cette ultime marque de mon ambiguïté. Vous êtes diabolique, avait-il dit avec un large sourire, vous ne laissez jamais les choses exactement où elles sont, il faut toujours que vous affûtiez un détail qui déplace les certitudes.

J'avais beau lui répéter que l'idée [...] ne venait pas de moi, Aline seule en était responsable, il ne voulait pas en démordre : mon sens de la perversité était réjouissant (NP: 101).

Ce commentaire de l'éditeur invite vraisemblablement une lecture métatextuelle, qui nous incite à remarquer les jeux habiles de déplacements qui abondent dans *La nouvelle pornographie*. En même temps, il nous indique qu'il ne faudrait peut-être pas prendre la scission entre Marie et Aline trop au sérieux.

Nous avons proposé qu'Aline était incorporée au récit pour diffracter le pornographique du corps de Marie ; que se passe-t-il alors lorsque Marie tente de se libérer d'Aline pour devenir l'objet du désir de Gabriel ? Eh bien le personnage s'est joué de l'auteure et a dûment volé sa place dans les bras de l'éditeur, puisque Gabriel choisit Aline. Une fois le double installé, plus moyen de s'en débarrasser, tel que le réalise Marie : « On ne la supprime pas, répétais-je comme si je parlais de moi à une autre moi-même » (NP: 186). Si l'on ne peut s'en débarrasser, alors mieux vaut la déplacer, ce que fera Marie tout à la fin du texte en se rebaptisant... Aline. D'un pacte onomastique de départ entre Marie Nimier l'auteure et « Marie Nimier » narratrice qui correspondait au « je » de l'énonciation et s'opposait au « elle » d'Aline, nous avons abouti à une Aline « je », personnage qui ne correspond pas au nom de l'auteure et qui demeure sans référent extratextuel connu. Le pacte onomastique qui unissait auteure, narratrice et personnage, et qui plaçait le texte de Nimier avec les autofictions est rompu ; il est remplacé par une chaîne plus ambiguë, où la narratrice et son personnage portent un nom différent de celui de l'auteure, convoquant ainsi l'appellation de

roman autobiographique⁵. Comme le souligne Yves Baudelle, «ce critère des noms propres est essentiel, parce qu'il permet de ne pas confondre autofiction et roman autobiographique» (2007 : 50); dans ce cas, alors, ce dernier coup de théâtre placerait *La nouvelle pornographie* avec les romans autobiographiques, où Aline, après avoir été le double de «Marie Nimier» tout au long du récit, deviendrait finalement celui de Marie Nimier.

Toutefois, le lecteur fidèle de Nimier fera peut-être un rapprochement avec un autre dédoublement important, celui à l'œuvre dans son premier roman, *Sirène*, auquel il est fait référence obliquement dans *La nouvelle pornographie*. Le personnage principal du roman (que le péri-texte nous invite également à lire de façon autobiographique) se nomme à la fois Marine et Céline, ce qu'elle décompose en Marine-c'est-Line⁶. Serait-ce donc simplement le même modèle réutilisé ici dans les jeux onomastiques de *La nouvelle pornographie*, où Marie-c'est-Aline? Le jeu semble dangereusement proche pour être involontaire. Si Aline-c'est-Marie, alors on revient au point zéro, et *La nouvelle pornographie* retombe dans l'autofictif, grâce au rétablissement de l'unité onomastique entre l'auteure Marie Nimier et la narratrice/personnage «Marie Nimier»/Aline. Ce jeu de pendule affirme donc des contradictions (c'est moi/ce n'est pas moi) en refusant de trancher, ce qui met en scène un moi à la fois pluriel et plurivoque. Rappelons que c'est ultimement avec bonheur que la narratrice embrasse la *contrainte* de la première personne, qui devient une *liberté*: «Voilà ce que je gagnais en payant de ma personne, de ma première personne: la liberté de me travestir, de m'inventer, de me remodeler à loisir» (*NP*: 110). Si le moi est

5. Dans son article, Wardle interprète, quant à elle, ce passage comme l'expression d'un désir lesbien refoulé de Marie envers Aline (2006 : 281-283). Dans ce schéma, Gabriel ne sert que de médiateur d'un désir qui ne trouve pas sa place dans une société normative hétérosexiste.

6. Voir Hutton (2006 : 238) pour une discussion de la déclinaison des prénoms Marie, Marine et Céline dans *Sirène* et *La reine du silence*, et Murphy (2006 : 252) pour la mise en relation anagrammatique du prénom Marine de *Sirène* avec le nom de l'auteure Marie N.

travesti, inventé et remodelé par la fiction pornographique, perd-il alors tout statut référentiel ? Pour résoudre cette question, les remarques de Baudelle sont de nouveau éclairantes :

l'identité onomastique ne se prononce que sur l'état civil, n'empêchant la fictionnalisation qu'aux yeux des substantialistes, pour qui le moi est une entité stable, une sorte d'essence. Or, la portée de l'autofiction est précisément de contribuer à ruiner les psychologies hypostasiantes et la croyance en une personnalité constituée dans le hors-texte, qu'il suffirait de représenter (2007 : 63).

L'on peut alors apprécier la portée des jeux onomastiques mis en œuvre dans *La nouvelle pornographie* : non seulement se posent-ils en blocage délibéré d'une identification simpliste entre auteure et personnage (celle qu'accomplit le lecteur à l'affût de détails biographiques croustillants), mais ils contestent du même coup l'unicité du moi et lui permettent de s'énoncer au pluriel.

LA RHÉTORIQUE AUX PRISES AVEC LA PORNOGRAPHIE

Il semblerait ainsi que chez Nimier le « je » ne saurait se penser sans « elle », et vice versa. Ce jeu de cache-cache entre la première et la troisième personne montre un malaise devant la parole pornographique, qui se reflète dans les stratégies discursives employées par Nimier pour construire sa *Nouvelle pornographie*. S'il n'existe pas, de toute évidence, de règles organisant la rhétorique pornographique, il y a tout de même une série de figures ou de stratégies *classiques* ou du moins habituelles dans la pornographie *traditionnelle*. L'on peut penser, par exemple, que le narrateur voudra se coller à la rencontre sexuelle le plus possible, avec des procédés de resserrement telles la synecdoque, la description et l'énumération de détails émoustillants.

Si l'on considère la pornographie comme la « présentation explicite du sexuel », « une réduction du sexuel au corporel, et, plus précisément encore, au génital » (Liotard, 2005a : 25), l'on comprend la pornographie comme un mouvement de

rapprochement, de réduction, de microscopie qui se solde par des organes en gros plan. Les acteurs sont réduits aux membres utiles, c'est-à-dire résumés à leur sexe par le moyen de la synecdoque : « Un pénis symbolise un homme, un vagin ou une paire de seins, une femme » (Liotard, 2005a : 26). Il s'agit donc d'une écriture qui s'accroche aux détails (anatomiques, situationnels), qui veut du plus précis, du plus imagé, du visuel. Gaëtan Brulotte parle, lui, du « pouvoir atomisant » (1998 : 98) du regard pornographique, qui réduit l'individu à une accumulation de détails investis d'une charge érotique. Cette addition d'informations, de partenaires, de situations, de positions et de gestes détermine la pornographie comme genre énumératif par excellence⁷. Mais, par un effet contradictoire, cet agrandissement de l'image suscite une perte de repères :

On utilise l'élément vériste par excellence (le détail), mais pour aboutir à un résultat tout à fait opposé : le tableau est si fouillé qu'il vient contredire tout réalisme, car loin d'accréditer la chose représentée, l'accumulation descriptive en arrive à mettre en cause l'intégrité référentielle de l'objet. De sorte qu'au bout du raffinement analytique apparaît un monde totalement désintégré (Brulotte, 1998 : 98).

À cette exposition des corps correspond également un mouvement et une vitesse, puisque la scène pornographique sera généralement construite par de lentes descriptions des corps qui ont pour visée avouée de faire monter le désir (des personnages comme du lecteur).

Encore une fois, la narratrice de *La nouvelle pornographie* joue du sens inverse, et tente à tout prix de s'éloigner de la rencontre sexuelle, en privilégiant une rhétorique pornographique marquée par l'ellipse et la parenthèse⁸, deux figures assez

7. Ce qui lui est d'ailleurs amplement reproché, et qui est parfois utilisé pour lui dénigrer un statut littéraire ou artistique.

8. On lira avec intérêt les remarques de Hutton sur l'usage de l'ellipse chez Nimier comme symbole du silence imposé par le père (2006 : 242) et sur l'investissement ambivalent de la parenthèse, à la fois menace de silence forcé et mesure de protection du soi (2006 : 245).

inusitées dans un genre qui se caractérise par un style qui va droit au but, qui évite les détours et complications (à moins qu'ils ne soient eux-mêmes érotisés, bien sûr, comme dans le cas de l'irruption d'un troisième personnage, d'une rétention volontaire de l'orgasme, etc.). Dans *La nouvelle pornographie*, Nimier utilise ce qu'Aude Déruelle nomme pertinemment les «procédés de l'écart» (2004: 149), c'est-à-dire ici la parenthèse et la digression, afin d'intégrer des commentaires ironiques qui suscitent un dérapage humoristique:

Aline se serrait contre moi, à travers les mailles de son pull-over je sentais la pointe de ses seins, sa belle poitrine qu'elle frottait chaque jour pour la faire grossir, elle avait lu ça dans un journal américain: Rub your breasts twice a day and watch them grow! Le pompier n'y tenant plus commença à se palucher (NP: 89-90).

La scène pornographique se trouve de cette façon sans cesse interrompue par des considérations qui semblent déplacées. On peut également remarquer que les personnages secondaires, à l'image du lecteur implicite, s'impatientent devant ces atermoiements: le pompier, comme Gabriel, s'exaspère et *n'y tient plus*. Pourquoi la digression et la parenthèse sont-elles si frustrantes pour le lecteur? Selon Pierre Fontanier, la parenthèse «détourne pour un moment l'attention de son objet principal, [et] tend nécessairement à produire l'embarras, l'obscurité, la confusion» ([1827-1830], 1977: 385). On peut douter de l'efficacité pornographique d'un procédé qui sème la confusion et force une relecture attentive du passage pour débrouiller les choses... La narratrice use du même procédé pour intercaler des souvenirs d'enfance dans le récit principal, ce qui ne manque pas de créer de nouveaux dérapages insolites:

[J]e ne sais si je peux avouer qu'il m'encule, ou qu'il m'encolle comme le suggère le correcteur orthographique de mon ordinateur vieillissant, mais c'est bien ce qu'il tente après m'avoir mouillée (ainsi collais-je mes premiers tracts politiques sur les murs de l'école, à la salive, mon frère écrivait: «Pompidou,

des sous», et nous léchions derrière); le sexe du pompier était bien ourlé et bien dur (*NP*: 16-17).

Inévitablement, le lecteur perdra le fil, et l'éditeur se désole que les textes pornographiques de « Marie Nimier » soient si ennuyeux et « féministe[s] » : ils feraient « débander un régiment » (*NP*: 31) ! Les personnages eux-mêmes sont donc conscients des effets de « dégonflement » provoqués par l'écart : le texte désirant, par trop de détours, s'essouffle et se tait.

Un second procédé rhétorique renforce l'entreprise de diversion établie par la parenthèse et la digression : l'ellipse. Si les procédés de l'écart provoquaient un détour par le trop-plein du discours qui s'égare, l'ellipse se pose plutôt en cul-de-sac : en bloquant la phrase et la pensée, elle les plonge dans le vide. *La nouvelle pornographie* propose en effet un usage assez inédit de cette figure qui s'affiche dans le texte par la marque typographique « (...) », des parenthèses encadrant des points de suspension. Le texte pornographique, soudainement suspendu, retient son souffle, comme dans l'exemple cité plus haut de la description physique d'Aline⁹ ou encore dans celui-ci : « Tom prétendit qu'il avait envie de pisser. Gardiennes dévouées de son apprentissage, nous l'escortâmes jusqu'aux toilettes pour nous assurer qu'il n'allait pas en douce se (...). Mais non, il ne tenta rien en ce sens » (*NP*: 92). Pourquoi ces trous dans le texte, judicieusement placés pour mettre en veille la montée du désir ? La narratrice s'en explique elle-même obliquement, invoquant l'ennui que ce type de textes avec ses métaphores habituelles provoque chez elle (*NP*: 123). L'ellipse aurait alors pour fonction de critiquer la fixité propre à la pornographie, qui recycle récits et figures *ad nauseam*. Fontanier conçoit l'ellipse comme « la suppression des mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurité ni incertitude » ([1827-1830], 1977 : 305). De cette façon, l'ellipse fonctionne le mieux dans des contextes

9. Voir la page 208 de notre article.

de redite ou de déjà-pensé, où il est perçu comme inutile d'ajouter encore au déjà-dit. L'ellipse se révèle donc un moyen économe choisi par Nimier pour à la fois convoquer la pornographie et la rejeter avec humour et mépris.

La rhétorique s'organise ainsi pour bloquer la jouissance. Le pari? Parler de sexe constamment, jongler avec les corps de façons les plus farfelues, sans jamais jouir. Lorsque Marie et Aline se louent un pompier, d'ailleurs, la seule règle du jeu est qu'il ne jouisse pas: «tu ne dois pas venir, voilà pourquoi nous t'avons acheté ce soir, pour que tu ne viennes pas, c'est une des clauses du contrat» (*NP*: 88). Elles jouiront, lui pas. Le lecteur se retrouve prisonnier du même contrat que le pompier: il peut regarder, à la condition expresse qu'il ne jouisse pas. C'est qu'ici la jouissance textuelle s'applique consciencieusement à mettre en échec la jouissance sexuelle. Dans une parade qui relève du *strip-tease*, Marie procède à l'effeuillage, puis au remballage, elle offre la séduction tout en refusant de procurer la consommation finale.

Le jeu de *La nouvelle pornographie* se révèle donc dangereux non seulement pour le personnage de l'écrivaine qui y prête son nom, mais aussi pour le lecteur. Avec son titre aguicheur et son premier chapitre osé, *La nouvelle pornographie* fait semblant – mais semblant seulement – d'inviter une lecture «à une seule main». Tout en empruntant le masque du pornographique, l'œuvre s'en détache, afin d'affirmer *a contrario* une critique du pornographique et de ce que la narratrice nomme le «grand déballage» (*NP*: 110) de l'intime. Le résultat est un texte hybride, qui pose beaucoup de questions et répond à côté. En cela, l'œuvre de Nimier rejoint un courant contemporain identifié entre autres par Elisabeth Ladenson¹⁰, qui réutilise des moyens pornographiques avec une visée autre (2004: 87). Pour imager son propos, Ladenson cite l'expression de Virginie Despentes: «du sexe qui ne fait pas bander» (Ladenson, 2004: 87), c'est-

10. Ladenson (2004) étudie *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet (2001) et *Baise-moi* de Virginie Despentes ([1994] 1999).

à-dire que malgré le propos à priori excitant d'une « nouvelle pornographie », le récit déploie des stratégies discursives (dont l'usage de la digression, de la parenthèse et de l'ellipse) qui désamorcent l'excitation. À la suite du livre-choc de Despentès, celui de Nimier « displayed what it sought to criticize » (Ladenson, 2004 : 92), mais en préférant le ludique à la violence. Et, comme Catherine Millet, Nimier semble bien avoir écrit « for her own pleasure and against that of the reader ; as though the book represented a challenge to the reader to appropriate her pleasure in the service of his own » (Ladenson, 2004 : 87). Dans *La nouvelle pornographie*, un soi – fantasmé et parodié – s'expose dans un « je » à première vue vulnérable à l'appropriation pornographique, mais qui parvient ultimement à se protéger de la contamination. En est témoin l'équipe de pompiers qui, à la dernière page du récit, couvre le corps de la narratrice d'une « épaisse couche de crème blanche » (*NP* : 189) tout en chantant ; non seulement ces pompiers-ci conservent-ils leur uniforme, mais les brûlures qu'ils s'appliquent à guérir ne sont plus métaphoriques. « Marie Nimier » et ses pompiers ont bien refermé la porte sur l'univers pornographique.

BIBLIOGRAPHIE

- AUTHIER, Christian (2002), *Le nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat.
- BAUDELLE, Yves (2007), «Autofiction et roman autobiographique: incidents de frontière», 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, Nota bene, p. 43-70. (Coll. «Convergences».)
- BAUDRY, Patrick (2005), «Nouvelles pornographies», dans Philippe DI FOLCO (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, p. 315-317.
- BRULOTTE, Gaëtan (1998), *Œuvres de chair, figures du discours érotique*, Paris/Québec, L'Harmattan/Les Presses de l'Université Laval.
- DE LARQUIER, Jeanne-Sarah (2004), «Entretien avec Marie Nimier», *The French Review*, vol. 78, n° 2 (décembre), p. 340-353.
- DE LARQUIER, Jeanne-Sarah, et Connie SCARBOROUGH (dir.) (2006), *Cincinnati Romance Review*, «Numéro spécial Marie Nimier», vol. 25, n° 1, p. 188-350.
- DÉRUELLE, Aude (2004), «Refus balzacien de la note», dans Jacques DÜRRENMATT et Andréas PFERSMANN (dir.), *L'espace de la note*, Rennes, Presses universitaires de Rennes/*La Licorne* n° 67, p. 141-154.
- DESPENTES, Virginie ([1994] 1999), *Baise-moi*, Paris, Grasset.
- FONTANIER, Pierre ([1827-1830] 1977), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil.
- HUTTON, Margaret-Anne (2005), «Hard core, hard sell: Marie Nimier's *La nouvelle pornographie*», *L'Esprit créateur*, vol. 45, n° 1 (printemps), p. 28-37.
- HUTTON, Margaret-Anne (2006), «Authority and authorship in the works of Marie Nimier: "Points de re-père"», *Cincinnati Romance Review*, «Numéro spécial Marie Nimier», vol. 25, n° 1, p. 232-246.

LE ROMAN FRANÇAIS DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

- LADENSON, Elisabeth (2004), «French literature after censorship», *L'Esprit créateur*, «After the Erotic», vol. XLIV, n° 3 (automne), p. 82-93.
- LIOTARD, Philippe (2005a), «Anatomies», dans Philippe DI FOLCO (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, p. 25-28.
- LIOTARD, Philippe (2005b), «Rhétorique du corps», dans Philippe DI FOLCO (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, p. 414-416.
- MILLET, Catherine (2001), *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Éditions du Seuil.
- MURPHY, Carol J. (2006), «Tel père, telle fille? Filiations paternelles dans les romans de Marie Nimier», *Cincinnati Romance Review*, «Numéro spécial Marie Nimier», vol. 25, n° 1, p. 247-258.
- NIMIER, Marie (1985), *Sirène*, Paris, Gallimard.
- NIMIER, Marie (2000), *La nouvelle pornographie*, Paris, Gallimard.
- NIMIER, Marie (2004), *La reine du silence*, Paris, Gallimard.
- WARDLE, Cathy (2006), «Ce qui n'est pas moi: Writing the self, desiring the other in *La nouvelle pornographie*», *Cincinnati Romance Review*, «Numéro spécial Marie Nimier», vol. 25, n° 1, p. 273-284.

III. L'ÉCRITURE DU RÉEL

OBJECTIF : RÉEL

Bruno Blanckeman

Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III

Écrire le réel : comme toutes les histoires sans appel, celle-ci se porte mieux si l'on en rappelle brièvement les tumultueux avatars. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, un écart interne à la conception même de la littérature se creuse entre un paradigme psychoréaliste à visée figurative et un paradigme esthétique à visée spéculaire. Fi des récits galvaudés en universels reportages (Stéphane Mallarmé), foin des fictions fourvoyées en imageries de cartes postales (André Breton), la magie de maître des grands illusionnistes – celle que revendique un Guy de Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean* – vire au trafic illicite de fausse monnaie – celle qu'un André Gide verbalise sèchement de la main droite, dans un roman où il la laisse circuler à satiété de la main gauche. Éprise ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse de la valeur essentielle d'un genre, une certaine modernité, du Gide post-symboliste des *Cahiers d'André Walter* au Jean-Marie Gustave Le Clézio post-structuraliste du *Livre des fuites*, affectionne un art de la fiction qui évince son rapport au réel, soit toute forme d'illusion romanesque fondée sur un processus de mimétisme référentiel. Cette proscription s'effectue au nom d'un idéal d'accomplissement esthétique à vocation tantôt spiritualiste – le formalisme spéculatif d'un Paul Valéry, qui imprègne encore bien des pages d'un Pascal Quignard bâtissant son *Dernier royaume* (2002) – tantôt politique – la subversion de l'ordre symbolique qui cautionne, par la fixité arbitraire des systèmes de

signes, la présence aliénante des états de choses. Cette subversion à finalité émancipatrice dicte une écriture de la déréalisation intégrale dont certaines pages du récit de soi publié par Pierre Guyotat en 2006, *Coma*, transmettent jusqu'à nous les échos avec flamboyance.

La littérature au présent se démarquerait, lit-on parfois, de cette modernité en cela justement qu'elle retrouverait le réel. Celui-ci serait de retour, celle-là en aurait fini avec l'une de ses plus infantiles marottes, la recherche d'une pratique d'elle-même à l'état pur, comme naguère le roman ou la poésie du même nom. L'heure serait aujourd'hui à l'impureté salutaire, aux retrouvailles émues avec un principe de réalité contre lequel les usages modernes de la fiction se seraient en bloc érigés. Les écritures contemporaines, du moins les plus attachantes d'entre elles, me semblent témoigner d'un ordre de résolutions plus complexe dans lequel le sens du pur – tout ce qui en elles entretient le réflexe autoscopique – et celui de l'impur – tout ce qui en elles relance la visée hétéroscopique – ne cessent de se mettre respectivement en perspective.

Qu'est-ce que le réel pour Annie Ernaux, François Bon, Olivier Rolin, Sylvie Germain, Michel Houellebecq ? Un mixte de données matérielles et de circonstances sensibles, d'états de vie collectifs et d'éclats de voix singuliers, de faits avérés, d'événements en devenir, de situations historiques, culturelles, intimes, mais aussi une somme de phénomènes intangibles par leur nature, décisifs par leurs effets : des croyances, des désirs, des rêves, des intuitions, des angoisses, toute une part de vie impalpable que tentent aussi d'approcher des écritures situées à la crête du familier et du merveilleux – Marie Ndiaye, Emmanuel Carrère –, du politique et de l'épouvante – Antoine Volodine, Morgan Sportès. Ce réel en soi, au contenu impur parce que fondamentalement hybride, n'existe qu'à titre de synthèse – pur produit, donc, d'un travail de construction intellectuelle et d'articulation langagière procédant par l'abstraction de réalités hétérogènes subsumées en sa catégorie. Les écritures qui éprouvent aujourd'hui le réel avec le plus d'intensité sont celles qui en

circonscrivent un champ d'expériences données, en instituent des configurations signifiantes, et incluent comme l'une de ses données nécessaires leur propre implication dans le système figuratif ainsi élaboré, assumant leur part de responsabilité, sinon d'engagement esthétique, dans ce qui s'apparente moins à une représentation mimétique du réel qu'à une délibération critique autour du réel, c'est-à-dire à une réflexion appliquée sur les champs qu'il recouvre et les tensions qui le sous-tendent. De l'oscillation ainsi ménagée entre un mode d'instanciation référentielle et un système de détermination tropologique, entre une suite d'indicateurs sémiotiques et un jeu de combinatoires formelles, résultent les imaginaires variables d'un réel inventé de toutes pièces, sur fond de réalités attestées de toute vie. En résultent aussi un certain nombre d'actes de figuration dissonants par rapport aux doxas de l'époque, qui formatent en temps de société réel nos propres représentations de ce qu'est le réel, c'est-à-dire de ce que doit être notre façon de parler, nous comporter en groupe, nous nourrir, nous vêtir, nous aimer, nous distraire, pour autant que nous entendions jouer avec honnêteté notre rôle d'acteur social et remplir avec bonhomie notre fonction d'animal civilisé.

Bien des écrivains récupèrent, pour construire des représentations problématiques du réel, insoumises aux doxas, une partie des expérimentations formelles auxquelles leurs prédécesseurs se sont naguère livrées. Voilà pourquoi il est hasardeux d'invoquer un retour au réel qui succéderait à sa proscription par les avant-gardes des années 1950 à 1970. On lira à cet égard, en marge de l'Oulipo, l'œuvre déjà conséquente de Régine Detambel et son appropriation des écritures à contraintes qui lui permet de formaliser, au plus près d'un questionnement d'actualité, certaines expériences d'ordre intime – le partage entre deux langues dans *Le vélin* (1995), entre deux sexualités dans *La verrière* (1996) – et d'ordre social – les nouvelles marginalités urbaines dans *Le jardin clos* (1994), les nouvelles populations à problème, comme le très grand âge dans *Le long séjour* (1991). On lira aussi l'œuvre ébauchée de Chloé Delaume dont le premier roman, *Les*

mouffettes d'Atropos (2000), s'inscrit dans la lignée d'un textualisme virulent. Son écriture violente la matière verbale, télescope les énoncés, interdit tout réflexe de lecture logique pour mettre franchement à jour sans mettre nettement en mots une histoire vécue chaotique, pour engager par le choc un double processus de sauvegarde de soi et de reconstruction d'une identité personnelle qui serait à ses propres yeux acceptable. C'est parce que le réel ne constitue pas un domaine institué mais un chantier perpétuel que son objectif se situe loin de toute velléité mimétique, à la croisée d'expériences probatoires qui l'authentifient et d'expériences scripturales qui éprouvent les formes possibles de sa configuration.

Voilà aussi pourquoi il est difficile de souscrire à certaines célébrations de «l'extrême contemporain» que résumerait assez bien le slogan «en arrière toute!». Au nom de présupposés qui faussent le sens même des évolutions littéraires les plus déterminantes de notre temps, on chante ici ou là les retrouvailles du roman et du réel comme autant d'actes de réaction. Ainsi du manifeste publié par Michel le Bris et Jean Rouaud, que 44 écrivains ont cosigné au début de l'année 2007, «Pour une littérature-monde en français». Les lignes qui suivent sont extraites d'un texte dont elles ne constituent pas l'enjeu essentiel, parce que leur propos est autre: affirmer l'ouverture au monde de la fiction actuelle sans cautionner l'idée de francophonie. Mais c'est justement parce que de tels prolégomènes semblent aller d'eux-mêmes qu'il y a quelque matière à inquiétude.

Le monde revient. Et c'est la meilleure des nouvelles. N'aurait-il pas été le grand absent de la littérature française? Le monde, le sujet, le sens, l'histoire, le «réfèrent»: pendant des années, ils auront été mis entre parenthèses par les maîtres penseurs, inventeurs d'une littérature sans autre objet qu'elle-même, faisant, comme il se disait alors, «sa propre critique dans le mouvement même de son énonciation» (2007).

Quelques lignes plus loin, le reflux des avant-gardes propres aux années 1980 est mis en parallèle avec l'effondrement du Mur

de Berlin, implicitement, donc, l'ère du soupçon est identifiée à celle de la glaciation, le structuralisme au rideau de fer : Roland Barthes égale Joseph Staline, CQFD. Il est des éloges de la littérature au présent qui gagneraient à affiner leur connaissance de la littérature de la veille, à ne pas voir en la modernité quelque hydre surgie de mai 68, quand bien même il est de bon ton d'en stigmatiser les supposés méfaits. Certains s'en prennent dans le domaine de la critique aux avant-gardes littéraires contemporaines de mai 68 sans vouloir se souvenir qu'elles ont ouvert la voie à des recompositions esthétiques qui, faute d'un ajournement radical des pratiques, n'auraient pas été rendues possibles (lire dans cette perspective l'évolution littéraire, tout en fidélité à son propre projet, d'un Patrick Modiano, de *La place de l'étoile* – 1968 à *Dora Bruder* – 1997). D'autres attaquent dans le domaine politique les valeurs issues de ces mêmes années, oubliant délibérément qu'à terme un certain nombre de dynamiques culturelles – légalisation de l'avortement, abolition de la peine de mort, statut du couple homosexuel – auraient été impensables sans leur pression. Il est entre ces deux champs, critiques et politiques, de troublantes corrélations qui ne rassurent pas franchement sur l'évolution dominante des mentalités : pour quoi un tel déni de modernité ? Et au prix de quels contresens ?

Même en ses phases d'expérimentation les plus radicales, la littérature n'a, en effet, jamais renoncé à décliner les multiples facettes du réel – à mettre en résonance l'intime et le social, le psychique et l'historique, les faits vécus, les paroles qui les identifient, les récits de fiction par lesquels des voix se qualifient comme humaines en situant leur humanité. La question coloniale accompagne l'œuvre de Marguerite Duras comme la hantise carcérale celle de Jean Genet, la mémoire transmise ou vécue des guerres celle de Claude Simon, la conscience des bouleversements collectifs suscités par une société à peine nommée « de consommation » celle de Georges Perec, quels que soient par ailleurs les partis pris formels, parfois radicaux, de ces écrivains. À l'inverse, en plein vent de modernité mais à l'abri de ses bourrasques, certaines voix réfractaires que jamais personne n'a

cherché à museler gagnent au contraire leur prestige à interroger, par le détour du mythe ou le recours à la légende, les structures sous-jacentes du monde, sujet et histoire confondus (Jean Giono, Julien Gracq, Marguerite Yourcenar, Michel Tournier). Quant aux ouvrages à succès de Roger Vailland, Claire Etcherelli, Robert Linhart, ils multiplient au fil des décennies les peintures de société, entre autres celles d'un monde ouvrier en pleine métamorphose. Sauf à cantonner la modernité à trois pages de *Pour un nouveau roman* (Alain Robbe-Grillet, 1963) ou à la faire naître dans deux ateliers de Textique, on ne saurait donc cautionner une lecture de l'histoire littéraire qui oppose une modernité totalitaire répressive de tout désir de fiction à une actualité littéraire délivrée de ses chaînes, qui s'adonnerait de nouveau aujourd'hui au culte de ses anciennes divinités, d'un côté les tenants réprimés d'une projection illusionniste dans le monde, de l'autre les partisans répressifs d'une inscription téléologique dans le texte.

On le saurait d'autant moins qu'on ne perçoit pas alors la césure propre aux années 1980 et que l'on parle de retour au réel là où il y a modification profonde du contenu et des contours de cette notion, ce dont attestent ses approches littéraires actuelles. Non seulement l'idée de « retour » bloque celle d'évolution, mais aussi elle établit en amont une ligne de démarcation entre les pratiques psychoréalistes et textualistes qui ont pourtant constitué ensemble l'avvers et l'envers d'un seul et même phénomène de reconnaissance aujourd'hui révolu : la toute-puissance du réel, son évidence complexe, tantôt affrontées sur le mode positiviste de la représentation mimétique, tantôt contournées sur le mode négativiste de l'abstraction spéculaire.

Un rapport entropique au réel a succédé à ces approches contraires qui ont motivé, jusque dans les années 1970, les écritures de sa certification figurative autant que celles symétriquement inversées de sa dénégation autotélique¹. Les écritures

1. Sans doute certains écrivains comme Franz Kafka, Carlo Emilio Gadda, Samuel Beckett anticipèrent cette relation par entropie au réel, que les

entropiques tentent aujourd'hui d'appréhender malgré tout, depuis un double attachement à la matière du monde et à l'énergie de la vie, ce qu'elles savent devoir échapper à la saisie faite de constituer des ensembles achevés, aux limites stables, au contenu réductible à des sommes narrables, à la portée mesurable par des sommations idéologiques. Elles inscrivent le réel en creux de la fiction, dans les interstices qui séparent leur tension heuristique – connaître le monde en en modélisant des approches – et leur conscience herméneutique – tout effet de sens ne peut le baliser qu'à titre de posture empirique. On rappellera à cet égard le succès des écritures ironiques, aux degrés profondément réversibles, dont Jean Echenoz s'est fait l'expert, et des écritures minimales, aux procédures intrinsèquement digitales, dont Modiano s'est fait l'orfèvre. Ne pas pouvoir dire le réel tout en multipliant les énoncés qui tentent de le sérier, ne pas pouvoir l'objectiver tout en entrecroisant les récits d'expériences qui le prélèvent à la pointe des faits et l'inscrivent à ras les phrases, ne pas pouvoir le totaliser mais jouer des effets de fragmentation et d'ellipses pour générer une dynamique du vide qui mette en relief la prise des mots, pour marquer des blancs qui contractent la mesure des signes : à leur façon, combien de romans obéissent à cette injonction, dont l'exemple le plus emblématique se trouve peut-être dans une folle fiction, programmatrice de son propre échec, *L'invention du monde* de Rolin (2003). Le réel millésime 1992 s'y construit à perte : il ne saurait être mis en demeure parce qu'il déborde sa propre contenance – du réel par excès dont l'écrivain ne peut fixer qu'une potentialité limitative, une limite que la saturation même des événements et la profusion des histoires rendent particulièrement perceptible, comme une course à l'exhaustivité perdue d'avance. D'un vertige à l'autre : si les écritures minimalistes éprouvent la résistance du réel à l'énonciation, les écritures maximalistes testent leur propre impuissance à en

sciences modernes contribuèrent progressivement à légitimer tout au long du XX^e siècle. Mais elle ne s'est vraiment imposée que depuis le début des années 1980.

concurrencer l'infini surgissement, l'irrépressible virtualité, l'im-médiate consommation propre à l'énergie qui les meut. Il en résulte des romans de la globalisation brisée – faisant système, défaisant leur propre systématité – et de la générosité flouée – nourrissant jusqu'à réplétion le ventre à récit tout en restant elles-mêmes sur leur faim. Germain, avec *Le livre des nuits* (1985) et *Nuit-d'Ambre* (1987), comme Volodine avec ses romans, le roman de ses romans – le post-exotisme –, la parodie du roman de ses romans – *Nos animaux préférés* (2006) – en attendant le roman de la parodie du roman de ses romans? – en offrent aussi un saisissant aperçu.

À côté de ces approches minimalistes et maximalistes, d'autres écritures mettent en perspective le réel comme écart séparant une pulsion de compréhension – aux deux sens du terme – et une expérience de l'indétermination. Cet écart, les écritures tentent à la fois de le transposer et de le rémunérer, le rendent sensible par un tressage, sinon un amalgame, de situations hétérogènes, le comblent par un réseau tramé d'échos et de contre-points qui introduisent des lignes de sens sous-jacentes (situations, humeurs, valeurs, orientations communes, quelque chose qui ressemble tantôt à une anthropologie de hasard, tantôt à une ontologie du disparate). On rapprochera dans cette perspective quelques tentatives immédiatement contemporaines – dans cette perspective seulement car il s'agit de réalisations très différentes quand bien même toutes entretiennent la vision d'un univers qui se défait à proportion même de ce qui le génère et un rapport à l'écriture qui, à côté de tout souci de perfection et de toute volonté de clôture, prend le risque de l'inachevé, de l'inabouti, de la masse textuelle aléatoire. Première tentative: *Microfictions* (2006) de Régis Jauffret brasse un millier d'histoires courtes déclinant, comme un spectacle d'ombres chinoises à peine esquissé, fortement stylisé, les mille et une facettes d'une humanité des temps présents à profil bas. Deuxième tentative: *Doggy bag* (2005) de Philippe Djian récupère les standards de certaines séries télévisées américaines *soap opera* pour actualiser les figures types (séduction, vengeance, inhibition, haine) et les structures

pivots (famille, loisirs, métier, opinions, modes) dans lesquelles elles s'inscrivent traditionnellement, effectuant ainsi un travail de remédiatisation qui porte sur les mythologies du jour. Troisième tentative: *Les éphémères* (2006), création collective du Théâtre du Soleil, dirigée et mise en scène par Ariane Mnouchkine, sollicite, depuis un dispositif théâtral de tréteaux mobiles, une centaine de scènes d'intimité dans lesquelles, loin de tout traitement épique, le banal devient pourtant le capital, parce qu'il signe dans le temps (les trois dernières décennies) une histoire prégnante et volatile des mentalités communes et des comportements usuels – rupture du couple, mort d'une mère, élucidation d'un secret de famille, dérive de la folie douce, rapport à l'enfant. Quatrième tentative: *Tumulte* (2006) de Bon, «friction du monde et des jours» à base de courts textes dans lesquels du réel s'impose par précipitation, depuis ses dénivelés et ses entrecroisements – récits d'expériences sociales et fragments de rêve, scènes urbaines, notes de lecture, pages de journal intime, souvenirs, réflexions sur le métier d'écrire, synopsis fictionnel. L'écriture, astreinte à un biorythme (une page par jour sur ordinateur pendant une durée donnée), consigne les vibrations de la personnalité, immergée dans des situations communes par rapport auxquelles elle réagit, se conforte, se déplace. Le réel s'identifie à cette interaction propulsive dont les ondes procèdent de façon concentrique à l'échelle d'une vie: les secousses d'un événement lointain, qui ne revêt aucun caractère exceptionnel, se font ressentir à terme. Les interférences entre des expériences de toute nature, de différentes époques et de proportions inégales, constituent l'énergie intime d'un sujet qui, faute de stabilité, peine à s'appréhender. D'où le modèle d'écriture que pourrait constituer un objet évoqué dès les premières pages du livre, l'oscilloscope, outil propre à la mesure des évolutions sur fond de permanence, qui permet de détecter et d'évaluer les variations dans le temps d'un ordre de grandeur équivalent.

Ni refus ni retour, ni replis ni redites, objectif réel, donc: une littérature qui travaille le réel en éprouvant la tension entre ce à quoi il renvoie – de l'illimité – et ce qu'elle en peut dire – du

sélectif –, tension fertile en cela qu'elle oblige les écritures à se situer – quel imaginaire du réel est le leur? – tout en les incitant à s'enchanter – l'illimité comme une variante de l'infini, que seules la fable, la musique, la rythmique des récits peuvent présenter –; un réel qui travaille, alors, la littérature comme l'une de ses composantes, du réel en mode virtuel, qui accomplirait le fantasme, parvenir à s'objectiver, à l'image de l'œil qui rêve de se regarder lui-même.

BIBLIOGRAPHIE

- BON, François (2006), *Tumulte*, Paris, Fayard.
- DELAUME, Chloé (2000), *Les mouffettes d'Atropos*, Paris, Verticales.
- DETAMBEL, Régine (1991), *Le long séjour*, Paris, Julliard.
- DETAMBEL, Régine (1994), *Le jardin clos*, Paris, Gallimard.
- DETAMBEL, Régine (1995), *Le vélin*, Paris, Julliard.
- DETAMBEL, Régine (1996), *La verrière*, Paris, Gallimard.
- DJIAN, Philippe (2005), *Doggy bag*, Paris, Julliard.
- GERMAIN, Sylvie (1985), *Le livre des nuits*, Paris, Gallimard.
- GERMAIN, Sylvie (1987), *Nuit-d'Ambre*, Paris, Gallimard.
- GUYOTAT, Pierre (2006), *Coma*, Paris, Mercure de France.
- JAUFFRET, Régis (2006), *Microfictions*, Paris, Gallimard.
- LE BRIS, Michel, et Jean ROUAUD (2007), «Pour une littérature-monde en français», *Le Monde*, 16 mars.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1967), *Le livre des fuites*, Paris, Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1968), *La place de l'étoile*, Paris, Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1997), *Dora Bruder*, Paris, Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal (2002-2005), *Dernier royaume*, 5 tomes, Paris, Grasset.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROLIN, Olivier (1993), *L'invention du monde*, Paris, Éditions du Seuil.
- THÉÂTRE DU SOLEIL (2006), *Les éphémères*, création collective, mise en scène par Ariane Mnouchkine et musique de Jean-Jacques Lemêtre.
- VOLODINE, Antoine (2006), *Nos animaux préférés*, Paris, Éditions du Seuil.

L'HISTOIRE EN FICTION D'AUTEURES

Catherine Douzou

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3

Ce texte aurait pu s'intituler d'un «écho à l'autre»: il ne s'agit pas d'y dresser un tableau général de l'Histoire mise en fiction par l'ensemble des auteures contemporaines françaises, mais de s'attacher, plus modestement, à deux romans féminins en résonance, qui évoquent la période de l'Occupation. Il y a bien réverbération entre ces deux textes parcourus de problématiques et de traits formels communs, significatifs de la production actuelle – féminine mais aussi masculine – sur le même sujet. *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre et *Magnus* de Sylvie Germain évoquent donc l'Histoire de la Seconde Guerre mondiale en Europe. Ils ont eu un succès certain¹ lors de leur parution respective en 1997 et en 2005. Dans *La compagnie des spectres*, la visite d'un huissier préparant une saisie réveille une nouvelle fois chez une des occupantes de l'appartement, Rose-Mélie, une vieille femme psychologiquement dérangée, les souvenirs de l'assassinat de son frère Jean pendant l'Occupation par des brutes fascistes. La reviviscence de ce passé, que tente d'empêcher sa fille, Louisiane, catastrophée, trouble la visite de l'huissier. *Magnus* raconte, de l'enfance à la maturité, la vie de Franz-Georg né avant la Seconde Guerre mondiale. Cet orphelin devenu amnésique, depuis sa séparation d'avec sa famille d'origine dont il ne

1. *La compagnie des spectres* a obtenu le prix du magazine *Lire* et *Magnus* le Goncourt des lycéens.

garde qu'une seule trace matérielle, l'ours en peluche Magnus, a été adopté par un couple d'Allemands nazis ; il doit faire face aux traumatismes de la guerre, puis au passé de ses prétendus parents et enfin à l'impossibilité de retrouver ses vraies origines.

Un constat s'impose : celui de la similitude dans l'évocation que ces deux romans font de l'Histoire d'une même période. Comme la majorité des romanciers européens qui abordent le sujet (Bouju, 2006 : 9), ils insistent sur le déchaînement du chaos barbare qui accable les populations civiles, exterminations, déportations... – sous le joug des totalitarismes, alors que la représentation de la guerre de 1914-1918 porte l'accent, en règle générale, sur les souffrances des soldats confrontés aux atrocités massives de la guerre moderne. Les problématiques de ces histoires, toutes deux centrées sur des victimes innocentes et souffrantes – des femmes, un enfant – sont proches. Reviennent notamment les questions du trauma personnel, de son dépassement, de la transmission de la mémoire. Sur le plan formel, au-delà des harmoniques sensibles entre ces textes, apparaît une différence majeure : le roman de Salvayre s'engage dans un processus de théâtralisation, ce qui est fréquent dans le roman contemporain français, alors que Germain conserve une orientation narrative beaucoup plus marquée – même si comme nous ne le montrerons pas ici, son écriture n'est pas dénuée d'une certaine mise en scène baroque, Bruno Blanckeman parlant même de ses « récits-spectacle » (2005 : 14) pour souligner certaines mises en scène de l'écriture par elle-même. Une comparaison de certains aspects formels marquants de ces deux romans nous conduira à souligner quelques-unes de leurs implications, en particulier dans le rapport que ces deux écrivaines entretiennent avec les mots.

FRAGMENTS, ÉCHOS, VOIX

Comme de nombreux romans français et européens contemporains qui abordent le sujet (Bouju, 2006), nos deux récits se construisent sur une logique du fragment, de l'écho et de la voix,

si on prend celle-ci au sens large. Le partage de ces données formelles permet de saisir les différences entre *La compagnie des spectres* et *Magnus*, à savoir respectivement la théâtralisation de l'un face au choix du récit pour l'autre.

FRAGMENTS

Caractéristiques de la représentation de l'Histoire de la Seconde Guerre mondiale dans l'extrême contemporain romanesque, ces deux textes en lambeaux refusent la peinture totalisante, héritage du roman historique traditionnel, de la fresque ou du tableau : ils privilégient une esthétique du fragment.

Au cours de la visite de l'huissier, les souvenirs de la mère remontent en éclats, de façon décousue et intempestive, vu la situation, mais avec la force d'une hallucination fragmentaire, découpée en scènes traumatiques. Dès l'entrée de l'huissier, qu'elle a salué d'un retentissant « C'est Darnand² qui t'envoie ? » (Salvayre, 1997 : 14³), elle se remémore la scène traumatique : son frère Jean entre à sept heures du soir dans le café des Platanes, café d'un village du sud-ouest de la France, où il est agressé par des pro-miliciens, les jumeaux Jadre qui l'assassinent ensuite avec sauvagerie au bord d'une voie ferrée. Ses souvenirs surgissent dans le présent sous la forme très construite de séquences limitées dans le temps : la perquisition punitive des miliciens à son domicile familial, la douleur de sa mère devenue folle d'avoir perdu son fils... La narration progresse alors entièrement au fil d'un enchaînement d'épisodes parfois très brefs, qui surgissent du passé (les souvenirs) ou qui se déroulent au présent (la visite de l'huissier) et qui constituent des manières de scènes théâtrales.

2. Fondateur et dirigeant de la Milice française, organisation ultracollaborationniste et de type fasciste, supplétive de la Gestapo et chargée de la traque des résistants, des Juifs et des réfractaires au Service du travail obligatoire.

3. Les renvois à *La compagnie des spectres* seront désormais indiqués par la mention CS, suivie du numéro de la page.

La situation romanesque s'apparente bien à une crise dramatique dans la mesure où le temps de l'histoire se superpose à celui de la visite de l'huissier et que dans le cadre de cette situation représentée en « temps réel », le surgissement des éclats du passé crée une tension supplémentaire à celle de la saisie judiciaire. Fragments du passé et du présent s'entrechoquent, portant le récit à un degré de violence exceptionnel et jamais relâché, où la situation en jeu, les prises de parole des personnages, leurs gestes et leurs déplacements dans l'espace ont une importance cruciale. Le roman s'oriente donc vers une intense « présentification » du passé puisque celui-ci est revécu par la mère et qu'on en pèse l'impact dans le présent. Il y a bien une réactualisation précisément de ce passé, qui est conçue comme une re-présentation – une remise au présent – très proche par certains aspects d'une représentation théâtrale.

La fragmentation du récit de Germain est pensée dans le cadre d'une narration romanesque. La scission du texte en petites unités est nettement affichée puisqu'il se découpe en brefs chapitres, parfois d'une seule page, qu'elle ne nomme pas « chapitre » mais auxquels elle donne des noms génériques variés, ce qui renforce l'effet hétérogène de cette structure textuelle en manteau d'arlequin. Après un texte initial, intitulé « Ouverture », à dimension programmatique, où l'auteure commente son projet d'écriture, la narration se compose pour une grande part de petites unités narratives appelées « Fragment », qui sont numérotées. S'intercalent entre ces unités qui dessinent la ligne narrative de la vie de Franz-Georg d'autres petits textes de natures et de noms différents. Certains appelés « Notule » donnent des informations au lecteur sur des éléments de la fiction : une notule décrit l'ourson Magnus (2005 : 16⁴), une autre fournit une fiche sur un lieu où est censée se dérouler la fiction, Friedrichshafen (*M* : 30), une autre déploie la généalogie de la famille du héros (*M* : 51). D'autres textes appelés « Séquence » citent des extraits

4. Les renvois à *Magnus* seront désormais indiqués par la mention *M*, suivie du numéro de la page.

d'œuvres littéraires, poème de Paul Celan (*M*: 62-63), roman de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (*M*: 87)... D'autres fragments intitulés «Écho», rédigés en italique, notent des réminiscences qui surgissent dans l'esprit du personnage, des remontées balbutiantes de son passé perdu, d'avant l'amnésie (*M*: 121). Les «Résonances» sont des moments de réflexion sur la fiction et ses acteurs (*M*: 149; 157). Un petit texte appelé «Éphéméride» présente un condensé historique qui expose la vie d'un pasteur résistant au nazisme, Dietrich Bonhoeffer (*M*: 187-192). Un autre appelé «Litanie» insère une prière du personnage à ceux qu'il a aimés (*M*: 249-250). Un «Intercalaire» (*M*: 259-260) réfléchit sur les formules introductives du conte («Il était une fois»...) et sur les modalités narratives. Un autre fragment nommé «Palimpseste» cite des extraits de livres spirituels de plusieurs rabbins hassidiques (*M*: 269-300).

Le dispositif de Germain complexifie donc un texte très fragmenté. Certaines unités renforcent et accréditent l'univers de la fiction (celles exposant la généalogie des personnages, par exemple), donnant à celle-ci une portée plus en prise sur le réel supposé en être le référent. À l'inverse, d'autres attirent le lecteur hors d'elle (comme les unités citant d'autres œuvres romanesques ou proposant des fiches historiques, des extraits de dictionnaires) et elles explicitent une portée symbolique de cette fiction comme du réel référentiel que celle-ci tente de rendre signifiant.

SYSTÈME D'ÉCHOS

Autre caractéristique communes à ces textes: ils mettent en place un système d'échos très complexe, qui renforce la dimension dramatique de *La compagnie des spectres* quand, dans *Magnus*, il creuse surtout des strates de significations au fil de la narration romanesque.

Le système d'échos met en relation l'individu avec la société dont, au-delà de son individualité propre, il apparaît comme une figure emblématique. Chez Salvayre, la société française, voire tous les humains pris dans les violences historiques, participent

aux souffrances des personnages féminins du roman. Le discours de Rose-Mélie, la mère, élargit sans cesse son histoire personnelle à une lecture globale de la société et de l'actualité mondiale contemporaine (Rwanda, Algérie...). Les spectres évoqués par le titre du roman désignent certes les souvenirs obsessionnels de la mère et ses proches disparus, mais ils sont aussi l'esprit intemporel du mal qui agit partout dans le monde. Dans les informations télévisées, tout est lu à la lueur de Vichy, ou plutôt de ce que Vichy a révélé à la mère de la capacité barbare de la nature humaine. Rose-Mélie évoque la figure des spectres qui, loin de n'être que la métaphore des souvenirs et des obsessions personnels du personnage, incarne la persistance intemporelle de l'esprit du mal, ce qui rappelle le titre de l'ouvrage et enrichit son paradigme métaphorique. Les spectres sont ainsi des créatures qui

[...] errent sans visage enveloppés de voiles noirs et se mêlent aux vivants sans que nul ne s'en aperçoive. [...] Ils vont où bon leur semble. Ils traversent à leur guise les murs et les frontières. (Le speaker annonce sur un ton neutre un nouveau crime en Algérie.) Aujourd'hui ils sont à Alger, comme le montre le reportage, demain ils seront en Égypte, ils vont là où la mort pue, et la mort pue en maints endroits de la planète, il faut bien le reconnaître. (Le speaker annonce la découverte d'un charnier au Rwanda.) Tu te demandes qui ils sont et d'où ils viennent, ma chérie. Les spectres sont les morts assassinés par Putain et les siens qui ressuscitent et viennent nous regarder vivre (CS: 150).

De même, chez Germain, le roman familial des personnages emblématise un passé collectif européen. Le parcours de Franz-Georg et de ses proches recoupe des points essentiels de l'Histoire de l'Allemagne et de l'Europe, mettant ainsi en question la barbarie humaine: les camps d'extermination, l'exil de certains Allemands, la résistance des églises chrétiennes allemandes devant la montée du nazisme. Certaines unités textuelles de *Magnus*, non narratives et hétérogènes à la fiction, contribuent à jeter des ponts entre l'univers romanesque et la réalité historique,

entre les histoires individuelles inventées et celles vécues par la population européenne. Le fragment intitulé «Éphéméride» (*M*: 187) raconte, sous forme d'une fiche documentaire, le parcours d'un pasteur allemand, Dietrich Bonhoeffer, qui a lutté contre le nazisme, dont on trouve l'écho en la personne fictive de Lothar, l'oncle adoptif de Franz-Georg, qui émigre en Grande-Bretagne lorsqu'il comprend qu'il ne peut plus lutter contre la peste brune dans son propre pays.

Les deux romans développent aussi un important système d'échos reposant sur l'interférence entre passé et présent. Ainsi, ils donnent à saisir les événements d'autrefois dans leurs persistance actuelles. *La compagnie des spectres* part d'une situation en cours, la saisie d'un huissier de justice, racontée sur le mode de la narration simultanée, pour faire exploser le passé de la mère et de la France dans une violente résurgence. Celui-ci est sans cesse présentifié, revécu, parallèlement au fait que le présent est lu en identité constante avec ce passé, qu'il reproduit et prolonge. L'huissier est comparé à un milicien, la loi qu'il incarne reproduisant au cours de la saisie la violence de l'état totalitaire et de ses fonctionnaires. Salvayre fait du présent un résidu de Vichy, à moins qu'elle ne suggère (ce qui n'est pas exclusif de la précédente proposition) que la société moderne est victime des mêmes maux et des mêmes pulsions violentes que celles qui ont donné naissance au régime français pro-fasciste. Cette transmission ou persistance du mal affecte d'ailleurs aussi le roman familial des personnages féminins. Le trauma vécu par la mère lorsqu'elle était enfant s'est transmis à sa fille de vingt ans, névrosée, qui vit avec elle dans un appartement dont elle ne sort presque jamais, presque sans amis, ni amants, ni travail, perdue dans une vie paralysée, figée dans l'histoire maternelle. Chez Salvayre, le passé ne passe pas, la période de l'Occupation et ses drames «occupent», littéralement, la vie des êtres où se rejoue sans cesse des scènes traumatiques comme on «répète» ou rejoue la même pièce de théâtre.

Magnus reprend une problématique fréquente dans le roman contemporain⁵, où souvent des personnages sont en quête d'identité consécutivement à des troubles d'origine historique et en raison de leur passé familial. Personnage amnésique, Franz-Georg souffre de la perte de ceux qu'il croit être ses vrais parents, puis de la découverte de leurs engagements nazis, et enfin de la révélation de son adoption qui le met face à la douleur de tout ignorer de sa famille, de sa nationalité, de sa langue et de son histoire originelles. Seul l'ours en peluche Magnus subsiste de ce passé-là, résidu qui donne d'ailleurs son titre au roman et dont le protagoniste prendra le nom. Certes le personnage grandit et mûrit au fil de la narration mais son enfance persiste en lui. Les textes appelés « Écho » insistent sur l'importance explicite d'un système de lien, d'influence, de rémanence du passé dans le présent, tel celui qui livre la pensée du protagoniste comprenant un élément de son passé en rapport avec sa vraie mère : « *Maintenant, je comprends... Elle est morte?... Depuis quand?... depuis quand?... quand?...* » (M: 121).

Ainsi, les effets du passé sur les personnages, en particulier sur leur identité, organisent ces représentations de l'Histoire. De ce fait, la question se pose de savoir comment le présent se lit et se constitue à partir d'un passé oublié ou non, dont le rappel est intempestif ou désirable, dans ses refoulements ou ses mensonges conscients. Mais cette problématique commune est traitée sur le mode du conflit dramatique, d'une crise mise en scène chez Salvayre alors qu'elle s'étend dans la maturation d'un temps romanesque chez Germain. De plus, le système d'échos que celle-ci organise opère comme une force centrifuge sur la complexité fragmentaire du texte. Cette « écriture relie, inclut, fusionne, rassemble : elle est à l'exact opposé des esthétiques fragmentaires qui renvoient, selon l'usage d'une certaine modernité, à une conception fractale du monde et une philosophie pulvérisée de l'être » (Blanckeman, 2005 : 14). À l'inverse, le récit de

5. Voir les romans de Modiano tels que *Rue des boutiques obscures* (1978) ou ceux de Daeninckx, comme *Un château en Bohême* (1999).

Salvayre éclate comme sous la force d'une explosion historique à retardement.

VOIX ET POINT DE VUE FICTIFS

Enfin, le troisième élément qui rapproche formellement ces textes concerne l'attention toute particulière accordée aux voix dans la narration et au point de vue du personnage. Le traitement de cette donnée est particulièrement utile à la dramatisation du texte de Salvayre. En effet, son récit est entièrement mené par des voix. De nature homodiégétique, il est assumé pour l'essentiel par le personnage de la fille, Louisiane, qui ne se tait que lorsque sa mère ou l'huissier parlent. La narration se confond ainsi, pour l'essentiel, avec une manière de monologue dramatique, déchiré par les interventions intempestives de la mère et les propos laconiques de l'huissier.

Germain annonce dès le texte introductif, dont le titre « Ouverture » suggère métaphoriquement une assimilation entre le roman et une symphonie, voire un opéra⁶, son désir d'une narration conçue comme un réceptacle de voix qu'elle veut harmoniser : « Une rumeur montée des confins du passé pour se mêler à celle affluant de toutes parts du présent. Un vent de voix, une polyphonie de souffles » (*M*: 12). D'une part, si le récit est assumé par un narrateur hétérodiégétique, il est mené en focalisation interne sur le personnage central Franz-Georg, dont le point de vue est largement privilégié. Concernant les secrets de sa vie, nous avons le même degré de connaissance et de perception que lui, même si le récit nous permet à nous qui avons une connaissance historique rétrospective et qui sommes adultes de comprendre des choses qui échappent à l'enfant au début du récit. On peut parler ainsi d'une voix intérieure, celle du personnage Magnus qui nous sert de fil conducteur, le recours à une narration hétérodiégétique unifiant le point de vue de l'enfant et celui de l'adulte qu'il devient. Le recours aux autres textes

6. Elle est l'auteure d'un roman intitulé *Opéra muet* (1989).

intercalés entre les fragments narratifs recueille aussi des voix, celles d'auteurs – Paul Celan, Charlotte Delbo... –, mais aussi celle du protagoniste qui fait état, à la première personne, d'expériences mémorielles fugitives: «*Ma mère... ma mère est morte... sa voix... si faible avait dû franchir une très longue distance pour arriver jusqu'ici... ici... ci...*» (M: 121).

Ces deux textes manifestent ainsi leur volonté de suggérer l'Histoire par fragments, de mettre l'accent sur la souffrance personnelle de l'individu, sans s'y enfermer, et sur le problème de la résolution ou du dépassement individuel et collectif de l'Histoire, des souffrances qu'elle a engendrées, qu'elle continue de produire des années après. Deux approches narratives contemporaines caractéristiques s'illustrent ici: Salvayre a recours à une très forte théâtralisation de la narration, qui s'intéresse à un moment de crise aiguë, spectaculaire, tant les corps et les paroles deviennent hystériques, alors que Germain privilégie le roman, plus apte que le théâtre à aborder la vie intérieure des personnages et leur maturation dans le temps.

DU LANGAGE ÉCLATANT À SA RÉ-HARMONISATION

Ces deux romans manifestent le souci d'une innovation formelle particulièrement affichée: l'un, théâtralisant le récit, s'inspire d'un autre art pour le rénover de façon littéralement *éclatante*; l'autre intègre, par fragments, des formes d'écriture hétérogènes à la fiction (citations d'auteurs, données historiques...). Par là, ils engagent le lecteur à prendre conscience du langage et des pratiques formelles, lui retirant la possibilité de rester dans une approche naïve de la fiction. De fait, la question de l'écriture et celle de la transmission de l'Histoire, du passé personnel et collectif, sont au centre de ces textes, dans leur fable comme dans leur forme. Dans leur fable, d'abord: le problème de l'amnésie de Franz-Georg, de la perte de son passé, même de son véritable nom sont au cœur de *Magnus*; le problème de la transmission est majeur dans *La compagnie des spectres*: la mère ne peut s'arrêter de parler, alors que sa fille, qui a hérité du

trauma maternel, ne veut rien entendre des horreurs vécues autrefois. L'ambivalence du langage et de la mémoire a une place centrale dans les deux textes. Le langage peut être mensonge, propagande; la transmission du passé et la révélation de la vérité peuvent être aussi des violences insupportables et, au même titre que le silence et l'oubli, empêcher la constitution d'une identité saine, d'un futur tant personnel que collectif. Deux positions à l'égard de la langue sont adoptées dans ces deux romans.

La théâtralisation du récit met en évidence, chez Salvayre, le chaos bouffon et pathétique de la langue, de la communication humaine et du monde. Dans quelques passages, la mère, en rupture fugitive avec sa folie, restitue des événements du passé de façon ordonnée comme pourrait le faire un historien. Elle en présente alors des faits pensés, analysés, auxquels elle a donné un sens recevable par la raison. Elle lit ainsi la fiche qu'elle a rédigée sur la personne de Joseph Darnand proposant, tant par ses traits physiques que par ses actes, une analyse de sa personnalité et des motifs de ses actions, retrouvant, même si la présentation en reste quelque peu bouffonne, des résultats d'analyse historique :

Darnand recrute de pauvres diables, poursuit maman tout à ses divagations, mieux vaudrait dire des diables pauvres, qui seraient devenus, sans les événements que l'on sait, de tranquilles maquereaux, des truands pépères de deuxième zone, des petits caïds de banlieue spécialisés dans la came, au lieu de quoi! (CS: 36)

Mais la plupart du temps elle recourt à une parole affolée, explosant de lapsus et de dérèglements divers pour évoquer l'Histoire telle qu'elle l'a vécue :

Darnand se déclare prêt à pourrir pour la matrice [...]. Par sa remarquable simplicité, ce système politique est amené, en vertu du principe universel selon lequel l'homme exècre la pensée, facteur constant d'incertitudes et de cheveux coupés en quatre, ce système, disais-je est amené à séduire le plus grand nombre (CS: 44-45).

La langue de la mère se défait, pulvérisée, déformée par l'horreur des faits et la souffrance générée. Ailleurs, elle devient grandiloquente, s'ouvrant à une autre forme de ridicule qui conduit le lecteur à sourire devant la proclamation de grands principes qui ne cessent dans la réalité d'être bafoués : « La seule existence d'un huissier est une insulte aux idéaux d'amour universel qui sont les miens » (CS: 57). La forme littéraire convenue est également malmenée, remise en cause comme si, partie de la société convenable, elle devenait incapable de restituer une parole authentique, porteuse de la douleur humaine et de l'horreur du vécu. Ainsi la ponctuation est souvent anarchique, les fins de chapitre suspendent une phrase en cours, comme au chapitre 2 (CS: 15) qui continue au début du chapitre 3 :

T'ai-je dit ma chérie, commença ma mère lorsqu'elle se fut allongée sur son lit, qu'il était sept heures du soir lorsque (j'en savais la suite par cœur)

[Nouveau chapitre]

3

lorsque ton oncle Jean ouvrit la porte du café de la Gare?
(CS: 17)

Mettant en scène la circulation de la parole et les échanges, le récit théâtralisé affûte la violence des mots, institutionnelle ou privée. Le langage juridique de l'huissier paraît évidemment d'une odieuse inhumanité puisqu'il s'agit de saisir deux femmes en situation de détresse. Mais les souvenirs de la mère sont insupportables pour la fille : « À écouter pour la centième fois les souvenirs répugnants de ma mère [...] j'eus soudain envie de m'enfuir et de tout envoyer dinguer, ma mère, son Putain, l'huissier et son cartable » (CS: 61). De même les reproches de la fille agressent la mère qui refuse de réintégrer sa chambre : « J'en ai assez et plus qu'assez de tes dingeries, hurlai-je. Tourne la page, merde. (Mon naturel grossier, que j'avais renié et chassé par la force brutale, revenait, c'était couru, au galop) » (CS: 120). La prise de parole est investie d'un enjeu essentiel qui fait d'elle un des vecteurs premier du sens du récit. Plus peut-être que par le

sens des mots, ce sont les chaos de la parole et de sa circulation qui signifient en eux-mêmes la violence de la situation présente, du passé, du monde. Salvayre montre, par exemple, la difficulté à écouter la douleur de l'autre. Mettant ici en valeur le dérèglement des échanges verbaux, elle suggère la peine à entrer dans un dialogue véritable. La mère s'adresse à on ne sait quel auditoire : elle parle à l'huissier et à sa fille mais comme si elle accusait des personnes du passé ou qu'elle prononçait un réquisitoire devant une tribune imaginaire. Les propos des uns et des autres semblent déplacés, dénoncés par leur inadéquation avec la situation. On assiste à une cacophonie bouffonne et pathétique où chacun monologue en parallèle avec les autres, enfermé dans sa tâche (l'huissier) ou dans sa douleur (la mère, la fille). Le récit devient alors théâtre au sens où Roland Barthes définissait la théâtralité, « une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène [...] » ([1954] 1981 : 41) : la narration hystérise les voix, les corps et les déplacements dans cet appartement, il les affiche comme symptôme. Son récit tente d'appeler un au-delà des mots, en le faisant traduire des pulsions, des affects par son dérèglement même, qu'il exprime mieux que le contenu des mots eux-mêmes.

À l'inverse du chaos de Salvayre, Germain tente de retrouver un ordre harmonieux du langage et du monde. Son dispositif de fragments est complexe, mais il correspond à une volonté d'organisation plus qu'à un désordre. L'ensemble reflète un désir de maîtrise. Les fragments, numérotés, reviennent à zéro pour marquer l'évolution majeure du protagoniste à l'approche de la fin. Pris dans une taxinomie différentielle rigoureuse, chacun est nommé selon le genre de texte qu'il renferme et selon sa relation à la fiction. L'auteure distingue ainsi de façon claire les fragments narratifs de ceux qui sont réflexifs, purement informatifs, ou citationnels.

La lecture problématise tout discours de connaissance. Germain nous plonge dans une histoire fictive assez traditionnelle par sa conception, mais il y a toujours des points de fuite à ce qui est raconté. Attiré par des lignes d'horizon diverses, le

lecteur est invité, notamment par ce dispositif de fragments hétérogènes, à rompre le fil d'une lecture facile pour élaborer des significations complexes, les mettre en série ou creuser les évidences. Ces bribes de textes ne sont pas mises en place pour annuler leur portée respective, mais pour se renforcer, en se donnant mutuellement une autre dimension que celle qu'elles auraient eue isolément. On assiste à une «repoétisation» de la langue et de la fiction au sens où tous les fragments sont appelés à être lus et relus selon différents niveaux de signification, à entrer en harmonie pour dessiner une totalité apaisée. Comme le fait Honoré de Balzac dans son «Avant-propos» de *La comédie humaine* où il présente son dessein, l'«Ouverture» revendique cette démarche comparable à celle de Georges Cuvier qui prétendait reconstituer la totalité d'un animal à partir d'un bout d'os :

D'un éclat de météorite, on peut extraire quelques menus secrets concernant l'état originel de l'univers. D'un fragment d'os, on peut déduire la structure et l'aspect d'un animal préhistorique, d'un fossile végétal, l'ancienne présence d'une flore luxuriante dans une région à présent désertique. L'immémorial est pailleté de traces, infimes et têtues (*M*: 11).

L'écriture de Germain entend solliciter l'imagination du lecteur pour qu'à partir de traces du passé, de bribes de vie, de citations, d'informations, la reconstitution d'un ensemble soit possible : « Dans tous les cas, l'imagination et l'intuition sont requises pour aider à dénouer les énigmes » (*M*: 11).

L'enfant de *Magnus*, séparé de sa mère, brûlée vive sous ses yeux, et de son passé au cours d'un bombardement incendiaire, emblématise les multiples énigmes identitaires, engendrées par le chaos de l'Histoire. Certains fragments permettent au lecteur de reconstituer des pans de l'histoire de Franz-Georg à partir de l'Histoire collective et officielle. Des notules citent deux écrivains, un Allemand, W. G. Sebald, et un Suédois, Stig Dagerman, qui racontent cette opération baptisée « Gomorrhe » (*M*: 102-103) du bombardement de Hambourg par la Royal Air Force. Les fragments doivent aussi jouer pour approcher des vérités supérieures et, à l'instar de Balzac, pour retrouver l'unité

suprême dans un dépassement des singularités de chaque être vivant qui occulte la totalité divine. La capacité imageante des mots permet aussi de faire des liens entre des réalités différentes, l'Histoire personnelle et la nature, le monde visible et invisible. Ainsi le portrait du protagoniste le compare à un bélier et à un ours : « Il y a en lui de l'ours et du bélier » (*M*: 75). Aussitôt après, une « Notule » attire l'attention du lecteur sur cette identification et sur les dimensions symboliques du personnage. Elle cite le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant pour exposer en deux pages la valeur symbolique de l'ours et du bélier (*M*: 76-77). La métaphore de l'ours fait d'ailleurs résurgence au fil de la narration. On parle de « L'hibernation de Magnus » (*M*: 235) pour caractériser un moment de la vie du protagoniste et qui a pris le nom de son ours, Magnus, cette identification le ramenant aussi à sa famille d'origine demeurée inconnue. Lié à des vérités intemporelles et universelles, le personnage s'inscrit ainsi dans une conception unitaire du monde où tous les éléments, tous les faits sont en écho. La dimension mystique est très marquée : Magnus est un peu l'*agnus dei*, l'innocent sacrifié sur l'autel de la barbarie humaine. Les mots de Germain voudraient renvoyer à un ordre supérieur, invisible et imprononcé du monde. On est proche de la démarche des symbolistes qui établit par l'art des correspondances entre l'individu et la nature, le visible et l'invisible. Lorsque le personnage découvre sa vérité à la fin du roman, on entre dans le silence : « Ici commence l'histoire d'un homme qui... Mais cette histoire échappe à tout récit, c'est un précipité de vie dans le réel si condensé que tous les mots se brisent à son contact » (*M*: 277). Au lecteur de se retourner sur lui-même pour imaginer cette vérité, pour chercher la sienne, pour la vivre.

En fin de compte ces deux textes mettent en question les mots et la littérature, et appellent à un au-delà du langage, différent pour chacun d'eux. Salvayre croit-elle au pouvoir de la littérature ? Du moins elle le remet en question avec angoisse et bouffonnerie. Elle avoue d'ailleurs cette inquiétude littéraire dans un entretien :

Ce qui distingue mes deux derniers romans, c'est la place qu'y tient le discours littéraire. Dans *La puissance des mouches*, le personnage était possédé par Pascal. Ici, la littérature, Cicéron, Sénèque, respire dans les paroles de la mère, y est incorporée. Quand elle cite Épictète à la face de l'huissier, ces mots sont les siens. Et parfaitement inutiles. La littérature ne peut rien face à la brutalité d'un huissier. On sent à quel point elle est luxe pur, surcroît absolu, renvoyée à l'inefficacité sur le plan de la résistance au social. Pourtant Rose ne serait pas ce qu'elle est, aussi coléreuse, aussi rebelle sans ses lectures (Nicolas, 1998).

En effet, dans *La compagnie des spectres*, le personnage de la mère cite et invoque les écrivains et les philosophes dont les livres s'entassent dans sa salle de bain (et qui ne semblent guère intéresser l'huissier, ayant moins de valeur marchande qu'une télévision ou une automobile...). Mais la pensée humaniste depuis l'Antiquité n'a pas empêché, dans un continent où elle était pourtant lue et enseignée, la barbarie moderne. La théâtralisation narrative en tant que dépassement du texte, suggestion chaotique d'une violence intérieure, qu'elle exorcise par ses bouffonneries a peut-être plus d'impact sur le lecteur à ses yeux que les livres.

Germain y croit bien davantage. Elle cite d'ailleurs poètes et romanciers dans son propre roman qui est aussi un livre d'hommages, un tombeau, un monument, où une communauté d'esprits se rassemble. Dans ce livre-bibliothèque, elle laisse place à leurs voix. Elle est du côté du pouvoir des mots dits, qu'il faut continuer à faire résonner, contre l'oubli et le silence, grâce à la suggestion des fragments assemblés: «Écrire, c'est descendre dans la fosse du souffleur pour apprendre à écouter la langue respirer là où elle se tait, entre les mots, autour des mots, parfois au cœur des mots» (*M*: 12).

Ces deux romans se présentent comme des écritures éthiques: elles sont à la recherche d'un sens de l'Histoire et de ses échos dans le présent, tout en réfléchissant sur les possibilités d'intégrer les événements passés traumatisants. Même si Salvayre tend à se dissoudre comme auteur dans la théâtralisation d'un

texte qu'écrivent les voix des personnages, son roman oblige le lecteur à se situer dans le camp des deux femmes, victimes souffrantes de la violence des institutions. La maîtrise de l'écrivain sur sa création est beaucoup plus affirmée chez Germain dont la restitution de l'Histoire s'organise davantage selon une intention signifiante, qu'elle réponde à un ordre tantôt poétique tantôt rationnel. En dépit des variations de régime narratif, l'une et l'autre de ces auteures postulent l'existence d'un point de vue juste dans la compréhension de l'Histoire et font référence à un système de valeurs qui défend l'humanisme contre la barbarie totalitaire, avec un certain désespoir parfois, surtout chez Salvayre.

À des degrés différents, on sent une volonté de rappeler des informations historiques objectives, d'évoquer des mémoires humaines douloureuses et parfois exemplaires dans l'héroïsme ou le mal. Cependant, ces réflexions romanesques sur l'Histoire comportent chacune un dépassement anhistorique : les événements historiques tels qu'ils sont traités proposent une relecture de la société présente, tout en dégagant une conception de l'humanité. Salvayre, médecin pédopsychiatre de son métier, appelle à considérer la violence des pulsions qui est en chacun de nous et que des circonstances historiques ou la simple vie quotidienne actualisent, inscrivant la barbarie dans l'extraordinaire aussi bien que dans l'ordinaire. Dans *La compagnie des spectres*, l'envie de meurtre que ressent Louisiane à l'encontre de sa mère s'explique par le caractère insupportable de sa folie qui ressasse des souvenirs cruels, mais la narration l'inscrit aussi dans un contexte œdipien qui exhibe la violence intérieure potentielle de chaque être humain. Chacun de nous est un bourreau en puissance. L'Histoire réveille cela d'une façon ou d'une autre, mais elle pose bien la question de l'humain au-delà des circonstances particulières qui le révèlent. L'exhibition du langage et d'une communication déréglée est monstration de la violence pulsionnelle. Pour Germain, le langage dessine une ligne d'horizon plus mystique. L'anhistorique s'inscrit dans le merveilleux et les mythes, en particulier bibliques. Il est souvent de nature religieuse, l'Histoire réécrivant dans le réel visible des combats spirituels invisibles,

qui comme chez Balzac réfèrent à un ordre divin. Mais il s'agit, comme chez Salvayre, d'évoluer intérieurement.

C'est enfin dans le rapport que ces textes entretiennent avec le lecteur que des différences intéressantes se font aussi jour. La théâtralisation du récit de Salvayre qui met en scène le passé, le représente de nouveau au lecteur, le réactualise dans une sorte de reviviscence insoutenable, qui l'interpelle avec une grande force. Les jeux énonciatifs du récit créent l'impression que les personnages s'adressent directement à lui, qui perçoit et reçoit la dimension violente, immédiate, actuelle de la saisie et des souvenirs de la mère. Le texte scandalise, il commotionne, il appelle à la rébellion. Ne s'achève-t-il pas d'ailleurs sur la révolte de Louisiane, au début conciliante avec l'ordre légal, qui aide sa mère *in fine* à jeter dehors l'huissier? Selon Salvayre – elle l'a souvent affirmé pendant des entretiens –, la parole des femmes dérange plus que celle des hommes. Germain invite le lecteur à communier avec la nature, à lire le monde et ses symboles pour rejoindre des vérités transhistoriques, d'ordre plus mystique, dont l'Histoire est un épiphénomène. Elle nous appelle davantage à la maturation et au cheminement intérieur, à la recherche méditative qu'induit une lecture difficile où les mots se répondent, et joue à des niveaux de signification multiples. Si la parole féminine selon Salvayre est une voix rebelle qui explose, le livre de Germain est un livre matriciel où les fragments se recomposent pour porter le lecteur en gestation de sa propre évolution spirituelle.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland ([1954] 1981), *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- BLANCKEMAN, Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.) (2004), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- BLANCKEMAN, Bruno (2005), « Sylvie Germain : parcours d'une œuvre », *Roman 20-50*, « Sylvie Germain », n° 39 (juin), Lille, Université de Lille III, p. 7-14.
- BOUJU, Emmanuel (2006), *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- DAENINCKX, Didier (1999), *Un château en Bohême*, Paris, Gallimard. (Coll. « Policier ».)
- GERMAIN, Sylvie (1989), *Opéra muet*, Paris, Maren Sell.
- GERMAIN, Sylvie (2005), *Magnus*, Paris, Albin Michel.
- HUGLO, Marie-Pascale (2003), « La Pythie de Créteil : voix et spectacle dans *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre », *Études françaises*, « Les imaginaires de la voix », vol. 39, n° 1, p. 39-55.
- HUGLO, Marie-Pascale (dir.) (2004), « Contemporary novelist Lydie Salvayre », *SubStance*, vol. 33, n° 2.
- LASSERRE, Audrey (2002), « Le roman contemporain aux prises avec l'Histoire : *Dora Bruder* de Patrick Modiano et *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre », *French Studies*, vol. 6, n° 2, p. 327-336.
- LOUICHON, Brigitte (2002), « Lydie Salvayre. Parler au nom d'Olympe », dans Nathalie MORELLO et Catherine RODGERS (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam, Rodopi, p. 309-325.
- MODIANO, Patrick (1978), *Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard.
- MOTTE, Warren (2006), « Lydie Salvayre and the uses of literature », *French Review*, vol. 79, n° 5, p. 1010-1023.
- NICOLAS, Alain (1998), « Lydie Salvayre : la question est : que transmet-on de notre fardeau? », *L'Humanité*, 9 janvier.

LE ROMAN FRANÇAIS DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

Roman 20-50 (2005), « *Le livre des nuits, Nuit-d'Ambre et Éclats de sel* de Sylvie Germain », n°39 (juin), Lille, Université de Lille III.

SALVAYRE, Lydie (1997), *La compagnie des spectres*, Paris, Éditions du Seuil.

VIART, Dominique, et Bruno VERCIER (2005), *La littérature française au présent*, Paris, Bordas.

L'AUTORITÉ NARRATIVE
ET SES DÉCLINAISONS
EN FICTION CONTEMPORAINE :
CINÉMA DE TANGUY VIEL
ET *FUIR* DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT¹

Frances Fortier

Université du Québec à Rimouski

Andrée Mercier

Université Laval

Quand un auteur fait un roman, il le regarde comme un petit monde qu'il crée lui-même; il en considère tous les personnages comme ses créatures, dont il est le maître absolu. Il peut leur donner des biens, de l'esprit, de la valeur, tant qu'il veut; les faire vivre ou mourir tant qu'il lui plaît, sans que pas un d'eux ait droit de lui demander compte de sa conduite: les lecteurs mêmes ne peuvent pas le faire, et tel blâme un auteur d'avoir fait mourir un héros de trop bonne heure, qui ne peut pas deviner les

1. Cette étude fait partie d'un ensemble qui vise à faire émerger la spécificité des modalités de l'autorité narrative dans le roman contemporain. Subventionnée par le CRSH du Canada et codirigée par les signataires, cette recherche propose des hypothèses de lecture qui se verront systématisées dans un ouvrage en préparation.

raisons qu'il en a eues, à quoi cette mort
devait servir dans la suite de son histoire.

Jean-Baptiste-Henri du Trousset
de VALINCOUR,

*Lettres à Madame la Marquise****
sur le sujet de La princesse de Clèves.

La notion d'autorité n'est pas une catégorie fondamentale de la théorie littéraire, on en conviendra aisément : enchevêtrée à l'image de l'auteur, dont elle peine à se dégager en raison de l'étymologie – le terme latin *auctoritas* désignait à l'origine le pouvoir de l'*auctor*, c'est-à-dire « celui qui se porte garant de l'œuvre »² –, elle se dilue parfois trop aisément dans une nébuleuse sémantique où peut s'entendre à la fois la propriété, le parainage, la permission, la paternité, etc. La sociologie, et l'histoire littéraire avec elle, fait ainsi naître l'auteur d'une crise généralisée de l'autorité au XVI^e siècle (Delègue, 1995 : 26) pour le faire mourir sous les assauts redoublés d'un Michel Foucault et d'un Roland Barthes, paradoxalement sacrés « autorités » de la nouvelle critique. Notre intention n'est nullement de refaire une archéologie de l'autorité et de ses inflexions au fil du temps, mais bien de la doter d'une valeur opératoire, susceptible de donner sens aux productions contemporaines.

Mais de quelle autorité s'agit-il ? Jean Starobinski, en ouverture de sa *Table d'orientation* de l'auteur et son autorité, distingue trois types d'autorité : de commandement³, de maîtrise et de

2. « Le dérivé *auctoritas* fait de l'auteur, dira Compagnon, "celui qui par son œuvre détient l'autorité", désignant un lien de responsabilité avec l'œuvre, ou avec le sens de l'œuvre. Au Moyen Âge le terme *auctor* dénote celui qui est à la fois écrivain et autorité, l'écrivain qui est non seulement lu mais respecté et cru : tout écrivain n'est pas auteur. Et l'*auctoritas* devient la citation d'un *auctor*, *sententia digna imitatione* ». « Les *auctoritates*, ce seront plus tard les extraits des auteurs, c'est-à-dire des écrivains autorisés » (2002 : s. p.).

3. Starobinski précise en ces termes la définition : « L'autorité, c'est l'insistance religieuse, morale, ou intellectuelle, c'est l'exemple ou le précédent dont l'écrivain se réclame ou s'autorise pour ce qu'il entreprend, pour le genre, le style, le ton, le système des images et des valeurs linguistiques qu'il adopte. D'une telle autorité, l'écrivain commence par se reconnaître tributaire. En la

reconnaissance, qui renvoient respectivement à l'instance intellectuelle qui « a parlé avant que l'écrivain ne parle », à la « présence de l'auteur dans son œuvre » et à « l'instance réceptrice » (1989 : 9-10). Il peut arriver, ajoute Starobinski, que ces autorités « soient en conflit, et que l'autorité prioritaire dont se réclame l'auteur soit différente de celle dont s'autorise le jugement critique. [...] L'autorité de la présence auctoriale est alors tenue pour une illusion qu'il faut "déconstruire" » (1989 : 10).

Le partage est tout autre dans l'*Histoire de l'autorité* de Gérard Leclerc, qui aborde la question d'un point de vue sociologique et distingue d'emblée l'autorité institutionnelle – c'est-à-dire le pouvoir des États, des Églises, des Académies et des Universités (1996 : 8) – de l'autorité énonciative, définie comme

le pouvoir symbolique dont dispose un *énonciateur*, un « auteur », d'engendrer la croyance, de produire la persuasion ; [...] le pouvoir d'un texte, d'un énoncé, d'un discours d'être persuasif, d'engendrer la croyance [...]. Ce qu'on appelait autrefois l'autorité d'un auteur, c'est donc, pour l'essentiel, ce que l'on appelle aujourd'hui la « crédibilité » (1996 : 7-8)⁴.

nommant ou sans la nommer, il la sert, il s'y soumet. Ce fut souvent une « autorité de commandement » : le dogme religieux, la croyance collective, la règle impérative. Ce fut aussi, en d'autres circonstances, une valeur intériorisée, une exigence préalable, lesquelles, tout en orientant les choix de l'écrivain, lui laissent un champ plus libre : la seule Beauté, la Vérité, la sincérité, l'originalité... Cette première autorité, dans tous les aspects que je viens d'évoquer, a pour caractéristique d'être prioritaire : elle a parlé avant que l'écrivain ne parle » (1989 : 9).

4. Une courte synthèse historique ouvre l'ouvrage : « L'autorité n'est plus ce qu'elle était. Autrefois principe majeur de légitimation des *discours*, elle signifie aujourd'hui le mode d'existence des *pouvoirs* légitimes. Elle fut pendant des siècles une propriété des énoncés, une qualité de certaines idées, un privilège de certains penseurs. Elle est aujourd'hui un élément des institutions, le principe symbolique des pouvoirs. L'autorité fut pendant deux millénaires un concept philosophique ; elle désigne depuis le siècle dernier un concept sociologique. [...] Dans les pages qui suivent, je n'aborderai pas le cheminement sémantique par lequel la notion d'autorité, après avoir pendant des siècles désigné l'autorité dans les énoncés – ce qu'on appelait au Moyen Âge l'*auctoritas* –, en est venue à désigner, presque uniquement aujourd'hui, les pouvoirs et les institutions » (1996 : 7-8).

L'ambition de Leclerc est, plus particulièrement, de montrer « le passage progressif d'une culture de l'autorité, dominée par les textes religieux et classiques, à une culture de la *libre pensée* et de la *libre création*, dominée par la littérature et les sciences » (1996 : 8)⁵. Les théories de la narration ont, pour leur part, longtemps lié l'autorité à la voix du narrateur, à son savoir : de Gérard Genette à Gerald Prince, en passant par Shlomith Rimón-Kenan et Jonathan Culler, la narration omnisciente s'est par exemple cristallisée dans la reconnaissance implicite de cette autorité du narrateur sur le réel et sa fiction. Avec le poststructuralisme, la voix narrative cédera le pas, et l'autorité deviendra le fait du récit lui-même. Ce déplacement des lieux de l'autorité, qui renvoie au statut de l'énonciateur, aux principes hiérarchiques de la vie littéraire (adhésion, canon, valeurs, traditions), à la référence aux modèles, à la paternité des œuvres ou à leur réception, embrouille la notion au point d'en miner la pertinence. L'autorité, on le voit, ne se laisse pas aisément épingle.

Notre conception de l'autorité narrative la fait essentiellement dynamique, interactive⁶ et inférentielle. Dynamique car elle relève de l'ensemble des éléments de la structure narrative, et non de la seule voix ; interactive car elle postule, avec la pragmatique, que « l'instance pertinente en matière de discours [n'est pas] l'énonciateur mais le couple que forment le locuteur et l'allocutaire » (Maingueneau, 1990 : 16) ; inférentielle enfin, car elle exige un calcul interprétatif du lecteur virtuel, qui doit construire une image de l'auteur, dirait Ruth Amossy (2002 : 49), à partir de la connaissance « de son esthétique et de son appartenance littéraire » (2002 : 51)⁷.

5. Leclerc fait commencer cette mutation « vers 1450-1550 » et indique que ses « effets critiques majeurs se font sentir vers 1750-1850 » (1996 : 9).

6. C'est la position, par exemple, de Sneider Lanser dans l'introduction de son ouvrage *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice* : « Discursive authority – by which I mean here the intellectual credibility, ideological validity, and aesthetic value claimed by or conferred upon a work, author, narrator, character, or textual practice – is produced interactively » (1992 : 6).

7. On trouvera quelques définitions utiles dans le *Dictionnaire des termes littéraires* pour « Implicite (auteur) » et « Implicite (lecteur) » (van Gorp *et al.* (dir.), 2005 : 249).

Ainsi pensée, l'autorité narrative n'est pas un donné du texte, elle ne renvoie pas à la posture univoque d'un narrateur qui maîtriserait avec plus ou moins de brio les règles de la narrativité ou celles des esthétiques en vogue ; elle est à construire à travers la reconnaissance des modalités de son instauration, construction qui doit en outre prendre en considération l'éventualité d'une duplicité, d'une critique de l'autorité. Pour paraphraser Edward Said (que nous traduisons librement), parler d'autorité en prose narrative fictionnelle est aussi parler des distorsions qui l'accompagnent⁸. Une telle possibilité de contestation⁹ est tout autant, nous semble-t-il, une préoccupation de la critique – qui de Fiona McIntosh à Monika Fludernick et à Ansgar Nünning essaie de penser la question du non-fiable (*the unreliable*) – qu'elle est au cœur des écritures contemporaines, qui démultiplient allègrement les postures de l'autorité narrative¹⁰. Les textes retenus ici sont tous les deux publiés chez Minuit (*Cinéma* en 1999 et *Fuir* en 2005), leur dimension narrative est prépondérante et assumée par un « je ». Ces textes s'opposent pourtant radicalement : dans un cas un narrateur omniprésent détaille par le menu un film qu'il a vu à maintes reprises et en décortique le sens ; dans l'autre, un narrateur raconte avec vivacité une série de péripéties vécues sans même sembler comprendre ou vouloir comprendre le sens de ce qui lui est arrivé. Dans un cas, tout un faisceau de structures textuelles vient figurer avec insistance

8. Said dit : « To speak of authority in narrative prose fiction is also inevitably to be speaking of the molestations that accompany it » (1971 : 49).

9. Une telle contestation, dira Sneider Lanser, ne va pas sans paradoxe : « I believe, however, that even novelists who challenge this authority are constrained to adopt the authorizing conventions of narrative voice in order, paradoxically, to mount an authoritative critique of the authority that the text therefore also perpetuates » (1992 : 7).

10. Nous avons étudié ailleurs (Fortier et Mercier, 2006b) les modalités d'instauration de l'autorité narrative et distingué diverses manières : la figure du conteur chez Richard Millet (*Lauve le pur*), le discours préfaciel chez Yann Martel (*Histoire de Pi*), les narrats d'Antoine Volodine qui interdisent toute remontée à la source énonciative (*Des anges mineurs*) apparaissent comme autant d'exemples de problématisation de l'autorité narrative.

l'autorité; dans l'autre, laissées sans résolution, elles viennent plutôt éclairer, en creux, son évanescence.

FUIR DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT :
UNE AUTORITÉ ÉVANESCENTE
OU DÉLIBÉRÉMENT DILUÉE

Véritable tour de force narratif, *Fuir* de Toussaint (prix Médicis 2005) réussit à entraîner le lecteur dans une course éperdue sur deux continents, sans donner d'explications, sans justifier quoi que ce soit, sans même conclure. C'est le « récit d'une course entre la pensée vagabonde et le corps itinérant », dira Bernard Pivot.

[...] Les personnages, et donc le lecteur, sont toujours en mouvement¹¹ : à l'avion, au train, à la moto [...] s'ajoutent le bateau, le cheval, le corbillard, la voiture, et même la nage. Fuir, toujours fuir. Mais qui ? Mais quoi ? [...] Bougeotte et accélération. [...] Le narrateur arrivera-t-il à temps à l'île d'Elbe pour participer aux obsèques du père de Marie ? Il transpire souvent. Rendez-vous ratés, attentes, disparitions, filatures. Ah, on ne s'ennuie pas ! Jean-Philippe Toussaint a écrit un endiablé roman d'amour et d'aventures. Sauf que... Sauf que l'on n'est pas du tout dans un récit classique, avec explications, justifications, et tout le saint-frusquin de l'analyse psychologique. On embarque avec énigmes, on débarque avec d'autres. Les personnages ont des attitudes bizarres, des comportements imprévus. Par exemple, le narrateur, que ce soit à Shanghai ou à Pékin, est étonné, dérouté par ce qui lui arrive. Il se laisse faire. Il ne sait jamais où il va, ce qui va se passer. Nous non plus. Qu'est-ce qu'il fiche sur cette moto lancée dans la nuit pékinoise ? Et pourquoi Marie, qui n'est pas cavalière, précède-t-elle à cheval le corbillard ? Tout cela est très divertissant. C'est fou et c'est charmant. Un charme fou (Pivot, 2005).

11. Voir l'étude de Gianfranco Rubino, « Minimalistes et mouvement : Toussaint et autres », dans cet ouvrage.

On le pressent, ce charme fou tient, paradoxalement, au caractère décevant de la narration : là où la vivacité extrême du récit appellerait un enchaînement causal, toute l'anecdote demeure énigmatique, depuis le début du texte qui s'ouvre sur une question – « Serait-ce jamais fini avec Marie¹²? » (Toussaint, 2005 : 11¹³) – jusqu'à la fin, qui met en scène une réconciliation qui n'aura pas de suite, puisque l'histoire, en narration ultérieure, se passe « l'été précédant [leur] séparation » (*F*: 11). Systématiquement, le texte déjoue toutes les attentes, logiques ou génériques. Ainsi, alors que la question d'ouverture embraye le récit sur le rapport amoureux, la phrase suivante le déporte immédiatement vers un voyage à Shanghai mollement motivé où le narrateur vivra une série de péripéties avec deux personnages qu'il ne connaît pas (Li Qi et Zhang Xiangzhi) et qui l'amèneront à Pékin, d'où il reviendra en catastrophe pour assister, à l'île d'Elbe, aux funérailles de son beau-père. Nicolas Xanthos, dans un dossier récent de la revue *@analyses* (2009), a dégagé de l'ensemble de son œuvre romanesque les singularités de la poétique de Toussaint, marquée par une configuration narrative faible, à l'intrigue lâche, où vient s'inscrire un narrateur à la merci des plans des autres personnages ; non défini par son action ou sa destinée, le personnage principal est tout entier dans ses modalités de saisie du réel, essentiellement géométrique et sensible. Ce refus de l'intrigue et de la cohérence au profit d'une instantanéité perceptive joue ici, en outre, sur l'amplification jusqu'à l'invraisemblance des codes narratif et descriptif. Le texte actualise les motifs stéréotypés du roman d'action et joue à fond la *narrativité*, tout en la détournant de sa finalité, chacune des péripéties neutralisant l'intrigue

12. Le lecteur familier de l'œuvre de Toussaint reconnaîtra d'emblée ladite Marie, protagoniste du roman précédent, *Faire l'amour*, paru chez Minuit en 2002, qui montrait leur rupture, dans une chambre d'hôtel, sur fond de lumières de Tokyo. L'ensemble *Faire l'amour* et *Fuir* n'est pas sans évoquer un autre diptyque paru chez Minuit, celui de Jean Echenoz, formé de *Un an* (1997) suivi de *Je m'en vais* (1999).

13. Les renvois à *Fuir* seront désormais indiqués par la mention *F*, suivie du numéro de la page.

au lieu de la faire rebondir : la spectaculaire course poursuite à moto dans les rues de Pékin tournera court, laissant le narrateur en plan, abandonné des deux autres personnages ; la scène de séduction dans les toilettes du train ne mènera nulle part, pas plus que le dispositif d'espionnage monté autour du Chinois énigmatique qui suit le narrateur comme son ombre, ou la scène d'amour finale, dans la mer, qui vient clore un suspense de noyade anticipée. L'événementiel s'emballe et prend le pas sur la narration, minant sciemment la crédibilité du récit. Les personnages semblent appartenir à un autre univers diégétique, engagés qu'ils sont dans un trafic de drogue qui n'a rien à voir avec l'histoire ; ils parlent chinois entre eux et s'adressent au narrateur en un anglais rudimentaire, « souvent inspiré de la structure monosyllabique du chinois, [à] l'accent difficile à comprendre » (*F*: 35) ; à l'île d'Elbe, ils parlent italien. L'étrangeté du scénario se double d'une mise en scène spatiale minutieuse, comme s'il s'agissait moins de narrer une suite d'événements que de les donner à voir, de rendre compte non d'une progression temporelle mais d'un déplacement dans l'espace ; le texte fourmille ainsi de raccords saugrenus, qui superposent, par exemple, la marche du narrateur dans le train qui l'amène à Pékin et la déambulation de Marie dans la cour du Louvre.

La focalisation est à l'avenant, signalant par des incongruités souvent ironiques le travail de sape de l'autorité narrative : l'omniscience impossible du narrateur qui montre les agissements de Marie en son absence, la description impassible, quasi distraite, de scènes ou de personnages qui n'ont rien à voir avec l'action – tel cet ouvrier venu réparer l'aquarium au restaurant, et dont la « tête apparaît dans l'aquarium, soucieuse et contrariée » et salue le narrateur (*F*: 73), ou la superposition de sensations intimes et contrastées – comme ces langues de canard marinées qui renvoient à la langue de l'amoureuse chinoise et suscitent « soudain un haut-le-cœur » (*F*: 76) –, sont autant de clins d'œil qui induisent délibérément des distorsions perceptives.

Depuis cette nuit [dit le narrateur], je percevais le monde comme si j'étais en décalage horaire permanent, avec une légère distorsion dans l'ordre du réel, un écart, une entorse, une minuscule inadéquation fondamentale entre le monde pourtant familier qu'on a sous les yeux et la façon lointaine, vaporeuse et distanciée, dont on le perçoit (*F*: 68).

À ce décalage vient s'ajouter le foisonnement des expériences de perception, partagées entre diverses instances: Marie erre dans les rues désertes de Portoferraio, «avec ici et là, quelques T conceptuels, blancs sur fond noir, incompréhensibles et lancinants, aux enseignes des tabacs fermés» (*F*: 157); Zhang Xiangzhi rapporte au narrateur le flacon de parfum bleu BLV qu'il avait pourtant discrètement «déposé au fond du bassin vide» (*F*: 83) d'un temple sans être vu. Ces perceptions singulières, ces irruptions événementielles qui ne mènent nulle part, ces schémas pré-formatés qui se neutralisent d'eux-mêmes laissent croire à une déconstruction systématique de l'autorité narrative, encore renforcée par les pétitions d'ignorance du narrateur, qui ne fait pas que s'abandonner aux aléas de l'histoire mais répète constamment qu'il ne sait pas ce qui va arriver, qu'il ne comprend pas¹⁴. Non seulement ne gère-t-il pas l'histoire, mais il va même carrément disparaître au moment crucial, sans qu'on sache où il était passé ni pourquoi il s'était absenté: «Mais où étais-je?», dira-t-il (*F*: 162).

Tout fait énigme dans ce texte et le lecteur n'a de cesse d'essayer de saisir l'enjeu: ce personnage secondaire est-il important? Par exemple, cette description minutieuse de l'officiant aux funérailles de Henri de Montarle, le père de Marie, qui vient s'ajouter à la kyrielle de personnages anonymes (serveuses, ouvriers du

14. Par exemple: «je n'avais aucune idée de ce que nous étions en train de fuir ainsi éperdument» (*F*: 112) ou pages 20, 25, 64, 71, etc. Parfois, le narrateur joue même la surprise: «je saisis le bord du plateau et le fis tourner lentement entre nous au centre de la table en me demandant quel serait le nouvel agencement de la réalité qui nous serait alors proposé – car je n'étais peut-être pas au bout de mes surprises» (*F*: 75-76).

bâtiment, passagers du train, etc.) toujours minutieusement décrits :

Le prêtre qui officiait était étonnamment jeune, à lunettes, [il] se tenait devant Marie dans sa chasuble de soie crème et officiait en italien [...]. Il portait une étoile de soie verte autour du cou et s'adressait à l'assistance de sa voie mièvre et précieuse, féminissime, un public essentiellement composé de vieilles dames vêtues de noir [...] (F: 146-147).

Pourquoi tant insister sur le dispositif électrique de la chambre d'hôtel? Quoi faire de cette enseigne de bar qui clignote un LAS VEGAS en lettres majuscules de néon rose (F: 94)? L'autorité n'est ni dans le récit, trop incohérent, ni dans les foyers de perception, trop incongrus, ni non plus chez le narrateur, qui ne comprend pas ce qui se passe. Chez le lecteur sans doute, qui se sent néanmoins à la remorque d'un guide maussade, à l'image du narrateur qui suit ce compagnon imposé dans les rues pittoresques du vieux Pékin :

En principe, il ne disait rien, ne commentait rien, mais parfois, s'acquittant comme à contrecœur de son rôle de cicérone tacite, il soulevait le bras en direction d'un vieux portique de bois à la peinture écaillée et me le faisait admirer au passage, en marmonnant dans un anglais éteint que la rue que nous empruntions était une des dernières à Pékin à compter quatre portiques (je hochais la tête, et nous en restions là pour le commentaire touristique) (F: 78).

Ces désignations allusives, ces index tendus – commentaires autoréflexifs d'une narration qui sait néanmoins très bien où elle va – se cristallisent dans le texte sous la forme du téléphone portable offert d'entrée de jeu au narrateur, « un portable d'occasion, assez moche, gris terne, sans emballage ni mode d'emploi » (F: 12). Vecteur essentiel de la diégèse, « *Don't fuck it* » dira le Chinois qui prononçait *forget* comme *fuck* (F: 35), ce téléphone vient ponctuer *négativement* tous les événements (il interrompt la scène d'amour, il annonce la mort, il sonne à contretemps); comble d'ironie, il ne fonctionne pas à l'île d'Elbe et le narrateur,

pourtant à cent mètres de Marie après avoir traversé des continents, doit l'appeler d'une cabine téléphonique.

Du point de vue qui est le nôtre, ce téléphone devient l'emblème de l'interaction qui régit l'acte littéraire. Il agit en outre comme un signal inducteur, qui permet de saisir la déconstruction de l'autorité narrative qui s'opère ici. Pourquoi « me doter d'un téléphone portable » dira le narrateur, sinon « [p]our me localiser en permanence, surveiller mes déplacements et me garder à l'œil ? » (*F*: 12). Précisément, voudrait répondre le lecteur soucieux de cohérence et désireux de s'abandonner à une instance narratrice fiable. Objet concret relevant d'une représentation réaliste qui se verra constamment décalée au gré des perceptions sensibles d'un narrateur-personnage qui n'a aucune autorité sur le déroulement du récit ou son interprétation, ce téléphone devient l'icône d'une voix narrative qui se limite à recevoir les messages du réel.

CINÉMA DE TANGUY VIEL: LA FIGURATION D'UN FANTASME D'AUTORITÉ

Voyons maintenant ce qu'il en est dans *Cinéma*. Le récit s'ouvre sur une scène détaillée présentant l'arrivée d'un homme dans l'allée d'un manoir. On se rendra bientôt compte qu'il s'agit en fait de la scène initiale d'un film et que tout l'enjeu de la narration consiste à convaincre de la valeur exceptionnelle de ce film. Le narrateur n'invente pas une histoire : il essaie plutôt de raconter le mieux possible le film pour, comme il le dit, en faire surgir les reliefs et, surtout, confondre les spectateurs qui ont eu l'outrecuidance de ne pas le trouver formidable. L'anecdote du film sera donc narrée avec force détails, mais elle sera surtout commentée par ce « je » de plus en plus envahissant :

C'est là que ça devient fou. Oui, c'est une des choses impossibles à démêler, comment un homme peut se laisser embarquer comme ça, sans presque résister à l'absurde, et ce chemin tracé à l'avance, humilié par plaisir. Ça fait partie, c'est vrai, des choses que je ne comprends pas, c'est comme des rails

impossibles à quitter. Mais est-ce que ça me ferait dire un instant que c'en est un moins bon film, parce que quelque chose résiste à la compréhension, est-ce que ça me ferait dire que je n'ai pas trouvé ça formidable? Au contraire, d'autant plus formidable qu'il se permet d'incroyables omissions, et que, franchement, réussir à tenir un spectateur avec une telle absurdité, voilà le tour de force (Viel, 1999: 38-39¹⁵).

Le «je», en effet, traque les problèmes narratifs de cette histoire, n'ayant de cesse de justifier les invraisemblances du scénario. Dans ses grandes lignes, l'histoire qu'il raconte est simple. Un homme marié, Andrew Wyke, invite l'amant de sa femme pour lui proposer une petite combine: organiser un faux cambriolage de façon à profiter de l'argent de l'assurance et de la revente des bijoux; le mari, apparemment magnanime, se réjouit de l'éventualité d'un divorce et veut ainsi offrir à l'amant les moyens de faire face au train de vie onéreux de son épouse, bien décidé à ce que son départ soit définitif. Or, cette proposition cache en réalité un piège: le mari souhaite plutôt se venger de l'amant et l'humilier. La vengeance fonctionne, mais l'amant à son tour s'efforcera de duper le mari pour lui rendre la monnaie de sa pièce.

Premier d'une longue série de problèmes, comment l'amant a-t-il pu accepter l'invitation du mari, se demande le narrateur? Et puis, comment a-t-il pu se laisser embarquer dans l'idée d'un faux cambriolage? Comment, encore, se retrouve-t-il affublé d'un ridicule costume de clown avec des «cheveux orange en morceaux de laine» et des chaussures démesurées pour aller perpétrer le vol? Le «je» souligne tout ce qui échappe au bon sens, désigne les aberrations de l'anecdote, les moindres éléments qui demeurent incompréhensibles, prenant à partie son narrataire: «puis Andrew a demandé si Milo voulait épouser sa femme, ce qui paraît une aberration, un excès par-delà la bienséance et par-delà la logique, et détonne sérieusement dans la situation, parce

15. Les renvois à *Cinéma* seront désormais indiqués par la mention C, suivie du numéro de la page.

qu'on ne s'y attend pas du tout» (C: 15). L'histoire avance à peine que le narrateur insiste encore :

cela non plus ce n'est pas très clair, comment il le sait déjà, comment il sait déjà qui est Milo Tindle, qui il est socialement et qui il est professionnellement et qui il est affectivement, parce qu'alors ça veut dire que la femme d'Andrew, l'amante de Milo, ça veut dire qu'elle a tout confié à Andrew sur sa double vie, chose bien curieuse il faut avouer. Voilà ce qui gêne en vrai, c'est le savoir d'avance qu'ils ont sur nous spectateurs, tous les deux, et Andrew encore plus [...] (C: 17).

Ces différents éléments du film qui dérangent ou qui étonnent, le « je » s'efforce de les expliquer. Il devient ainsi commentateur et interprète, distinguant le détail futile du détail important, avançant des hypothèses, voyant des liens – « tout marche par deux dans le film », affirme-t-il (C: 57) –, départageant le vrai du faux dans cette histoire de duperie, multipliant les angles de saisie. Le « je » manifeste donc une forte autorité herméneutique : il connaît très bien ce film, il l'a visionné à de multiples reprises, il conserve dans un cahier toutes les observations et réflexions faites au fil des visionnements méticuleusement numérotés. La description du film se voit dès lors entièrement filtrée par ce « je » omnipotent, qui s'approprie littéralement l'histoire et sa signification, ponctuant son discours de « je dis », « je le sais », « je le répète ».

Cette voix insistante fait autorité ; il faut bien voir cependant qu'elle subsume d'autres figurations de la voix, qui vont insister sur son caractère virtuellement mystificateur. D'entrée de jeu, précise le récit, une voix « qui s'élève d'on ne sait trop où » (C: 9) dirige les pas du personnage du film qui cherche à la localiser. Cette voix qu'il entend ne l'interpelle pas ; on se rendra vite compte qu'il s'agit, en fait, d'une voix enregistrée qui raconte une intrigue policière. Ailleurs, c'est la voix du mari qui va empêcher l'amant de lui fracasser la tête :

[Il] y en a un qui parle, qui parle, qui n'arrête pas de parler, de tout expliquer, pourquoi il faut faire ceci et pourquoi il faut faire cela, et ça suffit à tenir Milo, à l'empêcher de frapper, voilà la vérité, voilà pourquoi c'est un faux combat, et même: si le combat est faux, c'est uniquement parce qu'Andrew dicte chaque geste en parlant, il dit, faire ceci, et Milo le fait, il dit, faire cela, et Milo le fait. On dirait qu'ils sont libres tous les deux dans leurs actes, mais c'est une illusion, une finesse de la mise en scène (C: 49)¹⁶.

Ce passage peut se lire comme l'emblème de l'autorité toute-puissante de la voix narrative, au sens où elle fait agir le personnage et crée l'illusion, en même temps qu'il renvoie, de manière oblique, à la situation de communication où le « je » entend conduire son narrataire.

Dans les faits, le « super interprète » qui gère le récit et dont le but avoué est de convaincre le lecteur de la valeur extraordinaire du film, verra cependant son autorité se fissurer. Le rapport de connivence qu'il établit au départ avec son narrataire (reconnaissant, par exemple, qu'on ne peut tout remarquer et comprendre du premier coup) devient peu à peu condescendant et de moins en moins conciliant. Le « je » s'impatiente à l'idée qu'on puisse ne pas trouver ce film formidable, qu'on n'en saisisse pas l'enjeu: « comme si le doute était possible, comme si la discussion avait lieu d'être » (C: 26). Il cherche à discréditer ceux qui n'ont pas su l'apprécier, signalant leur ignorance (C: 53), leur mauvaise foi (C: 39), leur manque de profondeur (C: 53). De plus en plus vindicatif, il se montre également de plus en plus fragile. Apparaît graduellement le rapport obsessionnel qui lie le narrateur à ce film, vu plus d'une centaine de fois, habitant totalement ses pensées et servant même de critère exclusif en amitié (C: 101). Comme le montre Sjef Houppermans dans une analyse psychanalytique de *Cinéma*:

16. Plus loin dans le récit, on retrouve encore une voix mystificatrice, celle de Milo revenu déguisé en inspecteur de police pour confondre Andrew et qui réussit à rendre sa voix méconnaissable (C: 76).

Le narrateur au cours du livre ne cesse de majorer les instances de sa vision du film, en augmentant constamment le nombre de fois qu'il l'a regardé, allant de plusieurs occurrences à des dizaines de sessions pour en arriver à des centaines de cérémonies scopiques. Et de même pour les brouilles avec les prétendus amis : à la troisième, quatrième etc. fois on a compris [...]. [Le] roman dose subtilement ces moments d'ironie [...] pratiquant un va-et-vient, une mouvance qui permet le jeu et les écarts (2004 : 147).

Un tel déséquilibre entraîne dès lors une modification du rapport d'autorité, le narrateur y allant d'autres arguments que celui de sa seule lecture, s'appuyant sur la renommée du réalisateur, Joseph Mankiewicz, et celle des acteurs, Laurence Olivier et Michael Caine, jamais nommés jusque-là ; le lecteur découvrira alors que ce film existe peut-être réellement et qu'il a pour titre *Sleuth*, ce que le cinéphile aura reconnu bien avant cette révélation¹⁷. Qu'il existe, c'est en tout cas bel et bien vrai pour le narrateur, entièrement soumis à lui, faisant du film une créature toute puissante, dotée d'une vie propre et effectivement en train de le dévorer.

À travers sa situation de narration, *Cinéma* construit donc une figure d'autorité portée par le fantasme de l'emprise absolue. Cette autorité que le narrateur tente de s'approprier ne renvoie pas vraiment à l'image auctoriale mais bien davantage à celle du récepteur, car c'est en tant qu'interprète que le « je » entend s'imposer, prétendant d'ailleurs tout connaître à propos du film,

17. Précisons, avec Houppermans : « C'est en 1972 que Joseph Mankiewicz filme *Sleuth* avec Lawrence Olivier et Michaël Caine. Ce sera son film testament. En 2003, trente ans après la réalisation du film, on rejoue à Paris au théâtre de la Madeleine la pièce d'Anthony Shaffer qui fut à l'origine du *Limier* (tel sera le titre français) avec dans les rôles principaux Jacques Weber et Patrick Bruel. [...] [E]n 2003 Michael Caine annonce qu'il va jouer le rôle de Wyke dans un remake de *Sleuth* avec l'acteur-réalisateur anglais Jude Law. Il aurait toujours désiré reprendre le rôle tenu par Lawrence Olivier. [...] [O]n pourrait reculer dans le passé et nommer the *sleuth*, Philo Vance, in *The Benson Murder Case* (1926) de S.S. Van Dine comme source d'inspiration importante » (2004 : 141). Réalisé par Kenneth Branagh, le remake de *Sleuth* a effectivement vu le jour en 2007.

«toutes les réactions possibles autour de lui, y compris les interprétations simplistes» (C: 117). Cet exégète qui cherche à tout expliquer court pourtant après un mirage, n'en ayant jamais fini avec ce film dont il découvre un nouvel aspect à chaque visionnement («demain je le ferai, demain j'envisagerai tout sous cet angle-là» – C: 51), risquant d'être complètement dévoré par l'objet de son admiration. Il se leurre aussi en pensant pouvoir montrer que «personne ne peut résister à ce film» (C: 51), puisqu'il croise toujours sur sa route quelqu'un qui ne trouve pas le film formidable. On comprend dès lors sa fascination pour une histoire de jeu de pouvoir et de croyance où le mari et l'amant, chacun à son tour, y va d'une pirouette, parvient à duper l'autre, à lui faire croire entièrement à sa petite mise en scène et à maîtriser les règles du jeu.

Le narrateur, quant à lui, se rabat sur une bien piètre pirouette finale, affirmant n'avoir jamais cherché à convaincre qui que ce soit. Pourtant, dans ce monde de faux-semblant, le lecteur aurait peut-être tort de ne voir là qu'un mensonge facile destiné à sauver la face. Surtout s'il se rappelle la théorie de la double négation élaborée au fil du récit par le narrateur: «au cinéma, on fait comme si on était mort, mais si, en plus, à l'intérieur du film, on fait comme si on était mort, alors en quelque sorte on finit par être mort pour de vrai...» (C: 71-72). Ce faux-semblant d'autorité dans lequel nous plonge *Cinéma* ne finit-il pas, en effet, par nous convaincre que le narrateur voulait vraiment nous convaincre?

*
* *
*

Sous les dehors confortables d'un récit où le narrateur prend soin d'expliquer et de justifier dans ses moindres détails l'anecdote et les significations d'un film, *Cinéma* est une fiction de paroles sur un réel déjà médiatisé et renforce constamment son autorité. Mais s'il est vrai que le narrateur prend son rôle d'analyste au sérieux, il est vrai aussi qu'il en fait trop, qu'il est incapable de modérer son discours, discours qui aura finalement

pour effet de déconstruire toute l'intrigue du film, le narrateur se permettant de réorganiser l'ordre du récit, d'annoncer d'avance les retournements de situation, de révéler les mystifications, de briser les effets de surprise, de multiplier les liens sous-jacents. Somme toute, le désir du « je » de tout comprendre est illusoire et se montre même plutôt pitoyable, invitant le lecteur à reconstruire ce fameux film si formidable.

À l'inverse, *Fuir* se présente comme une fiction d'événements sans cohérence manifeste, menée par un narrateur à la remorque d'un scénario qui semble ne pas le concerner, qui ne comprend pas ce qui se passe, qui présente un réel uniquement filtré par la perception pure. Ce narrateur ira même jusqu'à s'absenter du récit, faisant croire à un ultime abandon de son autorité narrative mais indexant du coup une maîtrise paradoxale du récit en faisant cohabiter dans une même narration un « je » le plus souvent abasourdi par les événements et un narrateur doté d'omniscience. Là où *Cinéma* apparaît comme un méta-discours porté par un fantasme d'autorité absolue, *Fuir* met en scène une histoire échevelée où les événements semblent surgir spontanément, en dehors de toute logique, créant l'illusion d'un récit sans autorité.

Cette autorité que nous cherchons à reconnaître s'instaure, on le voit, par des modalités diverses et joue le jeu de sa propre contestation. Peu importe qu'elle se mette de l'avant ou qu'elle cherche à se diluer, l'autorité devient l'objet d'un questionnement ; après avoir déboulonné le personnage, sa psychologie, les règles canoniques de la narrativité et le rapport au réel, le roman cherche à renouer sans complexe avec la *fabula*, tout en proposant un pacte à négocier entre les pouvoirs *conférés* à l'instance lectrice et ceux, *inférés*, d'une image auctoriale à reconstruire. Ce caractère à la fois nécessaire et insaisissable de l'autorité se désigne par la mise en relief de la dimension artificielle et arbitraire du récit. La crédibilité d'un texte narratif, son autorité, dépend ainsi moins du pouvoir symbolique d'une instance auctoriale que de la possibilité, pour le lecteur, de reconnaître les mécanismes de son instauration et de sa contestation. Dans les deux

romans étudiés, cette problématisation de l'autorité est très nette: *Cinéma*, par le biais d'un «je» qui prétend détenir toutes les clés de l'interprétation et *Fuir*, avec son narrateur distrait, constamment en décalage, sont les facettes contrastées d'une pareille tension, qui assujettit le récit à une autorité qui le rend crédible, fût-elle défaillante.

BIBLIOGRAPHIE

- AMOSSY, Ruth (2002), « De l'énonciation à l'interaction. L'analyse du récit entre pragmatique et narratologie », dans Ruth AMOSSY (dir.), *Pragmatique et analyse des textes*, Tel Aviv, Presses de l'Université de Tel Aviv, p. 35-57.
- BOOTH, Wayne ([1961] 1983), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press.
- COMPAGNON, Antoine (2002), « Qu'est-ce qu'un auteur? 4. Généalogie de l'autorité », *Théorie de la littérature. Cours d'Antoine Compagnon*, Université de Paris IV-Sorbonne, [En ligne], [http://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php] (29 mars 2007).
- CULLER, Jonathan (2004), « Omniscience », *Narrative*, vol. 12, n° 1, p. 22-34.
- DELÈGUE, Yves (1995), « Montaigne ou l'auteur impossible », *Revue des sciences humaines*, « Auteur, autorité sous l'Ancien régime », n° 238 (avril-juin), p. 26-34.
- FLUDERNIK, Monika (1999), « Defining (in)sanity: the narrator of *The Yellow Wallpaper* and the question of unreliability », dans W. GRÜNZWEIG et A. SOLBACH, *Transcending Boundaries. Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 75-95.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2006a), « L'autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions », *Pro-tée*, « Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », vol. 34, n°s 2-3 (automne-hiver), p. 139-153.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2006b), « *La captatio illusionis* du roman contemporain: Makine, Dickner, Echenoz et Volodine ». Texte présenté lors des journées d'étude « Le roman-que dans la littérature française contemporaine », Lille, Université Lille 3, 8-9 juin. Inédit.
- FORTIER, Frances, Patrick GUAY et Paul ARON (2002), « Autorité », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 36-37.
- GENETTE, Gérard ([1969] 1979), « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, p. 71-99. (Coll. « Points », n° 106.)

- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil.
- HOUPPERMANS, Sjeff (2004), « Cinéma avec Tanguy Viel », dans Jan BAETENS et Marc LITS (dir.), *La novellisation. Du film au livre/ Novelization. From Film to Novel*, Leuven, Leuven University Press, p. 141-151.
- LECLERC, Gérard (1996), *Histoire de l'autorité. L'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Sociologie d'aujourd'hui ».)
- MAINGUENEAU, Dominique (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
- MCINTOSH, Fiona (2002), *La vraisemblance narrative. Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- NÜNNING, Ansgar (2005), « Reconceptualizing unreliable narration : synthesizing cognitive and rhetorical approaches », dans James PHELAN et Peter J. RABINOWITZ (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden/Oxford, Blackwell Publishing, p. 89-107.
- PIVOT, Bernard (2005), « Fuir », *Le journal du dimanche* (11 septembre) dans *Les Éditions de Minuit*, [En ligne], [http://www.leseditionsdeminuit.eu/f/index.php?sp=liv&livre_id=2312] (13 septembre 2007).
- PRINCE, Gerald (2006), « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica*, [En ligne], [<http://www.vox-poetica.com/t/prince06.html>] (27 juin 2006).
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1983), *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Londres, Methuen.
- SAID, Edward (1971), « Molestation and authority in narrative fiction », dans J. Hillis MILLER, *Aspects of Narrative. Selected Papers from the English Institute*, New York/Londres, Columbia University Press, p. 47-68.
- SNEIDER LANSER, Susan (1992), *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- STAROBINSKI, Jean (1989), *Table d'orientation. L'auteur et son autorité*, Lausanne, L'Âge d'Homme. (Coll. « Poche Suisse », n° 83.)
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2005), *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit.

L'AUTORITÉ NARRATIVE ET SES DÉCLINAISONS

- VALINCOUR, Jean-Baptiste-Henri du Troussel de ([1678] 1925), *Lettres à Madame la Marquise*** sur le sujet de La princesse de Clèves*, Paris, Éditions Brossard.
- VAN GORP, Hendrik *et al.* (dir.) (2005), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion. (Coll. « Champion classiques », Série « Références et dictionnaires » n° 3.)
- VIEL, Tanguy (1999), *Cinéma*, Paris, Éditions de Minuit.
- XANTHOS, Nicolas (2009), « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oublié de soi », *@analyses*, Dossier « Fiction et réel », 2009-03-27, [en ligne], [<http://www.revue-analyses.org/document.php?id=1365>] (4 septembre 2009).

LE RÉCIT FRANÇAIS CONTEMPORAIN : ENTRE SEXE ET « NON-SEXES »

Jean-Michel Devésa

Université Michel-de-Montaigne – Bordeaux 3

Mon étude postule que l'intérêt du récit français contemporain réside pour beaucoup dans des textes établissant la crise du couple tant dans son versant romantique que dans sa forme bourgeoise, la difficulté croissante des femmes et des hommes de ce début du XXI^e siècle à nouer des relations affectives et sexuelles dans la durée et le respect réciproque, l'épuisement tendanciel du désir, bref l'« atomisation » du sujet enfermé dans un mal-être sans fond et le « non-sexe », c'est-à-dire l'oubli du sexe vécu comme un déni, comme une forclusion, indépendamment des « expériences-limites » dans lesquelles les individus sont « embarqués » et emportés. La portée de ces ouvrages plutôt sévèrement jugés par la critique, journalistique et universitaire, parce que impudiques, fait incontestablement débat : aussi est-ce par rapport à une littérature française dont on considère fréquemment qu'elle est « en panne » de sujets, qu'il convient d'essayer d'en dégager la signification.

Le corpus de cette étude a été constitué de manière subjective en retenant les ouvrages récents de Christine Angot (*Rendez-vous*, 2006), de Judith Brouste (*Jours de guerre*, 2004), d'Hélène Duffau (*Trauma*, 2003), de Michel Houellebecq (*La possibilité d'une île*, 2005), de Camille Laurens (*Ni toi ni moi*, 2006) et de Philippe Sollers (*Une vie divine*, 2006), que j'ai rapprochés des

analyses de Virginie Despentes contenues dans son *King Kong théorie* (2006). Tous ces livres brossent le tableau d'une société où plus personne ne prend « [l]e risque de l'amour pour un être humain » (Angot, 2006 : 184). Ce sont ces représentations de ce malaise que j'ai voulu interroger.

LA TRAGI-COMÉDIE DU SEXE ET DE L'AMOUR

Force est de constater que les femmes et les hommes vivent leurs relations comme une sempiternelle guerre des sexes, un « éternel malentendu entre les sexes » (Laurens, 2006 : 249¹), un rendez-vous manqué, un méchant et mauvais théâtre réduisant chacun au rang de personnage, une sorte de « bal masqué » où il n'y a que des naïfs, pour reprendre l'image de Jacques Lacan que, précisément, évoque Laurens dans *Ni toi ni moi* (NTNM : 314). Ce conflit semble s'exacerber par l'essor d'une société de l'information qui implique pour le sujet une réorganisation, voire une liquidation, des catégories de réel, d'imaginaire et de symbolique, au profit d'un virtuel de plus en plus globalisant, substituant l'empire de l'envie à la structuration psychique de l'individu par le jeu dialectique du désir et de la castration. Cette confrontation, opposant les femmes aux hommes, n'est cependant pas nouvelle. Elle relève moins d'un combat au sens strict que d'un effort constant pour nier l'autre. Paradoxalement, les hommes n'aimeraient guère les femmes. Pour Despentes, cette haine des hommes pour les femmes traduit principalement une homosexualité latente. Qui plus est, la présente « dévirilisation » des hommes serait la conséquence de « la prolongation du pouvoir absolu de la mère », d'un mode de fonctionnement de l'État « qui se projette en mère toute-puissante » (2006 : 27). Cette détestation des femmes par les hommes découle de la solitude à laquelle est voué le sujet, incapable, même dans l'étreinte et le coït, de tisser le moindre rapport avec l'autre (au sens où l'enten-

1. Les renvois à *Ni toi ni moi* seront désormais indiqués par la mention NTNM, suivie du numéro de la page.

dait Lacan). Cela a toujours été ainsi. Il serait spécieux et idéologique de penser que la société actuelle connaît en la matière une dégradation, à moins de rêver à un passé mythique que l'harmonie des sexes aurait caractérisé. La déliquescence de la famille et des structures sociales bourgeoises (et par conséquent du modèle familial), laquelle déliquescence concerne les institutions et non pas le rapport entre les individus sexués par définition inexistant, a libéré un espace où l'exercice de son autonomie et de sa liberté devient une redoutable épreuve pour le sujet et la cause de l'augmentation de son malaise et de ses douleurs.

Dans *Rendez-vous*, le dialogue direct entre partenaires est rare. L'échange, à vrai dire son simulacre, passe le plus souvent par le truchement d'un médium. Angot met magistralement en scène ce conditionnement qui calibre et canalise, à l'aide du téléphone mobile, les émotions, les désirs et les pensées, et les laisse « sans écho » (2006 : 316). La machine, censée réunir les êtres, les mettre en contact, finit par faire écran. Christine, la narratrice, en fait l'expérience, Éric usant de son portable pour la tenir à distance. Faute d'atteindre Éric, qui ne décroche pas ou bien préfère maintenir fermée sa ligne pour demeurer injoignable et hors de portée, ou parce qu'il filtre les appels, Christine n'a pas d'autre issue que de se mirer dans sa propre parole, entretenant son amour non de ce que son amant lui offre, mais du rapport imaginaire dans lequel elle est prise.

Cette relation Christine-Éric, caractéristique (et presque caricaturale) d'une société de l'information en pleine émergence, cantonne la sexualité à la portion congrue et occulte le corps. Éric a agi comme un voleur : il s'est soulagé sexuellement et, depuis, gère lâchement la demande affective de Christine, distillant en elle un vain espoir, sans jamais s'engager, en campant dans le non-dit et l'inexprimé. Christine qui n'a pas accédé à l'orgasme, sacrifie ses attentes charnelles, les sublime dans un câlin puis dans une rêverie compensatrice. Éric a désiré juste assez sa partenaire pour qu'il puisse la posséder. Il s'est comporté comme bien des hommes hétérosexuels soucieux de vérifier leur potentiel de séduction et leur capacité à collectionner les

conquêtes féminines. Ils ne font pas l'amour à ces femmes, ils ne les aiment pas, naturellement, ils ont simplement le souci de se faire plaisir en jouissant d'elles. En revanche, Christine a été immédiatement la proie de l'amour. D'abord indifférente à la place limitée accordée à la sexualité dans sa relation avec Éric, Christine se rend compte du traitement cavalier dont elle est l'objet. Parce qu'Éric est un maître de l'esquive, un homme qui prend, certes que très peu, mais ne donne rien, Christine finalement renonce : s'abstraire de la chair était pour elle envisageable, mais se retrancher de la parole, pour n'être qu'une utilité, et encore encombrante, lui est odieux, monstrueux, intolérable. Éric lui apparaît désormais « comme un grand amour se dérochant sous [s]es yeux en direct » (Angot, 2006 : 190).

Basé sur une expérience vécue, *Jours de guerre* de Brouste relate la tentative de la narratrice de tirer de la rue et de la démente un homme qui a appartenu au cercle de ses amis de jeunesse. Jean est angoissé à l'idée de partager un toit avec l'autre, avec une femme. Il est tourmenté par « l'appréhension de ne plus être seul, d'être deux » (Brouste, 2004 : 35²). Partager l'intimité d'une femme, exposer la sienne, voilà ce à quoi il ne peut plus se résoudre. Il n'est plus habité par le désir. Aussi faut-il plusieurs mois à la narratrice pour parvenir à l'apprivoiser, à tempérer ses phobies, en restaurant sa dignité et sa santé. Après une nuit passée avec elle, « tout habillés » (*J*: 92) sur le grabat de son refuge, Jean consent à rejoindre le domicile de son amie, à s'y laver, à y prendre un bain, « le premier depuis quatre ans » (*J*: 93). Commence alors une tendre cohabitation : « Nous dormons dans les bras l'un de l'autre, rien de plus » (*J*: 94). L'apaisement apporté par ce chaste corps-à-corps s'apparente à un maternage. Si bien que l'accouplement, lorsqu'il survient, « [a]près des mois de caresses, d'ébauches, d'étreintes, de baisers échangés » (*J*: 134), accrédite l'idée, chez la narratrice, que Jean est sur le chemin de la guérison, que l'amour opère une rédemption. Or il est tou-

2. Les renvois à *Jours de guerre* seront désormais indiqués par la mention *J*, suivie du numéro de la page.

jours en proie à la démence. Dès lors, la narratrice s'aperçoit de son impuissance : la folie retranche du monde, elle abîme, ruine le corps et le prive de toute libido ; se complaire dans ses parages équivalait, pour l'autre, à se perdre.

Si, dans *Rendez-vous*, Éric est un prédateur sans grande dignité, sa traque ne conduit qu'à la déception et au dépit. D'autres hommes, bien plus redoutables, vont jusqu'à imposer criminellement leur loi à l'autre : ce sont des violeurs. La narratrice de *Trauma* (2003), le premier livre de Duffau, rapporte comment ses agresseurs, sans rien lui demander, lui ont dérobé ce qu'ils convoitaient en elle (2003 : 14-15³). Le viol a gâté cette femme, il l'a pourrie. Elle a été forcée, ouverte puis prise, alors qu'elle ne le voulait pas. Le crime commis est d'autant plus odieux, scandaleux et abject qu'il révèle atrocement la symbolique de la relation physique entre l'homme et la femme, laquelle est prise par le premier tant que celui-ci est dans le fantasme de la séduire, c'est-à-dire de la conduire à soi, malgré elle, contre sa volonté, en la conquérant, en la contraignant : la passivité des témoins du viol, leur complicité en sont des indices. Ces hommes ont régressé dans l'animalité. Ils ont souillé leur victime. Leur acte, irréversible, les a dépouillés de leur vernis d'humanité. Et il a transformé l'être-au-monde de leur proie en altérant pour toujours sa sensibilité. La femme violée espère que cette abomination hantera la conscience de ses tortionnaires, au point de les paralyser, de les rendre impuissants. Attendu que le préjudice qu'elle a enduré n'est ni réparable ni effaçable, la narratrice se console de la promesse d'une justice immanente réservant à ses assaillants l'enfer d'avoir leur esprit et leur chair pollués par le souvenir de cet inexpiable méfait.

Dans *La possibilité d'une île*, Houellebecq s'inscrit dans le droit fil de ses précédents ouvrages qui, « dans la déréliction et dans la rage » (2005 : 417⁴), dénoncent l'épuisement du désir et

3. Les renvois à *Trauma* seront désormais indiqués par la mention *T*, suivie du numéro de la page.

4. Les renvois à *La possibilité d'une île* seront désormais indiqués par la mention *P*, suivie du numéro de la page.

de l'amour en Occident, et une souffrance d'être consubstantielle à l'existence. Son livre est bâti sur l'entrelacement du récit de vie laissé par Daniel 1, un humoriste de la fin du XX^e siècle, « observateur acéré de la réalité contemporaine » (P: 21), et des commentaires que, deux millénaires après sa mort, en font ses successeurs Daniel 24 et Daniel 25, les néo-humains qui le prolongent, dans « une vie calme et sans joie » (P: 77).

Tous ces personnages ont « des accents schopenhaueriens pour évoquer l'absurdité de l'existence [...], entièrement vouée à la souffrance » (P: 166). Daniel 1 jette un regard cynique sur la société, la fascination pour le matériel, la réussite, l'argent et « une jeunesse sans limites » (P: 42). C'est un être amoral qui sait pertinemment que « le plus grand bénéfice du métier d'humoriste, et plus généralement de l'*attitude humoristique* dans la vie, c'est de pouvoir se comporter comme un salaud en toute impunité, et même de pouvoir grassement rentabiliser son abjection, en succès sexuels comme en numéraire, le tout avec l'approbation générale » (P: 23). Comme les précédents « héros » du romancier, Daniel est un quadragénaire désabusé « à la limite émotionnelle de la survie » (2005: 156). Parce qu'il est en proie au vieillissement et à la finitude, l'existence lui apparaît comme un « calvaire ininterrompu » (P: 67). Ce qui le heurte, c'est le mécanisme d'une société frustrante.

L'amour et le bonheur sont, dans ces conditions, l'apanage de l'espèce canine, du fait de sa docilité et de son aptitude à la fidélité: les hommes quant à eux ne connaissent que la haine et la cruauté. L'amour est un sentiment qui piège et avilit celui qui le contracte et lui cède. Il vaut mieux s'en défier. Cette affection est toujours mortelle. La personne amoureuse non seulement abdique son libre-arbitre, mais se renie et s'aliène, en s'abandonnant à l'autre. La vie de couple ne connaît que l'échec. Si l'on ne veut pas être dévoré et mis à bas par l'autre, il convient de composer et de jouer à l'esprit fort. Dans son livre, Houellebecq stigmatise l'esclavage de l'amour en rendant Daniel 1 follement attaché à Esther, sa jeune, jolie, individualiste et « réaliste » (P: 192) maîtresse. Cette femme, « incroyablement, délicieusement

érotique» (*P*: 194), s'avère «une espèce de monstre d'égoïsme et de vanité autosatisfaite» (*P*: 218). Comme toute sa génération, elle ne regarde l'amour que comme «un divertissement plaisant, guidé par la séduction et l'érotisme» et elle en exclut tout «engagement sentimental particulier⁵» (*P*: 341). Avec elle, Daniel 1 vérifie que «[l']amour non partagé est une hémorragie» (*P*: 316).

Dans *Une vie divine*, Philippe Sollers imagine que le narrateur, un professeur de philosophie, chargé de mission dans un ministère, dont l'ombre portée pourrait se confondre avec celle de Friedrich Nietzsche, s'interdit toute relation exclusive. Avec Ludi, «une femme de mode» (2006: 283⁶) de 33 ans, blonde, mère d'un enfant (lui-même prénommé... Frédéric), il forme un couple qui a cimenté son union en la trempant dans l'intelligence et le contrat. Ludi n'est donc pas son unique compagne. Si d'un côté Ludi le protège, de l'autre Nelly, une brune de 28 ans, parce qu'elle est «une philosophe de boudoir» (*VD*: 283), l'autorise à aller plus avant dans «sa quête de la vérité» (*VD*: 278). La liberté de chacun des trois exige le non-dit, le tact et le bon goût de ne pas relever le pieux mensonge de l'autre, de ne pas attendre de lui ni d'elle une quelconque fidélité, de s'arracher au dictat de la chair.

De manière pragmatique, le narrateur privilégie avec ces deux femmes la connivence et l'entente, les aimant en libertin, c'est-à-dire d'un amour libéré de la névrose de possession inhérente à la passion romantique. Contre les biotechnologies et la grisaille bureaucratique, il faut choisir l'aventure de la vie, Sade et son irrévérence, une forme d'être au monde ne sacrifiant point à la pensée technicienne. La société française contemporaine étouffe comme jamais les individus. La personne est ravalée au rang de consommateur informé. Les êtres, qui ne veulent pas

5. Le lecteur se reportera à l'ensemble de la séquence (*P*: 337-343), qui pose qu'Esther est à l'image de sa génération.

6. Les renvois à *Une vie divine* seront désormais indiqués par la mention *VD*, suivie du numéro de la page.

énoncer la parole sans la négativité d'une société qui se contemple à l'infini dans la réitération, et qui refusent de se conformer à l'ordre sans parole du monde et à l'anonymat postmoderne, n'ont pas d'autre issue que se mettre en danger.

QUELQUES VARIANTES DE « NON-SEXE »

Des expérimentations qui conduisent à la mort et au suicide, aux confins de la folie, voire au seuil de l'hybride, là où demain l'organique ne sera peut-être plus qu'une composante d'une « nouvelle humanité », résolument cybernétique, confinent les êtres dans le « non-sexe » (pour reprendre une expression analytique descriptive de la perte de toute appétence pour la sexualité et le sexe).

Dans son *Ni toi ni moi*, Laurens affirme que l'amour malheureux, le chagrin et les peines qu'il engendre, font que le sujet perçoit le caractère insensé de l'existence, et que cette saisie peut le précipiter dans la folie. Aussi doit-il adopter, pour se préserver, une position défensive, celle de la quête réactive, entêtée et opiniâtre, d'un sens, du sens. La femme amoureuse entend ainsi « comprendre [l']homme » dont elle est éprise; élucider « ce qui cloche, ce qui bloque, ce qui empêche, ce qui tue » leur relation; elle est « au comble de lui » (*NTNM*: 166). Cette investigation hystérique de l'autre constitue le seul « antidote à la folie » (*NTNM*: 166). Pour Laurens, la condition humaine et la mort sociale moulent les individus sur le « corps mort de la langue » (*NTNM*: 120), sans les faire néanmoins renoncer à l'espérance d'accéder à « une langue vivante » (*NTNM*: 142) et au sentiment amoureux, par dénégaration du corps mort de l'amour.

Le personnage de *Jours de guerre*, Jean, vit dans le dénuement comme sans doute des milliers et des milliers d'individus. La société de la circulation généralisée des signes et des simulacres est en effet pathogène. Jean est prisonnier de la violence qu'il éprouve et avec laquelle il rejette l'ordre du monde et ses accommodations, et qu'il retourne – hélas! – contre lui. Son délire est une « prison mentale bouclée à double tour » (*J*: 40).

Jean est en proie à l'invasion de son être par une pensée proliférante: «La folie, ne serait-ce pas la pensée qui prend toute sa place, dans la tête et dans le corps?» (J: 53). Parce que la démence est logorrhée, la narratrice s'efforce de l'aider de façon «[q]ue tout cela devienne une arme, et non un magma informe» (J: 38). Elle croit qu'«[i]l suffirait qu'il [Jean] retrouve la capacité de diriger ses pensées» (J: 38).

Mais *Jours de guerre* ne s'en tient pas au discours attendu selon lequel la folie est adossée à la raison, que la frontière qui les sépare est mince et mouvante, et que chacun en est menacé. L'humanité à laquelle s'intéressent Brouste et sa narratrice est celle de ces «égarés, de ceux qui ont tout perdu excepté eux-mêmes» (J: 31). Ce récit apparaît comme un surprenant et intelligent anti-Nadja, décrivant la folie qui conduit au «non-sexe» et celle des femmes, qui est le plus souvent une folie des mères. Le livre suggère que, dans certains cas, le délire puise son origine dans un rapport fusionnel à la mère qui a entravé, perturbé, empêché la confrontation au père, c'est-à-dire à la Loi. Aussi, pour être, pour être en tant que sujet autonome, faudrait-il sortir du sérail. Mais renoncer à la fusion avec la mère suppose la castration. Cette opération psychique n'est possible que si l'enfant parvient à se délier de l'imaginaire maternelle. C'est la condition du passage de la sphère de l'enfance à celle de l'âge adulte. Malheureusement la marche du monde interdit cette émancipation à de très nombreux individus, qui ne grandissent jamais. Alors qu'ils sont des sujets clivés et que leurs personnalités demandent à être «dépliées», et non pas à être présentées d'une pièce, la société agit sur eux en les infantilisant davantage. Les rapports sociaux ne se contentent pas de les traiter comme des enfants, ils les cantonnent à l'enfance, c'est-à-dire à un état d'*infans* (celui qui n'a pas encore l'usage de la parole), et non de *puer* (qui lui a atteint la maîtrise de la langue). Ils sont maintenus à un stade que Sigmund Freud aurait qualifié de préœdipien.

Trauma relate comment la narratrice victime de la concupiscence des hommes se love dans une folie monomaniaque pour surmonter la dévastation qu'on lui a infligée. Son viol l'a brisée.

Et ce saccage est irrémédiable. Rien ne peut le réparer. Elle est une fois pour toutes hors l'amour. Le « corps rigide », elle est « un être bouleversé » (*T*: 27), fragile. Elle est devenue « rancunière », « vengeresse » (*T*: 13). La blessure est trop profonde pour être pansée, guérie, soignée. Cette femme violée doit vivre avec cette meurtrissure. Son appartement est un « repaire » (*T*: 30) où elle se sent en sécurité. Nul n'y entre, ni livreur ni facteur, tous tenus sur le palier. L'interphone la protège des autres en faisant barrière. Aucun intrus ne vient déranger son sanctuaire méticuleusement rangé. Le lien amoureux lui semble « saugrenu et inutile », futile, « étrange » (*T*: 10). Elle n'aime pas ; elle hait. Elle ne veut plus subir l'acte physique. Elle s'obstine à l'instrumenter. Tout ce qui l'entoure, comme ses émotions, sont « sous contrôle » (*T*: 10). Elle se comporte avec les autres comme ses violeurs l'ont traitée. Elle connaît « l'égoïsme de celui qui prend seul sa jouissance avec le corps d'un autre » (*T*: 18). Elle n'a plus d'existence ; elle doit, parce qu'elle n'en a pas le choix, organiser sa survie, selon un rituel de conjuration : « Handicapée de l'amour, [elle vit] pour le sexe » (*T*: 13). Elle n'a pas pour autant versé dans l'érotomanie.

Comme une relation aux hommes, sans arrière-pensée ni ressentiment, est impossible et que le viol a déclenché de graves troubles alimentaires, elle demande chaque mois à un cérémonial de conjurer sa détresse : « J'ai transformé venger en purger » (*T*: 54). Non seulement à chaque anniversaire de son viol mais au moment de la menstruation, elle est plongée dans des affres particulièrement pénibles : elle ressent ses règles comme un flot purificateur, la lavant des sécrétions dont ses violeurs l'ont remplie. Pendant cette période, elle n'arrive plus à se nourrir. Elle a par conséquent besoin de « la laitance [...] sans laquelle [s]on corps souffre de ne retenir aucun aliment » (*T*: 131). Au début, elle a cru bon de gratter sur les draps le sperme séché de ses amants et de le mélanger à son fard à paupières et à son rouge à lèvres. Puis, elle l'a recueilli frais, dans des fioles, en vue de le consommer après l'avoir cuisiné, en variant les ingrédients adjoints, le temps de cuisson et les ustensiles requis. Elle se préci-

pitait, après l'acte, aux toilettes pour récolter le liquide séminal alors qu'il s'épanchait de son ventre. Cependant, ce mode opératoire l'a vite indisposée : « Le goût de mon vagin est venu gâter celui de la coulée bienfaisante » (*T*: 121). Celui du latex des préservatifs l'en a aussi détourné. Aussi est-ce en « branlant » ses partenaires qu'elle amasse son butin. En ingurgitant le sperme des hommes avec lesquels elle a couché, elle se livre à un cannibalisme cathartique. Éros a été annihilé. Sous l'emprise de Thanatos, cette femme n'est plus qu'une vivante déjà morte à la vie.

Dans *La possibilité d'une île*, Houellebecq n'écarte pas l'hypothèse que l'essor des biotechnologies épargne aux hommes la farce grotesque de l'amour et le plaisir sexuel. La duplication du code génétique et la création artificielle de la vie rendraient obsolète toute embryogenèse et, par voie de conséquence, toute sexualité. Ce projet, celui de la secte des élohimites et de son prophète, sur lequel l'écrivain ne se prononce pas vraiment même s'il l'associe à une évolution historique aux allures de « suicide collectif » (*P*: 45), lui permet de parachever sa peinture d'une humanité coincée entre ses attentes physiques et hormonales, ses pauvres spéculations et sa misère quotidienne. Mais cette fin de l'espèce, remplacée par une autre ignorant la sociabilité, finit au bout de deux millénaires par montrer ses limites : en témoignent les défections de Marie²³ et de Daniel²⁵ après leur prise de conscience que « le seul fait d'exister est déjà un malheur » (*P*: 481) et que « [l']inanéité du monde » n'est pas « acceptable » (*P*: 482).

Le livre de Sollers, *Une vie divine*, est un roman philosophique qui dispense une leçon à la façon d'un soliloque entrecoupé de digressions et de fragments revisitant la trajectoire personnelle et théorique de Friedrich Nietzsche. Cette lecture, qui ne livre au lecteur que les crêtes d'une pensée qui fait de l'inversion une rhétorique, une esthétique et une méthodologie, sert de contrepoint et d'éclairage, à travers la voix narrative, aux préoccupations littéraires, philosophiques et politiques de l'auteur. Sollers imagine la résistance à « l'ordre courant » en introduisant « le bordel dans la philosophie » (*VD*: 184), à partir d'un dispositif critique

reconnaissant au désir une force irréductible à la moindre formule sociale. Réfutant la vision nihiliste de l'humanité et de l'existence développée par un Houellebecq enclin à voir dans la modélisation de l'humain une péripétie de son inéluctable (et souhaitable) extinction, Sollers étend la contestation de ces thèses en les intégrant à une remise en cause d'une société et d'une vie « rancies⁷ ». Dans un siècle où « tout se dégrade, s'effrite, s'affadit » (VD: 61), il est indispensable de continuer de penser et de jouir, ce qui exige de sortir de cette époque et du Temps, pour s'ouvrir à un présent qui est une « éternité vécue » (VD: 349), précipitée, entièrement séparée de *chronos* et de son continuel éreintement du vivant. De même, l'esprit véritablement frondeur ne se satisfait pas d'une pose avantageuse, quand bien même singerait-elle la révolte de l'Antéchrist. Le dépassement de cette dialectique binaire s'impose si l'on veille à ne pas être dupe de « l'éternel retour » de la mascarade. Sollers refuse de se résigner et d'avaliser un discours exaltant la mort et le désespoir, prophétisant la fin de l'Histoire et celle des hommes. Au risque d'être désavoué par un lecteur qui ne le comprendra pas forcément, l'auteur de *Sade contre l'Être suprême* (Sollers, 1989) trace une ligne qui, au lieu d'affronter l'Église catholique et la catholicité, la sollicite pour lui demander « l'asile métaphysique » afin d'« éviter l'asile psychiatrique, et ne pas être contraint à l'asile politique » (VD: 50). La démarche de Sollers est aux antipodes de toute diabolisation d'un catholicisme qui « définit la morale de façon tellement absurde qu'on voit bien qu'il s'en moque, et qu'il se situe, c'est son secret, par-delà le Bien et le Mal » (VD: 380). Elle postule qu'un athéisme démocratique est illusoire, qu'il n'existe pas, qu'il ne peut pas émerger, et que seule une attitude aristocratique est apte à penser Éros. C'est en fonction de cette position, située dans un « hors-la-loi aristocratique » (VD: 400) que le narrateur d'*Une vie divine* met l'accent sur la

7. « La vie rancie s'oppose à la vie divine » (VD: 281). Sollers reprend ici une expression qu'il avait utilisée dans un article publié dans le quotidien *Le Monde* et qui avait été au cœur d'une polémique.

nécessité de « parler » les corps pour les émouvoir, de « dire » le sexe en le faisant, et de se détourner de cette gymnastique à caractère pornographique qui transforme les êtres en machines, et à laquelle s'arrêtent les femmes et les hommes postmodernes.

EN GUISE DE CONCLUSION

Au début de ses *Antimémoires*, André Malraux rapporte une conversation qu'il aurait eue avec Paul Valéry à propos d'André Gide. Le premier cité aurait énoncé cette formule définitive à l'encontre du second : « Et puis, quoi ! je m'intéresse à la lucidité, je ne m'intéresse pas à la sincérité » ([1967] 1976 : 13). La littérature ne se confondrait pas avec la chronique des vices et des vertus privés, avec la relation pointilleuse de soi ; elle solliciterait la fiction et délaisserait l'autobiographie et ses leurres. Elle serait un « mentir-vrai » qu'on aurait tort de ramener à une quête de la vérité, à moins de sombrer dans l'égotisme et le bavardage. L'écrivain tenté par l'écriture de soi renoncerait à sa position en « surplomb », pour muer en vil « écrivain », pour se condamner à « l'écritance ». Voilà le grief habituel qu'essuie une littérature française contemporaine prompt à s'épancher.

En écho à un Theodor Adorno perplexe quant à la possibilité de la poésie après Auschwitz, il se pourrait qu'après un XX^e siècle immensément tragique, parce que siècle de deux guerres mondiales et de deux totalitarismes, des camps d'extermination, du Goulag et de la terreur nucléaire, plus ou moins consciemment, de nombreux écrivains français considèrent surannée une certaine forme du romanesque articulant peinture réaliste du lien social et analyse des caractères. Leur tentation autobiographique, sensible jusque dans la fiction où elle se drape dans une transposition et une projection à valeur d'alibis, serait moins le signe d'un exhibitionnisme facile que la conséquence d'une difficulté de plus en plus insurmontable, celle de dire et de représenter le monde et les hommes sous les auspices de la narration, car l'Histoire a dépassé dans ses réalisations (dramatiques et sanglantes) tout ce que l'on avait pu imaginer et que la fiction

finit par ne plus être crédible, par ne plus être vraisemblable, devant l'hégémonie croissante du virtuel sur la scène sensible.

De surcroît, la propension des écrivaines à se dévoiler, et à se dévoiler beaucoup plus hardiment que leurs confrères, pourrait renvoyer au fait que, désormais, les femmes s'assument mieux que les hommes en tant que sujets désirants, exprimant une attitude de défi et de révolte objective contre l'ordre patriarcal⁸.

Quoi qu'il en soit, dans les années 1920, au lendemain de la première grande saignée qu'a endurée l'Europe de « l'homme sans qualité » et de la société de masse, la crise du roman, dans laquelle s'est illustré André Breton, aura été le signe avant-coureur et convulsif de l'avènement d'une pratique littéraire alignant tendanciellement l'écriture sur le modèle du sujet parlant, et non plus sur celui d'une humanité stylisée. La condamnation du genre romanesque par et dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924 a accéléré la fin d'une tradition classique et naturaliste de l'homme au profit d'un nouveau *topoi*, celui de la singularité de l'individu : les personnages hérités des types épurés de Jean de La Bruyère comme ceux campés à partir de la méthode expérimentale chère à Émile Zola s'effacent alors devant l'affirmation toujours exacerbée et tranchée de trajectoires personnelles. C'est pourquoi Breton, pour relater son aventure avec *Nadja*, n'a pu que se démarquer du roman et de la fiction, récusant la description et la mise en place d'un univers diégétique pour un récit de vie. Il subsumait le dilemme relation du vrai ou fiction, pour s'avancer, à découvert, dans l'exploration de soi dans et par l'écriture. Son choix, c'était celui de « Plutôt la vie » (le poème de son recueil *Clair de terre*, 1923), c'était celui de l'écriture et du récit contre celui de la littérature.

8. Se reporter à Despentès (2006). Tout en rappelant son itinéraire personnel, Despentès avance aussi que le courage des écrivaines ressemble à celui des prostituées travailleuses du sexe volontaires. Les unes et les autres illustreraient cette tendance des femmes à tirer bénéfice et parti de leur stigmatisation en endossant les oripeaux d'une sur-féminité, en en faisant un moyen d'enrichissement et d'autonomie, un instrument pour ne plus subir les lois et les préjugés des hommes, une parade pour échapper à l'asservissement.

Ces intuitions, pour peu qu'on les prenne au sérieux, relativisent les allégations selon lesquelles beaucoup d'écrivains français adeptes de l'autofiction et de l'écriture de soi seraient du côté de « l'écriture », d'une « écriture » racoleuse de surcroît ! À mon avis, exalter le formalisme muséal de la littérature au détriment de la pointe acérée de l'écriture aurait pour conséquence de taire les tourments déchirants et destructurants qui assaillent les individus en cette aube d'une société de l'information leur assignant le rôle et la fonction de prothèses organiques annexées et intégrées aux flux relationnels et à la circulation des signes : pour dire ce quotidien, il faudra en effet de plus en plus forger une langue et une forme générique qui puissent véhiculer et réfléchir les contradictions sociales et personnelles, sans les écraser ni les gommer. Ce « roman » nouveau s'imposera comme « l'Autre de la théorie⁹ », c'est-à-dire comme la littérature de ces temps d'un *Meilleur des mondes* (Aldous Huxley) menaçant pour l'homme, seulement si les écrivains ne se plient plus à la tyrannie de la fiction, mais nourrissent leurs œuvres de la vérité de leurs expériences, des ressources infinies de leur sensibilité et de leur imaginaire, puisant dans le vécu, le leur ou celui de tiers, les éléments d'un « nonfiction novel » (Truman Capote) capable d'appréhender et de déchiffrer la réalité.

9. Il s'agit d'une allusion à la célèbre définition de la littérature selon Althusser (1967 : 5-42).

BIBLIOGRAPHIE

- ALTHUSSER, Louis (1967), « Sur le Contrat social », *Cahiers pour l'analyse*, « L'impensé de J.J. Rousseau », n° 8 (octobre), p. 5-42.
- ANGOT, Christine (2006), *Rendez-vous*, Paris, Flammarion.
- BRETON, André (1923), *Clair de terre*, Paris, Littérature.
- BRETON, André (1924), *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard.
- BROUSTE, Judith (2004), *Jours de guerre*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'infini ».)
- DESPENTES, Virginie (2006), *King Kong théorie*, Paris, Grasset.
- DUFFAU, Hélène (2003), *Trauma*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'infini ».)
- HOUELLEBECQ, Michel (2005), *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard.
- LAURENS, Camille (2006), *Ni toi ni moi*, Paris, P.O.L.
- MALRAUX, André ([1967] 1976), *Antimémoires*, t. 1, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- SOLLERS, Philippe (1989), *Sade contre l'Être suprême*, Paris, Éditions Quai Voltaire.
- SOLLERS, Philippe (2006), *Une vie divine*, Paris, Gallimard.

IV. L'ÉCRITURE DE SOI

CAMILLE LAURENS OU LE « JEU BRILLANT » DE L'ÉCRITURE DE SOI

Yves Baudelle

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3

Faut-il se justifier d'une étude sur Camille Laurens? Au nom d'une hypothétique « autofiction au féminin », d'aucuns la rapprochent volontiers de Christine Angot¹, alors que tout les sépare: d'un côté les platitudes du non-style, les vulgarités du déboutonnage *people*, la non-littérature; de l'autre, l'élégance de l'écriture, l'inventivité formelle et surtout, non pas un grand « déballage » (Laurens, 2007: 227) – dénoncé comme « un contresens » (Laurens, 2005) –, mais la fictionnalisation de soi, aux antipodes de la trivialité ressassante. En effet, à en juger par l'évolution de son œuvre, non seulement Camille Laurens n'a pas dérivé vers les indignités du dépoitraillage, mais *Ni toi ni moi*, son roman paru en 2006, a atteint un niveau de sophistication qui a découragé une partie de ses lecteurs: construit en miroir autour d'*Adolphe*, le récit de Benjamin Constant, il affiche par là sa filiation avec la grande littérature, cet ingénieux jeu de réfraction et l'imbrication de son intrigue sentimentale dans une réflexion métapoétique plus développée que jamais laissant en même temps deviner chez l'auteure une soif de reconnaissance universitaire qui était d'ailleurs déjà perceptible dans ses précédents romans.

1. Voir, par exemple, Jourde et Naulleau (2004: 138).

Afin d'apporter ma contribution à l'étude de l'écriture de soi, l'un des axes retenus pour structurer le présent ouvrage, je me propose d'examiner en quoi Laurens renouvelle – brillamment – ce qu'il est convenu d'appeler l'autofiction. J'aimerais surtout montrer que les traits les plus visibles de son œuvre – l'agilité technique, l'hybridité générique, le jeu des références, la virtuosité énonciative – n'ont pas cette signification purement ludique qu'on leur reconnaît d'ordinaire dans l'esthétique post-moderne. Cette inventivité, loin d'être gratuite, me semble devoir être rapportée à la question de l'identité, à une ontologie de l'insaisissable et à la fonction cathartique du roman de soi.

PROBLÈMES D'IDENTIFICATION GÉNÉRIQUE

Je commencerai, en poéticien, par l'examen de l'identification générique des œuvres de Laurens. Une réflexion sur l'écriture – ou la réécriture – de soi impose en effet de mettre un peu de clarté dans la nébuleuse autofictionnelle, et je suis convaincu qu'on ne peut y parvenir qu'à la faveur du critère onomastique. Or, Laurens, on le sait, a fait la une de la presse littéraire à l'occasion de deux procès qui furent aussi ceux de l'autofiction. En 1995, elle a dû supprimer dans *Philippe* le nom de la clinique et du médecin responsables à ses yeux de la mort de son bébé; en 2003, à la parution de *L'amour, roman*, son mari, Yves Mézières, a demandé l'interdiction du livre pour « atteinte à la vie privée », au motif que, dans le roman, les prénoms du mari (cocu) et de la fille étaient réels (il a été débouté); à la sortie d'*Index* (1991), son premier livre, l'auteure avait déjà fait l'objet d'une tentative d'intimidation de la part d'une lectrice qui avait cru se reconnaître dans le personnage d'Alexandre Blache, maître-assistant à la Sorbonne. Si Laurens a contribué, à son corps défendant, au débat sur l'autofiction, c'est aussi que son œuvre offre toutes les variantes de l'inspiration autobiographique. En effet, si l'on s'en tient à une définition rigoureuse de l'autofiction, caractérisée à la fois par son pacte fictionnel et par la triple identité onomastique Auteur = Narrateur = Personnage, Laurens a publié deux auto-

biographies *stricto sensu* (*Philippe* et *Cet absent-là*), trois autofictions (*Index*, *L'avenir*, *L'amour*, roman) et deux romans autobiographiques (*Dans ces bras-là* et *Ni toi ni moi*), les autres récits (*Romance*, *Les travaux d'Hercule*) admettant eux aussi une réception autobiographique en raison du retour, d'un texte à l'autre, des mêmes rôles, des mêmes prénoms et de *Carnet de bal*, ce titre fictif qui fonctionne comme un nom propre.

L'important, en l'occurrence, n'est toutefois pas de parvenir à des discriminations génériques qui soient indiscutables. Ces flottements d'un genre à l'autre et la circulation des biographèmes mettent en évidence un espace autobiographique (au sens de Philippe Lejeune – 1975 : 41-43), où tous les romans, malgré leur statut fictionnel, autorisent une lecture peu ou prou autobiographique. Du reste, à l'en croire, Laurens ne se soucie guère des distinctions génériques : « [L]orsque j'écris, je ne me demande pas si ce que j'écris est de l'autofiction » (2007 : 221). Cette indifférence aux genres peut assurément s'analyser comme un trait postmoderne : le goût de la parodie (celle du « polar », notamment), l'invention ironique d'un nouveau genre comme « le roman de haine » (Laurens, 2006 : 33²), l'indécision formelle – qui culmine dans *Ni toi ni moi*, *patchwork* mêlant fragments de roman, courriels, synopsis, extraits d'*Adolphe* et du journal de Constant – sont autant de refus des démarcations génériques, cette revendication d'hybridité se faisant même, à l'occasion, bouffonne : « Le genre ? Polar porno mélo fantastique érotique drame série B feuilleton télé muet » (*NTNM* : 144). Le jeu sur les catégories génériques semble cependant moins concerté que chez Serge Doubrovsky, s'affirmant volontiers intuitif : en ce domaine, Laurens n'a « pas de théorie, mais des sensations » (Laurens, 2005). Quoi qu'il en soit, l'effet le plus visible de cette labilité des genres, avec ses brouillages onomastiques, est de mettre en question l'identité même de l'auteur³. Ainsi tout le

2. Les renvois à *Ni toi ni moi* seront désormais indiqués par la mention *NTNM*, suivie du numéro de la page.

3. « *Et que cherches-tu dans l'amour, comme tu le cherches dans les romans, sinon* » « *ton identité* » (Laurens, [2003] 2004 : 85).

sujet d'*Index*, construit sur une mise en abyme, est de savoir qui se cache sous le pseudonyme Camille Laurens, l'auteur d'*Index* – roman imaginaire; l'épilogue des *Travaux d'Hercule* suggère ensuite que ce roman dont nous achevons la lecture serait de Jacques A..., l'un de ses protagonistes; et qui a écrit *L'avenir* (1998)? Camille Laurens? ou Hélène, à qui il est attribué dès 1994, dans *Les travaux d'Hercule* (Laurens, [1994] 2003: 223⁴)?

À cet égard, l'un des aspects les plus intéressants de l'œuvre est bien son métadiscours sur la fiction de soi, l'inspiration autobiographique y étant même thématisée, comme dans *L'avenir*, où il s'agit de porter à l'écran le roman autobiographique de la narratrice. Laurens s'amuse alors à prendre à revers aussi bien la tendance médiatique à confondre l'auteur et son personnage que l'antibiographisme orthodoxe des modernes. Essayons donc de reconstituer les grandes lignes de cette réflexion sur l'écriture dont elle dissémine à plaisir les fragments ironiques.

LA FICTION DE SOI: FRAGMENTS D'UN MÉTADISCOURS

On trouve au début de *L'amour, roman* un passage capital⁵ sur le problème des transpositions onomastiques. La romancière y pose «cette question à la fois technique et vitale, essentielle et accessoire, du nom»⁶ (Laurens, [2003] 2004: 30⁷). Avec une inhabituelle gravité, elle explique qu'il y a eu pour elle, en matière de noms propres, un avant et un après *Philippe*. D'abord, il lui aurait été impossible de raconter la mort de son enfant sans lui donner son vrai nom: «[...] Sur une tombe on ne change pas les

4. Les renvois aux *Travaux d'Hercule* seront désormais indiqués par la mention *TR*, suivie du numéro de la page.

5. Tellement capital que Laurens le reproduit *in extenso* dans «(Se) dire et (s')interdire» (2007: 226).

6. Dans sa conférence de la rue d'Ulm, elle aborde, de même, cette «question cruciale des noms propres» (2005).

7. Les renvois à *L'amour, roman* seront désormais indiqués par la mention *AR*, suivie du numéro de la page.

noms» (AR: 30). Changer les noms? «Avant, oui, tu pouvais, tu savais faire [...], mais plus maintenant, maintenant tu ne peux plus jouer avec les noms, tu n'y arrives plus» (AR: 29). À ce traumatisme du deuil, s'est ajouté un second traumatisme, celui de la censure judiciaire (2007: 221): l'auteure n'a pas admis le jugement qui l'a condamnée à «remplacer [dans la seconde édition de *Philippe*] les noms des personnes et des lieux par des initiales qui ne seront en aucun cas les initiales véritables» (AR: 29). Mais «le Dr L. officiant à la clinique X., ça changeait tout – ça n'a l'air de rien [...], mais ça change tout, absolument tout» (AR: 29-30). On ne saurait, bien entendu, réduire à cette seule dimension onomastique un trauma dont Barbara Havercroft donne, ici même, une analyse profonde; mais de ces protestations d'une chair meurtrie le poéticien retient ceci: changer les noms⁸, c'est basculer dans la fiction. Ainsi s'affirme (comme pour Doubrovsky – 2007: 59) la pertinence absolue du critère onomastique dans la dichotomie de principe (car en pratique, nous le verrons, c'est autre chose) entre le factuel et le fictionnel.

Cependant, on se tromperait complètement en interprétant ce discours comme une condamnation de la fiction – tant s'en faut! À la limite, l'intangibilité du prénom Philippe apparaît comme une exception dictée à la loi générale de fictionnalisation par l'irréparable blessure intime provoquée par le deuil maternel. Du reste, bien qu'elle ait gagné le procès pour atteinte à la vie privée que lui avait intenté son mari en 2003, Laurens a finalement préféré, dans *L'amour, roman*, changer les prénoms des siens, la pratique de l'auteure démentant ici le discours de la narratrice. L'autofiction, de fait, peut se satisfaire de restreindre le principe de l'identité onomastique à la seule formule Auteur = Narrateur = Personnage, et c'est pourquoi Laurens se rattache volontiers à l'autofiction (AR: 27; *NTNM*: 34), fût-ce avec une teinte d'ironie. L'autofiction, au demeurant, est un «jeu»

8. Du moins ceux des proches, car «quant aux autres, leur nom n'a pas d'importance» (AR: 31).

(Laurens, [1998] 2001 : 18⁹), le traitement ludique des noms propres, chez notre romancière, signalant habituellement qu'on est dans la fiction – ou l'autofiction.

Le thème directeur du discours de Laurens sur l'écriture du moi est bien celui de la réinvention de soi. Aussi s'amuse-t-elle beaucoup du penchant aux identifications, de la vieille procédure consistant à chercher des modèles réels aux êtres de fiction. Dans *Index* déjà, Claire soupçonne *Index* – le roman mis en abyme – d'être autobiographique, mais elle ne formule que des hypothèses erronées. Le thème revient dans *Les travaux d'Hercule*, sur un mode cocasse : « *La Meute* reflétait-elle des épisodes réels de la vie zigliaraine ? Pouvait-on établir un rapport entre le livre et la vie, entre la vérité et la fable ? Et dans cette hypothèse, qui étaient Laure, Simon et tous les autres [...] ? » –, bref, s'agit-il d'un « roman à clebs » (*TH* : 119) ? L'idée selon laquelle « il est toujours hasardeux de relier la biographie à l'œuvre » (*NTNM* : 169) se retrouve partout dans l'œuvre, depuis *Index*, qui discrédite le projet d'un roman conçu comme la simple transcription de soi – « N'était-ce vraiment que cela, écrire : raconter sa vie », déplore Constance Fabre de Cazeau en décortiquant *Index* ([1991] 2002 : 260¹⁰) –, jusqu'à *Ni toi ni moi*, où sont dénoncées, à propos d'*Adolphe*, les illusions de la critique érudite :

Les exégètes se sont interrogés sur l'identité d'Ellénore dans la vie réelle : certains y reconnaissent sans hésiter Mme de Staël, qui a été le plus grand amour de Constant [...]. D'autres pensent à Anna Lindsay, dont la biographie ressemble beaucoup à celle d'Ellénore. Ou encore à Charlotte, sa seconde femme. Mais ces enquêtes ne servent à rien. Elles réduisent l'histoire à une expérience unique, isolée dans l'espace et le temps (*NTNM* : 42).

Ce problème de la légitimité ou non de l'interprétation biographique est indissociable de la question de l'inspiration roma-

9. Les renvois à *L'avenir* seront désormais indiqués par la mention *A*, suivie du numéro de la page.

10. Les renvois à *Index* seront désormais indiqués par la mention *I*, suivie du numéro de la page.

nesque. Ironiser sur la recherche de clés ne signifie pas, en effet, qu'un personnage soit créé de toutes pièces. Si Ellénore n'est pas réductible à Mme de Staël – le « modèle » n'étant souvent qu'une « vague silhouette » (A: 185) –, elle n'est pas non plus purement imaginaire. Ni entièrement réelle, ni entièrement fictive, elle est la synthèse de toutes les femmes qu'a connues l'auteur: « [...] Ellénore n'est pas une femme précise de la vie de Benjamin, elle est toutes ses femmes, et même, elle est toutes les femmes » (NTNM: 42). Et si narratrice de *L'avenir*, qui prépare un roman dont l'héroïne s'appellera Camille, reconnaît la concevoir à son image (ce que suggère l'homonymie), c'est pour mieux tourner en dérision cette possible projection de soi: « Je comptais aussi y mettre de moi, sans doute, c'est naturel, mais je ne peux guère donner dans le style "L'autre est Je", "Camille, c'est moi", parce que, si c'était le cas, depuis x temps que j'ignore ce qu'elle devient, je me serais totalement perdue de vue! » (A: 185). En fait, « tout personnage est un puzzle, un condensé d'imaginaire et de réel » (A: 184). De cette loi de l'amalgame on peut alors tirer cette autre loi générale: il n'y a pas d'invention pure¹¹. Que les romans ne soient « pas tous autobiographiques » est en effet « difficile à croire » (NTNM: 53-54)¹². Le roman est un « album de souvenirs » (A: 36). Prétendre le contraire, tenir « pour pure coïncidence toute ressemblance avec des personnes existantes ou ayant existé » relève de la « dénégation » et sonne comme un « aveu » (A: 118). Alors que son projet était de faire « comprendre que tout était inventé – invention pure », la narratrice de *L'avenir* doit finalement en prendre acte: « [...] ça n'a pas fonctionné comme prévu » (A: 186). Quant à la narratrice de *Ni toi ni moi*, elle concède dans l'épilogue que son roman dans le roman – le synopsis – est « un épisode transposé de sa propre vie » (NTNM: 357).

11. Voir *Index*: « L'imagination [...] se fonde bien sur quelque chose » (239).

12. Le passage où Hélène considère, contrairement à un spécialiste de Constant, qu'« établir des liens entre la biographie et l'œuvre ne lui semble nullement hasardeux » (NTNM: 171) est plus ironique.

Mais si l'«on écrit» toujours «depuis sa vie» (AR: 115), le roman ne saurait pour autant être tenu pour la transcription servile d'un vécu. En vérité, toute écriture de soi est «transposition» (I: 261), c'est-à-dire réinvention de soi, «mise à distance de soi-même» (2000a). Et Laurens de disséminer dans son œuvre les éléments de toute une poétique de l'autofictionnel. Pour commencer, «tout est une question de cadrage» (A: 123), c'est-à-dire que la même scène peut être traitée selon des registres très différents. Ensuite – le thème en est connu –, il y a l'inévitable «recomposition» (2005) du vécu par l'écriture:

[N]i les actions d'hier ni les mots qui les ont racontées ne m'appartiennent plus: le langage et le passé sont sans maître fixe, à peine éclos ils accèdent à la plus pure liberté... et à la plus terrible aliénation, car la vie vécue et les phrases imprimées sont à la fois inchangeables et transformables à volonté. Je n'ai jamais pu contrôler les métamorphoses continues de ce qu'on croit à tort définitif – les faits, leur récit [...] (A: 17).

Comme l'affirme encore, en jouant sur les mots, la narratrice de *Ni toi ni moi*, «après tout, écrire, c'est d'abord se faire un film!» (NTNM: 43). Ces «transformations» (A: 36) inhérentes à l'écriture ne sont pas seulement inévitables (en pratique), elles sont aussi nécessaires (par principe): «On n'est pas obligés de coller à la réalité, excusez-moi, je suis ridicule. À part le prénom de Philippe, on peut (on doit?) tout changer» (NTNM: 128). Mais pourquoi ces déformations, à en croire l'auteure, sont-elles indispensables? D'abord pour des motifs juridiques, car il s'agit avant tout d'«éviter un nouveau procès» – d'où les changements factuels: «noms, lieux, circonstances» (A: 36). Très affectée par ses démêlés judiciaires, Laurens estime désormais, pour des raisons personnelles et morales, qu'on ne peut pas parler librement d'autrui, ni tout dire de ses proches. Et de citer Lejeune: «Nous sommes copropriétaires de nos vies» (Laurens, 2007: 225). Mais l'impératif de transposition est surtout une exigence artistique: «[Dans le roman] il faut transformer le réel, le recréer, c'est vrai de n'importe quelle forme littéraire» (Laurens, 2005). Ainsi La

Rochevoucauld, modèle supposé du duc de Nemours, ne fut « probablement jamais ni un amoureux transi ni un amant passionné », « au contraire des héros de roman », plus romanesques que lui (*AR*: 53). Au-delà de l'esthétique – « se décoller des faits, [...] les filtrer au travers d'une langue, d'un style » (Laurens, 2007: 225) –, la recomposition du réel apparaît même comme une exigence existentielle, car ressasser serait mortel, réduisant l'écriture à une « gangue funèbre »: « Écrire, c'est-à-dire mourir » (*A*: 195). Mettant l'oulipisme au service de l'autofiction, Laurens réclame dès lors des transformations d'autant plus radicales qu'elles seront arbitraires¹³: songeons à l'ordre alphabétique des séquences qui sert de matrice à la tétralogie qui va d'*Index* (A-F) à *L'avenir* (O-Z), en passant par *Romance* (G-K) et *Les travaux d'Hercule* (L-N).

Mais s'imposer la transposition comme une règle de composition est-il bien nécessaire à partir du moment où, qu'on le veuille ou non, écrire, c'est trahir? Laurens revient souvent sur ce thème:

Arnaud, je sais que je le manque quand je vous le raconte [...]: ce sera toujours un autre que lui. Je le trahis puisque je le traduis, puisque je mets des mots sur son corps, puisque la matière de sa vie n'est pas là. Je trahis sa chaleur, sa délicatesse, sa gentillesse, je trahis son sourire, je trahis la nuance de ses yeux, je trahis la vérité. L'imposture est totale (*NTNM*: 336-337).

Le chapitre « TRAHISON » de *L'avenir* l'affirmait déjà: « Écrire, c'est traduire en mots des pensées, des faits, des sentiments, des sensations, le corps, la chair, le silence. La vie est la langue étrangère de l'écrivain. [...] Mais traduire, c'est trahir, tout le monde connaît la formule » (*A*: 123). Ces pages expriment surtout, avec des accents phénoménologiques, le sentiment d'impuissance de l'écrivain confronté à l'altérité radicale des mots et des choses, à leur impossible mise en présence. Mais elles semblent aussi nous

13. L'autofiction « est une variante de l'écriture avec contraintes »: « [I]l s'agit toujours, à partir du réel, de donner forme » (2007: 227).

inviter à confondre « mensonge » (A: 123) et fiction: dès lors qu'« on écrit », « l'existence devient de l'invention non-stop » (A: 122), « à partir du moment où on écrit, c'est de la fiction » (Laurens, 2000b: 60). Faut-il donc ranger notre auteure au nombre de ces panfictionalistes pour qui *écriture* et *fiction* sont synonymes?

En dépit des apparences, je ne crois pas, en vérité, que Laurens reprenne à son compte le lieu commun moderniste du « tout fictionnel ». Son idée est d'abord qu'aucune représentation n'est jamais fidèle – fidèle à quoi? Si traduire, c'est trahir, répète *L'avenir*, si « la vérité » est toujours « autre » que celle qu'on présente au lecteur, ce « n'est pas seulement parce que l'auteur a modifié les noms et deux-trois bricoles », c'est qu'« [i]l n'y a pas de relation fidèle dans le roman – pas plus que dans la vie » (A: 125). Même quand les faits sont exacts, le récit qu'on en donne, parce qu'il obéit à un point de vue, parce qu'il est une interprétation, ne saurait en aucun cas avoir le caractère « impartial » d'un « procès-verbal » (A: 124). Ce n'est donc pas un problème d'imperfection de la *mimésis*: si l'on peut toujours présenter les choses autrement, « en variant les angles de vue » (A: 125), c'est que l'objectivité est une illusion: « La vérité, quelle blague! » (A: 127). L'épigraphe de *Ni toi ni moi*, empruntée à Constant, est d'un scepticisme radical – « Ce que vous dites est si juste que le contraire est parfaitement vrai » – et se reformule plus loin: « *Le contraire est toujours vrai* » (NTNM: 22), motivant l'ironie diffuse de l'œuvre entière.

Une telle redistribution du vrai et du faux aboutit à un paradoxe: transposer (transformer) le vécu n'empêche pas d'être vrai. Il faut en effet distinguer l'esprit et la lettre: on peut être vrai, sur le fond, malgré une déformation littérale des faits¹⁴. Et puis la vie elle-même est un théâtre. Déjà *L'avenir* se référait à Épictète pour nous donner cette leçon stoïcienne – « Souviens-

14. Ainsi lit-on dans *L'avenir*: « Me voilà donc devenue une brune incendiaire! Premier postiche, mais qui, il faut bien l'avouer, ne change rien à la vérité de l'histoire » (19).

toi que tu es acteur dans une pièce [...] » (A: 174) – que *Ni toi ni moi* décline à son tour, à la faveur du thème cinématographique: « [...] Tout est jouable, tout est joué », « tout le monde simule » (NTNM: 283), chacun se fait son cinéma (NTNM: 295). La vie est une « représentation », telle est l'idée que Jacques, le psychanalyste, impose à l'héroïne, à la fin du roman: « — On est des personnages, alors, et c'est tout? » (NTNM: 315).

LA FICTIONNALISATION DE SOI: SES MOYENS

Ainsi se trouve légitimée la fictionnalisation de soi, dont il convient dès lors d'étudier la mise en œuvre. Au-delà du discours d'escorte, je me propose donc à présent d'examiner par quels moyens s'accomplit chez Laurens cette mise à distance de soi par la fiction – où l'on verra que l'allègement de soi est l'une des facettes les plus brillantes de son talent.

À un premier niveau, le moins élaboré, Laurens – elle en convient – modifie les données factuelles, falsifiant les noms, les lieux, les circonstances. Mettant en abyme ce procédé, la narratrice de *Ni toi ni moi* envisage de situer à Sète – et non « près de Dijon » (NTNM: 124) – la visite à la mère de l'héroïne, Hélène, ce qui lui permettrait « de citer deux ou trois vers de Valéry, ou de dire quelque chose à propos du noir chez Soulagès, dont la maison surplombe le cimetière » (NTNM: 128). La fonction de ce déplacement, en l'occurrence, est l'esthétisation du thème de la scène racontée. Or cette esthétisation, qu'elle hésite à appeler « sublimation », est à mon sens l'une des grandes réussites de Laurens. Au-delà de son admiration pour les classiques, la romancière s'emploie visiblement à rehausser sa matière par la distinction de sa manière et une élégance qui semble l'une des modalités de son être-au-monde. Comme le note justement Michèle Gazier, il s'agit pour elle de faire passer « ces histoires d'une vie – divorce, nouvel amour, séparation, deuil d'enfant... » – « de l'intime à la littérature, [en] les délestant de leurs douleurs précises, de leur impudeur par l'élégance de son style » (2004: 62). D'où sa tendance au lyrisme, surtout dans *Ni toi ni*

moi, avec ses morceaux de bravoure, ses métaphores filées, sa parataxe scandée d'anaphores et de cadences ternaires. Dans ses textes autofictionnels (car je ne parle ici ni de *Philippe*, ni de *Cet absent-là*), Laurens traite des traumatismes de sa vie d'une plume légère, dont la grâce et la fluidité semblent destinées à la décharger du poids de l'existence.

Il est à mes yeux essentiel de voir que cette légèreté est une manière d'être et pas seulement une question de style. Alors que, trop souvent, « les livres mentent pour accentuer le tragique » (*I*: 272), *Ni toi ni moi* souligne que la « légèreté », la « bonne humeur », fussent-elles « surjou[ées] » (*NTNM*: 234), sont depuis toujours la réponse de la narratrice aux épreuves de la vie : « [J]'essayais de faire le pitre, de blaguer, de prendre tout avec légèreté » (*NTNM*: 225)¹⁵. À l'image de *L'avenir*, qui est un livre très drôle, l'humour est la dominante tonale de l'œuvre de Laurens, une œuvre d'autant plus séduisante qu'elle est spirituelle. Or l'humour est par définition une mise à distance, une façon de tout prendre à la légère, le contraire de la gravité. Même si cette drôlerie s'affaiblit dans *Ni toi ni moi*, elle y est encore très présente, se fondant notamment sur les décalages burlesques : l'exercice de style où la romancière récrit le journal de Constant en l'entrelardant de trivialités modernes (*NTNM*: 104-106) est à cet égard un morceau d'anthologie, de même que le chapitre où la narratrice se met à « dé-lyre[r] à démolir l'Orphée de nos légendes » (*NTNM*: 191) :

Il n'a pas assuré, et elle est morte. O.K., O.K., ça arrive à tout le monde, ça peut arriver. Mais la deuxième fois? [...] [C]e mythe vivant est incapable de tenir deux minutes sans se retourner, de se retenir une poignée de secondes afin que sa femme jouisse de la vie! Pauvre mec, va! Éjaculateur précoce! Impuissant! Non mais c'est vrai, quoi! (*NTNM*: 192)

15. Parce qu'il les prend au mot ou presque, *Ni toi ni moi* est d'ailleurs une réponse ironique à la prédiction de Jourde et Naulleau, qui avaient annoncé dans leur pamphlet (2004 : 138) que Laurens publierait (en 2017) un livre intitulé *Toise émoi*.

Même lors de la scène la plus abominable du livre, la violente dispute finale, l'atrocité de la dépossession de soi est désamorçée par l'humour noir, les deux amants allongés côte à côte étant comparés à « des cadavres qui attendent d'être identifiés » (*NTNM*: 236), et par un fantastique burlesque qui traite sur le mode bouffon la terrifiante apparition des spectres: « Il était immobile, le regard dilaté par l'horreur et l'effroi, moi nue en face de lui, l'oreiller serré dans mes bras, en arrière-plan défilaient un guépard, un tyrannosaure, une hydre, un sorcier vaudou, des Indiens jivaros » (*NTNM*: 238). Toutes les fois qu'il s'agit de se « décharger d'une pesanteur affreuse » (*NTNM*: 264), l'humour intervient, à moins qu'il ne s'agisse de cette ironie diffuse dont la narratrice ne se départit jamais vraiment tout à fait, fût-elle amère – « J'étais si humiliée que l'ironie restait ma seule arme » (*NTNM*: 303) –, et qui est d'ailleurs l'une des ressources explicites de son héroïne virtuelle contre les coups du sort: « L'ironie d'Hélène à certains moments du film est la manière féminine de vivre un désastre [...] » (*NTNM*: 248).

Cette tendance à faire de l'esprit en toutes circonstances, y compris les plus sombres, est l'un des signes particuliers les plus évidents de cette écriture. Mais sa marque de fabrique la plus spécifique est que cette drôlerie s'exprime notamment par des jeux de mots, qui sont aussi l'une de ses singularités les plus décriées. En dépit de prestigieuses tutelles (François Rabelais, Honoré de Balzac, Marcel Proust...), les calembours sont en effet fort mal tolérés par nos élites littéraires¹⁶. Mais les tenants des belles-lettres peuvent bien se froisser de voir une agrégée se rabaisser au niveau de l'almanach Vermot – « Ouarzane et mourir? » (*A*: 54), c'est ne pas voir que le mot d'esprit, comme Sigmund Freud l'a montré, est un mécanisme de défense, ce penchant ludique pour l'incontrôlable du signifiant ayant pour fonction de se décharger de la loi du signifié et, par là même, du poids de l'existence. Laurens est d'ailleurs, à mon goût, plus

16. Jourde et Naulleau parlent, à propos de Laurens, de « calembours idiots » (2004: 138).

faible quand elle s'abandonne à la littéralité pesante de l'épanchement et de la souffrance, à l'expression non distanciée de la douleur. L'épilogue de *Ni toi ni moi* l'admet à sa manière, la narratrice priant son correspondant de lui « pardonner la violence et l'amertume de ce que parfois » elle a « pu lui écrire » (*NTNM*: 359).

Ce qu'il y a de sûr, c'est que la romancière ne saurait éviter d'imposer à ses biographèmes un traitement tonal. Cette stylisation est déjà une manière de décanter la réalité et de la rendre acceptable en lui donnant un sens. Or, on l'a noté, différents traitements sont à chaque fois possibles pour le même épisode vécu. Les hésitations de la narratrice de *Ni toi ni moi* sur le dénouement « sordide » (*NTNM*: 351) du film thématisent de façon exemplaire cette loi bien établie de la création littéraire : « À ce moment du film, on peut choisir un angle humoristique, une fin drôle et tendre – c'est une possibilité qu'offre encore l'histoire, à ce moment-là, bien qu'il ne s'agisse pas précisément d'une comédie romantique » (*NTNM*: 346). C'est bien entendu le choix d'un registre qui conduit à modifier l'action, et non l'inverse : les événements eux-mêmes n'imposent rien. Le thème du film – l'« inconsistance radicale » (*NTNM*: 145) d'un homme – a beau, « dans l'ensemble », être « triste », il n'empêche, on peut « évidemment » « voir les choses sous l'angle humoristique » (*NTNM*: 147) : « [C]'est l'histoire d'un type qui ne sait pas ce qu'il veut, qui change constamment d'avis : “je mets une lettre à la poste que déjà la résolution contraire est dans mon cœur.” Il y a là un ressort comique évident, qu'on peut exploiter » (*NTNM*: 147). D'ailleurs, à l'image de son héros, la faiblesse d'Adolphe est sans doute de n'avoir pas su choisir sur quel mode conduire le récit : « C'était touchant et ridicule à la fois, cette histoire à la gomme, le miroir de maladresse et de lâcheté qu'elle tendait, les gens ne savaient pas s'il fallait en rire ou en pleurer » (*NTNM*: 348). La terrible altercation sentimentale évoquée plus haut met elle aussi en évidence les différentes virtualités tonales offertes par une même séquence, la narratrice alternant « la puissance naturaliste » (*NTNM*: 236), « le fantastique » et un comique « à

la Marx Brothers» (*NTNM*: 241). Et pourtant, sur le fond, c'est une « tragédie » (*NTNM*: 248), un « drame [...] atroce » (*NTNM*: 270), « l'affreux [...] ratage de l'amour » (*NTNM*: 271).

À l'éventail des « tonalité[s] » (*NTNM*: 241) répond celui, plus ouvert encore, des rôles endossables. Si le monde est une comédie, alors il est loisible de se transformer en personnage, en de multiples personnages¹⁷. S'inventer un alter ego: c'est là assurément l'un des mécanismes les mieux connus de la création romanesque, un mécanisme auquel le roman autobiographique semble d'ailleurs plus propice que l'autofiction: « *[T]u fus éblouie – prémices de ton amour du théâtre – par la facilité qu'il y a à changer de vie: il suffit de changer de nom* » (*AR*: 160). Ainsi Hélène, romancière abandonnée, dans *Ni toi ni moi*. Mais chez Laurens ce processus projectionnel est pour ainsi dire démultiplié, le but étant d'éviter de se statufier: « Vous trouvez que je me statufie, que je fais d'Hélène une femme de marbre » (*NTNM*: 276). Aussi la narratrice, à un premier niveau, s'identifie-t-elle à des personnages de romans – par exemple Ellénore, l'héroïne de Constant (*NTNM*: 168) – ou, plus volontiers encore, à des actrices célèbres: Audrey Hepburn (*NTNM*: 31), Ingrid Bergman (*NTNM*: 178, 293), Liv Ullmann (*NTNM*: 241)... Mais, en tant que protagoniste, elle adopte aussi des poses, se donnant des airs qui font d'elle un personnage au carré: « Peut-être, à la rigueur, pour les besoins du jeu, devrai-je, comme je l'ai longtemps fait, poser à l'amazone lassée des conquêtes » (*A*: 18). À la faveur des relais de focalisation, elle va jusqu'à apparaître en « mystérieuse inconnue » (*A*: 78, 132) aux yeux de Camille. Mais l'exemple de *L'avenir*, où l'auteure est à la fois Camille et la narratrice, montre qu'il arrive à la romancière de se dédoubler, au sein d'une même fiction, en deux créatures différentes. Un tel hendiadyn n'est d'ailleurs pas réservé à la narratrice, il peut aussi

17. À cet égard, il est dans la logique des choses que *L'amour, roman*, où l'auteure rappelle d'ailleurs sa passion ancienne pour le théâtre (23), ait été adapté à la scène en 2007, par Carole Drouelle, sous le titre *L'amour, théâtre*.

s'appliquer aux autres personnages, comme le montre le dispositif baroque de miroirs et d'emboîtement sur lequel est construit *Ni toi ni moi*. Ainsi y trouve-t-on deux cinéastes : le destinataire des blogues et l'amant de l'héroïne, celui qu'elle choisit d'appeler Arnaud (*NTNM*: 31). Or, la narratrice nous invite, incidemment, à les superposer, si ce n'est à les confondre : « [...] Après tout, ce cinéaste, c'est vous, non ? » (*NTNM*: 100). Parallèlement, le jeu savant des métalepses et du « *work in progress* » (*NTNM*: 11), en mettant à nu la genèse du texte, suggère que des personnages ainsi apparentés dérivent d'un étymon commun. L'enchâssement complexe qui, de l'œuvre autobiographique de Constant, tire une pièce dont les répétitions sont filmées, ou du moins inscrites dans un scénario, ce script étant lui-même inspiré d'un roman en cours et inséré dans l'échange de courriels qui fait l'essentiel du texte (*NTNM*: 13-351) mais qui n'en est pas moins intégré dans un cadre énonciatif supplémentaire constitué de la « Note de l'auteur » (*NTNM*: 11-12) et de l'« Épilogue » (*NTNM*: 353-376), tout cet appareillage sophistiqué¹⁸ est une invitation à réembobiner le fil qui, de Constant, fait Adolphe, puis le jeune réalisateur et son double, pour ne rien dire d'un éventuel modèle référentiel d'Arnaud. Le jeu est encore plus vertigineux qui, de Mme de Staël, tire Ellénore, puis une comédienne qui l'incarne, elle-même reflet d'Hélène, personnage d'un film dont la narratrice est le double (elles portent le même prénom ; voir *NTNM*: 340-346), tout en

18. À noter que *Ni toi ni moi* n'est pas le premier hypertexte inspiré par *Adolphe*. Genette, dans *Palimpsestes* ([1982] 1992 : 413), en cite trois, destinés à illustrer la « transvocalisation », c'est-à-dire « la transposition vocale (changement d'instance narrative) », « *Adolphe* étant raconté par Ellénore » : *Ellénore*, de Sophye Gay (1844), *La Polonoise*, de Stanislas d'Otremont (1957) et surtout *Le point de vue d'Ellénore : une réécriture d'Adolphe*, d'Ève Gonin (Corti, 1981). Mais Laurens semble surtout s'inspirer d'un roman de Michel Mohrt, *Benjamin ou Lettres sur l'inconstance* (1989), dont la forme épistolaire modernisée annonce les courriels de *Ni toi ni moi* et qui s'amusait déjà à multiplier les plans en transposant Constant dans la personne d'un écrivain fictif, Benjamin Hermenches, lui-même auteur, sur Constant, non seulement d'un essai mais d'un scénario pour la télévision. Sur ce roman, voir Fortier (2005).

renvoyant à la romancière elle-même, comme le concède l'épilogue par le biais d'un indice onomastique: « [J]e vous aime, Camille [...] – oh, laissons-le m'appeler Camille, pour une fois » (NTNM: 373-374). Telle est la diffraction de soi que soupçonnait déjà Claire dans *Index*, à propos de Camille Laurens, le romancier intradiégétique qu'elle prend pour un homme: « [E]lle le devinait dispersé dans tous les personnages » (I: 141).

Si *Ni toi ni moi* porte à son comble ce procédé des mises en abyme, en vérité celles-ci se retrouvent peu ou prou dans tous les romans de Laurens, favorisant à la fois la dissémination du moi et un métadiscours qui en dénude les mécanismes. Par degrés on voit ainsi presque partout se superposer: 1) le plan référentiel du vécu (indices autobiographiques); 2) le niveau diégétique (énonciation fictionnelle); 3) un roman dans le roman; 4) une adaptation à l'écran ou à la scène de ce roman dans le roman; 5) éventuellement, le récit du tournage. Rien d'étonnant, dès lors, si la narratrice voit son personnage – elle-même, autrement dit – lui échapper, lorsqu'elle se retrouve incarnée, dans un film, « en déesse frileuse et mamelue » (A: 56) et en « brune incendiaire » (A: 19) alors qu'elle s'imaginait plutôt en Nicole Kidman (AR: 135). Loin d'être gratuite, la virtuosité de ces transmodalisations (Genette, [1982] 1992: 395-401) a pour principale fonction d'éparpiller le moi en autant de virtualités (ce n'est d'ailleurs pas un hasard si *Ni toi ni moi* rend hommage au monde virtuel des messages électroniques). Mais ce jeu d'acteurs, ce jeu de masques, loin d'exprimer l'angoisse d'une dépossession de soi, est un clin d'œil aux rêves de stars des midinettes; il participe sur un mode décidément ludique à ce processus d'allègement de soi qui peut conduire, l'humour aidant, à « figurer incognito dans le film de [s]a propre vie », à être « la doublure de [s]on double » (A: 35-36)!

L'étudiant roux d'*Index* « trouvait le bouquin suffisamment compliqué pour être l'œuvre d'une femme » (I: 274)... Comme pour lui donner raison, Laurens pousse le brio de l'exécution jusqu'à emprunter au Nouveau Roman la technique de la juxtaposition syntagmatique des possibles narratifs et des différentes

ébauches du récit : ainsi, l'auteure de *Ni toi ni moi* nous avertit dans sa note liminaire qu'ont été conservées dans le texte définitif « toutes les pièces jointes – brouillons de romans, fragments, notes sans suite, propositions de plans... – mais également celles [qu'il] n'a pas envoyées, et qui figurent ici sous la mention “corbeille” » (*NTNM*: 12). Tout cela fait du livre, ajoute-t-elle, « une sorte de chantier mental » (*NTNM*: 12), expression souvent employée par les théoriciens du « Nouveau Nouveau Roman », celui des années *Tel Quel*. Cette composition éclatée, qu'on retrouve dans *Philippe* et *Dans ces bras-là*, avec ses raturages ostensibles, est-elle, comme chez nos modernes, le signe d'une crise du récit ? Après tout, la narratrice n'avoue-t-elle pas qu'elle « ne peu[t] plus raconter d'histoires » (*NTNM*: 35) ? Sans doute, mais le caractère explicitement « expérimenta[l] » (*NTNM*: 145) du procédé traduit surtout, comme les dispositifs précédents, l'expérimentation de soi.

Ces variations délibérées sur une insaisissable identité s'appuient notamment sur la mobilité des pronoms, dont l'incessante permutableté aboutit à une sorte de dépronominalisation, à relier à l'impossibilité déclarée de dire « je »¹⁹. Si, à la faveur des métalepses, la narratrice de *Ni toi ni moi* est à la fois « je » et « elle », si, « quand [elle] écri[t], les identités se mêlent : je, elle ou moi, lui, toi ou vous » (*NTNM*: 25) – une indécision que blasonne le titre même du roman –, c'est que « tous les pronoms sont imaginaires » (*NTNM*: 25), cette formule, récurrente, exprimant la visée d'un radical allègement de soi et sa fictionnalisation. Le thème du désinvestissement des pronoms, privés de substance, a, il est vrai, son revers ; il est ambivalent. Le titre *Ni toi ni moi*, allusion aux plus plats des poèmes d'amour (*Toi et moi*, de Paul Géraudy, auquel *L'amour, roman* rend hommage –

19. Voir les remarques de Camille, dans *L'avenir* : « [E]lle ne peut pas écrire : *Je, moi je* [...]. À l'opposé, elle répugne aussi à dire “il, elle”, à tenir les personnages au bout de pincettes mondaines, à distance [...]. Non, à la rigueur pourrait-elle user de la deuxième personne, *tu, vous*, comme Perec, Butor ou Winckler [...] » (*A*: 205).

AR: 70-72)²⁰, a en effet, du point de vue sentimental, l'amertume des mots creux, un long passage du roman développant, avec des accents phénoménologiques, cette thèse de la « faillite » du « langage » (NTNM: 122), rendue sensible par la vacuité des pronoms :

Je, d'abord, qui sentait le champignon moisi, *je* pour faire l'effort d'exister, elle entendait l'effort, [...] *je* qu'on mettait à toutes les sauces, ce pronom qui pouvait usurper tous les noms, ce pronom personnel qui ne désignait personne à force de signifier tout le monde, et qui se poussait du col afin d'affirmer sa présence [...], *je* qui faisait semblant de ressembler à quelqu'un, qui feignait d'ignorer sa constante désagrégation, sa métamorphose perpétuelle [...] (NTNM: 121-122).

De cette mise à distance de soi, l'une des modalités favorites est enfin de multiplier les références intertextuelles. Ces allusions à d'autres textes sont si fréquentes chez Laurens qu'elles justifieraient une étude séparée et même, pourquoi pas, une édition savante qui les explicite. Jouant sur les codes, riches de décalages parodiques et d'amusants pastiches, procédant par connivence avec le public lettré, tout à la fois antiromanesques et postmodernes, baroques par leur scintillant jeu de miroirs, substitués économiques aux descriptions et enrichissement sémantique de la fiction, elles remplissent en effet de nombreuses fonctions. Mais, pour m'en tenir à mon propos, l'effet de ces médiations littéraires est aussi de multiplier les plans, de peupler le moi de créatures imaginaires qui lui ressemblent ou le réinventent, le projetant dans autant d'univers fictionnels.

20. Pensons aussi à *Lui et elle* (1859), réponse de Paul de Musset au célèbre *Elle et lui* (1859) de George Sand, bientôt suivie de *Lui, roman contemporain* (1860) de Louise Colet, la maîtresse de Gustave Flaubert. Cet enchaînement de romans autobiographiques, sinon à clés, sur les amours fameuses de Sand et Alfred de Musset préfigurait la vogue actuelle pour l'autofiction « people », le livre de Louise Colet, qui met en évidence l'incompatibilité des êtres et les malentendus de la passion, présentant en outre des affinités thématiques avec *Ni toi ni moi*.

POURQUOI ÉCRIRE, POURQUOI S'ÉCRIRE

En analysant les différents aspects de cette dextérité technique qui est l'un des talents de Laurens, on a voulu montrer que ce « jeu brillant » (A: 194) de l'écriture, loin d'être une fin en soi, est au service de la fictionnalisation de soi et d'une sorte d'évaporation de l'être dans un monde textuel plus aérien que le monde réel et dont la légèreté, loin d'être insoutenable, est au contraire une réponse à la souffrance de vivre. Mais il reste à approfondir le sens de cette virtuosité: au fond, pourquoi écrire – pourquoi s'écrire?

D'un texte à l'autre, la romancière nous livre sur le sujet toute une méditation, singulièrement plus sombre que sa manière habituelle. D'abord, le bonheur ne s'écrit pas: « [P]endant l'âge d'or avec Jacques [...], j'ai cessé d'écrire » (A: 194). On n'écrit que parce que l'amour est mort – « L'œuvre d'art, c'est le tombeau de l'amour » (NTNM: 203) –, mais « écrire ne ramène pas l'amour » (NTNM: 36). Si Orphée chante, c'est qu'il a « cess[é] d'être au monde dans l'évidence de l'amour et du sexe » (NTNM: 195). L'écriture, en somme, est un pis-aller: on écrit « pour effacer l'échec de l'amour » (NTNM: 336), pour « convertir la douleur en histoire », pour la « sublimer » (A: 172-173). Mais si ce sédatif ne suffit pas, alors il faut se purger, se délivrer de cette tumeur, faire de l'écriture une catharsis. Telle est l'hypothèse de Claire sur *Index*: « Et si toute cette histoire était arrivée à une femme inconnue nommée Camille Laurens qui aurait décidé de s'en affranchir en la racontant [...] ? » (I: 275-276), l'auteur s'étant ainsi « déchargé d'une histoire vraie » (I: 140). Mais s'il s'agit de « se déshystériser » pour « échapper à l'emprise de l'autre » (Laurens, 2005), le mieux n'est-il pas carrément de l'assassiner? Comme dans la tragédie grecque, il semble qu'il n'y ait pas de catharsis sans un « jeu de massacre » (TH: 230). « Écrire, c'est-à-dire tuer » (A: 102): en écrivant son précédent roman, affirme la narratrice de *L'avenir*, elle a « liquidé la première amante de Jacques plus sûrement qu'en passant un contrat avec la Mafia pour lui bousiller ses freins » (A: 101-102). De fait,

Les travaux d'Hercule brodent, non sans humour, sur ce scénario fantasmatique où une femme tue son ex (le fameux Jacques), de même que Constant fait mourir les femmes de sa vie (*NTNM*: 271). Sans aller jusqu'à ces extrémités, fussent-elles imaginaires, on ne saurait selon Laurens tenir « la littérature » pour un simple « divertissement » (*NTNM*: 272) ; d'ailleurs il ne faut pas « que la beauté masque la vérité » (*NTNM*: 197). Le but de la narratrice, dans *Ni toi ni moi*, la ligne structurante du récit est de comprendre pourquoi elle a été abandonnée, de « donne[r] un sens à ce qui n'en a pas » (*NTNM*: 274) : la littérature, en somme, a une fonction herméneutique.

Il faut en convenir : ainsi résumée, cette poétique de la souffrance, en dépit des subtilités de l'ironie, ne va pas beaucoup plus loin que la psychologie commune. Le pouvoir des mots est-il simplement « d'aider les hommes à vivre » (Laurens, 1999 : 11) ? « Car les mots pensent » (1999 : 12) : l'écriture ne serait-elle, en fin de compte, qu'une compensation ? En vérité, cette psychopathologie de l'écriture post-traumatique gagnerait à s'approfondir d'une psychanalyse littéraire avec laquelle la romancière ne fait que flirter, la réduisant à un personnage. La figure du psychanalyste étant récurrente dans l'œuvre – où il s'appelle habituellement Jacques –, il arrive que Freud soit cité, et à bon escient : « Tout se passe comme s'il nous fallait détruire quelque chose ou quelqu'un pour ne pas nous détruire nous-mêmes » (*NTNM*: 217). Or le père de la psychanalyse, à lui seul, nous fournirait les outils essentiels à une théorisation des mécanismes et des fonctions de l'écriture autofictionnelle que Laurens décrit de l'intérieur, certes, mais d'une manière plus intuitive que conceptuelle. Parmi ces notions qui sont au cœur des travaux de Freud sur le *Dichter*, pensons à la catharsis, au rôle central du *fantasmer*, à la dimension ludique de la création littéraire, à la corrélation entre le retrait de l'investissement libidinal et la position narcissique de l'écrivain comme de l'humoriste ; pensons surtout à cette notion essentielle à la métapsychologie freudienne – et si éclairante pour la duplication autofictionnelle – qu'est la « fissilité » du moi, cette « tendance de l'écrivain

moderne à cliver son moi, par auto-observation, en moi partiels et à personnifier en conséquence les courants conflictuels de sa vie psychique en plusieurs héros» (Freud, [1908] 1985: 43). Mais nous savons depuis Doubrovsky, c'est-à-dire depuis l'origine, que l'autofiction n'est rien d'autre que l'autobiographie revue par la psychanalyse. C'est pourquoi je préférerais, pour terminer, inviter à une relecture de Laurens qui soit plutôt informée par la phénoménologie. Elle aussi affleure dans l'œuvre, à la faveur d'une exergue (Emmanuel Lévinas, au seuil de *L'avenir*), d'une allusion (au garçon de café – A: 15), d'une lecture (*La nausée*, dans *Ni toi ni moi*) ou d'une méditation sur la présence des corps (*NTNM*: 75-78). *Ni toi ni moi*: derrière le leurre d'une allusion aux facilités de la poésie sentimentale se profile une méditation plus profonde sur l'intersubjectivité, sur le dévoilement ou le non-dévoilement de l'être, comme si nous n'avions jamais accès qu'à du «phénomène d'être» (Sartre, 1987: 14), non à l'être lui-même: faute de cette donation parfaite, il faudrait alors se résoudre à l'étoilement des perspectives, au miroitement des points de vue, à l'infinie variation des *Abschattungen*.

BIBLIOGRAPHIE

- DOUBROVSKY, Serge (2007), « Les points sur le “i” », dans Jean-Louis JEANNELLE et Catherine VIOLLET (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, p. 53-65. (Coll. « Au cœur des textes ».)
- FORTIER, Frances (2005), « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation », *Protée*, vol. 33, n° 3 (hiver), p. 51-64.
- FREUD, Sigmund ([1908 : « Der Dichter und das Phantasieren »] 1985), « Le créateur littéraire et la fantaisie », dans Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, p. 33-46.
- GAZIER, Michèle (2004), « Les femmes furtives », *Télérama*, n° 2854 (22 septembre), p. 62.
- GENETTE, Gérard ([1982] 1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- GONIN, Ève (1981), *Le point de vue d'Ellénore : une réécriture d'Adolphe*, Paris, José Corti.
- JOURDE, Pierre, et Éric NAULLEAU (2004), *Le Jourde & Naulleau. Précis de littérature du XX^e siècle*, Paris, Éditions Mango. (Coll. « Mots et Cie ».)
- LAURENS, Camille ([1991] 2002), *Index*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- LAURENS, Camille ([1992] 2001), *Romance*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- LAURENS, Camille ([1994] 2003), *Les travaux d'Hercule*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- LAURENS, Camille (1995), *Philippe*, Paris, P.O.L.
- LAURENS, Camille ([1998] 2001), *L'avenir*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- LAURENS, Camille (1999), *Quelques-uns*, Paris, P.O.L.
- LAURENS, Camille ([2000] 2002), *Dans ces bras-là*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

LE ROMAN FRANÇAIS DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

- LAURENS, Camille (2000a), « Le Carnet de bal de Camille Laurens », entretien avec Baptiste Liger et Bernard Quiriny, *Chronic'art*, [En ligne], [<http://www.chronicart.com/webmag/article.php?page=2&id=478>]. (1^{er} juin).
- LAURENS, Camille (2000b), « Entretien avec Thierry Guichard », *Le Matricule des anges*, n° 32 (septembre-novembre), p. 60.
- LAURENS, Camille ([2003] 2004), *L'amour, roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- LAURENS, Camille (2004), *Cet absent-là*, Paris, Éditions Léo Scheer.
- LAURENS, Camille (2005), « (Se) dire, (s')interdire », communication à la journée d'étude « Genèse et autofiction » organisée par l'équipe « Genèse et Autobiographie » (ITEM) le 4 juin 2005 à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm (Paris) [version orale, transcrite par mes soins ; pour la version écrite de cette communication, voir Laurens, 2007].
- LAURENS, Camille (2006), *Ni toi ni moi*, Paris, P.O.L.
- LAURENS, Camille (2007), « (Se) dire et (s')interdire », dans Jean-Louis JEANNELLE et Catherine VIOLET (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, p. 221-228. (Coll. « Au cœur des textes ».)
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- MOHRT, Michel (1989), *Benjamin ou Lettres sur l'inconstance*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul ([1943] 1987), *L'être et le néant*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)

CETTE MORT-LÀ : L'ÉCRITURE DU DEUIL CHEZ CAMILLE LAURENS¹

Barbara Havercroft

Université de Toronto

J'entends une immense clameur muette.
[...] Qui l'entend découvre le déferle-
ment du désespoir qui est en train d'em-
porter le cours du monde [...]. L'écrit,
ainsi, se fait, commence et sans cesse
recommence en s'arrachant du mutisme.

Paul CHAMBERLAND,

*Une politique de la douleur :
pour résister à notre anéantissement.*

De la diversité étonnante qui caractérise l'écriture française des deux dernières décennies se dégage ce que l'on pourrait appeler « une écriture de l'extrême »², le volet extrême de l'extrême contemporain, à savoir un certain courant de textes autobiographiques et autofictifs dans lesquels les écrivaines tiennent à raconter des expériences difficiles, voire excessives dans leur effet

1. Le présent article s'inscrit dans le projet de recherche intitulé « Les blessures "indicibles" : le trauma social dans les écrits autobiographiques contemporains des femmes », subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada que je tiens à remercier de son soutien.

2. J'ai évoqué cette tendance au sein de la littérature de l'extrême contemporain dans une étude de *La honte* d'Annie Ernaux (Havercroft, 2005). Voir aussi Havercroft (2006) pour une analyse de la rhétorique du trauma de l'anorexie chez Geneviève Brisac.

sur la psyché humaine. De toute évidence, ce sont les écrivaines qui s'adonnent, nombreuses, à cette rédaction des événements traumatiques, ce dont font foi les textes de Christine Angot et de Béatrice de Jurquet sur l'inceste, ceux de Geneviève Brisac et d'Amélie Nothomb sur la souffrance psychologique et physique de l'anorexie, ou ceux d'Annie Ernaux sur l'avortement, la violence familiale et le cancer du sein, pour ne nommer que ces exemples-là. S'ajoute à ces divers types de trauma personnel encore une sous-catégorie, celle constituée par les textes autobiographiques qui portent sur la mort d'un enfant, rédigés du point de vue du parent endeuillé. On n'a qu'à penser aux ouvrages récents de Laure Adler (2001), d'Aline Schulman (2001), de Janine Massard (2001) et d'Hélène Cixous (2000) pour constater la présence de ces « récits de mort » (Drillon, 2003 : 129) dans le paysage littéraire français actuel³. Si les femmes semblent pratiquer plus souvent que les hommes cette écriture du deuil de l'enfant défunt, il n'en reste pas moins que certains écrivains s'y sont consacrés, dont Jacques Drillon dans *Face à face* (2003) et surtout Philippe Forest, qui revient trois fois sur la mort de sa fille, atteinte d'un cancer. Ayant déjà raconté cette pénible histoire sous forme de roman autobiographique dans *L'enfant éternel* (1997), et ensuite, « de la façon la plus directe qui soit » (Forest, 2007 : 89), « sans aucun artifice » (2007 : 9) dans *Toute la nuit* (1999), Forest fait un retour sur le même thème dans son essai *Tous les enfants sauf un* (2007), où il réfléchit non seulement à ses deux premiers textes sur le sujet, mais aussi à l'hôpital en tant qu'institution et au deuil interminable que le décès de sa fille a déclenché chez lui. Force est de constater que l'impact

3. Il n'y a pas que des textes autofictifs et autobiographiques qui traitent du thème de la mort d'un enfant. Dans deux romans récents, à savoir *Bref séjour chez les vivants* (2001) et *Tom est mort* (2008), Marie Darrieussecq s'attarde à cette même problématique. La publication de ce dernier livre a donné lieu à toute une controverse lors de la rentrée littéraire de l'automne 2008, lorsque Camille Laurens a accusé Darrieussecq de « plagiat psychique », estimant que *Tom est mort* ressemble trop à son propre récit, *Philippe*. Pour une analyse de quatre textes français contemporains qui portent sur la mort d'un enfant, voir Rye (2007).

traumatique de la mort d'un enfant sur les parents est énorme, car une telle mort prématurée prive ces derniers à la fois de leur enfant et de leur propre identité comme parents. Adler l'a bien dit : « Perdre un enfant, c'est rompre l'ordre naturel du monde » (2001 : 247) et une telle perte instaure, chez la mère qui survit à son enfant, ce qu'Elaine Hansen (1997 : 26) nomme « une impossibilité logique », voire un tabou : la mère sans enfant.

Tel est justement le cas de Camille Laurens, qui a rédigé un récit autobiographique de deuil intitulé *Philippe*, après la mort subite de son nouveau-né en 1994. Si Philippe – le texte publié aussi bien que son référent (le bébé décédé) – hante les pages d'autres textes de Laurens, comme *Dans ces bras-là, L'amour, roman* et *Cet absent-là*, c'est surtout dans le récit *Philippe* que Laurens explore tous les enjeux de son décès et du processus de deuil qui l'accable par la suite. Face à l'aporie dans laquelle se trouve l'écrivaine après cette perte inattendue, comment faire pour affronter ce que Jacques Derrida nomme « la possibilité de l'impossible [qui] commande toute la rhétorique du deuil et [qui] décrit l'essence de la mémoire » (1988 : 53) ? Quel est le rôle de l'écriture dans le processus du deuil chez Laurens ? Quelles sont les modalités spécifiques de cette énonciation de l'indicible douleur ? Existe-t-il une rhétorique du deuil qui se construit dans *Philippe*, ce bref texte poignant ? Voilà autant de questions auxquelles la présente étude tentera de répondre.

PHILIPPE: LE COMBLE DE LA DOULEUR

Publié en 1995, quelque dix-neuf mois après le décès de l'enfant consécutivement à une erreur médicale, *Philippe* se distingue des romans et des autofictions de l'œuvre de Laurens, et ce, sur les plans du ton, du style et du genre. On le sait, Laurens est connue pour sa virtuosité stylistique et narrative, ce « jeu brillant » (Laurens, [1998] 2001 : 194) qu'Yves Baudelle analyse si bien dans son article dans le présent ouvrage : les calembours, le travail onomastique, l'intertextualité, la parodie et l'ironie, les intrigues complexes, l'engagement ludique avec le langage, la

citation, les mises en abyme, la focalisation oscillante, l'emprunt au roman policier et à la structure de l'enquête et enfin la chronologie narrative perturbée sont tous des sceaux de son écriture⁴. Dans *Philippe*, par contre, Laurens laisse de côté les jeux humoristiques pour endosser un ton résolument sobre, circonstances obligent. Et à la différence des autres textes de son œuvre, *Philippe* est une autobiographie proprement dite, où le célèbre pacte de Philippe Lejeune est scellé par un ricochet référentiel selon lequel les noms propres du fils et du mari, Philippe et Yves Mézières, accompagnés de maints autres biographèmes bien connus de la vie de Camille Laurens/Laurence Ruel, nous mènent rapidement à l'identification de la narratrice et de l'auteure, qui n'est jamais nommée explicitement dans le texte⁵. Le récit comprend quatre sections différentes, intitulées «Souffrir», «Comprendre», «Vivre» et «Écrire», quatre verbes qui représentent la suite des actions entreprises par la narratrice lors des diverses étapes de l'accouchement, du décès et du deuil. C'est dans la première section («Souffrir») qu'elle précise que son fils

4. Sur l'écriture de Laurens, voir Capitanio (2002: 5-16) et Rodgers (2005: 94-109).

5. C'est justement l'emploi des vrais noms propres des personnes à qui le texte fait référence qui a posé de grands problèmes à Laurens, après la publication de *Philippe* et de *L'amour, roman*. Le médecin qui a commis l'erreur médicale lui a intenté un procès pour diffamation, prétendant que ce livre aurait de néfastes retombées sur sa carrière. Laurens a donc dû remplacer tous les noms propres, sauf celui de Philippe, par des initiales (différentes, évidemment, de celles des noms en question) et le livre a aussi été interdit à la vente à Dijon, la ville de la naissance et du décès de son fils. Si ce procès a eu une incidence importante sur son écriture, si elle écrivait dorénavant «avec une épée de Damoclès au-dessus de la tête» (Laurens, 2007: 223), cette tension ne faisait qu'augmenter lors d'un deuxième procès, celui-là engagé par son mari Yves après la publication de *L'amour, roman* (2003a) pour atteinte à la vie privée. Encore une fois, les enjeux onomastiques se sont avérés dangereux pour l'auteure: trouvant que c'était «impossible» (Laurens, 2003a: 27) de l'appeler par un autre prénom, Laurens s'est servie du vrai nom propre du mari dans son roman. Après le procès, Laurens «a été contrainte de changer le prénom de son mari» (Cusset, 2007: 198). Dans la présente étude, j'utilise l'édition originale de *Philippe*, celle où tous les noms sont révélés. Les renvois à ce texte seront désormais indiqués par la mention *P*, suivie du numéro de la page.

est né à 13 h 10 le 7 février 1994, mais qu'il est mort à 15 h 20 le même jour, à cause d'une série d'erreurs commises par l'obstétricien incompétent, un certain Dr Delignette. Ces erreurs sont décrites et critiquées en détail dans la deuxième section du livre (« Comprendre »), où la narratrice se penche sur le déroulement (ou plutôt, le dérèglement) de l'accouchement. Écrit sous le signe double de la douleur et de la rébellion, affichées toutes les deux dans l'épigraphe d'André Breton, le récit vise à la fois à rendre justice, à redonner vie à Philippe par l'écriture, à faire le deuil et aussi à régler des comptes avec le médecin négligent qui a vite réagi à son tour, pour régler ses comptes avec l'auteure.

De toute évidence, *Philippe* constitue un livre charnière dans l'œuvre et le parcours de Laurens, car à partir de « ce jour-là » (*P*: 15), comme le signale Laurens dans son essai « Habiter la langue », son rapport à la langue s'est radicalement transformé. Effectivement, cette « ligne de faille », cette « frontière entre espérance et désespoir, attente et néant, fiction romanesque et autobiographie nue » (Laurens, 2001 : 66) sépare également deux façons de concevoir la langue et l'écriture. Avant le 7 février 1994, la langue était « une matière rebelle » à modeler, et l'écriture, « une lutte, une conquête » (2001 : 66). Après, « les mots soudain étaient une chair accueillante, ils [l']entouraient comme des bras » (2001 : 66) ; l'écriture lui donnait refuge et venait plus spontanément. En effet, comme Laurens l'avoue dans un entretien avec Philippe Savary, la rédaction de *Philippe* a changé radicalement son attitude envers l'écriture, qui relevait auparavant du travail, de la lutte, ainsi que le rapport entre l'écriture et la vie, qui s'imbriquaient dorénavant l'une à l'autre (Savary, 2003 : 21)⁶. Mais comment écrire ce deuil qui a effectué ce changement si fondamental de la façon dont Laurens « habitai[t] la langue, plutôt, dont elle [l']habitait aussi » (Laurens, 2001 : 66) ?

6. Laurens décrit ce changement d'attitude de la manière suivante : « Avant *Philippe*, je pensais que l'un se faisait au détriment de l'autre. Soit on vivait, soit on écrivait. [...] Maintenant, je crois que c'est imbriqué, c'est un mouvement de va et vient [sic], de l'écriture à la vie » (Savary, 2003 : 21).

LE DEUIL : ÉTHIQUE ET ÉNONCIATION

Dans ses multiples écrits sur le deuil, Derrida insiste sur le caractère double de ce genre d'écriture : il est question d'une problématique d'ordre éthique et énonciatif. Chaque fois, qu'il s'agisse de son hommage à Roland Barthes, à Louis Marin, à Jean-François Lyotard ou à d'autres critiques renommés, Derrida commence toujours son texte par constater son propre état de perte : les mots adéquats pour exprimer le deuil lui manquent, tout simplement. Pourtant, face au décès impensable et indécible, nous avons la responsabilité d'en parler et de participer aux rites de deuil : « Parler est impossible, mais se taire le serait aussi, ou s'absenter ou refuser de partager sa tristesse » (Derrida, 1988 : 15). Malgré l'immense difficulté de parler, il faut donc témoigner de la singularité de l'amitié en question et du caractère unique du défunt, celui qui n'est plus avec nous que dans le sens où il est « en nous ». Justement, comme l'affirment Pascale-Anne Brault et Michael Naas dans leur présentation des écrits de Derrida sur le deuil : « Il faut répondre même quand on n'en a pas le cœur, quand on ne trouve pas les mots ; il faut parler [...] afin de combattre toutes les forces qui travaillent à effacer ou à recouvrir non seulement les noms sur les tombes, mais aussi l'apostrophe du deuil » (Brault et Naas, 2003 : 55). Pour naviguer ce passage entre l'impossibilité et la nécessité de dire le deuil, Derrida a recours, entre autres, à la citation pour garder les morts vivants en nous. Effectivement, on peut bien parler des morts, à la place des morts, aux morts, pour les morts, avec les morts, ou bien les laisser simplement parler pour eux-mêmes : les citer, leur céder la parole. Dans ce dernier cas, fréquent chez Derrida qui cite dans chaque texte les paroles du défunt, la citation est employée comme une forme d'intériorisation textuelle ; les mots de la personne décédée ne font pas simplement partie du texte de deuil, étant « dedans », mais ils signalent également le surgissement d'une « altérité infinie » (Brault et Naas, 2003 : 43) à l'intérieur de ce dernier. Ainsi avons-nous la double tâche de laisser l'autre parler et aussi de lui rendre hommage avec nos

propres mots, pourvu que nous évitions le danger narcissique d'utiliser le défunt pour nos propres besoins. Il s'agit là, toujours selon Derrida, d'une question de responsabilité éthique.

Force est de constater que les postures énonciatives de Derrida et de Laurens sont bien différentes. Les textes de deuil de Derrida sont autant d'hommages à une série d'hommes célèbres⁷, critiques et théoriciens, qui ont eu des vies assez longues et illustres, qui ont laissé toute une œuvre derrière eux. De plus, c'étaient ses amis, à l'exception de sa mère, de qui Derrida parle dans « Circonfession » (Bennington et Derrida, 1991). Et cette amitié fait en sorte que le deuil commence même avant la mort proprement dite, qu'il s'installe déjà avec l'amitié, en anticipation de la mort à venir. Tout autre est la situation énonciative de Laurens, dont le texte porte sur un bébé qui n'a vécu que deux heures et dix minutes, telle l'étincelle évoquée dans la citation de Breton⁸ mise en exergue de *Philippe*. Comment écrire le texte de deuil pour quelqu'un qu'on a à peine connu, qui n'a émis ni parole ni cri, dont la brève présence revient surtout à une absence subite et imprévue? Laurens doit-elle se fier à un texte au conditionnel, à l'irréel d'un « ce qui aurait pu être », à l'invention de souvenirs fabriqués?

À l'instar de Derrida, Laurens insiste simultanément sur la nécessité et sur la difficulté (*P*: 18) d'écrire le deuil. Se servant de la métaphore du trou pour faire référence à l'abîme de sa douleur et à « l'écart [qui] se creuse » (*P*: 19) entre elle-même et son bébé mort, elle entame sa propre rhétorique du deuil sur le plan métatextuel, en évoquant l'impossibilité de l'énonciation: « Écrire: mettre des mots *dans le trou*, colmater. Les mots ne comblent rien. Les mots manquent » (*P*: 19; je souligne). Plus

7. Parmi les textes de deuil rédigés par Derrida et rassemblés dans *Chaque fois unique, la fin du monde*, il n'y a qu'un seul qui rend hommage à une femme: celui écrit pour Sarah Kofman, qui est aussi le seul texte sans titre (Derrida, 2003: 207-232).

8. La dernière phrase de ce long passage d'*Arcane 17* se lit comme suit: « Elle [la rébellion] est l'étincelle dans le vent, mais l'étincelle qui cherche la poudrière. »

tard, dans une enquête de *La Quinzaine littéraire* sur l'apport de la colère à l'écriture, Laurens avoue qu'elle a fait sienne la devise de Gustave Flaubert : « À force de contempler *le trou noir* et de répéter : cela est, cela est, cela est, on se calme » (Laurens, citée dans Bergounioux, 2002 : 21). Ces commentaires montrent bien que la citation et l'intertextualité font partie intégrante de la rhétorique du deuil chez Laurens.

Si, d'après Derrida, la citation des paroles du défunt lui donne en quelque sorte le dernier mot, lui assure une sorte de survivance, tout en lui disant « adieu », cette pratique se transforme nécessairement dans *Philippe*, étant donné le silence assourdissant de l'enfant. Effectivement, la narratrice parle à la place de Philippe, elle parle pour lui, pour donner voix à toute une vie de paroles qui ne s'énonceront jamais, ainsi qu'à sa propre souffrance et sa protestation : « Je crie parce que tu n'as pas crié, j'écris pour qu'on entende ce cri que tu n'as pas poussé en naissant » (*P* : 73). En fait, le livre dans son entier constitue un long cri d'angoisse et de tristesse, où les voix des deux sujets d'énonciation, un mort, l'autre vivant, se mêlent dans une lamentation aiguë.

PARLER AUX MORTS

Le dernier extrait de *Philippe* (*P* : 73) cité ci-dessus met en évidence une autre composante de la rhétorique du deuil chez Laurens, en l'occurrence, l'acte de s'adresser directement à la personne décédée. Derrida conçoit ce désir de parler encore à l'autre, au défunt silencieux, à lui uniquement, comme une responsabilité qui fait partie intégrante du genre de l'oraison funèbre. On l'appelle, on l'interpelle « sans détour et sans médiation » (Derrida, 2003 : 241) ; on peut même lui faire des confidences. À quelques reprises dans *Philippe*, Laurens adopte cette pratique énonciative, instaurant un dialogue à sens unique où le « je » et le « tu », déictiques par excellence de la relation de subjectivité benvenistienne, n'arrivent évidemment jamais à s'inverser. Déjà, à la deuxième page du récit, la narratrice appelle explicite-

ment son bébé au « visage [bleu] de martyr » : « Philippe [...], tu as eu deux heures pour accomplir ta vie d'homme, en faire le tour. Et moi [...], j'ai eu deux minutes pour être mère. Enfant défunt, mère défunte » (*P*: 14). Ici, les discours à l'autre et l'intimité créée par la relation « je/tu » permettent à la narratrice d'établir un parallèle entre elle-même et son fils, de se rapprocher de lui, d'être avec lui dans une douleur conjointe. En plus de mentionner une lettre à Philippe, écrite par Yves et signée « ton papa et ta maman » (*P*: 28), lettre scellée par des gouttes de cire rouge au cercueil du bébé mais qui n'est pas citée dans le texte⁹, la narratrice s'adresse de nouveau à Philippe à la fin du récit : « J'écris pour dire *Je t'aime*. J'écris pour desserrer cette douleur d'amour, je t'aime, Philippe, je t'aime ; [...] j'écris pour que tu vives » (*P*: 73). Invoquer l'autre par le « tu » et aussi par son nom, c'est lui faire le don de son amour, c'est faire du livre une offrande d'amour, le don de « vie » par le biais de l'écrit.

LES MOTS DES AUTRES : L'EMPRUNT ÉNONCIATIF

Faute de véritables paroles de Philippe, la narratrice se tourne vers deux autres stratégies itératives pour construire sa rhétorique du deuil : la citation de certains intertextes clés et celle de quelques commentaires provenant des amis, des connaissances et des membres de la famille. Et là encore, on ne peut qu'acquiescer à la proposition de Derrida, d'après qui notre langage pour parler des morts est d'ordre itératif et se prête ainsi à la citation. En faisant le deuil de sa mère dans « Circonfession », par exemple, Derrida cite les paroles de saint Augustin (Bennington et Derrida, 1991 : 11), qui faisait alors le deuil de sa propre mère, ce qui donne lieu à une circulation et à un partage des paroles de souffrance et d'hommage. Mais chez Laurens, d'autres buts de la citation s'ajoutent à celui du seul hommage. Les

9. Comme Rye l'affirme avec raison, ce geste performatif et public où les parents se nomment en tant que tels dans cette lettre fait partie du deuil non seulement du fils, mais aussi de leur avenir et de leur identité comme parents (2007 : 274).

nombreux intertextes de *Philippe*, qui sont principalement à trouver dans la deuxième section du livre (« Comprendre »), sont pris surtout de textes scientifiques et médicaux et répondent au questionnement de la narratrice, qui cherche alors les causes spécifiques du décès de son bébé. Y sont cités des extraits du rapport d'expertise du professeur Papiernik (« expert près de la Cour de cassation » – *P*: 34), du rapport d'autopsie, du droit médical, du partogramme et du « carnet de santé » de la narratrice, ainsi que des passages de quelques ouvrages scientifiques : l'*Encyclopædia Universalis*, le *Guide Papiernik de la grossesse*, le dictionnaire *Le Robert* et le livre du Dr J.-M. Cheynier, *Que sa naissance soit une fête*¹⁰. Intercalées dans le récit de la narratrice, formant une vaste mosaïque de textes hybrides, ces citations se parlent et se répondent. La narratrice se fie aux « autorités » pour éduquer le lecteur et la lectrice – pour leur donner une formation en complications possibles lors d'un accouchement –, pour souligner la gravité des problèmes physiques de Philippe dans des termes proprement médicaux et, dans le cas des citations du professeur Papiernik en particulier, pour mettre en lumière les erreurs et l'incompétence du Dr Delignette, que la narratrice surnomme « Delignare » (*P*: 22).

Regardons de plus près un exemple de ce dialogue citationnel. Dans son propre récit, la narratrice rapporte une conversation qu'elle a eue avec le pédiatre (le Dr Dauvergne) et le Dr Delignette au sujet de la césarienne que ce dernier n'a pas faite. Employant le discours rapporté, la narratrice cite les paroles de Delignette, en découpant les dernières en syllabes afin d'imiter sa façon de parler, sa conviction d'avoir raison : « L'autre [Delignette] opine, oui, on ne peut que l'affirmer a posteriori, car pendant l'accouchement, il-n'y-a-vait-au-cu-ne-in-di-ca-tion

10. Le seul intertexte littéraire dans cette section du livre est tirée des *Maximes* de La Rochefoucauld : « Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui » (*P*: 44). Le bien-fondé de cette maxime est d'ailleurs mis en doute par l'incapacité de la narratrice de tolérer ou de pardonner la faute grave du Dr Delignette. Notons en passant que Laurens se servira des *Maximes* aussi dans *L'amour, roman* (2003a) dont elles constituent l'intertexte central.

de césarienne» (P: 52). La décomposition qu'effectue la narratrice des mots clés du médecin sert à mettre en question l'innocence sur laquelle Delignette insiste, voire à accuser ce dernier de sa faute. Ce passage est immédiatement suivi d'une citation du rapport d'expertise du professeur Papiernik, qui spécifie clairement la faute de Delignette, en indiquant par l'emploi du conditionnel passé ce que ce dernier *aurait dû* faire :

Le rythme cardiaque fœtal montre une tachycardie permanente et une réduction des oscillations: ces signes, associés à la fièvre, auraient dû faire poser dès 8 h du matin le diagnostic d'infection materno-fœtale. [...] On aurait dû à 8 h 15 décider de la mise en place immédiate d'un traitement antibiotique et proposer la réalisation immédiate d'une césarienne (P: 52; en italique dans le texte de Laurens).

Ce simulacre de dialogue entre les deux médecins, habilement façonné par Laurens dans sa juxtaposition des deux citations, intensifie l'accusation d'incompétence que lance la narratrice au Dr Delignette, car en citant le rapport du professeur Papiernik, elle s'approprie ses paroles à lui, en faisant ainsi siens le ton rationnel et le lexique sobre de la science, ce qui souligne davantage l'erreur de celui-là. La citation du rapport de Papiernik fonctionne donc comme réponse savante aux paroles décomposées de Delignette, mais aussi comme geste verbal d'inculpation.

Après un bref retour à son propre récit, où elle décrit le comportement impoli de Delignette – pas de condoléances offertes aux parents de l'enfant défunt, par exemple –, la narratrice cite les arguments de Delignette, qui défend sa décision de ne pas avoir fait de césarienne (P: 53-54). Chacune de ses raisons (ou excuses) est suivie d'une question entre parenthèses qui correspond à la pensée de la narratrice: «De toute façon, continue-t-il, il est "obstétricien, pas chirurgien". (Dois-je comprendre qu'il ne sait pas faire une césarienne?)» (P: 54). C'est comme si Delignette avait pu lire, sur le champ, les accusations du rapport du professeur Papiernik et y répondre, donnant lieu aux réactions de la narratrice par la suite. En fait, tous les intertextes

d'ordre médical, alignés en série dans cette section du récit, accompagnés des remarques du Dr Delignette (que ses paroles soient citées intégralement ou livrées par le biais du discours rapporté) servent à faire le procès du médecin, à bâtir une véritable pyramide d'arguments et d'accusations qui ne laissent aucun lecteur indifférent. Citer les paroles des autres, c'est leur laisser le soin de parler à sa place dans la voix de la science et de la raison ; c'est aussi faire un geste indubitable de monstration pour désigner le coupable du doigt. Il s'agit-là d'un deuil par accusation qui vise à « rendre justice » (P: 72), à blâmer le coupable et ainsi, à réparer le tort, en quelque sorte¹¹.

Cette combinaison hétérogène d'intertextes scientifiques et de narration intime s'avère également le lieu de la création de deux isotopies distinctes mais complémentaires qui communiquent deux versions des mêmes événements lors de l'accouchement : celle de la narratrice et celle des experts médicaux. La première isotopie, provenant du récit de la narratrice proprement dit, s'inscrit dans un registre émotif et est créée par l'accumulation de lexèmes témoignant de son effroi et de son désespoir : on y constate des sèmes tels que « angoisse » (P: 45), « débraillée » (P: 46), « abandonnée » (P: 46), « affolement » (P: 47), « peur » (P: 49) et « hébétée » (P: 49). À cette isotopie subjective s'ajoute celle, rationnelle mais tout aussi imprégnée de signes de la mort imminente du bébé, formée par la série de lexèmes connotant la détresse physiologique de l'enfant : « bradycardie » (P: 39), « tachycardie majeure » (P: 39), « anomalie » (P: 39), « lésions ischémiques cérébrales majeures » (P: 43), « anoxie » (P: 43),

11. À cet égard, Rye note que si *Philippe* constitue un texte personnel de « perte traumatique », il n'en reste pas moins qu'il joue un rôle public d'accusation (2007 : 274-274). Mais selon Gilbert (2002 : 261), ces tentatives de rendre justice par le biais de l'écriture ne sont pas toujours réussies. Il est question d'un effort sans espoir d'effectuer un acte performatif qui est toujours manqué, parce qu'on ne peut jamais réparer le tort en l'écrivant, malgré le désir que son témoignage le défasse, le renverse, le corrige. D'après Gilbert, l'écriture du tort (« writing wrong ») permet à l'auteur d'affronter chaque nouveau jour avec plus de force, ainsi que de faire le deuil et de mettre de l'ordre dans une perte qu'elle tente de comprendre (2002 : 270).

«l'asphyxie» (*P*: 43), «dystocie» (*P*: 47, 48) et «streptocoque» (*P*: 55). Cette accumulation de termes médicaux, qui côtoient des chiffres exacts (du temps, du nombre de battements du cœur fœtal par minute, du numéro du feuillet sur lequel les anomalies sont inscrites), permet au lecteur de suivre la dégradation progressive de la santé du bébé, en même temps que la montée inverse de l'angoisse de la narratrice. Tels les intertextes médicaux mis en série, les deux isotopies se complètent, se parlent; ces deux registres opposés construisent une rhétorique du deuil qui juxtapose la voix rationnelle des faits à celle, émotive et craintive, de la narratrice. Mais il y a plus en jeu dans cette construction habile de couches énonciatives multiples. Comme le constate Antoine Compagnon dans *La seconde main* (1979: 56-57), la citation met en œuvre deux discours, deux textes – le texte cité et le texte citant – dans lesquels se trouve un même énoncé, «l'objet d'échange» entre les deux. La citation fait aussi intervenir simultanément deux sujets d'énonciation différents – l'expert médical cité et la narratrice – au sein de l'énonciation citante. De cette manière, la voix de l'autre, celle de l'expert, transperce celle de la narratrice, lui permettant non seulement de sortir du mutisme provoqué par la mort auquel elle a déjà fait référence, mais aussi d'emprunter une voix «crédible» et des mots convaincants pour souligner l'injustice de cette mort imprévue.

Cette pratique de ventriloquie citationnelle se manifeste de nouveau dans la troisième section du récit («Vivre»), où elle prend pourtant une forme différente. Plutôt que de citer les paroles scientifiques des rapports et des livres médicaux, la narratrice cite ou décrit des discours des amis et des connaissances. Elle les classe en fait par groupes, selon le genre de propos qu'ils énoncent, introduisant chaque catégorie différente par l'expression démonstrative «il y a ceux qui...», suivie des précisions sur leurs énoncés et leur comportement. Il existe, par exemple, ceux qui font comme s'ils ignoraient complètement le décès de l'enfant, qui évitent d'en parler, ce qui fait mourir Philippe encore une fois. Cette mort à répétition, Laurens la décrit dans un beau chiasme: «Par eux, à leur insu, Philippe souffre mille morts: en

faisant comme si de rien n'était, ils font comme s'il n'était rien» (P: 64). La non-énonciation de l'événement funeste, ce discours de l'évitement, effectue une véritable rature du bébé, dont il ne reste aucune trace discursive. En effet, faire de Philippe le sujet de l'énoncé de deuil ou de condoléances, c'est le faire vivre, c'est reconnaître le fait de son existence, aussi éphémère soit-elle, ne serait-ce que « dans une minute de conversation, dans l'hommage d'une phrase » (P: 64).

La narratrice décrit également d'autres types d'énonciateurs, dont ceux qui reprennent les clichés, reproduits dans le texte de Laurens par le discours rapporté, le discours direct ou par l'emploi de l'italique, ce qui n'est pas sans rappeler le recyclage des clichés chez Ernaux¹². Certains locuteurs l'assurent, par exemple, qu'elle va « "finir par y arriver" » (P: 62), tandis que d'autres « laissent percer la vanité sous leurs condoléances : tout le monde ne réussit pas à *donner la vie* » (P: 62). Et puis d'autres lui demandent si elle se « sen[t] coupable » ou si elle « peu[t] encore en avoir » (P: 63). La carence évidente de réconfort apportée par le vide de ces lieux communs ressort vivement à côté de l'honnêteté de ceux qui reconnaissent ouvertement les enjeux énonciatifs propres au deuil, c'est-à-dire l'impossibilité même de trouver des paroles convenables. Ces gens-là, la narratrice l'affirme, aident les deux parents souffrants à vivre, en leur offrant ce don simple de la difficulté discursive : « ceux qui ne savaient pas quoi dire et qui l'ont dit, ceux qui nous ont offert cela, leur maladresse, leurs bégaiements, leur impuissance accotée à la nôtre, ceux qui nous ont donné ce qu'ils avaient, ce qu'ils étaient » (P: 65). Autant dire que pour Laurens, l'écriture de l'énonciation et des réactions des autres fait partie intégrante de sa rhétorique du deuil, même lorsque l'absence des mots fait elle-même l'objet du propos.

12. Voir, par exemple, la citation des clichés dans *La honte* (1997: 31) qu'Ernaux répète à cause de leur caractère banal et préfabriqué, dans le but de les critiquer (voir Havercroft, 2005: 131).

PHILIPPE : CE REVENANT-LÀ

La pratique intertextuelle soutenue relative à la mort et au deuil de Philippe dans le texte éponyme se poursuit dans des ouvrages ultérieurs de Laurens dont *Philippe* (le texte et le fils) hante les pages, tel un spectre insistant qui refuse obstinément de s'évaporer. Sa transformation en référent intertextuel significatif se manifeste d'abord dans *Dans ces bras-là* (Laurens, 2000), un roman autobiographique dont la rédaction était étroitement liée à *Philippe*, comme l'auteure l'avoue : « *Dans ces bras-là* ne tombe pas du ciel. C'est la suite absolument logique de *Philippe* » (Laurens, citée dans Savery, 2003 : 22). En effet, on trouve dans cet ouvrage la reprise de certains éléments clés de *Philippe*, ainsi que le penchant de l'écrivaine pour le démonstratif d'ostension là. Dans le chapitre intitulé « Le fils », par exemple, la narratrice de *Dans ces bras-là* révèle qu'elle a eu un fils et qu'il est décédé (2000 : 207), tout en soulignant le caractère de revenant de ce dernier dans un énoncé digne de Sigmund Freud : « C'est l'enfant là-pas là, il va et vient comme la bobine qui roule puis revient » (2000 : 207). Ensuite, le chapitre « Le mari » reprend quelques événements directement de l'histoire déjà racontée dans *Philippe*, à savoir l'absence du mari au moment de l'accouchement, son voyage pour rejoindre sa femme et son fils, et son arrivée sur la scène du deuil : « Il a voyagé tout le jour mais il arrive trop tard : l'enfant est déjà né, l'enfant est déjà mort » (2000 : 209). Même le Dr Delignette, sans qu'il soit nommé, bien sûr, a droit non seulement à un chapitre intitulé « Le médecin » (2000 : 211-213) qui consiste en une critique mordante de son incompétence médicale et de son manque flagrant de compassion, mais aussi à un meurtre fantasmé, perpétré par la narratrice qui le viole avant de l'achever : « dans ce corps à corps monstrueux, c'est elle qui le pénètre, c'est elle sur lui, brutale, brandissant l'arme, la force des hommes, [...] cet homme-là ne peut rien sauver, rien donner [...], alors elle le tue, voilà, elle le tue, elle le tue, elle le tue » (2000 : 213). Avoir la revanche de la mort injuste de son fils, voilà ce que l'écrivaine n'a pu obtenir

que par la voie du roman autobiographique, où s'opère un renversement des rapports de force entre le masculin et le féminin pour que la narratrice approprie une violence qui s'éclate verbalement dans la répétition incantatoire de l'énoncé « elle le tue »¹³.

À la différence de cette rage meurtrière qu'expriment certains énoncés de *Dans ces bras-là*, les nombreuses références à *Philippe* et aux circonstances du décès du bébé que l'on retrouve dans *L'amour, roman* misent entre autres sur l'effet traumatique sur l'écriture du procès intenté par le Dr Delignette, de même que sur le deuil et l'amour pour le fils perdu. Autrefois, avant *Philippe* et le procès, la narratrice pouvait jouer habilement avec les noms propres, nous dit-elle, mais « depuis *Philippe*, depuis qu'il est couché dans les mots comme il l'est dans la terre, tu ne peux plus [jouer avec les noms] » (2003a : 28). De plus, ce dialogue avec elle-même où la narratrice s'adresse à la deuxième personne s'avère aussi le lieu de commentaires métatextuels critiques sur les changements onomastiques qu'elle a été obligée d'apporter à la deuxième édition de *Philippe*, à cette substitution des initiales à la place des noms propres : « Le Dr L. officiant à la clinique X., ça changeait tout – ça n'a l'air de rien, cette lettre prise au hasard, soi-disant, mais ça change tout, absolument tout » (2003a : 28). Aussi le deuil perpétuel est-il accompagné d'une plainte aiguë : enlever les anthroponymes et les toponymes, cela pourrait revenir à mettre le bébé défunt sous rature, lui aussi, et c'est pour cela que l'auteure a refusé de changer son nom dans le texte, car « sur une tombe on ne change pas les noms » (2003a : 28).

Ailleurs dans *L'amour, roman*, d'autres références à Philippe servent à montrer la durée du trauma que sa mort a provoqué chez Laurens. Si la narratrice a donné naissance à une petite fille, Aube, cette deuxième grossesse fut pour elle une expérience très pénible, à cause justement du décès du premier bébé. À ce

13. Rodgers (2005 : 96) a déjà remarqué cette représentation masculine de la mort, où la narratrice « occupe la position masculine et réduit l'homme à la position féminine », ce qui aboutit à un renversement de rôles qui est « caricatural dans le paroxysme de haine et de douleur ».

propos, Yves (le mari) discute de l'extrême anxiété de sa femme dans une conversation téléphonique avec sa mère Marie-Thérèse, un dialogue que la narratrice écoute en cachette : « elle a eu une grossesse très angoissée, ça l'avait traumatisée, malgré tout, l'année précédente, la mort de Philippe » (Laurens, 2003a : 183). Et même après la naissance d'Aube, la narratrice insomniaque veille constamment sur le nouveau-né, de peur qu'un malheur lui arrive, comme dans le cas de Philippe : « j'étais la sentinelle [...], le guetteur anxieux d'un horizon d'où pouvait surgir à tout moment le cri, le danger, la mort » (2003a : 191). Enfin, Philippe est évoqué ailleurs dans ce même roman, lorsque la narratrice trouve son dossier en fouillant dans ses affaires. L'énumération de documents divers contenus dans ce dossier (le carnet de naissance, le rapport d'autopsie, les papiers relatifs au procès suivant la publication de *Philippe*, et ainsi de suite) souligne le caractère interminable du deuil du fils et fait surgir de nouveau tous les événements douloureux entourant son décès. Laurens effectue dans cette section du roman une imbrication habile et complexe d'intertextes, car en revoyant la liste des passages « incriminés » de *Philippe* qu'elle a dû enlever, elle mentionne (sans la citer) une maxime de La Rochefoucauld. Ainsi le double renvoi intertextuel – à *Philippe* et aux *Maximes* d'un même coup – lui permet d'insister sur l'apport indispensable des intertextes au travail du deuil, comme c'est La Rochefoucauld, « [s]on prince à [elle] », qui l'a aidée « à porter ce poids – la solitude, le malheur et la mort, tout ce qu'on ne peut regarder fixement, mais qu'on peut lire et relire parce que c'est marqué dans les livres » (2003a : 260).

Enfin, Philippe est le fil conducteur de l'ouvrage autobiographique *Cet absent-là* ([2004] 2006), une belle réflexion poétique et philosophique sur l'amour et l'absence où l'écriture de Laurens accompagne des photographies de Rémi Vinet. Quoique la mort de Philippe soit au centre du livre, le disparu que désigne le titre, il permet néanmoins à l'auteure de situer sa discussion dans le contexte plus élargi de la disparition de tout être aimé, dont Philippe est en quelque sorte emblématique. Dans ce bref texte lyrique où Laurens sonde l'absence qui hante la vie de tout un

chacun, le deuil se dédouble, celui de l'enfant côtoyant celui du nouvel amant dans la vie de l'écrivaine¹⁴. La méditation sur les photographies Polaroid prises de Philippe avant et après sa mort donne à l'auteure l'occasion de poursuivre le travail du deuil, en réfléchissant, entre autres, au fait que «les morts durent dans leur nom» ([2004] 2006: 93), au caractère «innommable» et «intraduisible» ([2004] 2006: 93) de la mort et aussi à son amour pour ce fils perdu, «l'alpha et l'oméga de mon visage» ([2004] 2006: 39). S'entame donc tout un discours sur le rôle de la photo dans la construction du souvenir, «l'image vivante d'une chose morte» (Barthes, cité dans Laurens, [2004] 2006: 43) dans le cas des photos de Philippe, ce qui fait ressortir le caractère éphémère de l'amour¹⁵.

LES IMAGES «EN» NOUS : «LES SOUVENIRS D'AVENIR»

Autre composante significative de ce travail discursif du deuil chez Laurens, l'écriture d'une mémoire inventée rappelle les remarques de Derrida concernant l'intériorisation de l'autre défunt. C'est justement sur cette notion que Brault et Naas insistent lorsqu'ils se posent la question : «Mais que veut dire, au juste, "les morts sont en nous" ?» (Brault et Naas, 2003 : 27). Il s'agit dans ce cas des *images* de l'autre, selon Derrida, car «l'autre [...] n'apparaît que [...] comme le disparu, celui qui, disparu, ne

14. Cette analogie entre la rupture amoureuse et le deuil de l'enfant aimé se retrouve également dans *Tous les enfants sauf un*, où Forest parle de «l'irréparable sentiment d'absence que laisse en soi le manque de l'être que l'on a un jour tenu contre soi» (2007 : 118).

15. Notons que Philippe réapparaît aussi dans *Le grain des mots*, une réflexion sur certains mots signifiants pour l'auteure, dont le lexème «anniversaire», qui la renvoie à celui de Philippe : «je ne savais pas que la mort avait aussi ses anniversaires» (Laurens, 2003b : 79). Et dans le roman *Ni toi ni moi*, il est encore une fois question des modifications onomastiques imposées à l'édition originale de *Philippe* et du refus de l'auteure de changer son nom dans le texte : «À part le prénom de Philippe, on peut (on doit?) tout changer» (Laurens, 2006 : 128).

laisse “en nous” que des images» (Derrida, 2003 : 198)¹⁶. Si la narratrice n'est pas en mesure de *citer* Philippe, si elle ne peut que parler *à* Philippe et *de* lui, elle recourt également à des souvenirs fabriqués, ce qu'elle nomme « les souvenirs d'avenir » (*P*: 62), des images d'un Philippe vivant, dans le but d'imaginer les destins possibles du fils, s'il avait survécu. Juxtaposés aux souvenirs de sa grossesse et des mouvements du fœtus *in utero*, ces souvenirs imaginés forment « les pages du livre de sable » (*P*: 62) : « je garde pour moi la mémoire des nuits, la plénitude, et puis toutes les autres *images* [...] : Philippe apprenant à lire, Philippe me dépassant d'une tête, Philippe montant sur le podium comme son arrière-grand-père, au son de la Marseillaise [...], le sourire de Philippe » (*P*: 62 ; je souligne).

Ailleurs dans le récit, la narratrice met en relief la nature irréaliste des activités imaginaires qu'aurait faites Philippe, en rappelant l'idée de son mari Yves selon laquelle la durée de la vie importe peu ; « il suffit qu'on l'ait imaginée » (*P*: 16). En employant le passé composé à la place du conditionnel passé attendu, elle érige toute une liste d'activités possibles de Philippe, les composantes « d'une existence idéale » (*P*: 17) qui se ne réaliseront jamais : « Ainsi Philippe a-t-il skié avec son père pendant la saison d'hiver, gagné d'innombrables parties de tennis, pris le frais dans le jardin en construisant une auto en Lego ; ainsi Philippe a-t-il été bébé nageur, cavalier, comédien, artiste, athlète » (*P*: 17). Cette transformation de ce qui aurait pu se passer en ce qui s'est effectivement passé, toujours sur le plan imaginaire, bien entendu, ce passage de l'irréel fantasmé du conditionnel en réel d'une « existence idéale » aide la narratrice à supporter le poids du deuil par le biais de ces images qu'elle porte « en » elle.

16. Voir aussi la discussion de l'intériorisation de l'autre que Derrida développe dans son hommage à Louis Marin (2003 : 197-198).

PERFORMER LE DEUIL

Ce petit récit poignant de Laurens est-il doté d'une dimension performative? Autrement dit, accomplit-il les gestes mêmes du deuil dont il parle? En discutant des textes de deuil de Derrida, Brault et Naas les qualifient de performatifs, notant que « ces textes disent le deuil mais sont aussi des textes *de* deuil, *en* deuil » (2003: 18), qu'ils « mettent en scène le travail du deuil » (2003: 17). Que l'écriture de Laurens ne réussisse pourtant pas à soulager complètement la douleur, à colmater le « trou » creusé par l'énorme perte du décès, les multiples apparitions de Philippe dans les ouvrages ultérieurs de Laurens l'indiquent¹⁷. Chose certaine, on constate dans *Philippe* non seulement « la puissance de l'écriture pour recouvrer des sentiments perdus » (Rodgers, 2005: 107), mais aussi le déploiement d'une rhétorique du deuil qui vise tout un volet éthique, où il s'agit « de faire vivre les morts et [...] [de leur] rendre justice » (*P*: 72). En redonnant naissance à Philippe à travers le langage, en accouchant de ce livre de deuil, Laurens dévoile le côté créateur et productif du deuil, au lieu de le concevoir de manière strictement négative, en tant que pathologie. Comme le constatent David L. Eng et David Kazanjian (2003: 5-6), une telle conception créatrice de la perte met l'accent sur la façon dont la perte est appréhendée, au lieu de se limiter uniquement à ce qui a été perdu. Ainsi l'oxymore du dénouement de *Philippe*, celui où la vie côtoie la mort – « Philippe est mort, vive Philippe » (*P*: 73) – s'avère-t-il tout à fait approprié. Muni du démonstratif, élément linguistique qui lui est cher, Laurens effectue à la fin un ultime geste de monstration, métatextuel celui-ci, pour indiquer du doigt l'ensemble de sa démarche scripturale du deuil dans ce texte émouvant: « Ci-gît Philippe Mézières. Ce qu'aucune réalité ne pourra jamais faire, les mots le peuvent » (*P*: 73). Livre-tombeau,

17. D'après Rye dans son étude des textes de Laurens, d'Adler, de Forest et de Schulman, l'écriture du deuil dans ces ouvrages ne fonctionne pas pour l'apaiser, mais sert plutôt à recréer le rapport parental avec l'enfant (2007: 274).

L'ÉCRITURE DU DEUIL CHEZ CAMILLE LAURENS

livre de vie, *Philippe* incarne le processus même du deuil dont il présente les enjeux : il rend hommage ; il rend vivant.

BIBLIOGRAPHIE

- ADLER, Laure (2001), *À ce soir*, Paris, Gallimard.
- BENNINGTON, Geoffrey, et Jacques DERRIDA (1991), *Jacques Derrida*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Les contemporains ».)
- BERGOUNIOUX, Pierre (2002), « Quelle est la part de colère et/ou de la rage dans votre geste d'écrire? », *La Quinzaine littéraire*, n° 836 (1^{er} août), p. 19-22.
- BRAULT, Pascale-Anne, et Michael NAAS (2003), « Introduction : Compter avec les morts, Jacques Derrida et la politique du deuil », dans Jacques DERRIDA, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Éditions Galilée, p. 15-56.
- CAPITANIO, Sarah (2002), « Authorial inscription and its subversion in the novels of Camille Laurens », *Romance Studies*, vol. 20, n° 1 (juin), p. 5-16.
- CHAMBERLAND, Paul (2004), *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur. (Coll. « Le soi et l'autre ».)
- CIXOUS, Hélène (2000), *Le jour où je n'étais pas là*, Paris, Éditions Galilée.
- COMPAGNON, Antoine (1979), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil.
- CUSSET, Catherine (2007), « L'écriture de soi : un projet moraliste », dans Jean-Louis JEANNELLE et Catherine VIOLET (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, p. 197-209. (Coll. « Au cœur des textes ».)
- DARRIEUSSECQ, Marie (2001), *Bref séjour chez les vivants*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2008), *Tom est mort*, Paris, P.O.L.
- DERRIDA, Jacques (1988), *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Éditions Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2003), *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Éditions Galilée.
- DRILLON, Jacques (2003), *Face à face*, Paris, Gallimard.
- ENG, David L., et David KAZANJIAN (2003), « Introduction : mourning remains », dans David L. ENG et David KAZANJIAN (dir.), *Loss*, Berkeley, University of California Press, p. 1-25.

- ERNAUX, Annie (1997), *La honte*, Paris, Gallimard.
- FOREST, Philippe (1997), *L'enfant éternel*, Paris, Gallimard.
- FOREST, Philippe (1999), *Toute la nuit*, Paris, Gallimard.
- FOREST, Philippe (2007), *Tous les enfants sauf un*, Paris, Gallimard.
- GILBERT, Sandra M. (2002), «Writing wrong», dans Nancy K. MILLER et Jason TOUGAW (dir.), *Extremities: Trauma, Testimony, and Community*, Urbana, University of Illinois Press, p. 260-270.
- HANSEN, Elaine Tuttle (1997), *Mother Without Child: Contemporary Fiction and the Crisis of Motherhood*, Berkeley, University of California Press.
- HAVERCROFT, Barbara (2005), «Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux», *Roman 20-50*, n° 40 (décembre), p. 119-131.
- HAVERCROFT, Barbara (2006), «Pour une rhétorique de l'agentivité : anorexie et autofiction dans *Petite* de Geneviève Brisac», dans Annette HAYWARD (dir.), *La rhétorique au féminin*, Québec, Nota bene, p. 401-420.
- LAURENS, Camille (1995), *Philippe*, Paris, P.O.L.
- LAURENS, Camille ([1998] 2001), *L'avenir*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio».)
- LAURENS, Camille (2000), *Dans ces bras-là*, Paris, P.O.L.
- LAURENS, Camille (2001), «Habiter la langue», *Revue des deux mondes* (mai), p. 65-70.
- LAURENS, Camille (2003a), *L'amour, roman*, Paris, P.O.L.
- LAURENS, Camille (2003b), *Le grain des mots*, Paris, P.O.L.
- LAURENS, Camille ([2004] 2006), *Cet absent-là*, Paris, Gallimard. (Coll. «Folio».)
- LAURENS, Camille (2006), *Ni toi ni moi*, Paris, P.O.L.
- LAURENS, Camille (2007), «(Se) dire et (s')interdire», dans Jean-Louis JEANNELLE et Catherine VIOLET (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, p. 221-228. (Coll. «Au cœur des textes».)
- MASSARD, Janine (2001), *Comme si je n'avais pas traversé l'été*, Vevey, L'Aire bleue.

LE ROMAN FRANÇAIS DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

- RODGERS, Catherine (2005), «Speculum, De l'autre homme: réflexions sur *Dans ces bras-là* de Camille Laurens», *Australian Journal of French Studies*, vol. 42, n° 1 (hiver), p. 94-109.
- RYE, Gill (2007), «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, Rodopi, p. 267-281.
- SAVARY, Philippe (2003), «La peau et le masque» (entretien avec Camille Laurens), *Le Matricule des anges*, n° 43 (15 mars-15 mai), p. 18-23.
- SCHULMAN, Aline (2001), *Paloma*, Paris, Éditions du Seuil.

REVISITER L'ÉVÉNEMENT TRAUMATIQUE:
L'INDÉCIDABILITÉ GÉNÉRIQUE DANS
LE MANTEAU NOIR DE CHANTAL CHAWAF

Valérie Dusaillant-Fernandes

Université de Toronto

Divisé en deux époques, *Le manteau noir* (1998) de Chantal Chawaf relate la naissance tronquée de la narratrice¹, la mort tragique de ses parents ainsi que la recherche de son passé pour en découvrir la vérité. Entre histoire personnelle et histoire collective, entre quête des origines et renaissance, l'ouvrage se présente comme un texte hybride composé du romanesque et de l'autobiographique. En effet, pour Chawaf, la narration du trauma ne peut se faire que par un mélange entre fiction et réalité et par l'utilisation de divers procédés textuels qui vont la guider pour accomplir le « voyage de retour » (Chawaf, 1998: 215²).

Dans son étude basée sur les recherches de Philippe Lejeune, Philippe Gasparini note que le romancier autobiographe ne cherche pas à séparer « le statut illocutoire de la fiction et celui de

1. Chantal Chawaf est née le 15 septembre 1943 sous le bombardement de Boulogne. Lors d'un raid aérien, ses parents, qui se rendent à la maternité, sont les victimes civiles des bombes. Son père meurt sur le coup. Blessée grièvement, sa mère enceinte est placée dans une ambulance. Au cours du transport, Chawaf est extraite du ventre de sa mère par césarienne alors que celle-ci succombe à ses blessures.

2. Les renvois au *Manteau noir* seront désormais indiqués par la mention *M*, suivie du numéro de la page.

l'autobiographie» mais préfère au contraire les confronter, les faire coexister, sans jamais choisir tel ou tel genre, d'où une ambivalence fondamentale (2004 : 13). Tel est le cas dans *Le manteau noir* où Chawaf utilise des procédés et des stratégies délibérés de double affichage qui structurent le récit et lui donnent un champ générique ambigu. Dans cette étude, nous montrerons comment le récit de Chawaf s'agence à travers un système d'oscillations entre le fictionnel et le référentiel. Notre analyse se penchera en premier lieu sur les indices textuels d'identification (comme le nom propre, l'âge et la profession du personnage principal) et ensuite, sur certains procédés énonciatifs, telle la multiplicité pronominale. Dans un deuxième temps, nous examinerons comment les faits réels (l'inscription du sujet dans la grande Histoire, la recherche de témoins et d'archives) et les dispositifs textuels fictionnels (la présence de voix et de fantômes, les métaphores) concourent non seulement à créer l'ambiguïté du récit, mais aussi à faciliter la narration du trauma. Enfin, nous nous intéresserons à certaines stratégies discursives du texte de Chawaf, telles que les longues énumérations, les ellipses, l'emploi des dates, les répétitions, la forme interrogative et les silences qui témoignent de la double contrainte du récit de l'événement traumatique : le désir de se rappeler et de témoigner et la volonté de se taire et d'oublier.

INDICES IDENTITAIRES ONOMASTIQUES

Nous savons, d'après les travaux de Lejeune, que le genre autobiographique se distingue par deux critères qui ne sont pas exclusifs, mais qui sont déterminants pour la lecture : le premier, c'est la nécessité d'une identité nominale entre l'auteur, le narrateur et le personnage du texte. Le deuxième critère consiste en l'affirmation de cette identité par un « pacte autobiographique » présent dans le titre, la préface, l'avertissement, ou dans le texte lui-même. Or, si dans un texte, le lecteur a des raisons de soupçonner l'identité de l'auteur, ou « que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer », alors ces

textes sont des romans autobiographiques ; ils relèvent de la fiction (Lejeune, 1975 : 25). Certes, *Le manteau noir* est un roman autobiographique tant que l'identité de la narratrice-personnage se distingue nettement de celle de l'auteure. Mais que se passe-t-il si la narratrice-personnage porte le même nom que l'auteure ou un nom de son état civil ? Le cas de figure a été considéré par Serge Doubrovsky, qui propose le concept d'« autofiction », une « fiction d'événements et de faits strictement réels » (1977 : quatrième de couverture). Définie comme une « ruse » ou « variante » de l'autobiographie par Jacques Lecarme (1993 : 227), l'autofiction comble une case vide laissée par Lejeune dans son tableau de textes fictifs et autobiographiques³. Si nous nous en tenons au dispositif de l'autofiction proposé par Doubrovsky, c'est-à-dire que l'auteur, le narrateur et le protagoniste partagent un même nom et que l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman⁴, alors nous pourrions hâtivement conclure que *Le manteau noir* ne répond pas à ces critères, puisque le personnage principal porte le nom de Marie-Antoinette de Lummont. Chawaf joue avec cette définition de l'autofiction en évitant volontairement l'homonymie entre l'auteure et la protagoniste. D'ailleurs, sur la quatrième de couverture du *Manteau noir*, le terme « autofiction » est soigneusement placé entre guillemets. En fait, il faut aller faire des recherches extratextuelles pour établir une identification du personnage avec l'auteure. Nous savons par l'épitéxte⁵, notamment les interviews et les études critiques, que Chawaf est née dans les mêmes circonstances que l'héroïne du *Manteau noir*. De plus, d'après l'étude critique de Marianne Bosshard, *Chantal Chawaf* (1999), l'écrivaine s'appelle en fait Chantal Germaine Marie-Antoinette Chawaf, née de la Montluel (Bosshard, 1999 : 8, nous soulignons). Dès lors, l'homonymie des prénoms est

3. Doubrovsky écrit dans une lettre du 17 octobre 1977 : « [J]'ai voulu très profondément remplir cette "case" que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire » (cité dans Lejeune, 1986 : 63).

4. Voir Doubrovsky (1988 : 61-79).

5. Sur l'épitéxte et le pérítex-te, voir Genette (1987 : 11, 347).

établie ; il ne reste que le nom de famille. Même s'il diffère apparemment de celui de l'auteure, le nom de la protagoniste, par sa consonance, connote la même appartenance ethnique et culturelle. De ce fait, dans « de Lummont », on entend non seulement « Montluel » à l'envers, mais aussi un statut social noble marqué par la particule « de ».

AUTRES INDICES IDENTITAIRES

Nous avons montré jusqu'à présent l'identité onomastique entre la narratrice-personnage et l'auteure. Mais d'autres indices textuels, autres que ceux de l'état civil, tendent à montrer que c'est bien Chawaf qui tient la plume et propose le récit de son trauma tout en se cachant derrière les traits de Marie-Antoinette. En ce qui concerne l'âge de l'auteure, il convient de noter que le « roman », pour reprendre l'intitulé générique apparaissant sur la page couverture, commence et se termine par des dates spécifiques, elles non plus aucunement choisies au hasard : « le 15 septembre 1943 », la date de naissance de l'auteure, et « 1992-1997 », le temps qu'il a fallu à Chawaf pour écrire son ouvrage (*M*: 13, 417). Par un calcul rapide, on s'aperçoit que Marie-Antoinette a 50 ans dans le récit, tout comme Chawaf au moment de l'écriture de l'ouvrage. En insérant ces indices temporels, Chawaf présente certaines marques autobiographiques auxquelles le lecteur ne sera pas insensible s'il connaît sa biographie ; il fera nécessairement des liens entre l'auteure et la narratrice. Dans ce cas, le tissage de ces liens dépend d'informations externes au texte. En revanche, l'identification professionnelle lorsqu'elle est présente dans le récit ne nécessite aucun recours au paratexte (Gasparini, 2004 : 52). Chawaf attribue sans aucune ambiguïté la profession d'écrivaine à son personnage. L'indice de la venue à l'écriture se révèle dans un rêve de Marie-Antoinette. Cette dernière est écrivaine et elle discute de ses textes avec son editrice : « L'editrice lui parle : "Qu'est-ce que vous faites en ce moment ?" "J'écris sur la guerre et sur mes parents..." "Vos parents ?... La guerre ?" "Oui" » (*M*: 348). Plus loin, la narratrice

s'interrogesur cette écriture anticipée: «Comment témoignera-t-elle? Pour dire l'indicible? [...] C'est l'écriture qui saura, qui pourra dire. C'est par l'écriture que la parole reviendra [...]. Ses parents le lui disent: "Sois écrivain!"» (*M*: 410-411). La teneur autobiographique du texte tend par conséquent à augmenter compte tenu du fait que la narratrice-personnage a le même nom, est du même âge et exerce la même profession que l'auteure.

Les critères onomastiques, biographiques et professionnels ne font pas nécessairement basculer l'ouvrage dans le registre référentiel. Au contraire, certains indices identitaires proposent une réception fictionnelle du texte, ce qui va à l'encontre d'une interprétation référentielle. Ainsi, dans *Le manteau noir*, on peut lire ceci: «Marie-Antoinette de Lummont n'avait pas d'enfant, ne s'était pas mariée, ne travaillait pas, avait fait des études inachevées» (*M*: 223). Or, dans l'ouvrage de Bosshard, on apprend que Chantal de la Montluel a épousé Assem Chawaf en 1966 et que de cette union sont nés deux enfants, Rayan et Jinane (1999: 8). À cet égard, le personnage n'incarne pas l'auteure et toute interprétation autobiographique devient problématique.

Toutefois, l'utilisation de ces différentes stratégies de l'ambiguïté produit un effet de mystère que l'écrivaine continue d'alimenter lors de ses entretiens. À la question «En quoi le recours à la fiction vous a-t-il aidée à écrire ce livre que l'on devine si profondément autobiographique?» que lui pose Carole Vantroys en mars 1998, Chawaf répond sans hésitation:

Pour moi, écrire est un acte d'amour. Je ne crois pas que l'on puisse sacrifier ses proches à la volonté de parler de son expérience intime, et leur faire du mal. D'où l'importance du roman qui, tout en s'enracinant dans le plus authentique, m'a offert la liberté de communiquer, simplement, sincèrement et le plus profondément possible, quelque chose de si complexe et de tellement viscéral (Vantroys, 1998: 1).

La forme romanesque permet donc à l'auteure de s'exprimer librement sans exposer au public ses proches qui pourraient se

reconnaître dans le récit. Cette fiction intentionnelle, créée par l'auteure, la protège « de ses propres personnages ou, plus exactement, de leurs modèles » (Gasparini, 2004 : 237). À la suite de la parution de certains textes, certaines auteures se sont vues poursuivies en justice par leurs proches ou par un individu se sentant incriminés, car ils s'étaient reconnus dans leurs écrits et n'aimaient pas l'image que l'on projetait d'eux.

Outre le fait que l'autofiction sert de rempart aux accusations de ceux qui pourraient se sentir blessés ou lésés dans le portrait que l'on tire d'eux, elle apparaît comme « la stratégie auto-censurante d'une autobiographie qui n'ose pas dire son nom » (Jenny, 2003 : 16) en raison de sa trop grande charge émotionnelle. La souffrance psychologique et physique de l'auteure est projetée sur un personnage de fiction, ce qui rend sans doute plus acceptables son mal et sa colère face au mensonge⁶. En fait, c'est en agençant ce brouillage générique que l'auteure-victime reprend contrôle sur son trauma. En jouant avec les codes de l'autobiographie et ceux de la fiction, elle réorganise l'événement traumatique tout en se protégeant de diverses façons. La fiction préserve non seulement la liberté de parole de la romancière-autobiographe mais aussi son véritable moi. Elle empêche le lecteur d'aller traquer, sonder chaque recoin de la vie intime de l'auteure en instaurant une distance nécessaire et essentielle par rapport à l'écriture. La fiction permet aussi à Chawaf de dépasser le stade de la victimisation pour devenir accusatrice. Son témoignage consiste entre autres en un réquisitoire contre la guerre, pour que l'on n'oublie pas les souffrances des civils morts sous les bombardements : « Il faut témoigner contre la guerre, défendre toutes ces pauvres multitudes de civils tués, il ne faut pas oublier le sacrifice » (*M* : 411). Nous avons vu à travers les

6. Chawaf se projette également dans le personnage fictif de Jenny dans *L'ombre* (2004). Comme le constate Schwertdner, l'auteure continue d'écrire et de penser « le traumatisme et la souffrance, mais aussi la résilience chez la femme » (2006 : 37) bien après *Le manteau noir*. S'appuyant sur plusieurs exemples textuels, Schwertdner montre comment Jenny, la « conteuse anonyme fictive », se manifeste « comme un sosie de Chawaf » (2006 : 39).

différents procédés analysés précédemment qu'il est possible d'identifier le personnage à l'auteur. De même, nous avons aussi montré que certains indices textuels sont des preuves ou des démentis de cette identité.

En 2005, dans *Défense de Narcisse*, Doubrovsky explique à Philippe Vilain que «l'autofiction est une autre manière de s'appréhender. À partir d'expériences vécues, de faits vécus, il s'agit d'écrire un texte. Seul le primat du texte compte. Il entre évidemment une part de désir autobiographique, mais le désir est surtout de créer un texte attirant pour le lecteur» (Vilain, 2005 : 209). Cette volonté de soutenir l'intérêt du lecteur par l'emploi de différents procédés romanesques se voit confirmée chez Chawaf sur le plan de la narration et plus précisément, sur celui de la multiplicité pronominale.

GLISSEMENTS PRONOMINAUX

Le jeu des pronoms et la pluralité des voix participent à un brouillage énonciatif qui va de pair avec l'indécidabilité générique du texte. Le sujet est fuyant, mobile et ne prétend aucune-ment à être univoque. Dès le début de l'ouvrage, Chawaf choisit volontairement la troisième personne du singulier pour parler de l'événement traumatique qui la ronge. Il lui est, en effet, impos-sible de construire un récit où le pronom «je» côtoie les bom-bardements, la mort de ses parents et les atrocités de la guerre. Cette distance entre la narratrice adulte et le personnage enfant, établie par l'emploi de la troisième personne et doublée d'un détachement onomastique, est d'autant plus remarquée que l'écrivaine utilise une multitude de désignateurs pour éviter de mentionner le prénom Marie-Antoinette, prénom civil qui pourrait renvoyer à la réalité extratextuelle. Dans le récit, il existe deux types de désignation basée sur les étapes de la vie du per-sonnage. En fait, à partir de la liste des seuls désignateurs, le lecteur peut suivre l'histoire de Marie-Antoinette. Dans la pre-mière époque du texte, celle qui raconte les vingt premières années de l'enfant, les désignateurs suivants sont fréquemment

employés: «le bébé» (*M*: 35, 37, 42, 67), «la petite fille» (*M*: 47, 48, 53, 56, 98), «la petite orpheline» (*M*: 67), «la fillette» (*M*: 119), «la petite traumatisée de guerre» (*M*: 134) et «cette jeune fille rebelle» (*M*: 177)⁷. Parmi ces désignateurs, il conviendra d'ajouter tous les hypocoristiques tels que «bout de chou» (*M*: 80), «Minou Jolie» (*M*: 219) et «petite pouponne» (*M*: 95). Mais, dans la représentation de la deuxième époque de la vie de la narratrice, lorsque l'héroïne a 50 ans, les désignateurs changent de registre et deviennent moins innocents et plus explicatifs: «la chercheuse traumatisée» (*M*: 327) ou «la chercheuse d'enfance» (*M*: 331), «l'orpheline» (*M*: 278, 304, 407), «les yeux de la possédée» (*M*: 310), «la lectrice» (1998: 336), «la femme de cinquante ans» (*M*: 283, 355), «la fille des spectres» (*M*: 324, 356), «la forcenée» (*M*: 400). Remarquons l'utilisation des termes «possédée» et «forcenée» qui soulignent l'acharnement et la volonté manifeste de Marie-Antoinette de découvrir la vérité libératrice sur les événements de septembre 1943, quitte à en perdre la raison.

Un autre procédé énonciatif dont Chawaf se sert pour prendre ses distances par rapport au «je» est l'utilisation du pronom «nous» dit «d'auteur», comme en témoigne l'extrait suivant: «Comment appellerons-nous René et Jeanne de Lummont [...]. Revenons quelques années en arrière» (*M*: 80). Cet usage du «nous» permet à la narratrice de demeurer dans le registre de la première personne tout en se démarquant du caractère individualisant qu'implique le «je» (Maingueneau, 1994: 30). Dominique Maingueneau explique qu'en utilisant ce procédé non seulement «l'auteur se pose en délégué d'une collectivité investie de l'autorité d'un Savoir», mais il intègre aussi le destinataire (1994: 30). Il est certain que l'écrivaine est investie d'un savoir historique et familial qui se révèle aussi dans les échanges entre le «elle» et le «tu», comme nous le verrons.

7. Notons dans ces exemples la répétition de l'adjectif «petit», ce qui souligne le récit de l'enfance de cette première époque représentée dans le texte.

Au détour d'une page, soudainement, l'instance « tu » apparaît dans le texte, bouleversant la narration à la troisième personne et montrant un rapprochement du sujet-femme avec le sujet-enfant. La narratrice, l'écrivaine de 50 ans qui raconte son histoire, s'adresse à la petite fille qu'elle était autrefois. Soulignons que cette ambivalence entre le « je » et le « tu » ouvre, selon Gasparini, « des perspectives intéressantes aux stratégies de l'ambiguïté, car, d'une part, le "tu" va imposer au "je" une forme de dialogue et, d'autre part, le lecteur va être interpellé par sa valeur "indéfinie" » (2004: 173). Instaurant un dialogue fictif entre la narratrice et le personnage, la voix du « tu » alterdiégétique joue plusieurs rôles: en premier lieu, elle console, rassure et motive l'enfant dans sa quête: « Oh! Marie-Antoinette! retrouve-la, cette aura de tes parents morts pour la libération du pays » (*M*: 346), « rêve, rêve, Marie-Antoinette » (*M*: 356). En deuxième lieu, elle met la narratrice en garde, surtout contre l'idéalisation des parents biologiques: « Fais attention, Marie-Antoinette, fille en mal de père! Ne te laisse pas piéger par les représentants de la figure idéale » (*M*: 228). Mais elle l'aide aussi à contrer la tentation de faire les recherches en tant qu'orpheline de guerre, car la révélation de cette identité pourrait influencer son enquête: « ne dis pas qui tu es. Dédoublé-toi... [...] [T]u ne pourrais plus écouter, tu ne pourrais plus faire parler, tu pleurerais, tu accuserais, [...], tu ne pourrais plus agir [...] l'émotion t'emporterait dans sa violence » (*M*: 252). Ensuite, la voix du « tu » conjure l'enfant de ne jamais oublier d'où elle vient, mettant en relief l'importance des origines: « Souviens-t'en. N'oublie jamais... » (*M*: 181). Enfin elle l'interroge sur ses origines et sur son avenir: « Ton père a-t-il été héroïque? » (*M*: 228); « Ne crains-tu pas de ne plus pouvoir revenir de là où tu t'aventures? » (*M*: 279). L'usage du « tu » met en place un déplacement progressif vers l'unification des diverses facettes du sujet autobiographique, un mouvement de fusion qui se concrétise par l'apparition du « je ». Cela dit, le pronom « elle », la voix du sujet éclaté et traumatisé, la voix du refuge qui exprime aussi l'incapacité de dire, cède, par la mise en place d'une mise en abyme

fort habile de la part de l'auteure, la parole au « je » du personnage dans laquelle on peut reconnaître l'écrivaine. Dans les deux dernières pages de l'ouvrage, la mise en abyme, un dispositif fictionnel, sert assez paradoxalement à transmettre un métadiscours relatif à la référentialité du texte. Chawaf nous propose une mise en abyme dans laquelle elle s' imagine sous la forme d'une « femme vêtue d'une robe en coton rose », devenue écrivaine, qui rédige « l'histoire de sa vie » (*M*: 415). Le « je » s'invite, confond le « tu » et le « elle » et se présente comme une voix plus ouverte aux autres, plus sûre d'elle, déterminée à parler pour les civils anonymes victimes de la guerre. Cet ultime « je » qui véhicule la confiance est l'image de la reconstitution de l'être en une unique entité.

RÉALITÉS HISTORIQUES, VISIONS SPECTRALES

Pour pouvoir exprimer l'indicible, Chawaf se réfugie dans la multiplicité des pronoms et dans un savant mélange de réalités historiques, de visions et de métaphores. Comme le remarque Gasparini, « l'irruption de l'histoire dans les histoires personnelles que retracent les textes hybrides », comme *Le manteau noir*, « peut également soutenir leur réception dans un registre référentiel, sous réserve que le lecteur dispose d'informations suffisantes sur le contexte » (2004 : 48). L'histoire privée de Chawaf s'inscrit dans une histoire collective vécue par des milliers de civils pendant la Seconde Guerre mondiale. Les bombardements, fort peu connus, des 3 et 15 septembre 1943 qui frappèrent Auteuil, Boulogne-Billancourt et leurs environs, ont causé la mort de centaines de personnes⁸. Il est facile d'aller vérifier que les événements relatés par la narratrice sont authentiques et ne relèvent en aucun cas de la fiction. Chawaf arrive même à éclairer le lecteur sur ces jours meurtriers. Dates, heures, adresses, détails particuliers et autres éléments factuels et publics contribuent à la juxtaposition de l'histoire personnelle et de

8. À ce titre, se référer à l'ouvrage de Boiry et Salvatore (2000).

l'histoire collective réelle. La description historique, procédé relevant du registre référentiel, proposée dans les 18 premières pages du texte disparaît assez vite lorsque le prénom de Marie-Antoinette est enfin dévoilé. Le lecteur, qui s'est d'abord laissé prendre par l'illusion autobiographique, doit à la page 19 modifier sa réception du texte et opter pour une lecture fictionnelle.

Si la représentation de la fin de la première époque temporelle du texte semble se tourner vers la fictionnalité, celle de la deuxième époque est marquée par la référentialité, avec les témoignages et les archives qui permettent à Marie-Antoinette de prendre part au « voyage de retour » (*M*: 215), c'est-à-dire un retour sur les événements du 15 septembre 1943, le jour de sa naissance. Soucieuse de connaître la vérité, Marie-Antoinette ne se contente pas d'accepter l'aveu verbal concernant sa mise au monde de ses parents adoptifs. Elle se doit de comprendre cette naissance sous les bombardements, la mort atroce et anonyme de ses parents, ainsi que son adoption illégale. Pour cela, elle se lance à la recherche de témoins qui pourront lui donner les pièces qui manquent à son puzzle. C'est par ces témoignages de professionnels (le secouriste, la bibliothécaire, la puéricultrice, le généalogiste) et par les archives municipales entourant la nuit du drame, que l'écrivaine reconstitue sa naissance et finit par renaître une seconde fois. En fait, ce qui rend une partie de la deuxième époque très crédible et authentique, c'est la page des « Remerciements » qui se trouve à la fin du livre. On peut y lire que Chawaf remercie, entre autres, les Archives municipales de Boulogne, celles de Paris, le musée municipal de Boulogne, la Société historique d'Auteuil et de Passy, la Croix-Rouge française et enfin, « les précieux témoins qui, avec une rare générosité, m'ont confié leurs impressions, et leur expérience d'une époque dont ce livre est issu... ». L'auteure a ici la faculté d'étayer ses dires et ses connaissances en précisant ses différentes sources. Cependant, cette « attestation documentaire »⁹ qui se retrouve dans un texte autobiographique se voit pourtant mise en doute

9. Nous empruntons ici le terme à Gasparini (2004 : 105).

par les nombreuses références aux fantômes et à des métaphores qui plongent le lecteur dans un univers surnaturel.

Dans son ouvrage *Surviving Trauma. Loss, Literature and Psychoanalysis*, David Aberbach a établi des parallèles entre le deuil et le mysticisme. Selon lui, plusieurs étapes propres aux deux expériences sont pareilles : le détachement (des autres dans le deuil, de soi dans le mysticisme), la recherche de l'être perdu ou de l'être suprême, la confusion et la dépression, la transformation et le retour vers une vie sociale (1989 : 94). Il observe que :

the bereaved often have illusions, hallucinations and dreams of reunion with the lost person. [...] Others had seen, heard, spoken to, and even touched the lost person. [...] Most of these illusions, hallucinations and dreams are reported as being a source of comfort and support, and it appears that these are part of the normative process of grief (1989 : 89).

Ces visions se concrétisent sous la forme d'apparitions spectrales dans le cas de Marie-Antoinette : les fantômes du père et de la mère biologiques lui rendent visite toutes les nuits, l'interpellent, l'interrogent et la guident dans sa quête (*M* : 275, 287). Ces revenants évanescents et immatériels apparaissent comme des agents venant des cieux, deux liens célestes entre la personne endeuillée et le divin. Dans la septième partie de l'ouvrage, intitulée « L'amour des fantômes », l'auteure utilise différents procédés textuels mettant à jour cette expérience mystique : l'emploi des termes « ciel » et « au-delà » (*M* : 271) ; le déploiement du champ lexical de la lumière, créé par les lexèmes « briller » « lueur », « lumineuse », « éclairée », « soleil » et « luire » (*M* : 271-272, 275) ; et enfin, l'usage de mots comme « brouillard », « lointains » et « invisibles » (*M* : 272-273) qui accentue l'insaisissabilité des revenants. Cette terminologie du mysticisme se voit appuyée par un commentaire de la narratrice soulignant la nécessité pour Marie-Antoinette de suivre sa route vers la vie grâce au ciel :

Marie-Antoinette ne doit pas perdre de vue le ciel. Elle doit se référer au ciel, croire au ciel, pressentir le salut, croire que

le chemin d'en haut relève le corps. La prière a la propriété de conserver la lumière dans le cœur, de nous imprégner de lumière, d'être une source lumineuse (*M*: 273).

Toujours à propos du rapport entre mysticisme et deuil, Aberbach constate que l'expérience mystique peut fournir «an effective outlet for the expression of grief, a means by which the bereaved might struggle to work through the grief process» (1989: 94). Nous pensons que l'arrivée des spectres dans la vie de Marie-Antoinette traduit non seulement un besoin d'entrer en contact spirituel avec ses parents, une sorte d'union qui ne peut s'accomplir que dans le surnaturel, mais aussi celui de passer de la zone obscure du deuil et de la souffrance à la zone lumineuse de la vie. Ces fantômes mettent en garde la femme de 50 ans contre une descente aux enfers qui pourrait la détruire. Au demeurant, lors de ses lectures aux archives municipales, c'est le spectre paternel qui lui chuchote à l'oreille que la vie ne s'arrête pas à la mort et au passé: au contraire, il tente de la convaincre de «l'éternité de la vie» (Zupancic, 2002: 198). Ces revenants aux traits décolorés mais aux intentions protectrices finissent par disparaître définitivement, une fois leur tâche accomplie. Marie-Antoinette cesse enfin ses recherches et décide d'oublier le passé pour se consacrer au témoignage. Par ailleurs, le père et la mère fantômes sont satisfaits que «leur fille leur [ait] obéi sans discussion» (*M*: 406). Ils sont aussi apaisés parce qu'ils se rendent compte que «leur fille [a] enfin la force de leur survivre, de les prolonger, d'être leur fille» (*M*: 407).

UN PAPILLON S'ENVOLE

Ce passage de la douleur du passé au bien-être de la vie à venir ou encore cette transformation du sujet-victime en sujet-témoin est représenté par la métaphore du papillon. Or, le cycle du papillon se compose de quatre étapes: l'œuf, la chenille ou larve, la chrysalide et le papillon. Assimilée à une renaissance symbolique, cette métaphore se conjugue avec la présence du manteau noir, qui donne le titre au livre. C'est dans la

«deuxième époque» que les images métaphoriques du papillon sont explicitement inscrites dans le texte. La métamorphose transitoire de l'œuf à la larve est savamment relayée par une comparaison : «Comme l'épi de blé apparaît hors de la gaine de la feuille, les seins, les hanches de Marie-Antoinette percent le rose, s'arrondissent. Elle ne regarde plus avec des yeux de fœtus» (*M*: 399). L'usage des termes «feuille» «percent» et «fœtus» appuient l'idée qu'une première transformation s'est effectuée. Comme la chenille qui dévore la coquille de l'œuf pour s'en extraire, le corps de Marie-Antoinette perce son enveloppe pour s'en extirper. Sur la feuille-berceau, le stade larvaire débute. Cette deuxième étape de la métamorphose correspond à l'arrêt des recherches de Marie-Antoinette. Le «périple» pour trouver des témoignages verbaux ou des écrits relatifs à sa naissance ainsi que son obsession pour le bombardement du 15 septembre 1943 se terminent. Durant deux longues années de recherche, elle a porté un long manteau lourd qu'elle a gardé jour et nuit. Comme ce manteau est comparé à une «coque de laine noire» (*M*: 407), nous l'interprétons comme la représentation d'une coquille dont la chenille finit par se débarrasser parce qu'elle est devenue trop étroite. Ce manteau noir qui protège Marie-Antoinette lors de ses recherches doit lui faire «oublier que son cœur surmené au fond du tissu noir bat au ralenti, dans ses blessures encore à vif» (*M*: 313). Véritable carapace qui la cache de sa propre vulnérabilité, le manteau noir devient un «manteau-abri» dans lequel le «bébé de guerre [...] cherche un indéfectible soutien» (*M*: 379). Le manteau devenu peau ouvre ses entrailles pour faire place aux «ailes de tulle rose, cachées sous la peau» (*M*: 407). La «larve» mue et se transforme en un papillon qui s'empresse de respirer «goulûment les pourpres, les jaunes, les blancs, les rouges de la campagne» (*M*: 407). La naissance du papillon symbolise la renaissance de l'héroïne à la vie : «La tête sort du manteau caoutchouteux qui rougit, rosit, s'assouplit pour qu'elle passe. Toute sa peau laiteuse se sent lissée. Marie-Antoinette va à la rencontre de la vie. La peau, la chair vivantes se tendent, fil à fil. Le nouveau cerveau se tisse. Le

temps a fait son œuvre» (*M*: 408). Libérée de son état de fœtus, notre héroïne peut enfin voler de ses propres ailes vers un avenir où elle sera capable de « transfuser la vie dans les mots comme du sang dans les veines. Elle va essayer d'écrire... Au nom de la vie... » (*M*: 411). Le manteau-peau noir devient alors le véhicule d'un voyage de retour qui libère Marie-Antoinette en lui permettant d'accepter de faire son deuil et de tisser le fil de la vie par l'écriture. Boris Cyrulnik remarque d'ailleurs que si ces enfants au passé traumatique ne fabriquaient pas du mythe, ils « seraient dépersonnalisés par le trauma. Et comme l'événement traumatisant reste sans cesse présent dans leur mémoire, ils en font un récit qui métamorphose l'horreur, une remémoration dont la mise en scène les rend maîtres de leur passé » (2001 : 171). Déjà placée par le trauma en position d'héroïne, une enfant parmi d'autres « enfants hors normes, de braves malheureux qui sont déjà vainqueurs » (Cyrulnik, 2001 : 170), Chawaf se métamorphose par la voie de l'écriture en un papillon héroïque qui s'invente l'histoire de sa libération.

LA DOUBLE CONTRAINTE DU RÉCIT

Dans *Le manteau noir*, il apparaît que l'écriture est tout d'abord une forme d'exutoire par où s'épanche une souffrance intérieure jamais révélée auparavant. Cette nécessité de narrer le trauma pour survivre s'avère néanmoins freinée sans cesse par l'envie de refermer la page sur cette enfance difficile. Le récit se présente comme un constant va-et-vient entre deux extrêmes : d'une part le désir de découvrir la vérité, accompagné d'une exigence de fidélité à la mémoire des morts et d'autre part, la volonté de se taire et d'oublier. Plusieurs procédés textuels montrent cette dualité qui s'impose à l'écrivaine.

En premier lieu, Marie-Antoinette est dévorée par le souci de connaître la vérité sur les circonstances de sa naissance. Elle avance « d'un pas décidé » (*M*: 297) au-delà du choc traumatique et tente par tous les moyens de s'en libérer. Elle qui n'était auparavant qu'« une voix en retrait [...] une voix affective, sans

aucun pouvoir», la voici s'armant de courage et de détermination; la petite fille d'antan «va accuser, va se battre» (*M*: 293, 294). L'envie de résoudre cette énigme qui la ronge depuis des années se traduit par l'usage de longues phrases, de chiffres, d'énumérations de dates et l'intégration d'extraits de dossiers d'archives de l'année 1943. C'est dans une des plus longues phrases du récit que la narratrice revient sur les raisons du mensonge paternel¹⁰. Ce passage, qui dramatise le texte en décrivant un père trompeur et «complexé» (*M*: 203), se trouve pourtant allégé par la virgule, élément de ponctuation qui permet d'égaliser les mots sans en ôter leur signification. Ici, l'auteure se réfugie derrière la fiction pour accuser celui qui l'a fait souffrir. Ce faisant, elle s'élève contre l'esprit tricheur et «pervers» du père (*M*: 203). L'enfant qu'elle était ne se tait plus; elle parle pour se délivrer de cette colère intérieure qui l'étouffe. Cette fonction de restauration de la vérité passe aussi par le besoin d'être fidèle à la mémoire des morts de la guerre. Dans *Le manteau noir*, l'auteure regrette que l'on se soit trop intéressé aux usines Renault de Boulogne-Billancourt alors que des milliers de civils sont morts anonymement sous les bombardements destinés à ces mêmes usines: «on les passe sous silence. Ils feront partie des non-dits de l'Histoire» (*M*: 76). Pour rétablir cette injustice de l'histoire, elle introduit des éléments factuels qui vont basculer à nouveau le texte dans le registre référentiel. Méticuleusement, le récit révèle aux lecteurs l'ampleur du désastre causé par les bombardements de 1943. Dates et chiffres à l'appui, on y dénonce les pertes humaines anonymes (*M*: 302, 409). Puisque Chawaf a survécu aux atrocités des bombardements, elle se doit de témoigner pour les autres. Cette démarche s'effectue à travers Marie-Antoinette qui se lance dans une lecture «maniaque» des dossiers d'archives, lecture qui «ressemble à un dernier hommage qu'elle rend à chacune des pauvres dépouilles oubliées dans les dossiers toilés ou dans les chemises cartonnées» (*M*:

10. Le père a caché à sa fille l'existence de ses parents biologiques et a adopté l'enfant de façon illégale (*M*: 203).

303). Le texte, régi par la volonté de mettre au jour les « infimes éléments d'un puzzle » (*M*: 322), consiste aussi par moment à alterner paragraphes longs et documents historiques. Dans les premiers, la phrase simple s'enfle en une énumération de lieux privés et publics que les bombes ont détruits laissant sous les décombres des maris, des enfants, des femmes (*M*: 324, 409-410). L'écrivaine insiste aussi sur le caractère morbide des découvertes en insérant des passages de rapports de police de l'époque¹¹. Subséquemment, une mère raconte qu'une nuit un « obus de D.C.A. » est entré et a explosé dans la chambre de sa fille, laissant un « lit maculé de larges flaques de sang » (*M*: 326). Plus loin, un père témoigne qu'après neuf jours de recherches, il a finalement retrouvé sa femme et son enfant ensevelis à la « grille du bois de Boulogne » (*M*: 326).

En deuxième lieu, bien qu'il soit nécessaire pour Chawaf de revenir sur ce passé douloureux pour y chercher ses origines et reconstruire son identité, il convient de noter toutefois que la quête de la vérité se révèle une épreuve douloureuse et pénible. Dori Laub observe que l'impératif de dire et d'être entendu, lors du témoignage d'un trauma, peut devenir une tâche impossible: « There are never enough words or the right words, there is never enough time or the right time, and never enough listening or the right listening to articulate the story that cannot be fully captured in *thought*, *memory*, and *speech* » (Laub, 1992: 78). Quand le mot n'est plus, restent le silence et ses marques textuelles. Dans *Le manteau noir*, ces dernières sont caractérisées par la présence de points de suspension et les nombreuses questions qui demeurent sans réponse. Notons que l'abondance des points de suspension et des questions tend à renvoyer le texte dans le registre fictionnel, puisque l'auteure y a recours pour exprimer ses doutes concernant l'ultime but de sa quête.

11. À ce propos, dans l'entretien accordé à Vantroys, Chawaf avoue avoir passé deux ans à lire « les rapports de police relatant les récits de bombardements, établissant les listes de victimes » (1998: 1).

L'indécision à poursuivre les démarches se traduit textuellement sous forme de points de suspension qui envahissent le texte. Généralement en fin de phrase, ils sont les marques de la voix de l'auteure qui s'étrangle pour faire place au silence et au refus d'aller plus loin, de peur de ne pas en revenir. Sur le plan syntaxique, on est aussi frappé par la quantité de questions qui restent en suspens (*M*: 300, 412). Ce procédé tend à dévoiler l'incompréhension et le désarroi de la narratrice face aux horreurs de la guerre. Il montre, par ailleurs, que la détermination du personnage à découvrir la vérité ne sera jamais assouvie. Rien d'étonnant alors que la narratrice conclue en ces mots :

la survivante rentrait chaque soir chez elle bredouille. Son enquête piétinait. Elle ne trouvait pas le nom. Elle ne trouvait rien, que des noms morts, que des morts qui ne savaient plus rien, qui ne disaient plus rien.
Elle devait se contenter de vivre, ne pas chercher plus que la vie (*M*: 406).

Texte au double affichage générique, *Le manteau noir* est le parfait exemple d'une littérature qui se cherche, qui se construit à travers l'imbrication de plusieurs procédés scripturaux. Chawaf a attendu longtemps avant de publier son histoire d'enfant traumatisée car avant, explique-t-elle à Vantroys, « l'émotion n'était pas encore suffisamment travaillée. L'angoisse était plus forte » (1998 : 2). Après deux années « à plein temps dans le centre annexe des Archives de Paris de Villemoisson-sur-Orge » (Vantroys, 1998 : 1), Chawaf va s'armer de courage et de persévérance pour relater sa quête de la vérité. Pourtant, elle est incapable de l'écrire sous la forme d'une autobiographie déclarée tant sa peur est grande. Le récit de son histoire est régi par un jeu de va-et-vient entre les registres fictionnel et référentiel par lequel l'auteure occulte et montre le vrai. Comme Gasparini le fait remarquer : « jouant sur deux registres, la confidence autobiographique et la dynamique romanesque, [les écrivains] prennent le lecteur à témoin d'une souffrance scandaleuse, à la fois intime et collective. Ils lui font partager la tragédie de ce destin » (2004 :

REVISITER L'ÉVÉNEMENT TRAUMATIQUE

336). Or, il ne fait aucun doute que dans *Le manteau noir*, Chawaf nous plonge dans la problématique de la guerre pour que nous pensions aux milliers de civils qui, comme ses parents, sont morts sous les bombes lors de raids aériens.

BIBLIOGRAPHIE

- ABERBACH, David (1989), *Surviving Trauma. Loss, Literature and Psychoanalysis*, New Haven et Londres, Yale University Press.
- BOIRY, Philippe A., et Gaëtan DE SALVATORE (2000), *Paris sous les bombes: Auteuil, septembre 1943*, Paris, L'Harmattan.
- BOSSHARD, Marianne (1999), *Chantal Chawaf*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi.
- CHAWAF, Chantal (1998), *Le manteau noir*, Paris, Flammarion.
- CHAWAF, Chantal (2004), *L'ombre*, Monaco, Éditions du Rocher.
- CYRULNIK, Boris (2001), *Les vilains petits canards*, Paris, Odile Jacob.
- DOUBROVSKY, Serge (1977), *Fils*, Paris, Éditions Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge (1988), *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France.
- GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- JENNY, Laurent (2003), « L'autofiction », *Méthodes et problèmes*, Université de Genève, [En ligne]. [<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>] (10 avril 2007).
- LAUB, Dori (1992), « An event without a witness: truth, testimony and survival », dans Shoshana FELMAN et Dori LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, p. 75-92.
- LECARME, Jacques (1993), « L'autofiction: un mauvais genre? », dans Serge DOUBROVSKY, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofiction & Cie*, Les Cahiers RITM 6, Nanterre, Université Paris X, p. 227-249.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1986), *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil.
- MAINGUENEAU, Dominique (1994), *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.

REVISITER L'ÉVÉNEMENT TRAUMATIQUE

- SCHWERTDNER, Karin (2006), « Mémoire traumatisante, parole réparatrice: Chawaf », *Études littéraires*, « Écriture, mémoire, résilience », vol. 38, n° 1, p. 37-47.
- VANTROYS, Carole (1998), « La mémoire bombardée », *Lire.fr*, Entretien avec Chantal Chawaf, [En ligne], [<http://www.lire.fr/entretien.asp?idC=34290&idTC=4&idR=201&idG=3>] (28 mars 2007), p. 1-2.
- VILAIN, Philippe (2005), *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset.
- ZUPANCIC, Metka (2002), « L'au-delà irrésistible: Chantal Chawaf, *Le manteau noir* », dans Michael BISHOP et Christopher ELSON (dir.), *French Prose in 2000*, Amsterdam et New York, Rodopi, p. 193-199.

LE VÉCU TRANSPOSÉ:
VARIATIONS SUR LE DÉSIR
D'ÉCRIRE L'ÉCRIVAIN (SCHMIDT, MACÉ)

Robert Dion

Université du Québec à Montréal

Une biographie dite « imaginaire » peut être jugée telle sur la foi de la présence d'indices tant formels que diégétiques. Jeux de focalisation interne donnant accès aux pensées du biographé, *topos* de l'agonie mettant en scène les derniers jours, repères chronologiques ou spatiaux fantaisistes ne sont que quelques-uns des procédés qui en indexent spontanément le caractère fictionnel. L'affabulation prendra couleur de transposition lorsque, par exemple, Thomas Bernhard ([1978] 1989) installera Emmanuel Kant dans un univers qui lui est totalement étranger, le faisant voyager à bord d'un paquebot, le dotant d'une épouse et d'un caractère acariâtre; ou encore lorsque Antonio Tabucchi ([1992] 1994) utilisera des éléments du vécu de ses biographés pour leur inventer des rêves. Ces stratégies inusitées confirment certes la dimension imaginaire de telles biographies, mais elles engagent en outre, par la transposition, un rapport ludique au matériau documentaire, signalant du coup sinon une contestation radicale, à tout le moins une réserve à l'endroit de l'entreprise biographique. Elles transposent, littéralement, le *vécu*, retravaillent le donné biographique, aussi bien d'ailleurs celui du biographe que celui du biographé, dans une sorte de défi lancé à la biographie. Attendant à un caractère définitionnel du genre – la

fidélité au document, ou même au plausible ou au vraisemblable –, elle en repousse les limites, en brouille les contours.

Dans l'arsenal des diverses formes de transpositions auxquelles puisent les biographies d'écrivains¹, celle qui concerne le vécu apparaît à coup sûr comme la plus provocante. Si l'on veut bien admettre les artifices énonciatifs les plus retors, les effets de miroir entre vie et œuvre les plus déroutants ou même les inventions mineures et les inexactitudes qui dramatisent la biographie, colmatent les brèches ou effacent les sutures, on répugne en général à accepter que la biographie puisse reconfigurer en profondeur le vécu du modèle, voire y amalgamer celui du biographe, sauf bien sûr à lui dénier toute valeur *en tant que biographie*. Mais est-il si sûr que de telles transpositions invalident totalement la quête biographique? Si tel était le cas, il faudrait condamner la transposition en général, la refuser par exemple dans le roman autobiographique et dans l'autofiction contemporains, où pourtant elle est admise et où elle prolifère.

La transposition du vécu, Yves Baudelle l'a pertinemment rappelé, correspond en fait à l'usage commun du terme. Le verbe *transposer*, écrit-il, « désigne le plus souvent sous la plume des écrivains eux-mêmes le processus par lequel il font entrer dans leurs fictions des éléments tirés de la réalité et en particulier de leur vécu, avec les inévitables transformations qu'implique ce transfert » (2003 : 8). Dans le cas de la biographie, c'est bien plutôt le contraire qui se produit : au cours du transfert de la réalité à l'écrit, le vécu est remodelé, investi par la fiction dans certains cas, mais aussi par l'interprétation, l'extra- ou l'interpolation, les hypothèses (sages ou osées), le fantasme, etc. Dans *Le dernier des mondes* de Christoph Ransmayr ([1988] 1989), par exemple, le récit de la quête qu'entreprend un disciple d'Ovide pour retrouver le texte des *Métamorphoses*, quête qui le mène à Tomes, lieu d'exil du poète, se caractérise certes par un fort an-

1. Pour les besoins de la recherche, Frances Fortier et moi avons identifié cinq types de transposition : du vécu, de l'œuvre, du discours de la critique, du genre, de même que les transpositions théâtrales.

crage référentiel, mais les référents – personnages, lieux, œuvres, etc. – ne constituent jamais qu'un matériau ductile pour élaborer une fiction. Autrement dit, le référent ne conserve qu'une part de sa valeur factuelle et se voit contaminé par la mythologie, voire, de manière plus surprenante, par l'histoire contemporaine : ainsi Cyparis/Cyparissus, un nain dont il est question chez Ovide et que le narrateur désigne comme un « lilliputien »², vient-il à Tomes tous les ans au mois d'août pour projeter des films d'amour sur les murs blancs de l'abattoir ! Un autre exemple tout aussi probant, quoique plus ancien, est *Orlando*, de Virginia Woolf ([1928] 1974, 1992) ; ici la transposition du vécu est poussée au point que le lecteur pourrait ne pas reconnaître Vita Sackville-West sous les traits du personnage éponyme, cet homme qui devient femme et qui vit de l'époque élisabéthaine jusqu'à 1928. Woolf, pourtant, use des circonstances en bonne partie avérées de la vie de Vita pour les transposer dans la biographie littéraire d'un personnage qui est Vita et qui n'est pas elle³.

Si donc le travail sur le vécu – ou le travail *du* vécu – semble aller de soi dans la biographie, ce n'est pas le cas de la transposition, qui apparaît comme un phénomène réservé aux tentatives plus hardies. Localisée ou au contraire étendue à de vastes ensembles – comme chez Jean-Benoît Puech, dont toute l'œuvre biographique et autobiographique est issue de la nécessité de transposer le journal où se déployaient ses rapports avec Louis-René des Forêts, qui en avait interdit la publication⁴ –, elle semble participer d'une stratégie de re-littérisation de la biographie qui passe, selon Daniel Madelénat, par la remise en question de sa référentialité stricte. D'après ce dernier, l'entreprise des écrivains-biographes actuels viserait essentiellement à montrer que « la plénitude ou les failles secrètes de toute vie, même

2. Il s'agit d'une épithète qui bien sûr présuppose l'existence et la connaissance de Jonathan Swift.

3. Sur ce sujet, voir Dion (2002).

4. Voir Puech (1993).

mémorable, aspirent à la *fiction* (mise en forme et création) qui délivrera leur vérité» (1998 : 47) ; le critère de fiction, pour parler cette fois comme Gérard Genette (1991), viendrait ici redoubler celui de diction pour conférer à la biographie d'écrivain un surcroît de littérarité.

Au sein du corpus de biographies littéraires – *par un écrivain sur un écrivain* – que j'étudie depuis plusieurs années⁵, j'ai relevé, pour les besoins de cet article, deux exemples de transposition du vécu, un texte allemand du milieu du XX^e siècle et un essai biographique français plus récent, qui devraient me permettre de prendre la mesure du phénomène qui m'intéresse.

ARNO SCHMIDT,
GOETHE ET UN DE SES ADMIRATEURS

Chez Arno Schmidt, c'est la figure même de l'écrivain biographé qui est transférée d'un monde dans un autre, ou du moins dans un contexte partiellement autre : du monde réel de la personne, on est ici violemment projeté dans celui, hautement problématique, du personnage.

La personne de Johann Wolfgang von Goethe, en raison sans doute de sa position incontestée au faite du panthéon littéraire allemand, semble avoir particulièrement favorisé la transposition du vécu, et dans sa variante la plus débridée⁶. Le court roman de Schmidt récemment traduit en français par Claude Riehl, *Goethe et un de ses admirateurs* ([1958] 2006), en est un bon exemple, qui met en scène l'auteur de *Wilhelm Meister* alors que celui-ci, ressuscité pour une période de quinze heures,

5. Cette recherche se fait souvent en collaboration avec ma collègue Frances Fortier de l'Université du Québec à Rimouski. Nous disposons actuellement du soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour un projet de recherche intitulé « Les postures du biographe ».

6. Je me contente de donner un autre exemple : *Icon in Love. A Novel about Goethe* (1998), d'Erich Koch, où celui-ci imagine que l'écrivain, devenu « l'un des nôtres », a reçu le prix Nobel en 1992 pour sa contribution à la littérature, au théâtre, au cinéma, à la radio et à la télévision, et pour sa langue « riche d'images ».

revient dans le monde contemporain sous la supervision d'un guide-écrivain, en l'occurrence Schmidt lui-même. La survivance des grands auteurs se trouve ici littéralement fictionnalisée et mise en question, et une forme ancienne du même coup restaurée, encore qu'incomplètement et dans un esprit iconoclaste: le *dialogue des morts*, genre illustré dans l'Antiquité par Lucien de Samosate et à l'âge classique par François de Salignac de La Mothe-Fénelon⁷.

Comme tous les écrivains allemands de quelque envergure, le narrateur-auteur Schmidt a un compte à régler avec Goethe, dont l'ombre plane sur tous les genres et dont la personne, spécialement à l'époque de l'immédiat après-guerre, constitue une espèce de recours culturel agaçant, sinon une caution éthique bien trop commode après la débandade des valeurs humanistes engendrée par le nazisme. La rencontre et le dialogue entre le guide et le «grantécrivain»⁸ est l'occasion d'échanges osés et cocasses, menés dans une langue souvent assez verte, en tout cas fort éloignée du classicisme weimarien. Ainsi, lorsque Goethe demande au narrateur-auteur «*Qui est selon vous le plus grand écrivain allemand de tous les temps?*»⁹, celui-ci répond, en s'emparant – sans le dire – des mots de Ludwig Tieck: «Le jeune Goethe avant qu'il ne quitte définitivement Francfort», c'est-à-dire l'écrivain impétueux du *Sturm und Drang* et non le classique anobli qui, à Weimar, «[s]e roulera sur les tapis» (Schmidt, [1958] 2006: 29¹⁰). Au cours des quinze heures de son retour parmi les vivants, le vieux Goethe sera amené à constater qu'on ne porte plus les chemises dans la culotte mais par-dessus; il découvrira les cabines téléphoniques, les gares, les escaliers

7. Le genre peut être sommairement décrit comme un bref échange en prose entre plusieurs morts aux Enfers (chez Lucien, entre Diogène et Pollux, ou entre Ménippe et Mercure, par exemple), en général autonome mais parfois enchâssé dans des œuvres de plus grande étendue.

8. Pour dire comme Noguez (2000).

9. C'est l'auteur qui souligne. Cette façon de commencer chaque paragraphe par quelques mots en italique est caractéristique de Schmidt.

10. Les renvois à *Goethe et un de ses admirateurs* seront désormais indiqués par la mention *G*, suivie du numéro de la page.

mécaniques des grands magasins, les nouveautés en matière de dessous féminins; il se réjouira de voir des « stères de Goethe » aux devantures des librairies (*G*: 22) mais se désolera d'apprendre que ses œuvres ne sont guère « *vivant[es] dans le peuple* » (*G*: 28)¹¹, qu'à de rares exceptions près elles ne sont plus que des « classiques » encombrants et embêtants distillés avec ennui par l'institution scolaire.

Il faut insister sur le fait que le retour de Goethe ne sert ni à reproduire ni à actualiser certains événements avérés de l'existence de l'écrivain; sous ce rapport, il n'y a pas transposition. Ce qui est transposé en revanche, ce sont ses paroles et ses attitudes, dont Schmidt souligne bien ce qu'elles ont de mal accordé à la situation contemporaine. Il ne s'agit pas seulement de montrer que la poésie, de tout temps, a difficilement cohabité avec la prose de la vie (à ce propos, la scène de Goethe aux WC est particulièrement parlante¹²); il est aussi question, en les tirant de leur contexte puis en les réinscrivant dans la vie contemporaine, de faire voir le ridicule à posteriori de certaines sentences – sentencieuses justement – du sage de Weimar, comme on peut l'observer dans cet exemple:

Goethe suivit avec un regard de satisfaction le svelte & beau – formation parallèle au « Bon & Beau » –: « Nul autre que le soldat cultivé ne tire meilleur parti de l'existence! »; je hochai la tête à son intention, aigre-doux: à toi non plus mes 6 ans de guerre et de captivité n'auraient pas fait de mal, mon vieux; là, tu raconterais plus des conneries parilles! (*G*: 18).

Schmidt reproche par ailleurs à Goethe ses « tournures de plus en plus Europe centrale, qui se perdaient dans les généra-

11. « Quelle idée, commente le narrateur-auteur: un poète “vivant dans le peuple”. Dieu sait si nous pouvons nous estimer heureux quand les intellectuels se souviennent encore de nous! » (*G*: 28).

12. Je me permets de reproduire ce passage un peu trivial mais significatif: « tandis qu'à l'arrière de la paroi dorsale et fessière s'échappaient des beuglements et des râles – d'un côté cela lui [à Goethe] semblait être désagréable; d'un autre cela ravivait visiblement ses relations avec la “vie sur la Terre”. Ce mélange de merde et de clair de lune qui nous caractérise si bien » (*G*: 20-21).

lités» (*G*: 21); il met en scène son égoïsme, son manque de compassion, son incapacité à faire face à l'évocation de la violence – attitude pour le moins problématique au XX^e siècle –, et ainsi de suite. Il « *l'attaqu[e] sur le plan artistique* » (*G*: 34) également, en particulier sur le caractère mal ficelé de certains passages du *Wilhelm Meister*, œuvre pourtant emblématique. Le rapport de Schmidt à Goethe, cela dit, ne débouche pas sur un *debunking* en règle: son agacement, qui tient en partie à ce qu'il sait ne pas pouvoir être reconnu à sa juste valeur par le génie tutélaire de la littérature allemande (et pour cause!), s'estompe peu à peu, conduisant « non à une abolition des différences, mais à une alliance contre la médiocrité, pour ne pas dire la barbarie de son temps » (Nicolas, 2006: n. p.). Au total, toutefois, le retour sur Terre de Goethe se solde par un gain biographique dérisoire. Pour justifier les 66 marks (!) mis à sa disposition en tant que *cicerone*, le narrateur-auteur est tenu de produire un rapport qu'il finit par livrer, assez cavalièrement, sous forme de tableau; les rubriques y concernent autant des éléments tangibles (la forme des mains, la couleur des cheveux de Goethe, etc.) que des éléments plus « volatiles » (la qualité de sa voix et de son rire) ou carrément improbables (ce qu'il pense de l'œuvre d'écrivains contemporains, ce qu'il a à dire sur le droit de cogestion, s'il approuverait « une visite d'Adenauer à Nouvelle-Delhi ou Tel-Aviv » (*G*: 53), etc.¹³). Le grand revenant apparaît ainsi avoir « une voix normale d'homme âgé », un rire « bienveillant & édémenté », des cheveux « spectaculairement coiffés vers le haut, du style Gerhard Hauptmann » (*G*: 51) – et autres caractéristiques parfois parfaitement banales, parfois tout à fait incongrues. Pris dans notre monde et pourtant puissamment étranger, contemporain et anachronique, le sage de Weimar n'est convoqué que pour être mis devant ce qu'on tente d'excuser en son nom. Quant à Schmidt, tout aussi transposé dans son propre récit, il

13. L'intention parodique est très nette ici, qui renvoie à la surmédiatisation de l'écrivain et à la sommation qui lui est faite de se prononcer sur tout, y compris sur ce qui déborde largement le champ de ses compétences.

ne fait mine de rallier la personne que pour mieux railler le personnage, s'installant dans la béance entre ces deux images qu'il ne parvient pas à faire coïncider.

GÉRARD MACÉ, *LE MANTEAU DE FORTUNY*

Le second exemple – puisé dans l'œuvre d'un écrivain, Gérard Macé, qui a publié quelques essais biographiques remarquables¹⁴ – met en jeu des formes de transposition plus indirectes, moins iconoclastes en tout cas que chez Schmidt. Ce n'est pas qu'il ne se puisse trouver, en France, d'exemples contemporains de tentatives radicales de transposition du vécu ; je songe en particulier à *Benjamin ou Lettres sur l'inconstance* (1989), roman-essai de Michel Mohrt sur Benjamin Constant publié dans l'emblématique collection « L'un et l'autre » des éditions Gallimard¹⁵. Mais, outre le fait que le livre de Mohrt fleurit bon et l'académisme et l'académicien, l'œuvre de Macé vaut de retenir l'attention dans la mesure où c'est sans doute l'une de celles qui, au cours des dernières décennies, a su le mieux restaurer la part de vécu dans la lecture du texte littéraire.

Alors que les *Vies antérieures* (1991), recueil d'échos biographiques inspiré entre autres de Plutarque, s'apparentaient à une rêverie sur la mémoire nourrie de figures qui, comme autant de prête-noms, venaient étayer l'élaboration d'un portrait de Macé en instaurateur de filiations, *Le manteau de Fortuny* (1987) se concentre sur quelques personnages qui campent à la périphérie de l'univers proustien. C'est d'abord à Mariano Fortuny, seul artiste ayant réellement vécu à figurer dans la *Recherche du temps perdu*, que Macé demande de servir de sésame pour pénétrer

14. Voir surtout *Le dernier des Égyptiens* et *Vies antérieures*.

15. Prenant la forme d'un échange épistolaire entre, notamment, le scénariste d'une série télé sur Benjamin Constant nommé Benjamin Hermanches et une amie plus âgée qui l'a pris sous sa protection, Isabelle du Colombier, cette fiction rejoue, à l'époque contemporaine, la relation entre Constant et Mme de Staël, en plus de contenir plusieurs lettres « essayistiques » sur le rapport de l'écrivain aux femmes, à la politique, etc.

dans l'œuvre labyrinthique de Marcel Proust. Car s'il fallait re-tracer succinctement le parcours du livre, on pourrait dire qu'à partir de la vie de Fortuny, Macé entre dans l'œuvre de Proust et qu'ensuite, depuis cette œuvre, il pénètre dans l'existence de l'auteur de la *Recherche*. Malgré l'aspect séquentiel de la focalisation biographique (sur Fortuny d'abord, puis sur Proust), il se pourrait que Macé tente ici une nouvelle forme de « vies parallèles » : par exemple, l'essayiste insiste sur le fait que le père du couturier-décorateur et celui de l'écrivain ont voyagé en Orient, il montre que Fortuny comme Proust sont les héritiers de ce désir oriental, que tous deux ont cherché dans le passé de quoi créer une œuvre intemporelle, et ainsi de suite.

Avant de m'arrêter sur les éléments de transposition qui sous-tendent le texte de Macé, j'entends dire un mot du procédé de *translation* qu'il emprunte visiblement à Proust lui-même. De même que, chez Proust, le lacs des métaphores filées assure la progression du texte bien davantage que le développement de l'action, chez Macé, l'évocation biographique translate sur deux « crêtes », pour ainsi dire, celle des figures-relais qui conduisent de Fortuny à Proust et celle des œuvres littéraires qui déploient la thématique d'un Orient fantasmatique, du *Livre des Rois* à *Esther* de Jean Racine en passant par *Les mille et une nuits*. Je suis-je vrai ici rapidement l'une et l'autre de ces crêtes.

DE FORTUNY À PROUST

Si entre Fortuny et Proust il y a ces « affinités profondes » qui, note Macé, relient les jeux de lumières de la coupole Fortuny¹⁶ à la lanterne magique de l'imagination romanesque ; s'il y a ces analogies patentes entre le créateur de tissus palimpsestes et

16. En plus d'être peintre, couturier et décorateur de théâtre, Fortuny est l'inventeur de plus de vingt prototypes, dont l'un des plus marquants est la « coupole Fortuny », vaste coupole en étoffe blanche, éclairée par deux sources lumineuses devant lesquelles on pouvait faire passer des soies teintées et des verres colorés, de telle sorte que « la coupole se colore ou s'anime » (*Le Ménestrel* du 15 avril 1906, cité par Macé – 1987 : 26).

l'écrivain des condensations mémorielles, il y a aussi, posée entre eux, la figure cardinale du peintre Vittore Carpaccio, qui est leur inspirateur commun, notamment à travers les toiles de *La légende de sainte Ursule* et du *Patriarche de Grado*. Voici ce que Macé écrit au sujet du rapport entre Carpaccio et Proust dans un passage où, pendant un moment, on peut se demander s'il n'est pas aussi question de Fortuny, également « peintre vénitien » :

Outre un même goût de la fête et du costume, et le modèle du fameux manteau, ce que Proust a retrouvé chez le peintre vénitien, qui était le fils d'un marchand de fourrures, c'est une élaboration qui ressemble à la sienne : des emprunts *transposés* [je souligne]¹⁷, de lointaines imitations, la lumière du songe et la perspective en dehors des lois, la nature rehaussée par les couleurs du vitrail, un mélange de caprice et d'architecture, de précision héraldique et d'invention personnelle, mais par-dessus tout cette vue d'ensemble qui permet des rapprochements vertigineux dans l'espace et le temps (1987 : 47-48¹⁸).

Ici, le glissement de Fortuny à Carpaccio s'opère à travers le fameux manteau, dont Fortuny aurait tiré le modèle chez le peintre renaissant en vertu de la méthode archéologique qui était la sienne, reproduisant le vêtement magique de sainte Ursule, le « détachant » littéralement de la toile pour le déposer sur les épaules des Vénitiennes (*M* : 21) – tout comme Carpaccio, à l'origine, l'avait lui-même transposé en le faisant passer des brumes de la mythologie bretonne au cadre quasi oriental de la Sérénissime. Pour sa part, le narrateur de la *Recherche*, à son tour fasciné par les toiles de Carpaccio qu'il contemple au Musée de l'Accademia, y découvre par hasard le modèle original du manteau qu'il avait autrefois offert à Albertine, et non seulement en celui que porte sainte Ursule mais aussi dans ceux qu'arborescent les

17. Le mot « transposition » est utilisé par Macé à un autre endroit du texte ; dans les « Scholies » placées à la fin du livre, il écrit : « Quant à la “chrétienne douceur” de Charlus résigné à mourir, elle est la transposition de sa “magnifique violence” » (1987 : 120).

18. Les renvois au *Manteau de Fortuny* seront désormais indiqués par la mention *M*, suivie du numéro de la page.

jeunes hommes de la Calza dans *Le patriarche de Grado*¹⁹. C'est cette découverte qui met en branle les mécanismes d'une anamnèse où les figures de Fortuny et de Carpaccio en viennent à se surimprimer.

L'art de la transposition que Macé reconnaît chez Fortuny et chez Carpaccio – cet art des « rapprochements vertigineux dans l'espace et le temps » évoqués dans la citation précédente –, c'est bien sûr celui de Proust lui-même, qui en a fait la méthode de son grand roman auto/biographique. Dans l'univers métaphorique de la *Recherche*, toute image en charrie une autre, vaut pour une autre. Ainsi, pour Macé, « [l]e manteau de Fortuny c'est le fantôme d'Albertine, mais ce fantôme est celui d'un homme, jeune et élégant, qui prend sa place après tant d'autres, dans la longue file des hommes féminisés » (*M*: 55) : car le pivot *sainte Ursule-Compagnons de la Calza* permet d'assigner le même manteau à une femme ou à des hommes, et indexe d'une certaine façon l'ambiguïté sexuelle d'Albert-Albertine, comme du reste la propension proustienne à transposer des figures masculines en figures féminines. Ce que cache le manteau de Fortuny, manteau « unisexe » pour ainsi dire, c'est ce que Macé appelle la « lettre volée » de Proust (*M*: 53), l'évidence à peine voilée de la prédilection homosexuelle. Le manteau recouvre en somme « la vérité qu'on se refuse à voir vraiment nue » (*M*: 58).

Autre évocation de la transposition dans les œuvres de Carpaccio et de Proust, la figure de la femme en prière du premier plan du *Martyre de sainte Ursule* – qui est sise dans cet espace, au coin inférieur droit de la toile, où les vivants se tiennent à l'écart des morts – constitue une sorte d'image en mortaise ; représentant la femme du donateur chez le peintre vénitien, cette image est, chez Proust, déplacée à Saint-Marc où elle représente cette fois la mère du narrateur, à jamais embaumée par l'art.

19. Carpaccio a peint, à l'avant-plan du *Patriarche de Grado*, les Compagnons de la Calza, jeunes hommes élégants et excentriques appartenant aux confréries vénitienues des XV^e et XVI^e siècles.

Il faut savoir que ces superpositions opérées par Marcel, ou ces substitutions tout aussi bien, ne sont pas réservées, ainsi que le rappelle Macé, au seul art de Proust : elles caractérisent également le mode de lecture des amateurs de la *Recherche*, de ces « hypnotisés »²⁰ qui « franchissent dans un sens et dans l'autre la porte basse de l'expérience et la porte d'or de l'imagination » (*M*: 62) et qui donc, « de phrases en divagations, d'imitations en commentaires se mêlent d'écrire à leur tour, en faisant passer le manteau de la mémoire à travers le chas d'une aiguille » (*M*: 63). Or n'est-ce pas là, décrit en phrases somptueuses, l'*usage* même que suggère le texte proustien, cette invitation à poursuivre la chaîne des métaphores, des déplacements et des équivalences jusqu'à y lier sa propre vie, jusqu'à s'y transposer soi-même ?

L'ORIENT DES ŒUVRES

La deuxième partie du *Manteau de Fortuney*, qui a pour titre « Le vêtement retourné », déploie tout particulièrement l'isotopie orientale, qui chez Proust autorise bien sûr maintes transpositions, le grand hôtel de Balbec pouvant par exemple se métamorphoser en temple de Jérusalem (*M*: 77). La question de l'ambiguïté sexuelle, et peut-être plus largement identitaire, y est réitérée à travers l'évocation d'*Esther* de Racine, pièce mettant en scène des personnages des deux sexes tous vêtus de robes et créés par des femmes, en l'occurrence les demoiselles de Saint-Cyr, pièce rejouée par Albertine-Esther et le narrateur-Assuérus. Mais le personnage biblique d'Esther, qui séduit le roi perse et rachète ainsi les jours du peuple juif, est bientôt associé, et par Proust et par Macé à sa suite, à celui de Schéhérazade, autre princesse qui, grâce à son charme et à sa ruse, réussit à ramener un tyran à la raison. La conteuse des *Mille et une nuits*, c'est certes d'abord la mère du narrateur, qui lui lit d'une voix et d'une intonation

20. En quatrième de couverture, Macé fait référence au mimétisme des lecteurs de Proust, à l'état d'hypnose et de soumission dans lequel les plonge la *Recherche*.

parfaites l'histoire de *François le Champi* dans un épisode célèbre de la *Recherche*, mais c'est plus encore le narrateur lui-même, qui sacrifiera ses nuits – de même que sa vie diurne et physique – à son livre-univers.

Alors que dans la première partie Macé avait surtout suivi la piste des tissus irréels de Fortuny et des pigments colorés de Carpaccio, dans la seconde il insiste bien davantage sur le filtre littéraire par lequel transite la *Recherche* (on songe ici à la manière de Michel Leiris dans *L'âge d'homme* ([1939] 1973), où l'auto-biographe ne semble être vraiment apte à saisir son existence que par le truchement de grandes figures littéraires, tragiques et mythologiques de préférence). Pour ne donner qu'un exemple de la médiation de la littérature chez Proust, pensons au personnage d'Albertine, qui n'est envisagé que « comme si son destin était marqué par la tradition littéraire, et par l'usage de la citation dans la famille du narrateur » (*M*: 85). Ce filtre littéraire est à la base des transpositions dont use Proust dans la *Recherche* – et non Macé, cela dit, car si ce dernier parle des transpositions qui constituent la méthode de Proust, il n'en opère pas lui-même, sauf à la fin du livre quand le trajet qui va de Fortuny à Carpaccio et au narrateur aboutit enfin à la figure de Proust. Cette seule exception, toutefois, est d'importance : en dressant le portrait de Proust en Schéhérazade, en substituant finalement la voix de Proust à celle de la mère de Marcel, en faisant donc translater la figure de la conteuse des *Mille et une nuits* depuis l'intérieur du roman jusqu'à l'instance réelle au principe du livre que nous lisons, Macé finit en effet par accréditer l'idée que la *Recherche* est une immense transposition du vécu de Proust ; il se trouve même, d'une certaine façon, à réaliser littérairement une telle transposition. On finit ainsi par croire que les événements de la vie de Proust, qui reviennent dans son livre comme des rimes, qui l'innervent pour ainsi dire, « ressemblent à ce "quelque chose qui est à la fois pareil et autre que la rime précédente, qui est motivé par elle, mais y introduit la variation d'une idée

nouvelle" »²¹ (*M*: 93) – les personnages, décalés légèrement, « riment » en quelque sorte avec leur créateur. Et puisque la mort, dit Macé, « est ce dernier seuil qu'on doit franchir en personne » (*M*: 107-108), il n'est pas étonnant qu'au terme du *Manteau de Fortuny* on arrive finalement à la personne de l'auteur. Pour parvenir jusqu'à elle, Macé sort de la *Recherche* et fait appel à des témoignages extérieurs, à celui de Céleste Albaret et, seulement en passant, au fameux portrait, par Jacques-Émile Blanche, de Proust en « Schéhérazade sans ses voiles » (*M*: 101). Ce témoignage de la domestique constitue un portrait « à la Marcel Schwob » des habitudes et des manies d'un grand personnage, mais également l'histoire de sa transformation en Schéhérazade, en pure instance narrative qui s'absente de sa vie pour mieux la déverser dans son livre. Ce que voit Céleste, c'est Proust peu à peu remplacer Marcel, si bien qu'« à la fin de son grand roman initiatique [il] reprend le rôle que le narrateur jusque-là pouvait tenir à sa place » (*M*: 108). Au final, pour opérer la recatégorisation radicale de la *Recherche* en transposition du vécu, Macé a besoin de cet appui *dans le vécu* que représentent aussi bien le portrait de Blanche que les souvenirs bavards de Céleste.

Les deux cas que je viens d'examiner illustrent en quelque sorte des « extrêmes » de l'usage du vécu qui sont caractéristiques du récit biographique contemporain, à tout le moins de ses versions les plus audacieuses. Débridé, ouvertement expérimental, le texte de Schmidt pose la question de l'actualité de Goethe en le plongeant dans un présent d'où il ne peut ressortir qu'en figure poudrée et costumée. Par ce geste de transposition radical, il donne à voir le caractère inactuel, ridicule, du message goethéen, de son universalisme pacificateur, tout en laissant percevoir, de manière plus souterraine, ce que Goethe a encore à nous dire aujourd'hui, après deux guerres dévastatrices et un Holocauste. Ici, la transposition transige davantage avec l'ima-

21. La citation dans la citation est tirée du *Côté de Guermantes*, tome I (Proust, [1920] 1988: 351).

ginaire qu'avec la « réalité » : en substituant les contextes biographiques, elle agit comme révélateur. Plus discret, le geste biographique de Macé est peut-être plus radical : en choisissant de lire la *Recherche* par la lorgnette de la figure très secondaire de Fortuny et par celle de Proust tel qu'il la recompose, Macé redonne sa souveraineté au lecteur, libre désormais de faire réapparaître tout l'univers proustien dans la feuille de thé d'une seule pièce de vêtement ou d'un personnage marginal, ainsi qu'à l'auteur, qui apparaît en dernière analyse comme le sujet de son texte, ou du moins comme sa caution ultime. Le Proust qui revient *in extremis* en Schéhérazade dévoilée, en maître hypnotiseur, c'est celui qui se trouve tout au bout des chaînes d'association, des filiations imaginaires, qui les tisse et les tresse ; c'est celui qui a déjà tout interprété et dont il s'agit ultimement de suivre la pensée. Par son récit, par cet hommage qui, en vertu de son usage des procédés proustiens, accède paradoxalement à la dignité littéraire d'une œuvre autonome, Macé redonne à Proust la clé de son labyrinthe ; au terme d'une série de détours, à la manière même du narrateur de la *Recherche*, il rabat le texte sur l'écrivain, le rend au vécu – à celui des lecteurs qui s'y lovent comme à celui de l'auteur qui s'y inscrit.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUDELLE, Yves (2003), « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1 (printemps), p. 7-26.
- BERNHARD, Thomas ([1978] 1989), *Emmanuel Kant*, Paris, L'arche.
- DION, Robert (2002), « Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou la fiction biographique multipliée », *Littérature*, « Biographiques », n° 128 (décembre), p. 26-45.
- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- KOCH, Erich (1998), *Icon in Love. A Novel about Goethe*, Oakville (Ont.), Mosaic Press.
- LEIRIS, Michel ([1939] 1973), *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- MACÉ, Gérard (1987), *Le manteau de Fortuné*, Paris, Gallimard. (Coll. « Le chemin ».)
- MACÉ, Gérard (1988), *Le dernier des Égyptiens*, Paris, Gallimard. (Coll. « Le chemin ».)
- MACÉ, Gérard (1991), *Vies antérieures*, Paris, Gallimard. (Coll. « Le chemin ».)
- MADELÉNAT, Daniel (1998), « La biographie littéraire aujourd'hui », dans José Romera CASTILLO et Francisco Gatiérrez CORBAJO (dir.), *Biografías Literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, p. 39-53.
- MOHRT, Michel (1989), *Benjamin ou Lettres sur l'inconstance*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'un et l'autre ».)
- NICOLAS, Alain (2006), « Goethe, Adenauer et Opel », *L'Humanité*, 20 avril, [En ligne], [www.humanite.presse.fr/popup_print.php?id_article=828428] (23 novembre 2006).
- NOGUEZ, Dominique (2000), *Le grantécrivain & autres textes*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'infini ».)
- PROUST, Marcel ([1920] 1988), *Le côté de Guermantes*, t. I: *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

LE VÉCU TRANSPOSÉ

- PUECH, Jean-Benoît (1993), *L'apprentissage du roman*, Paris, Champ Vallon.
- RANSMAYR, Christoph ([1988] 1989), *Le dernier des mondes*, Paris, Flammarion.
- SCHMIDT, Arno ([1958] 2006), *Goethe et un de ses admirateurs*, Auch, Tristram.
- TABUCCHI, Antonio ([1992] 1994), *Rêves de rêves*, Paris, Christian Bourgois.
- WOOLF, Virginia ([1928] 1974, 1992), *Orlando*, Paris, Stock. (Coll. « Bibliothèque cosmopolite ».)

LA PRÉSENCE DE L'ABSENCE :
L'INAUGURATION DE LA SALLE DES VENTS
DE RENAUD CAMUS

Ralph Sarkonak

Université de Colombie-Britannique

Aujourd'hui Renaud Camus est connu surtout pour l'affaire Camus, qui a entouré la publication d'un volume de son *Journal*, *La campagne de France* (2000a). À cause de certains passages de ce livre, cet auteur d'une soixantaine d'œuvres a été accusé d'antisémitisme. Plus de 300 articles ont été publiés à ce sujet, et le livre en question a dû être retiré de la vente avant qu'une édition expurgée des passages litigieux ne paraisse l'été de la même année. Ce n'est pas mon intention de traiter ici de cette affaire, du moins pas directement. Camus a donné ses réponses dans un livre intitulé *Du sens* (2002a). La présente étude porte plutôt sur son dernier roman, *L'inauguration de la salle des Vents* (2003b), une autofiction qui apporte, à sa façon, des éléments de réponse aux accusations portées contre l'écrivain quelques années plus tôt.

À la fin de *La campagne de France*, Camus décrit une visite qu'il a faite en décembre 1994 chez un ami, Rodolfo, à São Paulo au Brésil, lorsque celui-ci était en phase terminale du sida (2000a: 448-460). Ce seront cette visite, quelques événements de l'été suivant, ainsi qu'une multitude d'évocations du passé, qui vont devenir la matière de *L'inauguration de la salle des Vents*. Par exemple, le volume du *Journal* consacré à l'année 1995, *La*

salle des Pierres (2000c), qui est un des plus courts, comporte de nombreuses lacunes, qui correspondent à une période d'un peu plus d'un mois pendant laquelle plusieurs événements traumatisants, dont la mort de Rodolfo, ont marqué la vie de l'écrivain (Camus, 2000c: 134, 136-143, 149-150, 159-162). Ces événements de 1994 et de 1995 vont constituer la trame romanesque de *L'inauguration de la salle des Vents*. Quant au titre, il évoque une salle du château de Plieux qui est entièrement consacrée à des œuvres de l'artiste Jean-Paul Marcheschi, dont un énorme tableau intitulé la *Carte des Vents*. Dans le roman comme dans la réalité, cette salle est dédiée à la mémoire de l'ami du peintre, Maurice Wermès, qui lui aussi est mort du sida en 1995.

Écrit dans 11 styles différents, le roman retrace 12 pistes diégétiques, ce qui donne 132 combinaisons. Or chacune de ces possibilités est explorée, réalisée, bref, écrite deux fois, ce qui explique les 264 séquences du roman, qui sont divisées en 23 chapitres. Les séquences varient beaucoup en longueur, depuis une ligne jusqu'à 29 pages pour la plus longue. Mais pour mathématique que soit la structure de *L'inauguration de la salle des Vents*, le livre nous échappe, car il est tout le contraire d'un roman « bien fait ». Il ressemble plutôt à un *work in progress* joycien dont l'inachèvement serait le principe fondateur.

Afin d'étudier comment le thème de l'absence est textualisé par ce roman, je traiterai du non-dit, de ce que j'appelle le « presque non-dit » et de quelques intertextes qui parsèment le récit.

LE NON-DIT

Le non-dit est un véritable refrain du roman, tant Camus va insister sur l'« impossible à joindre à toucher à atteindre à nommer » (2003b: 293¹). Il y a d'abord les mots qu'on oublie. Il est arrivé à chacun d'entre nous, du moins ceux qui ont atteint un âge assez vénérable pour avoir ce qu'on appelle en anglais des

1. Les renvois à *L'inauguration de la salle des Vents* seront désormais indiqués par la mention ISV, suivie du numéro de la page.

senior moments, d'oublier un mot qu'on a sur le bout de la langue, d'où le grand nombre de phrases incomplètes :

sur le bout de la au cœur de la langue dans le brouillard [...] ça lui reviendrait au cœur de la nuit tout de suite immédiatement il en est sûr il l'en assure s'il voyait le nom si seulement il voyait le nom de ce sur la il le reconnaîtrait tout de suite sur la carte s'il le voyait écrit il saurait immédiatement ou alors ou plutôt ou alors oui le nom lui (*ISV*: 13).

Ici, il s'agit d'un fait en apparence banal, le narrateur ayant oublié le nom du village dont quelqu'un est originaire. Mais ce trou de mémoire sert d'exemple pour tous les mots passés sous silence, que ce soit par pur oubli ou pour d'autres raisons. *L'inauguration de la salle des Vents* est un roman de la mémoire, mais en fait il serait plus exact de dire que c'est un roman des brumes de la mémoire, tant les lacunes travaillent et ponctuent le livre : « ce ne sont que des brumes des lambeaux de phrases » (*ISV*: 235). De façon inquiétante, la perte de la mémoire est liée à la rupture, que ce soit par une séparation temporaire ou par la mort, de même que les trous de mémoire sont associés à un des symptômes du sida.

Le non-dit est lié aussi à l'interdit religieux, par exemple, « cette impossibilité de nommer [Dieu] » (*ISV*: 88), que l'écrivain mentionne aussi dans *Nightsound* : « le Nom – imprononçable – de la Divinité (JHVL) »² (2000b: 91³). Mais le non-dit dû à des raisons religieuses et qui donne lieu au plus grand développement textuel du roman est l'éloge impossible de celui dont « le nom, sur ce seuil, est gravé » (*ISV*: 49), de celui pour qui « aimer et donner n'étaient qu'un seul geste » (*ISV*: 49) : Maurice. Le jour de son enterrement, on n'a pas pu parler du mort car la cérémonie coïncidait avec une fête religieuse, toute louange

2. « Le Juif *peut* le prononcer [le nom de Dieu] mais ne doit pas, il ne peut pas le prononcer » (Derrida, 1986: 91). À propos de Dieu, Paul Celan écrit : « son nom, son nom imprononçable » (cité dans Derrida, 1986: 91).

3. Les renvois à *Nightsound* (sur *Josef Albers*) seront désormais indiqués par la mention *N*, suivie du numéro de la page.

devant être réservée à Dieu ce jour-là, selon le rabbin. À la place des humains, ce sont donc les oiseaux qui se chargent de faire l'éloge de l'ami mort :

les oiseaux s'étaient jetés dans un énorme concert entre les arbres dans les hauteurs du ciel entre la lumière au moment précis où le rabbin sur le bord de la près de la pierre ouverte du avait expliqué à voix basse autour de la tombe avant que ne se referme la qu'aujourd'hui ce jour-là il n'était pas possible la liturgie ne permettait pas de célébrer ce mort-là de prononcer son éloge à lui qui pourtant le méritait tant (*ISV*: 83).

Le titre du dernier paragraphe du troisième chapitre, qui comme les autres intertitres ne paraît que dans la table des matières, le dit très succinctement : « kaddish aux oiseaux » (*ISV*: 338). Après l'enterrement, le narrateur se fera un devoir d'entreprendre des recherches afin de savoir exactement de quelle fête religieuse il s'agissait (*ISV*: 210), ce qui est souligné dans un passage où le narrateur essaie de trouver un mot hébreu.

Il y a d'autres non-dits, d'autres mots qui doivent être passés sous silence comme si eux aussi étaient frappés d'un interdit, bien que cette fois il ne soit pas d'ordre religieux. Il s'agit des mots qu'on a sur le bord des lèvres, des mots qu'on cherche à éviter à tout prix ou des mots qui finissent en un tremblement des lèvres, à peine ou même pas chuchotés. Ces mots sont interdits par la bienséance, ou par la simple décence, par le désir de ne pas offusquer, de ne pas blesser l'interlocuteur ou même de ne pas (se) faire peur : « des façons de nommer ou précisément justement de ne pas nommer tout en ne pas ne pas si vous voyez ce que » (*ISV*: 22). Plusieurs mots sont frappés d'un tel interdit de silence, mais le plus remarquable par son absence est le mot *sida* qui, hélas, n'est pas interdit de séjour puisque deux personnages meurent de la maladie. Les raisons de ce non-dit ne sont jamais dites mais tout se passe comme si nommer le syndrome c'était accepter la défaite ou même lui donner des forces accrues, l'habiliter à tuer encore davantage. Camus va donc adopter

plusieurs stratégies stylistiques pour évoquer la maladie sans la nommer explicitement⁴.

LE PRESQUE NON-DIT

Une façon de dire la vérité sans la dire est d'avoir recours à des synonymes. Ceux qui sont utilisés le plus souvent sont *maladie* et *malheur*, par exemple, « avant le malheur » (*ISV*: 70), « la maladie qui lui est commune, on le sait, à une seule exception près avec tous les autres personnages principaux du récit » (*ISV*: 143). Ici, la « synonymie » relève de la litote et de l'euphémisme. Mais c'est un vrai synonyme, le terme médical, qui permet au lecteur d'identifier la condition de plusieurs des personnages de cette autofiction, le passage précédent devant être lu en conjonction avec un fragment où il s'agit du même personnage : « il était séropositif » (*ISV*: 198). C'est la seule occurrence du mot, un hapax dans un roman où un des personnages, si j'ose dire, le chien, s'appelle justement Hapax.

Camus aura recours aussi à l'homophonie et à la paronymie pour « dire » le mot indicible. Dans le passage suivant, il s'agit de la visite au Brésil lorsque Camus va voir Rodolfo pour la dernière fois et que sa famille se demande s'il faut le faire hospitaliser. Pour le moment, il est encore à la maison, dans l'appartement de ses deux « mères », sa mère et sa tante qui s'occupent de lui, quoiqu'elles ne soient pas d'accord sur la meilleure façon de le faire traiter, d'où sans doute l'allusion au dernier livre de Roland Barthes où la figure de la mère joue un rôle si important :

[Rodolfo] gisant dans cet appartement *clair* dans son lit sans sa *chambre* au cœur de la ville au cœur de la chaleur avant Noël pour savoir avant Noël toutes les deux se disputant toute la journée pour savoir *si* n'arrivant pas à dont on n'arrivait pas à *décider si* d'un côté *si* la première chose à *si d'abord si d'aventure si d'après* les médecins *si d'après* ce qu'il

4. Ainsi *L'inauguration de la salle des Vents* continue la tâche que Camus s'est donnée dans un de ses plus beaux livres, *Élégies pour quelques-uns* (1988), où le mot *sida* ne paraît pas non plus.

désirait lui on *décidait* on *décida* on prenait la *décision* de le ramener encore une fois à l'hôpital (*ISV*: 65 ; je souligne).

Comme les anagrammes étudiées naguère par Ferdinand de Saussure, le mot chiffré – et encrypté – se lit et s'entend sous d'autres mots. D'abord, trois « si » hésitants annoncent comme dans un balbutiement le mot tabou, fragment syllabique qu'on retrouvera plus loin dans « *décision* » et les trois formes verbales qui sont associées au substantif. Ensuite, le terme que le narrateur ne veut pas dire mais qu'il ne peut éviter est répété quatre fois dans une écholalie qui semble d'autant plus obsessionnelle que le mot est coupé en deux, comme dans une scansion poétique. Les mots qui sont attachés à la seconde syllabe racontent toute une histoire : « *si d'abord* » et « *si d'aventure* », (qui est lui-même lié par le sens à « *désirait* »), mènent à « *si d'après* », qui est répété deux fois. C'est comme si la transmission et le diagnostic du syndrome se passaient littéralement ici. Ensuite, le narrateur utilise un paronyme, « *décida* », qui est en fait la cinquième (non-)occurrence du mot passé sous silence. Cependant, le mot *sida*, qui ne sera jamais écrit, en cache un autre, encore plus terrible : *décéda*.

Une autre technique du presque non-dit est l'ellipse. Le mot inexprimé est pareil à un geste qui n'est pas fait mais qu'on devine, qu'on « lit » malgré tout. La plupart du temps il est possible de deviner les mots qui manquent, et parfois – mais pas toujours – le mot qu'il faut suppléer paraît quelques lignes plus loin. Si on comble ces ellipses en écrivant dans les marges du texte les mots qui manquent, on peut produire un paratexte des plus intéressants. Cette glose virtuelle donne un résumé de plusieurs pages, créant l'effet d'une sorte de poème minimaliste⁵. Mes annotations sur les pages de mon exemplaire finissent par ressembler aux *Fragments d'un discours amoureux* (1977) et à *La*

5. Les mots qu'on peut ajouter au texte de *L'inauguration de la salle des Vents* ressemblent aux mots brûlés dans les œuvres de Marcheschi mais qu'on peut parfois deviner d'après le contexte. Camus donne un exemple de cette sorte de lecture de la *Carte des Vents* (*ISV*: 307-308).

chambre claire (1980) de Barthes, où les notes paraissent, comme qui dirait, en manchette⁶.

[le sida
don
la chute
téléphoner
bas
miracles
plaindre
téléphoner
nouvelles
toi
veux] (*ISV*: 263).

S'il ne trouve pas le premier terme, le lecteur ne fera sans doute pas l'effort d'essayer de trouver les mots qui manquent. Mais quand on restitue le nom non dit en tête de liste, chaque mot de cette glose virtuelle sur la maladie de Rodolfo est frappé d'un *punctum*⁷ terrible.

Un autre exemple se trouve à une page où il s'agit des choses qu'on n'a pas dites à un ami, non pas parce qu'on ne voulait pas le blesser mais parce qu'on n'a pas pris la peine de les lui dire, croyant – à tort – qu'on avait encore tout le temps. Dans le passage suivant, c'est le mot *mort* que le narrateur n'arrive pas à écrire, l'évitant de justesse plusieurs fois en l'espace de ces quelques lignes où pointe un énorme regret. Les quatre occurrences

6. Voir Genette (1987: 294); voir aussi *P.A.*, où il y a des gloses marginales (Camus, 1997a: 64, 66, 76). On sait que Camus a un faible pour les notes à tel point que dans *P.A.* les notes sur les notes envahissent tout le texte, anticipant par là la pratique (scripturaire et lectorale) du texte étoilé de *Vaisseaux brûlés* sur Internet.

7. Voici l'explication que donne Barthes dans *La chambre claire* du terme *punctum*, que j'emploie dans un sens métaphorique: « Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. [...] Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle me *point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (Barthes, 1980: 49).

virtuelles du mot donnent voix au regret qu'éprouve le narrateur de ne pas pouvoir remonter le cours du temps, de ne pas pouvoir poser une seule question à l'ami disparu. Ce sentiment si compréhensible est thématisé paradoxalement par la pratique de l'autocorrection, c'est-à-dire par les nombreuses reprises ou retouches. Alors que les passages sur Rodolfo offrent une sorte d'éternel repentir textuel, dans la vie il n'y a malheureusement aucune possibilité de revenir en arrière pour combler les non-dits du passé à cause de «l'impossibilité qu'il [le deuil] entraîne de toute reprise» (ISV: 201):

il n'y a plus aucun moyen de sa[voir] cela reste flou approximatif parce que quand on avait les moyens de comprendre de savoir de comprendre de demander quand rien n'aurait été plus facile que on n'a pas on ne l'a pas [fait] on a négligé de le faire parce qu'on pensait qu'on avait tout le [temps] on ne pense pas assez à la [mort] il faudrait penser en permanence à la [mort] se dire que les êtres qui sont là devant nous touchables aimables caressables sont pas seulement les êtres humains mais les [morts] par exemple la chute l'évanouissement la disparition la [mort] nous nous disons que rien ne [presse] qu'on a tout [le temps] (ISV: 320; je souligne).

L'INTERTEXTUALITÉ

Les intertextes qui parsèment le roman sont aussi une façon d'ancrer une présence absente dans le fil de l'écriture. Parfois les auteurs qui ne sont pas nommés paraissent dans le roman grâce à la citation d'un de leurs titres. Par exemple, le souvenir de Barthes est présent dans «le bruissement [...] de cette langue» (ISV: 179), et on a déjà vu une allusion à *La chambre claire* (ISV: 65).

Une des pistes diégétiques du roman concerne la chute de «X.», un autre *ex* de l'écrivain, qui est tombé de sept mètres lors de sa visite au château de Plieux où habite Camus. L'accident a eu lieu au moment de la chute du jour, le 23 juin 1995, un des jours les plus longs de l'année. Il est d'autres chutes dans le roman; par exemple, le chien Hapax est, selon l'expression, tombé

dans les pommes; Rodolfo a fait une chute dans sa bataille contre le sida; et des chutes d'eau (en Italie et au Brésil) sont souvent évoquées. Le narrateur lui-même fait une chute, tant il est submergé par ses souvenirs: «même l'auteur [...] ne se souvient plus n'arrive plus à comprendre ne parvient plus à réunir les [souvenirs] de sorte qu'il se trouve expulsé de son propre [passé] chassé vidé *déchu*» (ISV: 221; je souligne). L'auteur de ce roman de la mémoire n'arrive pas à maîtriser ses souvenirs, de sorte que lui aussi subit une sorte de chute. Et ne pourrait-on pas parler de la chute de Camus due à l'Affaire qui a commencé par la publication de *La campagne de France*? Quoi qu'il en soit, le narrateur attire notre attention sur l'omniprésence du thème de la chute avec cet autocommentaire: «le lecteur n'aura pas manqué de remarquer avec beaucoup de trous de blancs de manques de *chutes* d'accidents de parcours» (ISV: 42; je souligne). Enfin, le non-dit produit un effet de chute en laissant la phrase en suspens. Et de nouveau, le narrateur souligne cet aspect de son écriture: «la seule syntaxe la grammaire la forme la *phrase* la structure la syntaxe l'agencement grammatical de la implique une perte c'est vrai une suspension une *chute*» (ISV: 147; je souligne).

La chute, d'Albert Camus n'est donc pas loin de notre esprit. À un moment donné, Renaud Camus dévoile le titre de cet intertexte qui est surdéterminé par tant d'éléments thématiques et formels du roman: «je reste sur ma comme la *chute la Chute oui de C[amus]* [...] quelque chose qui choit qui tombe qui se dérobe» (ISV: 310; je souligne). Il est significatif que ce fragment se trouve à une page d'intervalle de celle où le narrateur nous dit que toutes les œuvres figurent une chute. À la page suivante, Camus revient sur cette idée qu'il explique plus longuement:

tout livre, tout récit et presque toute phrase, toute *œuvre*⁸ si vous voulez dans la mesure où elle est toujours, peu ou prou, imposition d'une forme [...] sur le cours «naturel» des choses, sur la brutalité du réel [...] qui a pour mission et

8. Camus souligne.

presque pour raison d'être, en tout cas pour effet, de figurer symboliquement *cette chute*, cet accident, cette béance, cette dérobade des points d'appui, cet écart, *cette absence*, ce vide, ce suspens (ISV: 311 ; je souligne).

Dans cet extrait, le discours narratif devient un commentaire critique sur la tendance de toute œuvre à figurer une chute, tendance qui est reliée par Renaud Camus (comme par Albert Camus, d'ailleurs) au thème de l'absence, comme si la littérature était liée de façon fondamentale, viscérale et vertigineuse à la chute dans le vide. Selon Renaud Camus, tous les romans devraient s'appeler « La chute », pour terminer la phrase qui n'est jamais dite au complet. Ce titre serait d'autant plus approprié dans le cas présent que la chute en question touche les personnages aussi bien que le narrateur tant elle est « internalisée » par l'écriture du roman. Tel est aussi le cas de *La chute* d'Albert Camus. Selon Sjef Houppermans, « [p]our Clémence la chute d'un corps dans la Seine ouvre la brèche de l'identité ; dans *L'inauguration de la salle des Vents* tout tombe et cet effondrement met en branle toute identité » (2004 : 132). Comme on le sait, le roman d'Albert Camus évoque aussi la chute des Européens (y compris les Alliés) confrontés après la Deuxième Guerre mondiale par ce qu'ils avaient fait (ou n'avaient pas fait) pendant l'Holocauste (Felman et Laub, 1992 : 165-203).

Perçu comme un antisémite endurci qui refusait de se repentir, Renaud Camus a été largement condamné par les médias français au moment de l'Affaire. Un des signataires de la pétition qui a traité les idées de Camus de criminelles était Jacques Derrida, quoique le philosophe ne semble pas avoir eu une très bonne connaissance des œuvres de l'écrivain qu'il a condamné sans appel⁹. On comprend que *L'inauguration de la salle des Vents*

9. Voir la « Déclaration des hôtes-trop-nombreux-de-la-France-de-souche » (Derrida *et al.*, 2000). Pour la réaction du romancier, voir Camus (2003a : 211-213). De tout ce qui a été dit et publié contre Renaud Camus, il me semble que c'est la signature de Derrida sur la pétition parue dans *Le Monde* qui a le plus peiné le romancier. Aussi le nom du philosophe revient-il à plusieurs reprises dans *Du sens*. Dans le Journal de 2001, deux des jugements

est, à sa façon, une invitation à réfléchir aux idées de Derrida, en particulier à la déconstruction de l'«opposition» présence/absence qui est si fondamentale à ses écrits. Voici un exemple tiré de «La pharmacie de Platon» :

pourvu que les articulations soient rigoureusement et prudemment reconnues, on doit pouvoir dégager des *forces d'attraction cachées reliant un mot présent et un mot absent* dans le texte de Platon. Une telle force, étant donné le système de la langue, n'a pas pu ne pas peser sur l'écriture et sur la lecture du texte (Derrida, 1972 : 149 ; je souligne).

Cette déconstruction de l'opposition entre présence et absence se manifeste aussi dans un texte derridien beaucoup plus récent :

S'il y a quelque chose comme de la spectralité, il y a des raisons de douter de cet ordre rassurant des présents, et surtout de la frontière entre *le présent, la réalité actuelle ou présente du présent et tout ce qu'on peut lui opposer: l'absence, la non-présence, l'ineffectivité, l'inactualité, la virtualité ou même le simulacre en général*, etc. (Derrida, 1993 : 72 ; je souligne)

C'est sans doute pourquoi Derrida est l'objet d'une intertextualité citationnelle flagrante. Dans ce cas, Camus n'a pas hésité à «recycler» certains titres de Derrida : «la vraie *carte postale*» (ISV : 105 ; je souligne) ; «ce faisant prononcer le chant funèbre de en sonne le *glas*» (ISV : 292 ; je souligne). Même l'écriture «sous rature» est évoquée lorsque Camus décrit le travail de son ami Marcheschi dans un passage où il s'agit de la pratique du *pentimento* artistique : «il corrige il *rature* il contredit il enrichit aussitôt après en surimpression en contradiction en palimpseste en strates successives superposées contradictoires» (ISV : 315 ; je souligne). Ailleurs, le mot clé derridien *brisure* est lié à la chute dont il a déjà été question : «cette séparation cet amour la rupture la *brisure* l'interruption le trou la chute» (ISV : 241 ; je

les plus négatifs à l'égard de Camus que Derrida a exprimés dans son dialogue avec Élisabeth Roudinesco sont cités sans commentaire (Camus, 2004 : 425-426 ; Derrida et Roudinesco, 2001 : 201-202).

souligne)¹⁰. Ce qui est sûr, c'est que *L'inauguration* est le plus derridien des romans de Camus, et on se demande ce que le théoricien en aurait fait s'il avait pris le temps de le lire. Bien sûr, il ne l'a jamais fait parce qu'il boycottait Camus, qui était vu, perçu et construit (pas déconstruit) non comme un représentant de la modernité littéraire mais comme une figure du pire. De fait, il est permis de se demander si le « vrai » destinataire (mais non-dit) du livre serait Derrida plutôt qu'Alain Finkielkraut, à qui le roman est explicitement dédié.

Lorsqu'il a affaire à l'intertextualité, le lecteur a la possibilité de combler une lacune partielle, tout comme pour les ellipses, en suppléant un nom d'auteur ou un titre qui sont pourtant « déjà là », « programmés » par le texte. Tout se joue dans une sorte de *no man's land*, cette zone entre le souvenir et l'oubli, entre l'ici et l'ailleurs. L'intertextualité peut crever les yeux, tant elle paraît évidente, tout comme le non-dit lexical. Dans les deux cas, il y a un effet proprement hallucinatoire, presque fantomatique d'*Unheimlichkeit*, car (ce) qui n'est pas présent, visible, est effectivement là autant et peut-être plus que tout le reste. Cet effet d'évocation ressemble à ce qui se passe pour les morts, qui restent si réels dans notre esprit que c'est leur disparition qui paraît irréaliste et non le contraire. Ainsi, ce roman de la mémoire est un texte fondé sur la paradoxale présence de ce qui n'est pas là, que ce soit des noms ou des êtres doués d'une vie après leur « disparition ». Si depuis toujours les mots et les morts ont partie liée, ce livre arrive à réaliser un des fondements de la littérature en incorporant « cette présence de la mort, de l'absence » (*ISV*: 311) au fil de son tissu élégiaque.

10. Voir Derrida (1967: 96). Dans son entretien avec Jean Birnbaum, le philosophe a souligné ce qui l'a aidé à travailler: le combat contre la *doxa*, le concept du « spectral » (Derrida, 2005: 26), les greffes, l'amour pour la langue française et le fait d'être « en guerre contre moi-même » (Derrida, 2005: 49). Ce sont autant de thèmes – et de pratiques scripturales – que Derrida partage avec Renaud Camus. On pourrait y ajouter le goût du paradoxe, un penchant pour la surdétermination et la graphomanie.



Que ce soit par ses thèmes – la vie de couples gays, les voyages à l'étranger, l'art contemporain et le sida – ou ses « adresses » intertextuelles (Barthes, Albert Camus et Derrida, mais aussi Samuel Beckett, Paul Celan, Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke et Alain Robbe-Grillet, auteurs d'intertextes que je ne peux pas traiter ici), *L'inauguration de la salle des Vents* affiche sa modernité. Les différents styles adoptés ainsi que les nombreux effets de miroir soulignent l'appartenance de ce roman à une modernité qui est tout le contraire du racisme français. Il est peu probable que les membres du Front national apprécient un texte qui fait une si large place aux auteurs que je viens de mentionner et qui est écrit dans des styles si peu conventionnels.

Mais dans cette autofiction, Camus opte non pour des idées politiques ou la recherche des coupables, mais pour une ou plutôt plusieurs façons d'écrire qui relèvent du performatif, de l'hiératique, bref, du sacré¹¹, car cet écrivain reste attaché à une vision tragique de la condition humaine. Il s'agit d'un *acting out* d'un auteur qui, comme un chœur, crie/écrit sa peine – mais sans l'analyser – face au sida au lieu d'essayer de responsabiliser autrui (société homophobe, parlementaires timides, compagnies pharmaceutiques avides, etc.). On ne peut être plus loin du politiquement correct, car on est dans la *polis* antique, Camus étant, comme son maître Barthes, un sujet archaïque¹². D'ailleurs, la

11. Par exemple, dans le *Discours de Flaran*, Camus traite du sacré : « C'est parce que l'art contemporain a quelque chose à voir avec le rien ; c'est parce que l'artiste, comme l'écrivain – on le sait au moins depuis Ulysse, depuis le cyclope et l'épisode de la caverne – a quelque chose à voir avec Personne, avec Ce qui n'a pas de nom, autant dire avec Dieu, mais aussi avec l'Innommable ; c'est parce que Personne et le rien ont quelque chose à voir [...] avec le sacré » (Camus, 1997c : 15-16).

12. Sur le sujet, voir la citation suivante qui est tirée de *La chambre claire* : « Et sans doute, l'étonnement du "Ça a été" disparaîtra, lui aussi. Il a déjà disparu. J'en suis, je ne sais pourquoi, l'un des derniers témoins (témoin de l'Inactuel), et ce livre en est la trace archaïque » (Barthes, 1980 : 146-147). Le

salle des Vents n'a-t-elle pas tout d'un temple dédié aux morts, avec sa Barque des ombres qui, telle la nef de Charon, s'apprête à franchir ce « ruisseau calomnié » (*ISV*: 207)¹³, à l'aide de la *Carte des Vents* dont les cercles concentriques rappellent et figurent une conception dantesque du monde?

On a déjà vu que la chute est indiquée comme titre romanesque archétypal. La chute est aussi celle du lecteur qui se trouve dans l'impossibilité de tout suivre, de tout comprendre, de tenir tous les fils ensemble puisqu'il a l'impression de tomber dans un chaos presque total, du moins à sa première traversée du texte. Nous risquons de nous perdre, et le non-dit, comme la répétition des mêmes scènes et des mêmes mots, peut affleurer le non-sens. Paradoxalement le roman ne fait sens que si « nous-mêmes tombons à notre tour » (*ISV*: 180)¹⁴, pour citer un passage qui rappelle un autre intertexte de *L'inauguration de la salle des Vents*, à savoir l'exergue d'*Histoire*, de Claude Simon, qui l'a lui-même emprunté à Rilke: « Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux » (Simon, 1967: 7; Rilke, 1992: 87; je souligne).

Cette chute concerne bien sûr le sida et le désastre que ce syndrome représente encore pour l'humanité. Mais derrière ce fléau se profile un autre désastre dont l'écriture ne saurait pas non plus rendre compte adéquatement: la Shoah. De temps en temps *L'inauguration de la salle des Vents* y fait allusion de manière allégorique, comme Albert Camus l'avait fait dans *La peste*: « de nuit de brouillard » (*ISV*: 13)¹⁵, « avant le malheur avant la

Journal de Camus est rempli du sentiment de l'inactuel – un dégoût profond – que l'écrivain ressent à l'égard des excès et du non-sens de notre époque médiatisée, et ceci bien avant l'Affaire.

13. Il s'agit d'une citation du « Tombeau » dédié à Verlaine: « Un peu profond ruisseau calomnié la mort » (Mallarmé, 1945: 71).

14. Voici le passage en question: « on n'est même plus sûr peut-être qu'on projette sur ce qui se dérobe s'échappe se fendille tombe en morceaux et nous-mêmes tombons à notre tour » (*ISV*: 180; je souligne).

15. *Nuit et brouillard* (1956) est le titre du célèbre film d'Alain Resnais sur les camps de concentration.

guerre avant les charniers avant le nécropole» (ISV: 70), «comme s'il voyait venir le désastre» (ISV: 62), «le kaddish aux oiseaux [...] laissant le livre à ses cendres» (ISV: 37), «*Ainsi de noms brûlés serait meublé ce vide*» (ISV: 323; je souligne)¹⁶.

Dans le *Discours de Flaran*, Renaud Camus avait explicitement souligné le caractère indicible de ces deux désastres que sont le sida et l'Holocauste: «Le désastre peut s'appeler holocauste, il peut s'appeler sida, aussi bien. S'appeler et ne pas s'appeler: *sans titre*, dit James Brown, et entre parenthèses, en italiques, (*sida*). La chose est dite et n'est pas dite. Qu'elle ne saurait être dite, voilà peut-être ce qui est dit» (Camus, 1997c: 46)¹⁷. Selon lui, le pire des désastres a altéré le sens dans ce qu'il a de plus fondamental, comme il l'explique dans *Nightsound*, un essai consacré à des œuvres de Josef et d'Anni Albers: «Face à l'atrocité inimaginable et pourtant trop réelle, à l'épouvante de l'Histoire [...] – cette torture du passé, du passé toujours trop récent et à jamais présent –, le sens se renie, s'abdicque, et passe à tout instant au revers de lui-même» (N: 131). Et le romancier donne comme exemple de la production du sens après le désastre, la poésie de Celan, un de ses écrivains de prédilection, qu'il partage du reste avec Derrida: «La poésie renonce le discours, l'enseignement, le commentaire, la phrase. Elle paraît n'aspirer plus, comme chez Celan, qu'à la prolifération suspendue, au miroitement d'un laps sur le vide, voire au silence» (N: 131-132). On comprend, dès lors, pourquoi *L'inauguration de la salle*

16. Voir aussi la référence à «ce nom brûlé» (ISV: 162). Voici l'intertexte celanien: «Tous ces *noms, brûlés* / avec elle, tous / ces noms. Tant / de cendre à bénir. Tant / de terre gagnée / au-dessus / des légers, si légers / anneaux / d'âmes» (Celan, [1979] 2002 : 43; je souligne).

17. Plus tôt dans le *Discours de Flaran*, Camus avait déjà parlé des désastres et de leur prégnance pour l'art contemporain: «Il faut remonter au désastre. Ce n'est pas bien difficile, car le désastre a nombre de visages, et le temps passerait-il sur lui que pourtant il ne serait jamais loin. Mais il faut remonter au plus grand des désastres. Il faut remonter à la question d'Adorno [...] sur la possibilité d'écrire encore des poèmes, après Auschwitz» (Camus, 1997c: 17); «C'est une grande part de l'art contemporain, et la meilleure, peut-être, que l'on peut dire chue d'un désastre obscur» (Camus, 1997c: 44).

des Vents passe sous silence bon nombre de choses qui pourraient sembler évidentes, dont le nom du fléau qui tue certains amis du narrateur. Mais revenons à *Nightsound*. Ce livre, qui a été publié pendant l'affaire Camus, n'a pas attiré l'attention des médias, sans doute parce qu'un tel ouvrage risquait de compromettre l'image d'antisémite endurci qu'on présentait de l'écrivain à l'époque. Et pourtant, la seconde partie du livre est une réflexion subtile et nuancée sur six tapisseries d'Anni Albers intitulées *Six Prayers* commandées par le Musée juif de New York pour commémorer les victimes de l'Holocauste. Cette œuvre, qui ne représente aucun être vivant, est « l'une des plus belles, l'une des plus intelligentes, l'une des plus pudiques certainement et l'une des plus intenses réponses de l'art, tout médium confondu, à la question éternellement récurrente d'Adorno sur ce qui peut encore être produit, en fait de "poésie", après Auschwitz » (*N*: 126)¹⁸.

En expliquant cette œuvre de deuil d'Anni Albers, Camus arrive à articuler l'esthétique qui sous-tend l'écriture du roman qu'il allait publier trois ans plus tard. C'est une esthétique de l'exigence qui refuse toute solution de facilité alors que la solution de continuité – la rupture – et la béance se trouvent au cœur de cette pratique. Cette « écriture du désastre » (Blanchot, 1980) textualise « la chute de la signification » (*N*: 37) pour en faire un tombeau littéraire consacré à la mémoire des êtres disparus que l'écrivain a connus et chéris. Après une telle catastrophe, le sens se vide de toute logique du récit, de toute chronologie conventionnelle et de la possibilité de faire sens traditionnellement : « Le sens moderne est textile, tissé, noué, plein d'embranchements et de croisements, de superpositions et d'échanges, de pertes et de résurgences. Il ne peut plus s'accommoder du récit traditionnel, tendu du début vers une fin » (*N*: 130). Incarné par une écriture de l'absence-présence (le non-dit, le presque non-dit

18. Sur *Six Prayers*, voir aussi le *Journal* de 1999 : « Sur ce sujet où tant d'œuvres et surtout tant de discours sont menacés par le défaut de pudeur, je n'en sache guère dont le ton soit si juste. Rien de trop, rien de pas assez » (2002b : 198).

LA PRÉSENCE DE L'ABSENCE

et l'intertextualité), le sens s'ancre à même la matière de ce roman d'un auteur méconnu, un *memento mori* dont on ne saurait nier l'actualité et encore moins le caractère poignant.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Tel Quel ».)
- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Éditions du Seuil. (Coll. « Cahiers du cinéma ».)
- BLANCHOT, Maurice (1980), *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.
- CAMUS, Albert ([1947] 1980), *La peste*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- CAMUS, Albert ([1956] 1972), *La chute*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- CAMUS, Renaud (1988), *Élégies pour quelques-uns*, Paris, P.O.L.
- CAMUS, Renaud (1997a), *P.A. (petite annonce)*, Paris, P.O.L.
- CAMUS, Renaud (1997b), *Le département du Gers*, Paris, P.O.L.
- CAMUS, Renaud (1997c), *Discours de Flaran (sur l'art contemporain en général et sur la collection de Plieux en particulier)*, Paris, P.O.L.
- CAMUS, Renaud (1998, 1999, 2000, 2001, 2002), *Vaisseaux brûlés*, [En ligne], [<http://perso.wanadoo.fr.renaud.camus>].
- CAMUS, Renaud (2000a), *La campagne de France. Journal 1994*, Paris, Fayard.
- CAMUS, Renaud (2000b), *Nightsound (sur Josef Albers)* suivi de *Six Prayers*, Paris, P.O.L.
- CAMUS, Renaud (2000c), *La salle des Pierres. Journal 1995*, Paris, Fayard.
- CAMUS, Renaud (2002a), *Du sens*, Paris, P.O.L.
- CAMUS, Renaud (2002b), *Retour à Canossa. Journal 1999*, Paris, Fayard.
- CAMUS, Renaud (2003a), *K. 310. Journal 2000*, Paris, P.O.L.
- CAMUS, Renaud (2003b), *L'inauguration de la salle des Vents*, Paris, Fayard.
- CAMUS, Renaud (2004), *Sommeil de personne. Journal 2001*, Paris, Fayard.
- CELAN, Paul ([1979] 2002), *La rose de personne*, traduit par Martine Broda, Paris, José Corti.

LA PRÉSENCE DE L'ABSENCE

- DERRIDA, Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Critique ».)
- DERRIDA, Jacques (1972), *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Tel Quel ».)
- DERRIDA, Jacques (1986), *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1993), *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2005), *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques, *et al.* (2000), « Déclaration des hôtes-trop-nombreux-de-la-France-de-souche », *Le Monde*, 25 mai.
- DERRIDA, Jacques, et Élisabeth ROUDINESCO (2001), *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Flammarion. (Coll. « Champs ».)
- FELMAN, Shoshana, et Dori LAUB (1992), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HOUPPERMANS, Sjef (2004), *Renaud Camus. Érographe*, Amsterdam, Rodopi. (Coll. « Littérature française contemporaine ».)
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- RILKE, Rainer Maria (1992), *Les élégies de Duino. Les sonnets à Orphée*, traduit par J.-F. Angelloz, Paris, GF Flammarion.
- SIMON, Claude (1967), *Histoire*, Paris, Éditions de Minuit.

AUX LIMITES DU MOI,
DES MOTS ET DU MONDE:
QUESTIONS D'IDENTITÉ DANS *LE PAYS*
DE MARIE DARRIEUSSECQ

Catherine Rodgers
Université de Swansea

Dans *Étrangers à nous-mêmes*, Julia Kristeva émet l'idée que

c'est peut-être à partir de la subversion de cet individualisme moderne, à partir du moment où le citoyen-individu cesse de se considérer comme uni et glorieux, mais découvre ses incohérences et ses abîmes, ses «étrangetés», en somme, que la question se pose à nouveau : non plus de l'accueil de l'étranger à l'intérieur d'un système qui l'annule, mais de la cohabitation de ces étrangers que nous reconnaissons tous être (1988 : 11).

Marie Darrieussecq, dans *Le pays*, pose la question de l'étrangeté et de l'identité. Par l'intermédiaire de son alter ego, Marie Rivière, elle médite sur l'existence et sur les éléments qui constituent le moi et leurs agencements : le corps, le pays d'origine et le pays d'accueil, les membres de la famille, la ou les langues que l'on parle ou qu'on parle autour de soi. La quête de Marie Rivière ne se présente pas comme la construction d'un moi « uni et glorieux ». Au contraire, elle privilégie les fissures, les absences, les bords, les lieux et les temps où la raison vacille, où l'unité se dédouble, où le sens échappe, où le « je », en confrontant la folie,

la mort et le vide, se lézarde et s'écrit « j/e ». Elle fait l'expérience de l'étrangeté. Dans ce côtoïement de ses fantômes, elle pourrait se perdre, mais Marie Rivière, par l'écriture, se sauve de la perte et recrée du sens.

Le pays est le récit d'une tentative de retour au pays d'origine. Marie Rivière, écrivaine, rentre au Pays basque, double fictionnel du Pays basque, pays d'origine de Darrieussecq. Elle rend compte de ce retour dans un écrit intitulé *Le pays*, dont le titre est donc le même que le texte que nous lisons, et qui est peut-être le même texte. *Le pays* de Darrieussecq a une double narration, l'une à la première personne du singulier, l'autre à la troisième personne du singulier, toutes deux renvoyant à Marie Rivière; les narrations se recourent, se complètent, mais sans coïncider totalement. Ces dédoublements de l'espace et de la narration jettent un trouble quant à la nature du texte. De plus, *Le pays* incorpore plusieurs éléments fantastiques. Marie Rivière voit des fantômes; elle se rend dans la Maison des Morts, lieu matriciel où les vivants, grâce à la technologie et aux hologrammes en particulier, redonnent apparence de vie à leurs proches disparus. Darrieussecq remet en question beaucoup de limites dans *Le pays*, et seront envisagées successivement la problématisation des limites du moi, celle de la langue, et celle du monde.

AUX LIMITES DU MOI

D'emblée, Darrieussecq établit le thème central de la fissure du sujet. Dans les toutes premières pages du *Pays*, la protagoniste, Marie Rivière, court, et au rythme de la course, son être se sépare: d'un côté, son corps fonctionne telle une machine bien rodée – elle nous parle « des rouages des hanches » et du « piston des bras » (Darrieussecq, 2005 : 13¹) – de l'autre côté, son moi s'allège, s'évapore, devient une bulle non pensante. Le « je » devient « j/e » (*P*: 11). Dans la course, elle fait donc

1. Les renvois au *Pays* seront désormais indiqués par la mention *P*, suivie du numéro de la page.

l'expérience de l'anéantissement de son moi et de l'union avec son environnement.

Une autre MD², Marguerite Duras, a confié à Bettina Knapp :

Une perte progressive d'identité est l'expérience la plus enviable qu'on puisse connaître. C'est en fait ma seule préoccupation : la possibilité d'être capable de perdre la notion de son identité, d'assister à la dissolution de son identité. C'est pour cette raison que la question de la folie me tente tellement dans mes livres (1971 : 656).

De même Marie Rivière recherche ces moments de vacance de soi. À part la course, elle éprouve cette perte de soi quand elle nage, ce qui lui permet un « accès au monde sans le *je* » (*P*: 179), dans la méditation où son moi devient « une présence décentrée, épanouie » (*P*: 179), quand elle fume du haschich et qu'elle jouit alors de l'« extase d'un moi élémentaire » (*P*: 126), lors de sa descente du Grand Canyon. Le demi-sommeil dans lequel la plonge son voyage en avion lui procure des sensations semblables. Elle ressent également un sentiment de dépossession devant la mer, quand son « moi devient une grande béance pleine d'eau salée » (*P*: 99). Là aussi la pensée la quitte, « les signes se désamarrent » (*P*: 99). Dans ces moments où le moi se fêle, se dédouble, une présence fantomatique accompagne la narratrice : elle obtient un « bref accès sur l'envers des choses » (*P*: 57).

C'est surtout l'écriture qui lui permet de rejoindre cet état d'absence à elle-même qu'elle recherche. Elle décrit l'écriture comme un phénomène paradoxal qui requiert à la fois sa présence et son absence. Sans elle l'écriture ne peut advenir, mais si elle est trop présente, les phrases ne se forment pas. Elle se dédouble, une partie d'elle-même reste sur la terre ferme, dans la réalité quotidienne, tandis que l'autre se détache et entre dans cette « zone blanche » (*P*: 79) où personne n'existe, où réside « la

2. Darrieussecq, à la suite de Duras, signe aussi MD certains de ses textes, comme la quatrième de couverture de son dernier recueil d'histoires courtes *Zoo* et elle a fait part de ses affinités avec Duras dans « MD, années 80 ».

pensée sans sujet de l'écriture» (*P*: 38). En écrivant, elle fait «l'expérience du vide» (*P*: 210); elle oublie qu'elle a un corps, elle tend à une «porosité cosmique» (*P*: 178). Pour elle, la personne qui écrit n'est pas une personne (*P*: 117); elle devient «chambre d'échos» où résonne l'écriture (*P*: 117). Les phrases naissent, prennent place et résonnent dans une chambre vide (*P*: 80).

Les descriptions de l'écriture que l'on trouve dans *Le pays* rappellent celles de Duras, qui concevait l'écriture comme une chambre noire, un processus mystérieux qu'elle ne contrôlait pas. Les deux auteures mentionnent la sensation de dédoublement, d'évidement de soi que procure l'écriture. Duras aussi avait fait l'expérience de la porosité de l'écrivain; surtout elle avait reconnu le danger inhérent à l'écriture: le fait que l'écriture amène l'écrivain aux limites de la raison, au bord de la folie. Duras disait qu'en écrivant on risque de «sortir de certaines limites. De la raison... saine» (Nyssen, 1969: 134-135)³.

À les lire, on reconnaît la comparaison que Sigmund Freud a faite entre l'écrivain et le rêveur éveillé (Freud, 1908). Pour les deux écrivaines, écrire revient à abaisser les barrières érigées par leur conscience et à s'approcher de leur inconscient. D'où le surgissement des fantômes pour Marie – que l'on verra plus en détail plus loin –, la peur de la folie pour Duras. L'écriture procure donc à Marie Rivière une autre expérience de dépersonnalisation.

Tels les surfeurs qui doivent se laisser guider par la vague, Marie doit se laisser porter par le mouvement de l'écriture (*P*: 227). L'écriture est un processus qu'elle doit laisser mûrir en elle, qui passe par elle mais qu'elle ne domine pas, pas plus qu'elle ne maîtrise le développement du fœtus qui croît dans son ventre. Car Marie Rivière est enceinte, et sa grossesse est une autre expérience de l'altérité, différente de celle de l'écriture, mais qui présente des parallèles avec elle. D'abord, la grossesse est

3. Pour une analyse des dires de Duras sur l'écriture, voir Cousseau (2005).

présentée comme un phénomène qu'elle ne contrôle pas : elle ne sait pas quand le bébé a été conçu, elle n'identifie pas les premiers symptômes comme étant des signes de sa grossesse. Son corps se transforme et elle assiste à cette métamorphose, spectatrice d'un acte auquel elle prend part sans en décider.

Ce corps enceint est un corps aux symptômes envahissants, un corps qu'on ne peut oublier, qui lui rappelle constamment la présence d'un autre être en elle. Marie Rivière compare le travail du corps de la femme enceinte et celui de l'écrivaine qui écrit un livre. Dans les deux cas un travail se fait, non contrôlé par la femme. Elle est à la fois indispensable et simple accompagnatrice d'un processus qui la dépasse. Marie remarque que « [l]es livres s'écrivent sans elle mais sur un rythme biologique » (*P*: 100) et elle ajoute : « Je laissais venir un livre et un enfant » (*P*: 153). L'expérience de Marie montre que les deux tâches ne s'opposent pas, qu'au contraire elles ont en commun le même processus de création⁴.

Marie subvertit donc la dichotomie corps/esprit ; de par son état, elle fragilise aussi la limite entre culture et nature. Dans « L'hérétique de l'amour », Kristeva souligne l'aspect limite de la grossesse :

seuil de la culture et de la nature [...]. Le non-dit pèse sans doute d'abord sur le corps maternel : aucun signifiant ne pouvant l'exhausser sans reste, car le signifiant est toujours sens, communication ou structure, tandis qu'ici [dans la grossesse] un pli étrange altère la culture en nature, le parlant en biologie (1977 : 47).

Son état remet aussi en question les limites de son moi : enceinte, elle n'est plus ni une ni deux. Iris Young note cette expérience : « Reflection on the experience of pregnancy reveals a body subjectivity that is decentred, myself in the mode of not being myself » et « in pregnancy I literally do not have a firm

4. Sa pensée s'oppose donc à celle de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* et rejoint celle de Leclerc dans *Parole de femme*.

sense of where my body ends and the world begins» (1990 : 162-163). De plus, dès le début de sa grossesse, Marie est convaincue que son enfant est de sexe féminin et elle tend à envisager sa fille comme un double miniature d'elle-même, l'identifiant à elle.

Les activités de Marie et sa condition contribuent à lui donner le sentiment que son moi est fragile et elle a en plus deux frères qui la confrontent, chacun à sa façon, à une expérience d'annihilation du moi : Pablo par la folie, Paul par la mort et le secret qui entoure sa disparition. Pablo, Péruvien d'origine, a été adopté, puis il est devenu fou. Marie cherche désespérément un sens au délire de son frère. Il produit un discours sans raison, qui se répète comme un disque rayé et qui a des affinités, comme nous le verrons, avec les paroles préenregistrées, mécaniques, de l'hologramme de la grand-mère.

Marie redoute ses visites à son frère, maintenant interné ; elle ne reconnaît plus en cet homme alourdi le frère qui était si proche d'elle dans son enfance. Si voir ou entendre ce frère lui est devenu si pénible, c'est peut-être aussi parce qu'il présente une image possible d'elle-même, ce qu'elle pourrait devenir sans l'écriture. Kristeva explique que la « présence [de l'épilepsie et de la folie] chez notre prochain nous inquiète d'autant plus que nous les pressentons obscurément en nous-mêmes » (1988 : 274). Toutes les tendances qu'elle repère chez le frère – dédoublement, invention de son ascendance, absence à soi-même – nous avons vu qu'elle les éprouve à un moindre degré. Pablo passe du « je » au « il » (*P*: 29), il replie le temps et il « parle en points lancés » (*P*: 29) ; or n'est-ce pas ce que sa sœur fait elle aussi dans ses récits ? Le frère, exilé de son pays, qui parle une autre langue que la langue maternelle qu'il a oubliée, est un double d'elle, un double effrayant, une image de la dépossession de soi, de celui qui est passé entièrement de l'autre côté. En sa présence, elle ressent la tentation de basculer de l'autre côté, l'appel d'un autre univers, que ce soit la réminiscence de l'attrait de se jeter dans la cage de l'escalier du phare, ce qui la ferait passer dans « un autre univers, indolore et blanc » (*P*: 30), ou celui de traverser un rideau d'eau vertical, vision qui rappelle inévitable-

ment l'image choisie par Jean Cocteau dans *Orphée* pour symboliser le passage de la vie à la mort. Elle note le vide que Pablo a créé en devenant fou. Sa folie est une sorte de mort, et elle avoue que Pablo lui manque « comme s'il était mort, d'une mort sans enterrement » (*P*: 162).

Cette image est d'autant plus douloureuse qu'elle a perdu son frère Paul, et que le deuil de Paul est rendu très difficile à cause du silence qui recouvre sa mort. Les parents, et surtout la mère, ont inventé un récit de disparition pour couvrir ce qui semble être un cas de mort subite du nourrisson: la lumière l'aurait ravi dans son berceau. Ce frère devenu tabou se transforme en fantasme: « Quand Pablo est devenu fou, c'est là seulement que ce frère, qui n'avait pas vécu, s'est mis à exister. Une histoire s'est élaborée peu à peu, un fantasme » (*P*: 104). Marie se heurte à un mur quand elle tente d'aborder le sujet de Paul avec sa mère.

Comme pour Pablo dont elle essaie de déchiffrer le délire, Marie tente, dans la Maison des Morts, de donner un semblant d'existence à Paul. Elle entreprend de lui construire un hologramme, tentative qu'elle abandonne finalement au moment où l'ordinateur lui propose une image d'elle en homme pour l'hologramme de Paul. L'ordinateur l'a-t-il alors mise en présence d'une image trop proche d'une de ses angoisses, celle de sa propre disparition?

Les deux garçons deviennent unis, dans la conscience de Marie, par la mort et la folie, causes de leur disparition à tous les deux. La similitude de leurs noms encourage les substitutions. À un moment, les phrases faisant référence aux deux frères se mettent en miroir, chaque frère devenant le double de l'autre: à « [l]ui, d'où il était, dans sa sidération, Pablo, fils de De Gaulle – lui, ce pays, il n'en faisait pas toute une histoire » (*P*: 108) fait écho « [l]ui d'où il était, dans sa sidération, lui, s'il était vivant quelque part, le subitement mort, l'enfant perdu devenu grand, lui, ce pays, il n'en faisait pas toute une histoire » (*P*: 109). Chacun à sa façon, ses deux frères montrent à Marie les dangers qui la bordent, la folie d'un côté, la mort de l'autre. Elle,

contrairement à eux, en fait toute une histoire, ce qui est son mode de défense contre ces deux formes de disparition.

Étant ainsi placée devant deux des figures de l'étrangeté, deux formes de mort, l'une littérale, l'autre symbolique, il n'est pas surprenant que Marie soit assaillie par des fantômes. Kristeva explique que «revenants et fantômes [...] peuplent d'inquiétante étrangeté nos confrontations avec l'image de la mort» (1988 : 273). Le genre de silence, ou de récit fantasmé que rencontre Marie quand elle évoque ses frères avec sa mère est susceptible de donner naissance à ce que les psychogénéalogistes appellent un «fantôme». Un fantôme, pris dans ce sens, est «une absence de représentation, un trou dans les mots, une défaillance des paroles de nos parents sur la sexualité et la mort, telles qu'eux-mêmes – ou leurs ancêtres! – ont eu à les assumer⁵». Le «fantôme» vient hanter les descendants des personnes impliquées dans le traumatisme initial. Faire une histoire de ses frères est en fait le meilleur moyen qu'ait pu trouver Marie pour se libérer de leur emprise.

Marie vit en effet constamment dans la proximité de fantômes, présences fugaces qui l'accompagnent dans ses activités quotidiennes (*P*: 19, 57, 82), mais surtout dans l'écriture, car «[é]crire vous tient [...] dans une grande disponibilité aux fantômes» (*P*: 83). Les derniers paragraphes du *Pays* concernent les fantômes : «Ils naissent de notre hantise, qui les allume et les éteint, oscillants, pauvres chandelles. Ils ne sont que pour nous» (*P*: 297).

Si elle craint les fantômes, s'ils représentent ses hantises, elle semble aussi les rechercher. Ainsi rêve-t-elle d'une photographie dont le temps d'exposition serait si long, qu'elle disparaîtrait de la pellicule alors qu'y apparaîtraient les fantômes (*P*: 154). Elle considère même sa fille comme un «petit spectre» (*P*: 65). La description qu'elle en fait lors de sa première échographie est digne d'un film de science-fiction :

Je vis une main, une main qui avançait vers moi dans le noir.
Grande ouverte: pouce, index, majeur, annulaire et auri-

5. Explication de Didier Dumas, reprise par Canault (1998 : 26).

culaire, une main d'être humain. Et derrière, apparaissant, forçant le néant comme sous une étamine, un visage à la bouche ouverte, yeux profonds, grand front sombre... qui avançait et reculait, palpitait, au bord de disparaître, dans le brouillard des pixels (*P*: 167).

D'ailleurs Marie nomme sa fille Épiphanie, ce qui signifie « apparition ». Et Marie est sidérée par le miracle de la conception, le fait que quelqu'un qui n'existait pas va apparaître.

Un jour, Marie a une vision de son frère mort, devenu adulte. Elle explique cette apparition spectrale comme la projection de la forme en creux du disparu qu'elle porte en elle (*P*: 236). Elle comprend qu'en disparaissant, Paul a laissé « ce sentiment de l'absence, et cette familiarité des fantômes, et une forme de chagrin sans issue » (*P*: 236). Il est en effet particulièrement difficile d'opérer le deuil de ceux qui ont disparu sans trace, de ceux dont on ne parle pas. Or ses parents ont enseveli Paul dans le silence et le fantasme.

Que fait Marie quand elle écrit ? Opère-t-elle la séparation ou la continuité entre vivants et morts ? Quand elle fait une histoire de ses frères, est-ce en fait le meilleur moyen qu'elle ait pu trouver pour se libérer de leur emprise ?

Sa fascination pour la Maison des Morts laisse planer le doute. Elle va s'enfermer dans ces cabines qui ressemblent à des matrices, tendues de rouge, capitonnées, à la douce chaleur où elle s'endort même. De ces cabines, elle fait surgir les hologrammes des personnes mortes de sa famille, sortes de spectres générés par ordinateur. Comme son père et sa mère ne se sont pas préoccupés d'entrer les données nécessaires pour Paul, son hologramme est vide, « prêt à être nourri d'informations pour devenir le spectre de quelqu'un » (*P*: 208). L'hologramme qu'elle vient voir est celui de sa grand-mère maternelle, Amona. À sa commande, celle-ci apparaît (*P*: 200). L'hologramme reprend tous les éléments de la personne entrés par ses descendants. Comme Pablo il débite des clichés, fournissant les réponses jugées appropriées par l'ordinateur. L'illusion est tout de même par moments prenante et la narratrice a l'impression de revivre des

moments passés avec sa grand-mère. Pour les lecteurs, l'illusion est encore plus déstabilisante puisqu'il nous est difficile de distinguer Amona de son hologramme, tous les deux n'étant qu'effets du texte. La limite entre la personne et son hologramme, la réalité et son simulacre, est brouillée, de même que la ligne entre la réalité et son semblant textuel. Marie Rivière navigue entre deux mondes : le réel et celui qu'elle crée, entre le pays et *Le pays* (P: 225). Quant à Darrieussecq, la mise en abyme se creuse davantage.

AUX LIMITES DES MOTS

En tant qu'écrivain, la croyance en le pouvoir des mots pour communiquer, pour saisir le soi et le monde est primordiale pour Marie Rivière (et, si l'on se fonde sur ses entretiens, pour Darrieussecq aussi). Ses parents, par contre, n'ont pas confiance en la langue, chacun demeurant silencieux à sa façon : la mère s'exprime par ses sculptures, le père ne s'exprime pas vraiment. Ainsi commente-t-elle : « ma mère croyait à l'insuffisance du langage [...]. Et mon père, lui, croyait qu'on peut se comprendre sans mots » (P: 286). Marie s'insurge contre ces deux visions du langage et elle fait confiance aux mots : « le monde était là, déployé. Il suffisait d'oser le prendre, c'était simplement du travail, mon travail, qui ne laissait rien d'indicible » (P: 286). Sa confiance va même plus loin puisqu'elle dit : « Tant qu'il restait des mots [...] on pourrait encore les assembler à neuf pour décrire le monde, et en repousser les limites » (P: 135). Non seulement elle tente de repousser les limites de ce qu'on considère la réalité – elle ouvre son texte à des phénomènes qui la dépassent, tels les fantômes –, puisqu'elle refuse de faire une démarcation nette entre le monde des vivants et celui des morts, des personnes et de leurs faux-semblants – projections, hologrammes – entre l'état de veille et de sommeil, mais elle transgresse constamment les limites entre la réalité et la fiction.

Darrieussecq joue avec les similitudes entre sa réalité biographique et celle de sa protagoniste : toutes deux sont nées en

1969, se nomment Marie, prénom par ailleurs très approprié pour un récit de conception et d'épiphanie ; Marie Rivière est écrivaine, et son premier livre met en scène un cochon (clin d'œil à *Truismes*, le premier roman de Darrieussecq) ; elle a aussi deux enfants : un garçon et une fille, comme Darrieussecq. Le titre du livre qu'écrit Marie Rivière est *Le pays*. Le pays d'origine de Darrieussecq, le Pays basque, a de fortes ressemblances sur les plans géographique, historique et culturel avec le Pays yuoanguï, celui de Marie Rivière. De même, le temps de la diégèse est très proche du nôtre et Darrieussecq insère des marqueurs bien contemporains, comme Ikéa, mais il est légèrement décalé par rapport à notre monde : *Le pays* se situe dans un univers parallèle, légèrement en avance sur notre temps, où les Yuoanguis ont gagné leur indépendance de l'Espagne et de la France et où les hologrammes existent couramment.

Darrieussecq place donc son texte entre une réalité autobiographique et la fiction. Marie Rivière, qui écrit en son propre nom à la différence de Darrieussecq, spécifie :

Ce n'était pas la caravane de mon père mais son équivalent-texte, une caravane de papier, un *alias* : avec des signes je les recréais, la maison, la caravane, les morts ; codes, agencements et rythmes, une caravane inhabitable mais qui était davantage caravane que ce qui m'était perceptible au fond du jardin de ma mère. Une caravane appropriable par moi et d'autres, et qui n'expropriait pas mon père (*P* : 226).

En déplaçant plus son texte vers la fiction, par les variations sur les noms propres, par le glissement temporel, Darrieussecq se laisse une marge éthique encore plus grande. En effet, bien qu'elle utilise des éléments autobiographiques, elle ne peut être accusée d'« exproprier » ses proches – ou elle-même –, puisqu'elle insiste aussi sur l'élément fictionnel qu'elle introduit dans ses récits.

Le texte est donc sciemment présenté comme un double, à la fois le même et fondamentalement différent de la réalité. Ce dédoublement est redoublé, symbolisé par un texte lui-même double : d'un côté, un texte en caractères gras, narré à la première

personne du singulier, de l'autre un texte en caractères romains, narré à la troisième personne du singulier⁶. De nombreux passages, sous forme de reprises de phrases, d'idées s'établissent entre les deux textes, comme si le texte en gras, le plus immédiat, venait nourrir, fournir la matière première à l'autre. Ainsi le texte en gras annonce que Marie a trouvé la première phrase de son livre : « Il était temps de rentrer au pays » (*P*: 85), phrase que l'on a lue pour la première fois dans le texte en romain à la page 17, ce qui n'est ni la première phrase du livre, ni la première du texte normal. Le texte à la troisième personne est-il le texte écrit par Marie Rivière, qui s'intitule – il fallait s'y attendre – *Le pays*? Ou écrit-elle les deux textes? « L'hérétique de l'amour » est aussi écrit de cette façon. Les textes sur la grossesse encouragent-ils ce genre de dédoublement de par la nature de l'expérience qu'ils relatent? Nous avons vu de plus que la plupart des expériences de vacance du moi de Marie s'accompagnent d'une sensation de dédoublement; il est donc approprié que le texte soit double. Les liens entre les deux textes se resserrent pour évoquer et la folie de Pablo, et la disparition de Paul. Ces deux frères sont sources d'angoisse pour Marie et c'est comme si leur évocation affolait les textes.

Marie, qui a tant de difficultés à trouver un point d'ancrage, qui tend à s'évaporer, ne trouve guère de stabilité dans son nom. Du fait de son sexe, elle n'a pas de nom à elle. Elle en fait la remarque : « Les femmes n'ont pas de nom » (*P*: 92). Elle explique : « Même si j'écrivais sous le nom de ma mère, ce serait sous le nom de son père à elle » (*P*: 92) et elle précise : « Si j'accouche d'une fille, elle n'aura que son prénom » (*P*: 92). D'où l'importance du prénom. Marie nommera sa fille Épiphanie, prénom certainement inhabituel. La mère de Marie l'appelle Marion, et même Marionnette. Ce diminutif est révélateur de cette relation mère-fille, où la mère écrase la fille de sa taille et de sa renommée

6. Là encore, comment ne pas penser à Duras et à *L'amant*, dans lequel la narration à la première personne du singulier alterne avec une autre à la troisième personne du singulier?

au Pays. En plus, Marionnette suggère que Marie est une poupée contrôlée par un(e) autre. Qui serait le marionnettiste? La mère sculptrice qui crée des formes humaines? Face à cette mère phallique, en rivalité avec sa fille, cette dernière se cramponne certainement à son phallus à elle, Tiot, ou à l'écriture. Mais le marionnettiste est peut-être aussi Marie, Marie Rivière ou Darrieussecq.

Son nom, Rivière, fait l'objet de plusieurs références dans le texte. La plus développée est une plaisanterie, où l'on se moque du sage qui prononce la phrase «la vie est une rivière» (*P*: 155). Cependant, même si c'est sur le mode en partie ironique, Marie reprend cette phrase en son nom (*P*: 279). On pense à la citation d'Héraclite – «À ceux qui descendent dans les mêmes fleuves surviennent toujours d'autres et d'autres eaux» –, dont la philosophie qui insiste sur le mouvement de toute chose, sur le fait que les êtres sont toujours en devenir, s'accorde avec la conception de la vie de Marie. Dans *Le pays*, le mobile est récurrent, offrant une autre image de permanence dans le changement: le tout demeure malgré l'agencement différent de ses éléments, et même grâce à cet agencement. Le choix des deux textes qui constituent *Le pays* va dans le sens de cette fluidité puisqu'en tant que lectrices ou lecteurs, nous devons constamment mettre en relation ces deux textes, organiser des liens entre eux. Le nom de Marie Rivière est donc un indice de l'adéquation du langage pour décrire le monde. Si Marie compte, avec les mots, repousser les limites du monde, elle force aussi les limites du langage. Elle n'hésite pas à utiliser des onomatopées, comme le «tap tap» (*P*: 221) du hoquet de sa fille, ou même à avoir recours à des dessins – comme la portée d'hirondelles (*P*: 25).

Au-delà du français, enfouie sous lui et le débordant, se trouve la vieille langue, archaïque, incompréhensible pour la narratrice – sorte d'inconscient qu'elle s'efforce d'apprendre. Elle ne la comprend pas, mais cette langue résonne en elle, à la manière dont les amputés sentent leur membre coupé (*P*: 77). Bien qu'il n'y ait aucune tentative pour l'inscrire dans le texte, la vieille langue hante le texte de sa présence/absence. Marie Rivière a été exposée à la langue yuoanguie dans son enfance, car

sa mère et sa grand-mère l'utilisaient pour parler entre elles de sujets tabous et pour exclure la jeune Marie; c'est une langue maternelle qu'elle ne connaît pas – ce qui est symbolique de ses relations tendues avec sa mère – c'est une langue de secrets. Sa pratique rend étranges les gens qu'elle connaît puisque quand sa mère et sa grand-mère se parlaient en vieille langue, elles devenaient comme des inconnues pour la jeune narratrice.

Le fait qu'elle ne comprenne pas la langue fait d'elle une étrangère: «Elle ne sera jamais d'ici» (*P*: 81) et elle se sent transformée en «fatma» (*P*: 145) dans un pays dont elle ne peut plus prononcer le nom des rues. Le français est opposé à la vieille langue: le français est une langue rationnelle – on pourrait dire masculine, c'est la langue du père –, tandis que la vieille langue, langue des femmes, demeure mystérieuse; Marie ne comprend pas comment la vieille langue peut ordonner le monde. La première phrase que Marie comprend en yuoangui est «elle est écrivain» (*P*: 164), phrase fondatrice de son être, qui touche au cœur de son identité, qui est prononcée par sa mère au moment clé qu'est sa première échographie. À part cette exception et les courts instants où elle croit comprendre la sage-femme lors de son accouchement, Marie est tenue à l'écart de la vieille langue. La vieille langue est présentée comme «la patrie de ceux qui n'en avaient pas» (*P*: 133), mais Marie vacille à sa frontière, et là encore elle se trouve dans l'entre-deux. Pourtant elle est de ceux qui n'ont pas de patrie, elle hésite entre deux mondes, toujours en exil.

AUX LIMITES DU MONDE

D'abord, il faut souligner l'importance de l'espace pour la narratrice. Sa perception d'elle-même semble dépendre en grande partie de sa situation dans l'espace. Ainsi, son mariage avec Diego influe sur son ancrage dans l'espace. Ses moments de dépression entraînent des pertes de repères spatiaux: elle ne sait plus où elle habite (*P*: 230). Juste avant de passer son test de grossesse, elle vient de se dire: «Ma situation sur la planète

m'échappait» (P: 59), se demandant: «Où suis-je?» (P: 60). La croix qui apparaît sur le test marque clairement son lieu, lui annonçant: «Vous êtes ici» (P: 60).

Si elle rentre au Pays, c'est en partie par souci de donner un paysage à son fils Tiot. Il est important pour Marie que son fils ait un paysage d'enfance et les squares parisiens, à ses yeux, ne font pas l'affaire. D'ailleurs le nom Tiot est un palindrome de *toit*, ce qui souligne bien le besoin d'ancrage de l'être, le besoin d'avoir un toit, une maison à soi. À plusieurs reprises Marie insiste sur l'importance des lieux; elle écrit: «On est d'une terre. La terre est le sol où on enterre ses morts» (P: 152) et «La matrice [des femmes] détermine la patrie» (P: 153). La reconnaissance de certains lieux personnels, le goût du pain déterminent aussi le sens d'appartenance à un pays. Marie voudrait pouvoir se fondre dans le paysage et l'absorber. C'est peut-être parce que l'espace est une donnée si majeure pour son être qu'elle éprouve des difficultés à se situer: aussi remarque-t-elle: «“je suis de là”, elle ne savait pas bien ce que ça voulait dire» (P: 100).

Quand elle se lève avant l'aube un matin et va dans le jardin, un espace défamiliarisé s'ouvre à elle, une sorte d'éden nocturne, où – très symboliquement – elle mord dans une pomme et «ses dents détachent un morceau du monde» (P: 40). L'espace lui apparaît alors «fait de feuilles disjointes, qui se pliaient avec des froissements» (P: 41). Est-ce une allusion insinuant que l'espace serait comme un livre non encore assemblé? Elle émet aussi l'idée que ses sens limités ne peuvent appréhender toutes les dimensions du monde (P: 41). L'espace connu s'ouvre sur des dimensions inconnues, sur d'autres univers possibles, parallèles au nôtre.

Cette conception fantastique de l'espace est certainement à mettre en rapport avec sa conception floue des limites de son moi, mais elle peut aussi provenir du statut particulier du Pays yuoanguï, qui est décrit comme un «pays sans nom» (P: 153), «un endroit qui n'existait pas» (P: 153), «le pays où l'on n'arrive jamais» (P: 153). Elle souligne l'aporie des Yuoanguis: ils «n'existaient pas hors de leurs frontières. Mais ces frontières

n'existaient pas» (*P*: 158). Pendant longtemps, en effet, le Pays, si petit et coincé entre deux grands pays colonisateurs, n'a pas été reconnu.

Même l'existence légale du Pays complique l'existence de Marie: elle ne peut être reconnue du point de vue des autorités civiles en tant qu'écrivaine yuoanguie. Elle doit, pour être acceptée, se déclarer femme au foyer. Elle doit donc taire une partie essentielle d'elle-même pour acquérir l'état civil yuoangui. En même temps, le Pays la réclame et la proclame comme écrivaine yuoanguie pour récupérer une partie de sa gloire. Là encore elle doit habiter un entre-deux, ce qui est compliqué par le fait qu'elle ne parle pas la vieille langue: peut-elle vraiment être écrivaine yuoanguie dans ces conditions? Son désir d'habiter le Pays est d'autant plus marqué qu'elle se rend compte qu'en fait, «[e]lle ne retrouverait pas le pays. [...] Elle ne rentrerait jamais» (*P*: 90). Le pays où elle rêvait de rentrer n'existe que dans sa mémoire; celui qu'elle découvre est légèrement différent, non seulement parce que le Pays a changé, mais parce qu'elle aussi a changé.

À Paris, elle se pensait en exil; quand elle rentre, elle entreprend en fait un nouvel exil et elle éprouve de la nostalgie pour le Pays qu'elle pensait retrouver et qu'elle sait maintenant être perdu à jamais. Elle explique: «La nostalgie est le sentiment du retour: reconnaître et ne pas reconnaître et dans cet écart, mesurer à quel point on était parti» (*P*: 90). Puis, une fois au pays, elle se sent exilée de Paris. L'impossibilité de son retour au Pays s'explique par le fait que ce qu'elle cherchait n'était pas seulement un lieu, mais une époque, celle de son enfance et de son adolescence. Comme elle le dit: «Le pays n'était pas un lieu, c'était du temps, du temps feuilleté, et elle était revenue y habiter» (*P*: 209). Or on ne peut remonter le temps. Kristeva résume bien ce phénomène de l'exilé: «Amoureux mélancolique d'un espace perdu, il ne se console pas, en fait, d'avoir abandonné un temps. Le paradis perdu est un mirage du passé qu'il ne saura jamais retrouver» (1988: 20). Encore une fois, on voit combien Marie est prise entre plusieurs mondes, Paris et le Pays qui se décline en son Pays à elle et celui qu'elle trouve.

Tout au long de l'analyse du *Pays*, nous avons vu comment Marie est toujours bordée d'« inquiétante étrangeté », que ce soit par la mort de Paul, par la folie de Pablo, ou même par le fœtus de sa fille, double étranger poussant en elle. Mais, comme l'explique Kriteva, « [l]'étranger est en nous » (1988 : 283), et elle ajoute : « lorsque nous fuyons ou combattons l'étranger, nous luttons contre notre inconscient – cet “impropre” de notre “propre” impossible » (1988 : 283). Ce qui nous fait le plus peur, ce que nous ne pouvons accepter comme nôtre, nous le projetons sur l'autre.

Si Marie a, comme tout un chacun, peur de cette étrangeté, et si les fantômes sont une manifestation de cette peur, elle s'ouvre cependant à ces éléments perturbants ; elle les recherche même en favorisant les moments de vacance de son moi, que ce soit lors d'exercices physiques répétés, dans le demi-sommeil, la méditation, et surtout dans l'écriture.

Kristeva écrit que l'inquiétante étrangeté se produit quand s'effacent les limites entre imagination et réalité. Or c'est ce qui se passe dans le moment de l'écriture, et c'est ce que Darrieussecq cherche à reproduire dans son texte. Par le léger décalage de la diégèse dans le fantastique et l'élément d'autofiction, Darrieussecq nous plonge dans une zone marginale, entre fiction et réalité. Si l'écriture n'était que ce moment de perte de repères, de porosité à l'autre et au monde, Marie risquerait de s'y perdre, mais l'écriture participe de deux moments : celui de l'ouverture à l'étrangeté, où le refoulement devient plus fragile, et le moi de l'écrivain plus poreux à ce qui est normalement inconscient, mais aussi un moment où la valeur des signes, qui s'était affaiblie au cours de la phase de perméabilité, est réinstituée. L'art de l'écrivain est de laisser affleurer l'étrangeté dans son texte, de nous en faire éprouver la sensation.

La tentative de Marie de rentrer au Pays fait ressortir son statut d'étrangère, tel que Kristeva le définit :

L'exilé est étranger à sa mère. Il ne l'appelle pas, ne lui demande rien. Orgueilleux, il s'attache fièrement à ce qui lui

manque, à l'absence, à quelque symbole. L'étranger serait l'enfant d'un père dont l'existence ne fait aucun doute, mais dont la présence ne le retient pas. [...] Rivé à cet ailleurs aussi sûr qu'inabordable, l'étranger est prêt à fuir. Aucun obstacle ne l'arrête, et toutes les souffrances, toutes les insultes, tous les rejets lui sont indifférents dans la quête de ce territoire invisible et promis, *de ce pays qui n'existe pas* mais qu'il porte dans son rêve, et qu'il faut bien appeler un au-delà (1988: 14; je souligne).

Nous avons vu plus tôt que Marie était toujours prise entre deux pays, deux mondes, deux états, toujours au bord de quelque chose, aux limites du moi, des mots et du monde. Kristeva, ayant noté cet écartèlement de l'étranger, propose deux types d'étrangers « irréconciliables » :

D'une part, ceux qui se consomment dans l'écartèlement entre ce qui n'est plus et ne sera jamais : les adeptes du neutre, les partisans du vide [...]. D'autre part, ceux qui transcendent : ni avant ni maintenant, mais au-delà, ils sont tendus dans une passion certes à jamais inassouvie, mais tenace, vers une autre terre toujours promise, celle d'un métier, d'un amour, d'un enfant, d'une gloire (1988: 21).

Certes Marie ressent cette attirance du vide, mais il me semble qu'elle appartient surtout à la deuxième catégorie d'étrangers, que sa croyance est sa foi en le Verbe et que sa Terre promise est l'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUVOIR, Simone de ([1949] 1976), *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio Essais ».)
- CANAULT, Nina (1998), *Comment paye-t-on les fautes de ses ancêtres? L'inconscient transgénérationnel*, Paris, Desclée de Brouwer.
- COUSSEAU, Anne (2005), « La chambre noire de l'écriture », dans Bernard ALAZET et Christiane BLOT-LABARRÈRE (dir.), *Cahiers de l'Herne*, « Marguerite Duras », n° 86, p. 110-117.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1996), *Truismes*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1998), *Naissance des fantômes*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2005), *Le pays*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2006a), *Zoo*, Paris, P.O.L.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2006b), « MD, années 80 », dans Catherine RODGERS (dir.), *Bulletin Marguerite Duras*, « Hommage à Marguerite Duras » (mars), p. 40-45.
- DURAS, Marguerite, et Bettina L. KNAPP (1971), « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, vol. 44, n° 4, p. 653-664.
- DURAS, Marguerite, et Michelle PORTE (1977), *Les lieux*, Paris, Éditions de Minuit.
- DURAS, Marguerite (1993), *Écrire*, Paris, Gallimard.
- DURAS, Marguerite ([1980] 1996), *Les yeux verts*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.
- FREUD, Sigmund (1908), « Creative writers and day-dreaming », dans *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, édition établie par James Strachey et al., vol. IX (1906-1908): *Jensen's « Gradiva » and Other Works*, Londres, The Hogart Press and the Institute of Psychoanalysis, p. 143-153.
- HÉRACLITE, Fragment 12, Arius Didyme dans *Eusèbe, Préparation évangélique*, XV, 20, 2, [En ligne], [http://fr.wikisource.org/wiki/Fragments_d%E2%80%99H%C3%A9raclite].
- KRISTEVA, Julia (1977), « L'hérétique de l'amour », *Tel Quel*, n° 74, p. 30-49.

LE ROMAN FRANÇAIS DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

KRISTEVA, Julia (1988), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard.
(Coll. « Folio Essais ».)

LECLERC, Annie (1974), *Parole de femme*, Paris, Grasset et Fasquelle.

NYSEN, Hubert (1969), *Les voies de l'écriture*, Paris, Mercure de France.

YOUNG, Iris Marion (1990), *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.

CHRISTINE ANGOT ET L'ÉCRITURE DE SOI¹

Gill Rye

Institute of Germanic & Romance Studies,
University of London

On cite fréquemment la forme particulière des récits de vie de Christine Angot comme un exemple caractéristique de la littérature de l'extrême contemporain. Ses ouvrages, dont la plupart sont intitulés « roman » en couverture, sont souvent décrits comme des autofictions. Bien qu'ils soient marqués par une forte présence d'autoreprésentation intégralement associée à ce genre hybride, ils reflètent également la prédominance de la performativité de l'identité dans la vaste sphère de la culture contemporaine, que ce soit à travers l'installation et la performance, les journaux vidéo, les programmes de télé-réalité, les blogues ou autres sites de réseaux sociaux. Le sujet de l'écriture d'Angot dans toute son œuvre est presque toujours Christine Angot – sa vie, ses amours, ses problèmes et ses drames, son état d'esprit fluctuant, en tant qu'écrivaine et en tant que femme. Toutefois, la narratrice qui s'exprime à la première personne chez Angot est un sujet parlant plutôt qu'une narratrice au sens conventionnel

1. Je remercie les nombreux amis et collègues qui ont contribué à ma lecture de l'œuvre d'Angot au cours des dernières années, en particulier Shirley Jordan et les participants du séminaire de « Contemporary Women's Writing in French », qui s'est tenu à Londres en mai 2007 sur le sujet de la violence dans la lecture, où j'ai présenté une ébauche de cet article. Je remercie aussi Michael Worton d'avoir généreusement lu et commenté mon texte, et Lucile Desblache de l'avoir traduit.

du terme. Elle ne raconte pas une histoire; elle la *dit*. Ses récits narratifs, bien que fondés sur la construction, de texte en texte, de l'histoire crédible d'une vie, s'apparentent davantage à des monologues ou à des tirades qui s'inscrivent dans le présent, voire dans l'immédiat, même si les événements qu'elle décrit ont eu lieu dans le passé et si l'ordre chronologique en souffre. Dès la parution de son premier roman, *Vu du ciel*, en 1990, l'œuvre d'Angot a été controversée et a suscité des réactions vivement opposées. Dans les médias, la publication de deux critiques de son roman *Rendez-vous* (2006) dans le magazine *Lire – pour et contre* (Ferniot et Liger, 2006) – reflète la polémique médiatique caractéristique de son œuvre. Pour les aficionados d'Angot, comme Christine Ferniot, son travail est le fruit d'un engagement important concernant les limites entre texte et vie, les frontières entre écriture et réalité vécue, alors que pour «ceux qu'[elle] énervai[t]» (Angot, 2002: 27), comme Baptiste Liger, il s'agit simplement d'une «diarrhée verbale» narcissique (Ferniot et Liger, 2006).

Les divergences des réponses à l'écriture d'Angot sont au cœur de cette étude. Il s'agit d'explorer comment son œuvre contribue à la construction du sujet contemporain, sujet d'écriture, mais également de lecture. Il s'agit aussi de procéder à une investigation des raisons pour lesquelles l'œuvre d'Angot donne lieu à des réactions si fortes chez son lectorat en examinant la «politique de lecture» (*the politics of reading*) de ses textes. Cet article a pour but de considérer ce qui est en jeu dans la lecture des écrits d'Angot par l'examen des relations de pouvoir qui sous-tendent son écriture, à l'aide d'exemples variés recueillis dans toute son œuvre. Une première partie proposera un bref panorama de la théorie contemporaine de la lecture et du concept d'une «politique de lecture²». La partie suivante évalue la «politique de lecture» de l'œuvre d'Angot en examinant les

2. J'ai considéré ce concept dans mon livre *Reading for Change* (Rye, 2001), mais ici j'inclus aussi les derniers développements d'études critiques sur l'autofiction.

façons dont ses écrits provoquent les lecteurs selon divers contextes. La dernière partie suggère que ses textes exigent de nous un nouveau modèle de lecture, par lequel les lecteurs participent de manière consentante ou non consentante aux jeux de relations de pouvoir que les textes eux-mêmes donnent à explorer.

UNE « POLITIQUE DE LECTURE »

La théorie de la réception dans ses prémices présentait un lecteur relativement passif (Fish, 1980 ; Iser, 1974), mais la théorie post-barthésienne de la fin des années 1980 et des années 1990 lui accorde un rôle plus actif (Barthes, 1984). Une lecture interprétative est d'une part conçue comme interactive, créative, spéculative (Chambers, 1991 ; Worton et Still, 1990 ; Worton, 1998) ; d'autre part, et peut-être particulièrement dans le cas des lectures déconstructives, critiques ou des lectures à contre-courant, on peut considérer qu'elle fait violence au texte (Baker, 1995). C'est que la lecture comporte aussi des risques. Une prise de risques est indissociable du fait que le lecteur (ou l'auteur) admet que les textes sont ouverts à l'interprétation, donc à des lectures plurielles, dont la leur n'est qu'une version, et qu'une lecture erronée est aussi possible (Riffaterre, 1979). Par ailleurs, selon la notion d'expérience littéraire comme confrontation au vide identitaire exposée par Julia Kristeva (1996), le risque de la lecture est lié à un autre sens : les textes ne sont pas nécessairement des espaces où l'on est en sécurité, lieux d'étayage de nos identités. Il est important de noter qu'au cours du processus de lecture, et d'ailleurs dans d'autres circonstances, on peut s'identifier *contre* quelqu'un ou quelque chose, tout comme *à* cette personne ou *à* cette chose. Notre identité même peut donc alors être mise en cause lorsque nous lisons (Suleiman, 1994). Emma Wilson (1996), dans ses réflexions sur la rencontre de lecture, note l'importance de la perturbation dans le processus de lecture, du texte qui perturbe le lecteur ; ici, les *troubles* de l'identité du lecteur sont conçus comme plus positifs que sa *préservation*. Pour

Wilson, ce sont ces troubles qui peuvent avoir des effets formateurs ou transformateurs.

Dans sa théorisation de l'interaction entre lecture et identité, Lynne Pearce considère la lecture comme dialogue. Son modèle dialogique de la lecture souligne, d'une part, un échange réciproque entre texte et lecteur, et paradoxalement, d'autre part, la façon dont les dialogues évoluent également dans un système de relations de pouvoir (Pearce, 1994; 1997). Ici, chaque lecteur individuel négocie une lecture particulière, en dialogue, en interaction avec le texte ou en opposition avec lui. Pearce met l'accent sur le fait que le sujet est toujours impliqué dans le processus de reconstitution et que cela est (partiellement) réalisé par une «interaction dialogique avec les autres» (1994: 9; notre traduction). Ross Chambers (1990), quant à lui, étend la notion de relations de pouvoir à une dynamique de séduction et d'aliénation. Pour Chambers, les textes doivent séduire leurs lecteurs. Ce modèle de lecture souligne le pouvoir et la force du texte, mais les lecteurs peuvent être complices de la séduction du texte ou y résister. Selon la formule de Chambers, la séduction et la résistance peuvent donc co-exister dans le processus de lecture, produisant une dynamique de l'inclusion et de l'exclusion; dynamique qui, comme j'espère le montrer plus loin, est particulièrement pertinente en ce qui concerne la lecture d'Angot.

La lecture de l'autofiction est une expérience que l'on peut considérer comme particulièrement agonistique³. Alex Hughes (2001), lisant Serge Doubrovsky – l'inventeur du terme *autofiction* – indique que, pour Doubrovsky, l'autofiction donne plus de pouvoir au lecteur que l'autobiographie; le lecteur est activement séduit de façon similaire, mais l'autofiction ne permet pas de le contrôler puisque le pacte autobiographique lejeunien est rompu (Lejeune, 1975). Alors que pour Doubrovsky cela contribue à l'angoisse de l'auteur et au désir d'impliquer le lecteur dans le texte (Vilain, 2005: 184), pour Thierry Poyet, qui critique la

3. Voir Worton et Still (1990) pour une lecture de l'*agôn* dans le contexte de l'intertextualité.

dissolution du pacte autobiographique dans l'œuvre d'Angot, c'est le lecteur qui est angoissé : « Elle n'a pas passé un contrat avec nous, du genre : je te dis tout, en échange tu lis tout, tu crois tout, tu aimes tout. Tant pis : elle n'attend rien de nous » (2004 : 146). Fasciné, séduit par Angot et son œuvre, ce critique se sent par ailleurs exclu parce qu'il n'a aucun point de repère, parce qu'il n'existe aucun pacte. Pourtant, Marie Darrieussecq, dans son étude sur Hervé Guibert, écrit qu'un tel flottement est nécessaire à l'autofiction : « l'autofiction est une assertion qui se dit feinte et qui *dans le même temps* se dit sérieuse » (1996 : 377). Angot elle-même souligne les effets de cette incertitude dans un entretien avec Thierry Guichard : « il faut que le lecteur soit dans le doute. Dans la littérature, on part avec l'idée que tout est mensonge et une fois plongé dans le livre, on prend [*sic*] tout pour acquis. Moi je fais le contraire : je dis, tout est vrai mais ne prenez [*sic*] rien pour acquis » (Guichard, 1997).

L'AGÔN DE LA LECTURE CHEZ ANGOT

L'écriture d'Angot engendre le doute chez le lecteur, un doute en partie relié au degré de fiction ou de réalité de ce que l'on lit, ce qui, comme l'a noté Darrieussecq, fait partie intégrante du projet autofictionnel. Les derniers mots de *Rendez-vous*, par exemple, sont : « tout ça est faux » (Angot, 2006 : 380), conclusion qui met en question tout ce qui l'a précédée. Comme je l'ai montré ailleurs, le doute dans l'œuvre d'Angot est finement entretenu grâce à un certain nombre de procédés littéraires tels que la voix narrative, les tropes, les fins à double sens, les contradictions et les jeux chronologiques, qui contribuent à dérouter le lecteur (Rye, 2004). Mais alors que le doute, l'incertitude, l'ambiguïté font tous partie de l'expérience Angot, et donc de l'*agôn* de la lecture de son œuvre, d'autres éléments contribuent à la politique de cette lecture.

L'œuvre d'Angot peut être considérée dans le contexte plus large des récits de vie contemporains en France. L'incessant monologue de la vie quotidienne, de l'état d'esprit de « Christine »

(le « je » narratif des textes d'Angot) et, en particulier, des effets récurrents d'une relation incestueuse avec son père permettent de placer l'écriture d'Angot, sans toutefois l'y réduire exclusivement, dans les genres confessionnels et du témoignage de la fin du XX^e siècle: la confrontation du public à l'intime, l'affichage public des vies privées, des pensées personnelles, des traumatismes individuels. Comme le remarque Philippe Vilain, cet affichage donne lieu à de vives réactions: « Écrire sur soi, exposer publiquement son intimité, agace » (2005: 29). Ici la sous-discipline des études sur le traumatisme (*trauma studies*) qui, au cours des deux ou trois dernières décennies, particulièrement aux États-Unis et au Royaume-Uni, s'est penchée sur les récits de traumatisme dans la sphère culturelle, propose une grille d'interprétation partielle pour lire les récits d'inceste d'Angot. Cette grille encourage une prise de conscience du degré auquel l'expérience est déchirante, troublante pour le lecteur à qui l'on demande d'être témoin de l'expérience traumatisante (Caruth, 1995, 1996; Felman et Laub, 1992; Miller et Tougaw, 2002). En outre, l'inceste est l'un des tabous les plus fondamentaux, et, en tant que tel, en faire l'objet d'un récit provoque souvent une réponse vive ou négative; ainsi que l'a écrit Mary Hamer (2002), la réaction dominante face aux récits d'inceste consiste à ne pas vouloir savoir, et dans cet esprit, Vilain note que le mépris dans lequel est tenue l'écriture autofictionnelle (comme celle d'Angot) constitue « pour la société contemporaine une autre manière de dénier la réalité de ce qu'elle est, du discours qu'elle produit » (2005: 10).

Certains critiques ont suggéré que l'œuvre d'Angot accorde au lecteur un rôle de « psychanalyste virtuel » (Detrez et Simon, 2006: 175), et Vilain la donne comme exemple de littérature qui agit comme *talking-cure* (2005: 83). Toutefois, Philippe Forest, qui a écrit plusieurs textes sur sa fille morte jeune d'un cancer, rejette la notion d'écriture comme thérapie. Il fait remarquer, dans un entretien, la force de ses propres textes et l'effet violent qu'ils ont eu sur ses lecteurs: « je suis le témoin récurrent de la violence que ces livres exercent sur le lecteur, soit dans l'adhésion

ou l'identification soit dans le refus et le rejet» (Guichard, 2007: 20). Le refus et le rejet ont également été des réactions courantes à l'œuvre d'Angot, mais même quand il y a identification par la lecture, Forest insiste sur une espèce d'*agôn* ou de violence: «On s'identifie au père, à la mère, à l'enfant, aux trois à la fois. Du coup ça produit une violence» (Guichard, 2007: 22). Bien que le contexte de l'œuvre d'Angot soit différent de celui de Forest, les deux auteurs se situent dans le même courant contemporain, et les réactions à son propre roman dont Forest fait part ici révèlent une dynamique particulièrement concentrée de l'inclusion et de l'exclusion dans la lecture, ainsi qu'une «politique de lecture» particulièrement violente qui peut s'appliquer aux textes d'Angot.

Le second courant littéraire dans lequel on peut situer l'œuvre d'Angot est la métafiction, textes dans lesquels le processus d'écriture lui-même est rendu visible. Cette technique est souvent associée à l'époque postmoderne, quoiqu'elle ait été utilisée bien auparavant, mais dans l'œuvre d'Angot, elle l'est très subtilement. Dans ses textes, le discours et le métadiscours (les commentaires sur le processus d'écriture) coïncident. L'immédiateté de la narration, une espèce de monologue dramatique, entraîne que les deux courants narratifs s'entremêlent, comme dans *Léonore, toujours*, où la narration de la routine quotidienne concernant une mère s'occupant de son bébé coïncide avec le métadiscours:

Elle ne dort plus. Elle est devant moi sur sa chaise transformable, position basse. Il faut que je m'arrête toutes les trois secondes de taper, pour lui laver et lui remettre sa sucette [...]. J'ai arrêté d'écrire des romans, heureusement, avec elle qui m'interrompt je ferais comment? Je me lève pour aller chercher le biberon, en avance sur l'heure [...] j'ai apporté le biberon, elle le voit, elle se calme, et je tape debout. Pas longtemps, ça repart, j'arrête, je vais lui donner (Angot, [1994] 1997: 21).

Cette technique engage les lecteurs dans le texte, mais réduit leur possibilité de prendre leur distance et de mettre en place un dialogue de lecture.

Dans l'œuvre d'Angot, l'inséparabilité du discours et du métadiscours engage le lecteur dans le processus d'écriture (décision inclusive), mais nous devons également tenir compte de la construction parallèle du lecteur, qui peut être inclus ou exclu. L'attitude d'Angot, ou plutôt celle de la Christine textuelle, est en effet extrêmement ambivalente. Dans *Quitter la ville*, par exemple, Christine décrit de façon sarcastique les lettres qu'elle a reçues de lecteurs, concluant par le commentaire suivant : « C'est tous des cons, et ils sont plus nuls les uns que les autres » (Angot, 2000 : 125). Christine, comme d'ailleurs Angot, remarque que de tels lecteurs imposent leurs propres interprétations à ses textes et la critiquent parce qu'elle ne les inscrit pas dans leurs propres paramètres. Lors d'un débat à la suite d'une lecture publique, elle relate, encore une fois dans *Quitter la ville*, comment les lecteurs répondent à *sa place*, même en sa présence. De telles remarques sont certes justifiées et révèlent l'*agôn* de l'écriture et des relations entre l'auteur et le lecteur. Toutefois, les lecteurs intradiégétiques sont toujours perçus, même s'ils le sont à un faible degré, comme des alter ego du lecteur extratextuel (nous), et nous pouvons nous sentir insultés, violentés, coupables même.

En outre, agissant parallèlement, Christine anticipe nos propres lectures et interprétations de son œuvre. Tout au long de l'œuvre d'Angot, Christine évite et contredit les efforts de catégorisation de son écriture, comme dans les célèbres citations « ce n'est pas une merde de témoignage comme on dit » (2000 : 13) et « l'autofiction n'est pas possible » (2000 : 169). Néanmoins, dans *Pourquoi le Brésil?*, Christine dénonce ce genre d'exercice dévalorisant lorsqu'elle est de l'autre côté de la barrière : « C'est la nouvelle forme de censure, on prévoit d'avance vos réactions, comme ça vous ne pouvez plus en avoir » (Angot, 2002 : 59). Dans *L'inceste*, la contre-attaque est anticipée : « Prendre ce livre comme une merde de témoignage ce sera du sabotage, mais vous le ferez » (Angot, 1999 : 197). Le lecteur est ici interpellé ex-

plicitement, et il est construit comme quelqu'un (vous) qui fera violence au texte. Celui-ci bouleverse nos identifications. À qui nous identifions-nous? À la narratrice/auteure violentée par le lecteur ou au lecteur agressé, contrôlé, dérouté par la narratrice/auteure? De tels cas peuvent amuser certains lecteurs, ou plus profondément les inciter à réfléchir; après tout, il y a un plaisir intellectuel à se laisser dérouter. Mais la réaction d'autres lecteurs peut être plus véhémente et négative.

Les relations de pouvoir entre texte et lecteur, qui peuvent alors devenir violentes, se reflètent dans le contenu du texte. Angot écrit également *sur* la violence: du viol au meurtre dans son tout premier texte *Vu du ciel*, en passant par les descriptions explicites des avances incestueuses et des «petits jeux pervers» (1995: 133) du père de Christine dans *Interview* et *L'inceste*, jusqu'au viol dont Christine accuse son amant Pierre à la fin de *Pourquoi le Brésil?* et à leur violente dispute qui la laissera avec un œil ensanglanté. De plus, l'usage de termes qui évoquent la violence intensifie ce contenu violent: la relation de Christine avec Pierre est décrite comme une série d'«explosions» et d'«orages» (Angot, 2002: 183, 184), et elle se décrit elle-même comme ayant «une réputation de terroriste» (2002: 191). Dans tous ces exemples, Christine se présente à la fois comme victime et comme complice de cette violence «presque consentante» (Angot, 1990: 21), selon les mots de la narratrice de *Vu du ciel*⁴. Dans *Pourquoi le Brésil?*, c'est cette violence qui mène à l'écriture même. La scène violente entre Christine et Pierre la libère du blocage d'écriture qui l'a angoissée tout au long du texte. Ou est-ce plutôt à ce moment-là qu'elle commence à écrire le texte que nous lisons? Quel que soit notre point de vue, il s'agit d'une lecture vertigineuse.

Une dynamique similaire est en jeu en ce qui concerne les relations de Christine avec les médias, autre thème récurrent de l'œuvre d'Angot. En tant qu'écrivaine, Christine est, d'une part,

4. J'étudie ailleurs à quel degré on peut retrouver la notion de «presque consentante» dans toute l'œuvre d'Angot (Rye, à paraître).

victime de la violence assénée par les médias. Dans *Pourquoi le Brésil?*, par exemple, elle fait référence à la réaction violente des médias lors de la publication de *Quitter la ville*: soit ils l'excluent, soit ils l'insultent: «un article disait qu'il faudrait me mettre la pince à seins pour me calmer» (Angot, 2000: 108). En revanche, elle est consentante (ou du moins «presque consentante»), étant donné qu'elle a besoin de la publicité et qu'elle souhaite le succès que la machine médiatique lui offre.

Ainsi que nous l'avons vu, l'œuvre d'Angot a été lue comme témoignage et confession, mais elle les dépasse largement. Les exemples de violence présents dans son œuvre que je décris ci-dessus constituent surtout une exploration littéraire notable des relations de pouvoir, à travers laquelle des épisodes à grande échelle se profilent comme tropes de la relation incestueuse avec le père (Rye, à paraître), alors que la narration même de l'inceste fonctionne également comme trope de la complexité des relations de pouvoir dans d'autres contextes où la séduction, la résistance, la coercition, la complicité ont un rôle à jouer. Cette exploration capte également le lecteur dans une relation de force similaire. Par exemple, dans *Interview*, Christine accorde un entretien à une journaliste, qui, plutôt que de considérer ses écrits comme de la littérature, veut seulement connaître ses expériences personnelles de l'inceste. L'aspect indiscret des questions insistantes de la journaliste est accentué et l'entretien est en lui-même un exemple des relations de pouvoir décrites ci-dessus:

Vous aviez quel âge? Ça a duré combien de temps? De quand à quand exactement? Y a-t-il eu des reprises? Étiez-vous surprise? A-t-on des traces? De quel type? [...] Votre mère ne s'est rendu compte de rien? Était-ce possible? Quelqu'un se doutait-il? Sa femme le sait-elle? Ses collègues le savent-ils? Ses enfants? (Angot, 1995: 11-13)

Ce type d'interrogation se poursuit sur plusieurs pages. Le mode même de présentation, qui élide les réponses de Christine, permet de présenter la journaliste négativement. Toutefois, dans la dernière partie du texte, après l'entretien, Christine finit par

écrire sur sa relation incestueuse avec son père, qui a commencé lorsqu'elle avait quatorze ans et a continué jusqu'à ce qu'elle soit adulte. Elle introduit cette partie ainsi : « Voilà ce que je propose. Pour les curieux, dix pages suivent, très autobiographiques. Pour ceux que ça gêne, déchirez-les, je les en remercie. Et à la fois... ces pages j'en suis plutôt fière » (Angot, 1995 : 129). Ici, le lecteur est donc défini comme aussi curieux que la journaliste, dont la curiosité a déjà été établie dans les pages précédentes comme indiscreète et réductrice. Mais Angot sait que ses lecteurs n'accepteront ni d'être identifiés à la journaliste discréditée à leurs yeux, même s'ils sont aussi curieux qu'elle, ni de déchirer les pages du livre. L'affirmation de la narratrice précisant qu'elle est « plutôt fière » de ces pages-là sert à insinuer que le lecteur doit trouver un moyen de lire entre ces deux pôles⁵.

La façon intransigeante avec laquelle Angot décrit d'autres personnes nommées dans ses textes constitue un exemple de plus de telles relations de pouvoir : sa fille, ses amants, ses amis, d'autres écrivains, des éditeurs et des journalistes peuplent ses textes, et leur portrait n'est pas toujours flatteur. Par exemple, Pierre-Louis Rozynès, l'amant de Christine dans *Pourquoi le Brésil?*, est un journaliste réel et a aussi été pendant plusieurs années le compagnon d'Angot. Bien que *Pourquoi le Brésil?* soit peut-être avant tout une histoire d'amour, le portrait de l'amant est tout à fait ambivalent. Le lecteur peut se demander quels sont les sentiments du vrai Pierre-Louis Rozynès en ce qui concerne sa représentation comme un individu névrosé, solitaire, insensible et « inadapté » (Angot, 2002 : 116). Est-il complice de ce portrait textuel ? Que se passe-t-il ici ? Finalement, dans *Rendez-vous*, publié plus tard, Christine considère cette question, en disant : « Pierre m'avait fait des crises : c'est mon nom, c'est mon nom, tu as pris mon nom » (Angot, 2006 : 122). Enfin, c'est sa fille Léonore qui propose la réponse, explicitement à Pierre et

5. Il est intéressant de remarquer que Serge Doubrovsky, dans un entretien avec Vilain, cite *Interview* d'Angot comme exemple réussi d'autofiction parce qu'il privilégie le « dire sur le dit » (Vilain, 2005 : 215).

implicitement au lecteur: «il y a toi et il y a celui du livre» (2006: 122). Ce qu'écrit Angot au sujet de personnes dont on peut vérifier l'identité réelle est discutable et provocateur. Certaines descriptions contribuent indubitablement à la «politique de lecture» de son œuvre et à la dynamique de l'inclusion et de l'exclusion; mais cette frontière subtile entre texte et vie soulignée par la remarque de Léonore et qui est au cœur de l'écriture d'Angot est parfois tout juste discernable, et révèle son «théâtre intime», comme théâtre, comme illusion, comme représentation de vie plutôt que vie même (Vilain, 2005: 34-35). Dans *Pourquoi le Brésil?*, par exemple, Pierre Louis est écrit sans le trait d'union qui apparaît dans le nom professionnel du vrai journaliste Pierre-Louis Rozynès. Néanmoins cette frontière subtile, ce petit trait d'union qui manque dans le texte, change en fait tout, et c'est son absence qui joue le rôle marquant la limite entre le texte et la vie.

Le style d'écriture inimitable d'Angot ne doit pas être oublié lorsque l'on discute la «politique de lecture» de son œuvre. Dans *Pourquoi le Brésil?*, comme ailleurs, de nombreux passages sont constitués d'expressions et de phrases courtes, ponctuées par un grand nombre de virgules et de points:

Je ne sais plus, je ne peux pas raconter, raconter tout ça, je ne sais pas. Je ne sais pas le faire. C'est trop difficile pour moi. Ça glisse. C'était ça. [...] Et on se disait: quoi? Quoi? Rien. Pourquoi? Rien. Je ne sais pas. Et toi, etc., etc., je ne sais pas, raconter ça (Angot, 2002: 73).

Ces expressions courtes sont ensuite combinées avec d'amples phrases qui peuvent s'étendre sur une page entière, et des paragraphes extrêmement longs, l'un d'eux comprenant dix-sept pages. Cet assemblage contribue à ce que l'on a appelé la «force lyrique» d'Angot (Cata et DalMolin, 2004: 87). L'effet produit est dans l'ensemble violent et provocateur, comme l'illustrent particulièrement bien les dernières pages de *Pourquoi le Brésil?* La lectrice est pleinement engagée dans le texte par le style et le rythme de l'écriture, éreintée, mais pourtant portée par la tirade

de Christine, incluse et exclue à la fois, séduite par l'histoire d'amour, fil conducteur de la narration (ce dernier procédé est d'ailleurs également utilisé dans *Rendez-vous*). Notre lectrice est « presque consentante », mais elle est perturbée, violentée même, par les insultes de la narratrice et sa façon de traiter les autres, troublée parce que le texte ne lui permet pas de lecture confortable.

*
* *
*

Comme nous l'avons vu, l'œuvre d'Angot explore les relations de pouvoir de différentes façons. De telles relations caractérisent également la dynamique du processus de lecture que les théoriciens contemporains de la lecture ont considérée sous l'angle de la séduction et de la résistance, de la coercition et de la complicité, de l'inclusion et de l'exclusion. Néanmoins, la façon dont les textes d'Angot entraînent le lecteur dans ces relations de pouvoir résulte en une intensification de cette dynamique. Comme le remarque si pertinemment Shirley Jordan, l'inceste dévoile son aspect « absolument fondateur » et « essentiellement contaminateur » dans l'œuvre d'Angot (2007 : 215 ; notre traduction). La lecture devient donc trope de la narration de l'inceste, tout comme la narration de l'inceste devient trope de la lecture. Le miroir de la société et de soi que les textes d'Angot tiennent pour nous refléter invite donc à une lecture qui rend mal à l'aise. Le sujet qui est construit par les textes d'Angot, sujet de lecture et sujet d'écriture, est ainsi à la fois agressif et vulnérable (Jordan, 2007), victime et bourreau. En outre, le lecteur ou la lectrice d'Angot est activement confronté à sa propre agression, selon son degré de voyeurisme ou de naïveté, selon sa participation émotive au texte ou son exclusion du texte, et comme nous l'avons vu dans le cas d'*Interview*, il ou elle doit assumer la responsabilité de ces prises de position de lecture. Ainsi que Jordan l'a exprimé de façon succincte, « notre statut évolue de celui de témoin à celui de lecteur » (2007 : 212 ; notre traduction). L'œuvre d'Angot est donc bien plus qu'un exemple gratuit,

et même, plus qu'une réflexion sur la tendance actuelle à l'auto-performance. Même si les efforts mis en œuvre pour communiquer certains aspects des rapports de pouvoir complexes, inhérents à une relation incestueuse, font partie de ce que Mark Seltzer (1997) nomme une « culture de la blessure » (*wound culture*), dans laquelle le social se forme autour de ses propres blessures et des manifestations de ses blessures, l'œuvre d'Angot fonctionne également, en même temps et par les mêmes moyens, comme critique de cette même culture.

L'écriture d'Angot me semble donc exiger un nouveau modèle de lecture. Finalement, lire Angot consiste moins en un dialogue qu'en ce qu'Eva Domeneghini (2001) considère, dans son article sur le site *La revue des ressources*, comme une « confrontation » : « l'écriture de Christine Angot demande au lecteur de tomber le masque et de se confronter au texte, la confrontation est violente et provoque souvent une admiration soudaine, ou au contraire un rejet définitif. » Cette modalité, nous l'avons vu, est éperonnée de différents types de violence, de violation et de vulnérabilité. En cela, le jeu d'Angot est risqué. Les lecteurs peuvent être les participants consentants ou non consentants de ses relations textuelles de pouvoir. En effet, nombreux sont les lecteurs qui ne poursuivent pas leur route, qui s'irritent, se mettent en colère, s'ennuient et abandonnent, ou rejettent carrément ses ouvrages. En revanche, pour certains d'entre nous, en dépit des provocations, ou peut-être précisément à cause d'elles, la relation avec le texte nous entraîne à *nous* confronter. Nous sommes ainsi appelés à admettre notre propre implication dans les relations de pouvoir de toutes sortes, ainsi que la violence potentielle de notre lecture : la violence des lectures réductrices de récits d'inceste et de la littérature.

(Traduction Lucile Desblache)

BIBLIOGRAPHIE

- ANGOT, Christine (1990), *Vu du ciel*, Paris, Gallimard. (Coll. «L'Arpenteur».)
- ANGOT, Christine ([1994] 1997), *Léonore, toujours*, Paris, Fayard.
- ANGOT, Christine (1995), *Interview*, Paris, Fayard.
- ANGOT, Christine (1999), *L'inceste*, Paris, Stock.
- ANGOT, Christine (2000), *Quitter la ville*, Paris, Stock.
- ANGOT, Christine (2002), *Pourquoi le Brésil?*, Paris, Stock.
- ANGOT, Christine (2006), *Rendez-vous*, Paris, Flammarion.
- BAKER, Peter (1995), *Deconstruction and the Ethical Turn*, Gainesville, University Press of Florida.
- BARTHES, Roland (1984), «La mort de l'auteur», dans *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, p. 61-67.
- CARUTH, Cathy (1996), *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press.
- CARUTH, Cathy (dir.) (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press.
- CATA, Isabelle, et Eliane DALMOLIN (2004), «Écrire et lire l'inceste: Christine Angot», *Women in French Studies*, vol. 12, p. 85-101.
- CHAMBERS, Ross (1990), «Alter ego: intertextuality, irony and the politics of reading», dans Michael WORTON et Judith STILL (dir.), *Intertextuality. Theories and Practice*, Manchester, Manchester University Press, p. 143-158.
- CHAMBERS, Ross (1991), *Room for Maneuver. Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1996), «L'autofiction, un genre pas sérieux», *Poétique* (septembre), p. 369-380.
- DETREZ, Christine, et Anne SIMON (2006), *À leur corps défendant*, Paris, Éditions du Seuil.

- DOMENEGHINI, Eva (2002), « Impressions sur l'œuvre de Christine Angot », *La revue des ressources*, [En ligne], [http://www.larevue-desressources.org/article.php?id_article=77], (26 juillet 2007).
- FELMAN, Shoshana, et Dori LAUB (1992), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York/Londres, Routledge.
- FERNIOT, Christine, et Baptiste LIGER (2006), « Le cas Angot », *Lire* (septembre), [En ligne], [<http://www.lire.fr/critique.asp?idC=50333/idTC=3/idR=218/idG=3>] (18 juillet 2007).
- FISH, Stanley (1980), *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, MA/Londres, Harvard University Press.
- GUICHARD, Thierry (1997), « En littérature, la morale n'existe pas » (interview avec Christine Angot), *Le Matricule des anges*, n° 21 (novembre-décembre), [En ligne] [www.lmda.net/mat/MAT02127.html] (26 juillet 2007).
- GUICHARD, Thierry (2007), « L'échec oblige à la survie » (interview avec Philippe Forest), *Le Matricule des anges*, n° 81 (mars), p. 18-24.
- HAMER, Mary (2002), *Incest: A New Perspective*, Cambridge, Polity Press.
- HUGHES, Alex (2001), « Autobiographical desires: repetition and rectification in Serge Doubrovsky's *Laissé pour conte* », *French Studies*, vol. LV, n° 2 (avril), p. 179-193.
- ISER, Wolfgang (1974), *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press.
- JORDAN, Shirley (2007), « Reconfiguring the public and the private: intimacy, exposure and vulnerability in Christine Angot's *Rendez-vous* », *French Cultural Studies*, vol. 18, n° 2 (juin), p. 201-218.
- KRISTEVA, Julia (1996), *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse I*, Paris, Fayard.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.

- MILLER, Nancy K., et Jason TOUGAW (dir.) (2002), *Extremities. Trauma, Testimony and Community*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press.
- PEARCE, Lynne (1994), *Reading Dialogics*, Londres, Edward Arnold.
- PEARCE, Lynne (1997), *Feminism and the Politics of Reading*, Londres, Arnold.
- POYET, Thierry (2004), *Situations autobiographiques. Rousseau-Flaubert-Sartre-Angot. Des pratiques de l'autobiographie comme un genre à part entière et de sa réception*, Paris, Éurédit.
- RIFFATERRE, Michael (1979), *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil.
- RYE, Gill (2001), *Reading for Change. Interactions Between Text and Identity in Contemporary French Women's Writing (Baroque, Cixous, Constant)*, Oxford/Berne, Peter Lang.
- RYE, Gill (2004), « "Il faut que le lecteur soit dans le doute" : Christine Angot's literature of uncertainty », dans Gill RYE (dir.), *Dalhousie French Studies*, « Hybrid Voices, Hybrid Texts. Women's Writing at the Turn of the Millennium », vol. 68 (automne), p. 117-126.
- RYE, Gill (à paraître), « Public places, intimate spaces: Christine Angot's incest narratives », dans Marie-Claire BARNET et Shirley JORDAN (dir.), *Dalhousie French Studies*, « Space, Place and Landscape: New Women's Writing in French ».
- SELTZER, Mark (1997), « Wound culture: trauma in the pathological public sphere », *October*, 80 (printemps), p. 3-26.
- SULEIMAN, Susan Rubin (1994), *Risking Who One Is. Encounters with Contemporary Art and Literature*, Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- VILAIN, Philippe (2005), *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset.
- WILSON, Emma (1996), *Sexuality and the Reading Encounter. Identity and Desire in Proust, Duras, Tournier and Cixous*, Oxford, Clarendon Press.
- WORTON, Michael, et Judith STILL (dir.) (1990), *Intertextuality. Theories and Practice*, Manchester, Manchester University Press.
- WORTON, Michael (1998), « En lisant, en misant: vers une nouvelle économie de la lecture », *L'École des lettres*, n° 14 (juillet), p. 71-79.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

RENÉ AUDET est professeur au Département des littératures de l'Université Laval, titulaire de la Chaire de recherche du Canada en littérature contemporaine et chercheur membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Il travaille sur la poétique du recueil (*Des textes à l'œuvre*, Éditions Nota bene, 2000), sur la théorie du récit (dossier « Actualités du récit » codirigé avec N. Xanthos, *Protée*, 2006), sur la théorie de la fiction (collectif *La fiction, suites et variations* codirigé avec R. Saint-Gelais, Éditions Nota bene, 2007) et sur la littérature actuelle (direction du collectif *Enjeux du contemporain*, Éditions Nota bene, 2009).

YVES BAUDELLE est professeur de littérature française à l'Université de Lille 3, où il a organisé une dizaine de colloques et exercé, depuis 1997, d'importantes responsabilités scientifiques : directeur de la revue *Roman 20-50*, coordonnateur du programme *Récits, savoirs, sociétés* de l'Institut international Érasme ainsi que codirecteur de l'École doctorale et du Centre de recherche en langue et littérature françaises (ALITHILA). Vingtiémiste, collaborateur à la nouvelle édition d'*À la recherche du temps perdu* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (Gallimard, 1989), il a dirigé plusieurs numéros de revues (sur Pierre Jean Jouve, Louis-Ferdinand Céline, Nathalie Sarraute, etc.) et coédité des ouvrages collectifs : *Nouvelles et nouvellistes au XX^e siècle* (Presses universitaires de Lille, 1992), *Marcel Arland ou la grâce d'écrire* (Éditions universitaires de Dijon, 2004) et *Roman, histoire, société* (Université de Lille 3, 2005). Poéticien, d'abord spécialiste d'onomastique et de géographie romanesques, il s'est ensuite tourné vers la question des rapports entre l'univers référentiel et les mondes fictionnels. Son dernier ouvrage publié s'intitule *Bernanos, le rayonnement de l'invisible* (Presses universitaires de France, 2008).

BRUNO BLANCKEMAN est professeur de littérature française des XX^e et XXI^e siècles à l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III. Il est l'auteur de nombreux articles et de plusieurs essais sur la littérature narrative au présent, dont *Les récits indécidables* (Presses universitaires du Septentrion, 2000), *Les fictions singulières* (Prétexte, 2002) et *Lire Patrick Modiano* (Armand Colin, 2009). Il a dirigé plusieurs ouvrages collectifs dont *Le roman français au tournant du XXI^e siècle* (en collaboration avec M. Dambre et A. Mura-Brunel, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004) et *Les diagonales du temps* (Marguerite Yourcenar à Cerisy) (Presses universitaires de Rennes, 2007).

FLORENCE DE CHALONGE est maître de conférences en littérature française à l'Université de Lille 3. Ses recherches actuelles portent sur des questions de théorie littéraire et de poétique du récit. Spécialiste de l'œuvre narrative de Marguerite Duras, elle a fait paraître en 2005 aux Presses universitaires du Septentrion un livre intitulé *Espace et récit de fiction : le cycle indien de Marguerite Duras* et dirigé deux numéros de la revue *Roman 20-50* consacrés à cette auteure. Elle prépare pour 2010 le numéro 4 de la série «Marguerite Duras» de *La Revue des lettres modernes* dédié à la question du personnage.

JEAN-MICHEL DEVÉSA est maître de conférences habilité, en poste à l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3. Ses axes de recherche et de publication concernent les littératures d'expression française du monde noir; le surréalisme, les avant-gardes du XX^e siècle (arts et littérature) et la littérature de l'extrême contemporain; les représentations en arts et en littérature du corps, des genres et des sexualités. Son site professionnel se trouve à l'adresse <http://stigma.site.free.fr/>.

ROBERT DION est professeur de littératures française et québécoise et directeur du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ-UQAM) à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent principalement sur les rapports entre fiction et critique, dans le roman aussi bien que dans la biographie. En plus de collectifs et d'articles en revue, il a publié récemment un ouvrage intitulé *L'Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intellectuels québécois* (Presses de l'Université d'Ottawa/Königshausen & Neumann, 2007). Un ouvrage écrit en collaboration avec Frances

Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, devrait paraître bientôt.

Membre du centre de recherche Roman 20-50 de l'Université de Lille 3, consacré à l'étude de la littérature narrative française du XX^e siècle, et du centre de recherche de l'Université Paris 3 Études du roman du second demi-siècle, CATHERINE DOUZOU est spécialiste de l'œuvre de Paul Morand, de la forme narrative brève au XX^e siècle et du théâtre contemporain. Elle s'intéresse aussi aux mises en fiction et en scène de l'histoire au XX^e siècle ainsi qu'aux rapports entre récit et représentation. Elle occupe actuellement un poste de maître de conférences en littérature et en études théâtrales du XX^e siècle à l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3. Elle a publié *Paul Morand nouvelliste* (Honoré Champion, 2003) et dirigé ou codirigé l'édition d'actes de colloque – *Écritures romanesques de droite au XX^e siècle, questions d'esthétique et de poétique* (Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2002), *Frontières de la nouvelle de langue française. Europe et Amérique du Nord 1945-2005* (Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2006), *Paul Morand pluriel et singulier* (Presses de l'Université de Lille 3, 2007) – et des numéros de revue – *Revue des sciences humaines*, numéro consacré à Paul Morand (n° 272, octobre-décembre 2003), *Roman 20-50*, dossier consacré à A. O. Barnabooth et à *Enfantines* de Valéry Larbaud (n° 37, juin 2004). Elle a aussi participé à l'édition des romans de Paul Morand dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (2005). Elle prépare actuellement un essai sur les relations entre narration et théâtre contemporain.

VALÉRIE DUSAILLANT-FERNANDES est doctorante à l'Université de Toronto où elle termine une thèse sur l'« inscription du trauma dans les récits d'enfance autobiographiques au féminin en France depuis 1980 ». Ses principaux champs de recherche sont les suivants : le trauma, la maladie, la transmission et les relations familiales dans l'écriture autobiographique contemporaine. Elle a contribué au *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome VIII. 1986-1990*, dirigé par Aurélien Boivin, et a publié les articles suivants : « Auto/biographie et construction identitaire par la transmission intergénérationnelle dans *La dernière leçon* de Noëlle Châtelet » (dans B. Jongy et A. Keilhauer [dir.], *Transmission et héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Presses de l'Université Blaise Pascal, à paraître en 2009),

« Reconstruction de l'image du père : stratégies textuelles dans *La reine du silence* de Marie Nimier » (dans M. L. Clément et S. van Wesemael [dir.], *Les relations familiales dans les littératures française et francophone aux XX^e et XXI^e siècles*, L'Harmattan, 2008), « Écriture du corps : violence et souffrance dans *Robert des noms propres* d'Amélie Nothomb » (dans *Voix plurielles*, revue électronique de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC), janvier 2005).

FRANCES FORTIER est professeure au Département de lettres de l'Université du Québec à Rimouski et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises. Ses recherches actuelles portent principalement sur les fictions contemporaines, qu'elles soient narratives ou biographiques. Elle mène présentement, avec Andrée Mercier de l'Université Laval, une recherche qui porte sur l'autorité narrative dans le roman et poursuit, avec Robert Dion de l'Université du Québec à Montréal, l'étude du discours biographique.

BERTRAND GERVAIS a publié des essais sur la lecture, la littérature américaine et l'imaginaire, de même que des romans, récits et nouvelles. Il est professeur titulaire et enseigne au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse au roman américain contemporain, aux nouvelles formes fictionnelles, de même qu'aux théories de l'imaginaire et ses figures. Il est directeur de Figura, le centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, ainsi que du NT2, le laboratoire de recherche sur les arts et les littératures hypermédiatiques (<http://www.labo-nt2.uqam.ca>).

BARBARA HAVERCROFT est professeure au Département d'études françaises et au Centre de littérature comparée à l'Université de Toronto. Elle est l'auteure de nombreuses publications sur les écrits autobiographiques français et québécois contemporains (en particulier, au féminin), sur la sexuation de l'écriture, sur la rencontre entre postmodernisme et féminisme, sur les théories de l'énonciation et sur la littérature de l'extrême contemporain. Codirectrice du GRELFA (Groupe de recherche et d'étude sur la littérature française d'aujourd'hui), elle a récemment codirigé le collectif *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie* (2007).

avec Robert Dion, Frances Fortier et Hans-Jürgen Lüsebrink. Son projet de recherche actuel, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, porte sur *les blessures « indicibles » : le trauma social dans les écrits intimes récents des femmes*.

LIESBETH KORTHALS ALTES est professeure de théorie littéraire et de littératures française et francophone à l'Université de Groningue (Pays-Bas), où elle dirige le Département d'arts, culture et médias, ainsi que le programme de Maîtrise spécialisée en recherche en études littéraires et culturelles. Ses recherches portent principalement sur la narratologie et sur le roman, de la fin du XIX^e siècle à l'extrême contemporain, dans une perspective rhétorique et cognitive (la question des valeurs, de l'ironie, de l'ethos, de l'éthique), ainsi que sur l'engagement littéraire. Ses publications principales incluent *Le salut par la fiction? Sens, valeurs et narrativité dans Le roi des aulnes de Michel Tournier* (Rodopi, 1992); «Le tournant éthique dans la critique littéraire: impasse ou ouverture?» (dans L. Korthals Altes [dir.], «Éthique, littérature et théories littéraires», *Études littéraires*, 1999); avec Manet van Montfrans (dir.), *The New Georgics/Les nouvelles géorgiques: Revival of Region and Rurality in the Contemporary European Novel* (Rodopi, 2001); «Aesthetic and social engagement in contemporary French literature: The case of François Bon, *Daewoo*» (dans G.J. Dorleijn, R. Grüttemeier et L. Korthals Altes [dir.], *The Autonomy of Literature at the «Fins de siècles» (1900 and 2000). A Critical Assessment*, Leuven, 2007); «Slippery author figures and value regimes – Houellebecq, a case» (dans G.J. Dorleijn, R. Grüttemeier et L. Korthals Altes [dir.], *Authorship Revisited*, Leuven, à paraître en 2009). Elle termine actuellement un ouvrage sur l'ethos et les stratégies interprétatives – la négociation de positions de valeur dans la littérature contemporaine.

ANDRÉE MERCIER est professeure au Département des littératures de l'Université Laval. Elle est également directrice du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises. Avec Frances Fortier, elle mène en ce moment une recherche subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada sur des questions d'autorité narrative et de vraisemblance dans le roman contemporain, après avoir travaillé pendant plusieurs années sur le récit littéraire québécois. Elle fait aussi partie d'une équipe, dirigée par Robert Dion et soutenue par le Fonds québécois de la recherche sur la

société et la culture, qui réalise des travaux de poétique et d'histoire comparée du narratif contemporain au Québec et en France. Elle a co-dirigé avec René Audet un ouvrage collectif intitulé *La narrativité contemporaine au Québec* (Presses de l'Université Laval, 2004).

PASCAL MICHELUCCI enseigne en lettres modernes au Département d'études langagières de l'Université de Toronto, sur le campus de Mississauga (UTM). Il est aussi affilié au Département de culture, communication et technologies de l'information, où il enseigne les théories de la communication et la sémiologie. Il est cofondateur et rédacteur (depuis 1995) de la revue en ligne *Applied Semiotics/ Sémiotique appliquée* et membre du Groupe de recherche et d'étude sur la littérature française d'aujourd'hui (GRELFA) du Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Il a publié une monographie sur la métaphore dans l'œuvre de Paul Valéry (Peter Lang, 2003) et plusieurs articles, sur Alphonse de Lamartine, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue, Paul Claudel, Paul Valéry, Eugène Guillevic et Prosper Mérimée, André Pieyre de Mandiargues, Marguerite Duras, Annie Ernaux, Éric Chevillard et Régis Jauffret.

WARREN MOTTE est professeur de littérature française et de littérature comparée à l'Université du Colorado. Il s'intéresse particulièrement à l'écriture contemporaine, surtout aux formes expérimentalistes qui mettent la tradition littéraire en question. Parmi ses livres récents, on notera *Fables of the Novel: French Fiction since 1990* (Dalkey Archive Press, 2003) ainsi que *Fiction Now: The French Novel in the Twenty-First Century* (Dalkey Archive Press, 2008).

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE est professeure titulaire au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Elle a dirigé le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) de 2006 à 2009. Elle a notamment publié en 2001 un essai intitulé *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, coordonné le dossier « Réjean Ducharme: L'avalée des avalés, Le nez qui vogue et Les enfantômes » de la revue *Roman 20-50* (n° 41, juin 2006) et publié, en collaboration avec Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme en revue* (2006). Elle a également dirigé, avec Ginette Michaud, le collectif *Constructions de la modernité au Québec* (2004) et coécrit, avec Michel Biron, François Dumont et avec

la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise* (2007).

JOËLLE PAPILLON termine un doctorat sous la direction de Barbara Havercroft à l'Université de Toronto qui porte sur la mise en texte du désir féminin dans les œuvres de Nelly Arcan, Catherine Millet, Annie Ernaux, Nicole Brossard et Marie Nimier. Elle a publié divers articles sur le rêve et la nouvelle femme chez Claude Cahun, les procédés de l'écart chez Éric Chevillard, la nouvelle érotique d'Alina Reyes, la traversée des genres chez Ernaux ainsi que sur la soumission chez Arcan et Millet.

PASCAL RIENDEAU est professeur au Département d'études françaises de l'Université de Toronto où il codirige le Groupe de recherche et d'étude sur la littérature française d'aujourd'hui (GRELFA). Il a récemment coordonné un dossier critique pour la revue *Roman 20/50* (décembre 2008) portant sur l'écrivain Éric Chevillard. Il travaille actuellement à un ouvrage sur les questions éthiques dans le roman français de l'extrême contemporain.

CATHERINE RODGERS est maître de conférences au Département de lettres modernes à l'Université de Swansea. Ses publications comprennent *Marguerite Duras: lectures plurielles* (coédité avec R. Udris, Rodopi, 1998), *Le deuxième sexe: un héritage admiré et contesté* (recueil d'interviews avec des féministes françaises, L'Harmattan, 1998) et *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix?* (coédité avec N. Morello, Rodopi, 2002). Elle a également publié de nombreux articles, sur Amélie Nothomb, Camille Laurens, Anne-Marie Garat et Marie Darrieussecq. Elle travaille en ce moment sur la relation père-fille dans les textes contemporains.

GIANFRANCO RUBINO est professeur de littérature française moderne et contemporaine à l'Université de Rome « La Sapienza ». Ses recherches portent notamment sur le roman du XX^e siècle, auquel il a consacré une étude d'ensemble, et sur celui du XXI^e. Auteur de volumes sur André Gide, Jean-Paul Sartre, Roland Barthes, Didier Daeninckx, sur les rapports entre imaginaire et narration, il a également dirigé de nombreux travaux collectifs, parmi lesquels les plus récents concernent la littérature de l'extrême contemporain (*Voix du contemporain*).

Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui, Bulzoni, 2006; *Présences du passé dans le roman français contemporain*, Bulzoni, 2007).

GILL RYE est *Reader* à l'Institute of Germanic & Romance Studies à l'Université de Londres et Directrice du Centre for the Study of Contemporary Women's Writing. En plus de nombreux articles et chapitres consacrés à l'écriture française des femmes contemporaines, elle a publié *Narratives of Mothering: Women's Writing in Contemporary France* (University of Delaware Press, 2009), *Women's Writing in Contemporary France: New Writers, New Literatures in the 1990s* (codirigé avec M. Worton, Manchester University Press, 2003) et *Reading for Change: Interactions between Text and Identity in Contemporary French Women's Writing (Baroque, Cixous, Constant)* (Peter Lang, 2001). Elle a aussi dirigé des numéros spéciaux de *Paragraph*, *Journal of Romance Studies*, *Dalhousie French Studies*, *L'Esprit créateur* et *Nottingham French Studies*.

RALPH SARKONAK est professeur de littérature française à l'Université de Colombie-Britannique, à Vancouver. Il a travaillé sur Roland Barthes, Claude Simon, Hervé Guibert et Renaud Camus. Il dirige la série « Claude Simon » de *La Revue des lettres modernes*.

Essayiste et critique, professeur de littérature à l'Université de Lille 3, où il codirige la *Revue des sciences humaines*, DOMINIQUE VIART est l'initiateur des études de littérature contemporaine en France. À cet effet, il a créé et dirige la série « Écritures contemporaines » aux Éditions Minard/Lettres modernes ainsi que les collections « Perspectives » (Presses universitaires du Septentrion) et « Écrivains au présent » (Bordas puis Armand Colin). Ses principales publications sont *L'écriture seconde* (sur Jacques Dupin, Galilée, 1982), *Une mémoire inquiète* (essai sur Claude Simon, Presses universitaires de France, 1997); *Les vies minuscules de Pierre Michon* (Gallimard, 2004), *La littérature française au présent* (avec B. Vercier, Bordas, rééd. augmentée 2008), *François Bon, étude de l'œuvre* (Bordas, 2008). Plusieurs ouvrages collectifs viennent de paraître sous sa direction: *Antoine Volodine, fictions du politique* (avec A. Roche, Minard/Lettres modernes, « Écritures contemporaines », n° 8, 2006), *Littérature et sociologie* (avec D. Rabaté

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

et P. Baudorre, Presses universitaires de Bordeaux, 2007), *Gérard Macé, la pensée littéraire* (Minard/Lettres modernes, « Écritures contemporaines », n° 9, 2008), *Écritures blanches* (avec D. Rabaté, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2009).

TABLE DES MATIÈRES

FRONTIÈRES DU ROMAN, LIMITES DU ROMANESQUE. INTRODUCTION Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau	7
---	---

I. L'ÉCRITURE DES IDÉES

LA DERNIÈRE DURAS : AUTOUR D'UN ROMAN DE L'ENTRETIEN Florence de Chalonge	25
---	----

DE L'OPTION PARADIS AU CINQUIÈME MONDE : LES HYPOTHÈSES ROMANESQUES DE <i>LA GRANDE INTRIGUE</i> DE FRANÇOIS TAILLANDIER Pascal Riendeau	45
---	----

L'ENGAGEMENT LITTÉRAIRE CONTEMPORAIN – À PROPOS DE <i>DAEWOO</i> DE FRANÇOIS BON ET <i>PRESQUE UN FRÈRE</i> DE TASSADIT IMACHE Liesbeth Korthals Altes	67
---	----

« L'HYPOTHÈSE COMME ODYSSEE » : SUR <i>LA RÉFUTATION MAJEURE</i> DE PIERRE SENGES Élisabeth Nardout-Lafarge	89
---	----

LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE ET LA QUESTION DU POLITIQUE Dominique Viart	105
--	-----

II. L'ÉCRITURE DU JEU

IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'OUEST Warren Motte	127
DES HYPERTEXTES DE PAPIER. <i>LE DÉCODEUR</i> DE GUY TOURNAYE Bertrand Gervais	147
MINIMALISTES ET MOUVEMENT : TOUSSAINT ET AUTRES Gianfranco Rubino	165
RACONTER OU FABULER LA LITTÉRATURE ? REPRÉSENTATION ET IMAGINAIRE LITTÉRAIRES DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN René Audet	183
PENSER LA PORNOGRAPHIE À LA PREMIÈRE PERSONNE : MARIE NIMIER OU LE JE(U) DANGEREUX Joëlle Papillon	203

III. L'ÉCRITURE DU RÉEL

OBJECTIF : RÉEL Bruno Blanckeman	223
L'HISTOIRE EN FICTION D'AUTEURES Catherine Douzou	235
L'AUTORITÉ NARRATIVE ET SES DÉCLINAISONS EN FICTION CONTEMPORAINE : <i>CINÉMA</i> DE TANGUY VIEL ET <i>FUIR</i> DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT Frances Fortier et Andrée Mercier	255
LE RÉCIT FRANÇAIS CONTEMPORAIN : ENTRE SEXE ET « NON-SEXE » Jean-Michel Devésa	277

TABLE DES MATIÈRES

IV. L'ÉCRITURE DE SOI

CAMILLE LAURENS OU LE « JEU BRILLANT » DE L'ÉCRITURE DE SOI Yves Baudelle	295
CETTE MORT-LÀ : L'ÉCRITURE DU DEUIL CHEZ CAMILLE LAURENS Barbara Havercroft	319
REVISITER L'ÉVÉNEMENT TRAUMATIQUE : L'INDÉCIDABILITÉ GÉNÉRIQUE DANS <i>LE MANTEAU NOIR</i> DE CHANTAL CHAWAF Valérie Dusaillant-Fernandes	343
LE VÉCU TRANSPOSÉ : VARIATIONS SUR LE DÉSIR D'ÉCRIRE L'ÉCRIVAIN (SCHMIDT, MACÉ) Robert Dion	365
LA PRÉSENCE DE L'ABSENCE : <i>L'INAUGURATION DE LA SALLE DES VENTS</i> DE RENAUD CAMUS Ralph Sarkonak	383
AUX LIMITES DU MOI, DES MOTS ET DU MONDE : QUESTIONS D'IDENTITÉ DANS <i>LE PAYS</i> DE MARIE DARRIEUSSECQ Catherine Rodgers	403
CHRISTINE ANGOT ET <i>L'ÉCRITURE DE SOI</i> Gill Rye	423
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	441

Révision : Marie-Andrée L'Allier
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Antoine Tanguay et KX3 Communication

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : 514 499-0072 Télécopieur : 514 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.editionsnotabene.ca>

CET OUVRAGE COMPOSÉ EN ADOBE GARAMOND PRO
A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN FÉVRIER 2010
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2010
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Peut-on encore parler du roman français au singulier aujourd'hui ? Une recherche attentive sur les esthétiques principales ou singulières du roman dit de l'extrême contemporain permet de constater qu'aucune école ou aucun groupe ne domine l'univers romanesque, et qu'aucun mouvement n'impose profondément sa marque sur la scène littéraire. Cela ne signifie pas pour autant qu'il ne reste que des œuvres disparates et qu'il soit impossible d'organiser une cohérence en arrêtant des corpus. Dans de tels cas, c'est moins chercher du côté d'un projet romanesque bien circonscrit que du côté de certaines pratiques transversales. Dans cet ouvrage collectif, le point de départ ne consiste pas à se demander si le roman conserve une pertinence en tant que témoin privilégié de la littérature aujourd'hui – cela semble relever de l'évidence –, mais plutôt à identifier ce qui lui confère cette légitimité.

Cet ouvrage vise aussi à appréhender la notion de *contemporanéité* à partir de la littérature, du roman. Plus globalement, sans tenter d'offrir un vaste panorama du roman français d'aujourd'hui, son objectif consiste à mieux saisir la pertinence du roman grâce à un ensemble d'études conçues à partir d'axes précis (les idées, le réel, le jeu, le soi) sur les possibles du roman, qu'il adopte une forme fragmentée ou théâtralisée, qu'il préconise un savant collage ou un métadiscours narrativisé, qu'il puise abondamment dans l'autobiographie ou l'essai. Le postulat au fondement de cet ouvrage défend l'idée qu'il existe des romans français importants ou singuliers à notre époque et que nous devons les découvrir et mieux les comprendre.

Avec des textes de René Audet, Yves Baudelle, Bruno Blanckeman, Florence de Chalonge, Jean-Michel Devésa, Robert Dion, Catherine Douzou, Valérie Dusaillant-Fernandes, Frances Fortier, Bertrand Gervais, Barbara Havercroft, Liesbeth Korthals Altes, Andrée Mercier, Pascal Michelucci, Warren Motte, Élisabeth Nardout-Lafarge, Joëlle Papillon, Pascal Riendeau, Catherine Rodgers, Gianfranco Rubino, Gill Rye, Ralph Sarkonak et Dominique Viart.

www.editionsnotabene.ca



9 782895 183426

ISBN : 978-2-89518-342-6