

CONTEMPORANÉITÉS

Éditions Nota bene



LA TRANSMISSION NARRATIVE
MODALITÉS DU PACTE
ROMANESQUE CONTEMPORAIN

SOUS LA DIRECTION DE

FRANCES FORTIER ET ANDRÉE MERCIER

LA TRANSMISSION NARRATIVE.
MODALITÉS DU PACTE ROMANESQUE CONTEMPORAIN

LA TRANSMISSION NARRATIVE.
MODALITÉS DU PACTE ROMANESQUE CONTEMPORAIN
EST LE QUATRIÈME 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
Emmanuel BOUJU
Jean-François CHASSAY
Robert DION
Frances FORTIER
Bertrand GERVAIS
Barbara HAVERCROFT
Pierre-Luc LANDRY
Francis LANGEVIN
Andrée MERCIER
Jean MORENCY
Warren MOTTE
Christine OTIS
Marilyn RANDALL
Pascal RIENDEAU
Pierre SCHOENTJES
Phillip SCHUBE-COQUEREAU
Nicolas XANTHOS

Sous la direction de
FRANCES FORTIER ET ANDRÉE MERCIER

La transmission narrative

Modalités du pacte romanesque contemporain

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 (PADIE)
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, 2011
ISBN: 978-2-89518-383-9

MODALITÉS
DU PACTE ROMANESQUE CONTEMPORAIN.
INTRODUCTION

Frances Fortier

Université du Québec à Rimouski

Andrée Mercier

Université Laval

La narration littéraire contemporaine, telle qu'elle se manifeste dans les fictions romanesques parues depuis 1990, présente d'indéniables particularités, constatées par la critique, qui la montrent tributaire des esthétiques qui l'ont précédée en même temps que dégagée de leurs enjeux. On a ainsi abondamment glosé sur les détournements savants de la fonction fabulatrice, comme sur l'omniprésence du registre personnel qui s'amplifie dans l'autofiction ou l'actualisation fascinée de l'archive, toutes stratégies qui redessinent les contours du roman et exigent une lecture de connivence, susceptible d'en apprécier les effets. Prenant en écharpe ces réflexions, avec l'ambition avouée de les repenser autrement, il nous a semblé opportun de prêter attention à la transmission narrative proprement dite, envisagée strictement sous son aspect contractuel. Il s'agit ainsi d'explorer la diversité des procédés qui cherchent à la réinventer en jouant de la déstabilisation de l'autorité narrative, de la séduction d'une voix ou de la déconstruction plus ou moins subreptice de l'adhésion. De fait, la production narrative contemporaine européenne

et nord-américaine montre que l'adhésion au raconté est délibérément mise en procès par des modalités inédites d'instauration et de contestation du pacte romanesque, que ce soit par le brouillage des instances et des codes, la fragilisation de la voix narrative, la fragmentation du récit, la sollicitation intermédiatique ou la duperie du lecteur, toutes mutations qui engagent une problématisation de la transmission narrative.

« Tous les grands romans sont des romans critiques qui, sous prétexte de raconter une histoire, de donner vie à des personnages, d'interpréter des situations, font défiler sous nos yeux le mirage d'une forme tangible » (Federman, 2006 : 184). Cette réflexion de Raymond Federman trouve à s'incarner ici dans le parcours proposé, mené à partir d'horizons culturels et théoriques distincts¹. Comme il s'agit d'interroger les « nouvelles » modalités de la transmission narrative, il importe de faire cautionner ce postulat par le plus grand nombre possible d'exemples, issus de diverses littératures : le corpus d'étude regroupe des œuvres québécoises, françaises, espagnoles, chiliennes, américaines qui viennent étayer la dimension paradigmatique de notre interrogation. De même, la sollicitation de divers registres (biographique, autobiographique, herméneutique, ironique) permet d'assurer la valeur transversale du questionnement, tout comme les assises théoriques distinctes viennent confirmer le détournement délibéré des structures narratives.

1. Les articles de cet ouvrage collectif ont d'abord été présentés, dans une version orale, à un atelier international intitulé « La transmission narrative : autorité, voix, adhésion », subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et tenu à l'Université du Québec à Québec, les 9 et 10 septembre 2010. Ce colloque a été organisé par Frances Fortier et Andrée Mercier dans le cadre des recherches qu'elles mènent ensemble depuis 2006 : « Vraisemblance et autorité narrative dans le roman contemporain » et « Narration impossible, indécidable et ambiguë. Enjeux esthétiques et théoriques de la transmission narrative dans le roman contemporain ». Nous tenons à remercier Annie Cantin et Maryse Aubut pour leur aide précieuse dans l'organisation du colloque, ainsi que Doan Thuc Dang Ngyuen et Marise Belletête pour leur lecture attentive du manuscrit.

INTRODUCTION

L'examen de la transmission narrative se situe au confluent des questions théoriques, esthétiques et critiques importantes de notre temps, qui constatent un changement de paradigme à même la lisibilité retrouvée (Viart, 2008), repensent le procès pragmatique sous l'angle de la connivence (Maingueneau, 2009 ; Amossy, 2009), interrogent les logiques du crédible (Yacobi, 2001 ; Rimmon-Kenan, 2003) et prêtent attention aux fictions extrêmes (Richardson, 2006). En ciblant trois espaces d'interrogation principaux, à savoir l'autorité narrative, la voix et les mécanismes d'adhésion, nous entendons faire entrer en résonance des recherches actuelles majeures. Ainsi en est-il de la question de l'autorité, envisagée tant par la poétique et la pragmatique (Bouju, 2010 ; Jouve, 2004) – qui en cherchent les modalités d'instauration – que par la critique littéraire qui s'inquiète du changement du statut de l'écrivain dans nos sociétés contemporaines. Si, selon Bruno Blanckeman, « [p]eu d'écrivains, au nom de leur savoir, s'estiment de plein droit détenteurs de vérités idéologiques, dans la formulation d'enjeux civils comme dans la théorisation de leur propre pratique » (2008 : 438), quelles seront dès lors les stratégies déployées pour signaler la déconstruction de cette autorité ? Faux témoignage, énigme suspendue, rhétorique spécieuse, visée déceptive, indécidabilité, scepticisme avoué, déni de crédibilité, supercherie, etc. pourraient ainsi devenir les vecteurs privilégiés d'une problématisation de la transmission narrative dans les textes contemporains. Saisie sous l'angle de la voix, la question permet d'explorer toute une série de figures plus ou moins hétérodoxes de narrateur (métaleptique, retors, « non fiable », mandaté, conteur, narrataire, accrédité, illettré, etc.), qu'il s'agisse d'y lire, après Samuel Beckett, l'essence d'une littérature « vouée à chercher des modes d'inscription d'une présence [...] d'un *sujet* tramé de *voix* » (Rabaté, 1999 : 7) ou, à l'inverse, d'en faire le lieu par excellence d'une manipulation, comme le font les approches cognitive et constructiviste, qui étudient les dévoilements interprétatifs induits par le « *unreliable narrator* » (Nünning, 2005 ; Fludernik, 1999 et 2003). Une autre perspective, qui interroge les dessous

de la *captatio illusionnis* (Cavillac, 1995 ; Lanser, 1992 ; Suleiman, 1983), repose sur la conception de la littérature d'Alain Viala, selon qui elle est « un espace symbolique dont l'adhésion représente l'enjeu central » (2002 : 6). En régime narratif, cette connivence essentielle passe par la reconnaissance des formes et des manières ainsi que par la « suspension momentanée de l'incrédulité » du lecteur dont parlait le poète anglais Samuel Taylor Coleridge, en une formule si célèbre qu'elle confine au cliché. Fiona McIntosh montre que « l'ambition du romancier n'est pas de donner l'illusion de l'existence effective des faits racontés dans la diégèse romanesque, mais plutôt de nous faire croire en l'existence d'un narrateur qui établirait le plus fidèlement possible les faits » (2002 : 149). En étudiant les procédés narratifs contemporains, on pourrait se rendre compte que le minage délibéré des procédures d'adhésion passe par toute une série d'inflexions plus ou moins accentuées des codes d'accréditation de la fiction (parodie ou délitement des codes narratifs, brouillage de la structure événementielle, mise à mal des codes de vraisemblance, détournement de l'archive, etc.).

Les articles réunis ici déploient cette proposition initiale en la soumettant à l'épreuve du texte par l'intermédiaire d'un large éventail de postures théoriques et au gré d'un corpus volontiers hétérogène. Leur répartition en trois volets doit être vue moins comme le fait d'un cloisonnement étanche, mais plutôt comme une structure commode permettant de sérier les perspectives, étant bien entendu que la transmission narrative demeure un processus singulier qui met en jeu, chaque fois, l'adhésion à une voix plus ou moins autorisée.

L'AUTORITÉ FICTIONNELLE

Qu'est-ce que l'autorité ? L'instance garante du sens ? Le maître d'œuvre de la diégèse ? *L'auctoritas* sanctionnée par des stratifications séculaires ? Une somme monumentale parue récemment sous la direction d'Emmanuel Bouju, *L'autorité en*

INTRODUCTION

littérature, regroupe près d'une quarantaine de contributions qui témoignent des diverses acceptions de la notion et montrent que

le terme qu'elle recouvre a conservé ses capacités de suggestion et de provocation pour la théorisation des phénomènes littéraires : autorité *autorisante* ou autorité *autoritaire* du discours ; puissance de l'autorité en tant qu'elle s'oppose, dans le régime de contractualité littéraire, « à la fois à la contrainte par force et à la persuasion par arguments [Arendt, 1987 : 123] » ; [...] ; *fonction-auteur* (selon la terminologie foucauldienne) qui se trouve déléguée, masquée, usurpée au fil de la dé-hiérarchisation des instances et du déplacement de l'*augere* poétique vers le siège de la lecture, du commentaire ou de la réécriture (Bouju, 2010 : 9).

Dans le cadre qui est le nôtre, l'autorité se saisit en quelque sorte en creux, par l'effet des procédés plus ou moins subtils qui président à son instauration ou, le plus souvent, à sa déstabilisation. Vecteur privilégié de la compétence narratoriale, l'onomaturgie représente le lieu par excellence d'exercice de l'autorité, ne serait-ce que par la pétition de savoir qui la sous-tend. En partant de cette prémisse doxique, la lecture poéticienne d'Yves Baudelle (« Nomination, autorité narrative et adhésion fictionnelle. Du traitement de l'onomastique dans le roman contemporain (1990-2010) ») permet de distinguer trois paradigmes – la surinformation onomastique des romans de l'omniscience, la défaillance organisée des narrateurs du Nouveau Roman et la réticence cognitive des romanciers contemporains – et leurs effets d'authenticité. Le volumineux corpus sollicité (près d'une cinquantaine de titres) fait émerger le modèle dominant dans la production actuelle : le narrateur à demi renseigné, qui ne connaît pas toujours le nom de ses personnages, qui les confond volontiers ou oublie leur patronyme au profit d'un simple prénom. Un tel flottement onomastique varie en fonction des régimes narratifs et engage toute une série de postures, de la désinvolture à la dérision qui, paradoxalement, viennent renforcer l'authenticité de la parole narrative. René Audet (« Le récit en régime de diffraction. Dispersion discursive et autorité ») y

verrait sans doute une façon non pas de dissiper mais de refléter le brouillard du monde, puisqu'il interprète en ce sens la figure auctoriale anamorphosée par le jeu du discontinu. L'écriture fragmentaire, en complexifiant la coopération du lecteur, fragilise la transmission narrative, que ce soit par l'ambiguïté de l'effet-auteur qui se dégage de l'énonciation diffractée des textes à mi-chemin du recueil et du roman ou par la parataxe textuelle qui oblige à reconstituer un monde présenté par bribes. L'examen des fictions d'Enrique Vila-Matas, de Régis Jauffret et de David Leblanc permet ainsi de distinguer un premier cas de figure où la métalepse sert le double jeu d'iconisation de l'auteur, qui, précisément par la multiplication des voix narratives, s'instaure paradoxalement maître du jeu et instrumentalise le récit en le subordonnant à sa visée rhétorique, qu'il s'agisse de proposer une vision du genre humain ou de la littérature. Une autre configuration, illustrée par des textes de Dany Laferrière, de Mylène Bouchard et d'Éric Chevillard, présente diverses modulations de la narrativité parataxique (organisation réticulaire, « épisodisation » ou cumul de vignettes) qui toutes traduisent l'impossibilité de vectorialiser le sens, qui demeure éclaté et contradictoire.

Le registre biographique, pas plus que le romanesque, n'est à l'abri des remises en cause de l'autorité, comme le montre l'étude de Robert Dion (« *Albucius* de Pascal Quignard. Un défi à l'autorité »), qui prête attention aux procédés de subjectivation de l'entreprise biographique quignardienne. Les libertés prises à l'endroit de l'archive confinent en effet à l'appropriation, revendiquée, d'une figure antique qu'il s'agit d'actualiser en déployant ses outrances stylistiques (sa prédilection pour les *sordidissimes*), ses hybridités génériques (sa fascination pour la *satura*), en créant littéralement un masque unitaire à ce déclamateur latin à même un agglomérat de textes épars et de sources historiques plus ou moins vérifiables. Ce qui se joue dans un tel appareillage est l'exercice pleinement assumé non pas de l'autorité conférée par la posture classique du biographe, mais bien d'une autorité qui repense l'*auctoritas* en mettant en avant le jeu du scripteur qui la

INTRODUCTION

réinvente et, ce faisant, renverse les hiérarchies stratifiées par le canon. Un trajet inverse est mis en lumière dans l'étude de Jean-François Chassay (« Biographies, autobiographies, fictions. L'art de mettre des sujets en ruines »), qui porte sur *Le conte du biographe* de A.S. Byatt, où l'incertitude et le jeu postmodernes sont thématiques. La superposition des entreprises biographiques – le narrateur contemporain Nanson s'entichant de la biographie d'un érudit du XIX^e siècle rédigée par un biographe disparu en 1965, au point de se faire lui-même le biographe du biographe – fait ici se déliter l'autorité narrative et ses savoirs en minant de mille manières toute prétention à l'exactitude factuelle, voire à une quelconque objectivité.

Un narrateur de roman peut aussi récuser le rôle conventionnel qui lui est dévolu, à savoir le contrôle de son univers diégétique. Jean Morency (« Une histoire dont vous n'êtes pas le héros. *Le vieux Chagrin* de Jacques Poulin ») met au jour les multiples stratégies de désinvestissement de la figure d'écrivain à l'œuvre dans ce récit, que ce soit par l'aveu explicite d'une incompetence narrative, d'un manque d'imagination ou d'audace romanesque sur fond de convocation de figures incontestables d'autorité narrative, tels ce vieil Ernest Hemingway qui sait mener cavalièrement un récit ou encore *Les contes des mille et une nuits* qui, tramés en intertexte, semblent diriger le déroulement événementiel. Comme s'il s'agissait de retirer au romancier fictif le pouvoir de raconter des histoires, les textes ultérieurs de Poulin vont tous confier la narration à l'un ou l'autre de ses avatars, qu'il soit écrivain public, commis de librairie, traducteur de métier ou lecteur professionnel.

Dans sa traversée d'un ensemble générique en voie de constitution, Nicolas Xanthos (« Raconter dans le crépuscule du héros. Fragilités narratives dans le roman d'enquête contemporain ») étudie la précarisation du raconter telle qu'elle peut être saisie sous deux angles selon qu'on s'intéresse au narrateur ou à l'objet du récit. Le roman d'enquête rejoint en un sens l'écriture biographique dans son impossible reconstitution des fragilités et des incertitudes d'une vie : les textes de Patrick Modiano, Éric

Faye, Arnaud Cathrine, Éric Chauvier, Nicolas Bouyssi, Renaud Camus et Claude Ollier s'ingénient à rendre compte du vacillement de l'objet de l'investigation, au gré de récits lacunaires menés par des narrateurs faillibles, en proie à des troubles perceptifs, affectifs, cognitifs, volitifs et mémoriels.

Les fragilisations constatées opèrent de la fiction savante au pur romanesque, de la réinvention à l'inflexion générique, dans l'exercice de nomination des personnages ou dans la diffraction du récit. Entre le déni et la relance, la déconstruction expresse et l'appropriation lettrée, des stratégies diversifiées jouent et déjouent les potentialités de l'autorité, qu'elle soit auctoriale, diégétique, générique ou interprétative.

LES STRATÉGIES DE LA VOIX NARRATIVE

S'il fallait élire un lieu singulièrement propice à la problématisation de l'exercice narratif, il faudrait assurément distinguer la voix narrative. À titre de focale énonciative, omniprésente ou dissimulée, la voix narrante établit le registre, marque sa compétence et se porte garante du sens. Cet objectif est en quelque sorte détourné dans *Les années* d'Annie Ernaux étudié par Barbara Havercroft (« L'autobiographie (im)personnelle et collective. Enjeux pronominaux de la transmission narrative dans *Les années* d'Annie Ernaux ») alors qu'il s'agit précisément de transmettre le savoir et les mœurs de toute une génération. L'oscillation pronominale et la multiplication des voix narratives intensifient l'effet d'hétérogénéité énonciative et font littéralement advenir une voix collective, qui agit comme témoin d'une réalité sociale et de ses perturbations. *L'homo narrans*, pour reprendre l'expression d'Alain Rabatel (2009), a plus d'une stratégie retorse à son actif, comme en font foi les fictions *Gros mots* de Réjean Ducharme et *Hier* de Nicole Brossard, rapprochées par Marilyn Randall (« La métalepse incertaine et le lecteur comme victime. *Gros mots* de Réjean Ducharme et *Hier* de Nicole Brossard ») sous l'angle de leur logique métaleptique. Les deux romans mènent à une impasse herméneutique absolue, car

INTRODUCTION

la transgression est double et interdit toute assignation énonciative : alors que la métalepse canonique fait intervenir une figure d'auteur fictif chargé du récit, le procédé, ici, introduit plutôt une instance sans fonction narrative malgré son statut d'auteur et qui demeure un personnage à part entière de la fiction.

L'écriture à contraintes de Camille Laurens est abordée par Pascal Riendeau (« Variations narratives dans *L'avenir* de Camille Laurens ») dans la perspective d'une déstabilisation de l'autorité romanesque qui joue expressément sur les plans figuratif, énonciatif et narratif. Le réseautage complexe des quatre univers diégétiques mis en scène qui renvoient à autant d'esthétiques romanesques, la subordination des chapitres à l'ordre alphabétique, les jeux spéculaires et métaleptiques, l'ambiguïté de la posture énonciative apparaissent ici comme les tenants formels d'une histoire qui se clôt sur une incertitude, où l'assassinat de la romancière semble correspondre au déboutement de la littérature au profit de la création cinématographique, alors qu'une narration à la deuxième personne empêche la narratrice d'avoir le dernier mot. L'indécidabilité comme figure de narration prend une autre forme dans les textes de Jauffret examinés par Phillip Schube-Coquereau (« Scénographies énonciatives et "dialogues" ». Une mise à l'épreuve de l'effet monologique du roman choral chez Régis Jauffret »). Dans *Lacrimosa*, l'échange épistolaire entre le narrateur et sa compagne morte, qui néanmoins répond à ses lettres par écrit, met en avant la manipulation inhérente au dialogue narratif alors que dans *Asile de fous*, l'incohérence systématisée des relais de parole et les propos délirants des personnages accusent la dimension artificielle du procès narratif, sans nullement chercher à résoudre le conflit des interprétations.

En s'intéressant pour sa part à l'opacité de la narration dans *Autoportrait en vert* de Marie NDiaye, Warren Motte (« Un sujet difficile ») examine les ressorts du bonneteau narratif pratiqué par l'auteure en guise d'autoportrait et montre qu'il ressortit à l'ambiguïté identitaire de la narratrice, démultipliée en une série de femmes en vert, à l'étrangeté radicale, qui sont autant d'idéations d'une fiction de soi. Cette ambiguïté met en jeu la

crédibilité du narrateur, comme le montre Francis Langevin (« La posture exotique du narrateur-personnage. Inconfort et non-fiabilité dans quelques romans contemporains »), qui dresse le portrait de la narration non fiable en prenant appui sur les figures légendaires de Lázaro et d'Épiménide. La traversée d'un corpus transnational – Norman Mailer, Chris Cleave, Daniel Poliquin, Jonathan Safran Foer, Mark Haddon, Aravind Adiga – permet de distinguer les divers aspects de la non-fiabilité, selon qu'elle travestisse les codes culturels, éthiques ou cognitifs.

Instabilité des voix, paralipse, clonage énonciatif, métalepse, collectivisation du dire, réversibilité dialogique apparaissent comme autant de procédés qui obligent à repenser le clivage entre les régimes narratifs de la première et de la troisième personne : l'autobiographie collective d'Ernaux ou le roman choral de Jauffret sous-tendent certes des enjeux distincts, tout comme la dématérialisation identitaire chez NDiaye, la transgression des niveaux chez Brossard, la faillibilité de la voix enfantine chez Haddon ou l'ubiquité démoniaque chez Mailer engagent des tensions lectorales qui sont autant de défis interprétatifs. Ces expérimentations, qui cherchent à excéder les potentialités énonciatives et les contours génériques, réaffirment ce faisant, et avec vigueur, le caractère construit des narrations contemporaines et le statut fictionnel de la voix narrative. Ces fictions de voix, désignées telles par les textes, discréditent sciemment le procès narratif et exigent du lecteur la reconfiguration de ses modalités d'adhésion.

LES DESSOUS DE L'ADHÉSION

La troisième section regroupe des contributions qui interrogent précisément la mise à mal des pactes romanesques. En présence de fictions de voix qui exacerbent leur autorité narrative ou la délittent, d'intrigues délinéarisées qui récusent tout dénouement, d'univers littéraires hybridés de langages factuels, quels seront les codes d'accréditation de la narrativité romanesque ? Quelle pertinence accorder au départage du vrai et du faux ?

INTRODUCTION

Christine Otis (« Mouvance et specularité des modalités véridictoires dans *Les miroirs infinis* de Roger Magini ») approfondit la question en interrogeant le désenchantement du croire mis en scène par Magini à la faveur du minage systématique de toute pétition de vérité. Des stratagèmes divers (faux manuscrits, vrais meurtres, volte-face, personnages inventés, coups de théâtre, narrateur trépassé, etc.) informent la mystification et interdisent toute forme d'adhésion à l'histoire racontée, qui se reporte dès lors sur la virtuosité de la manière narrative. Un tout autre contrat de lecture est proposé par *La logeuse* d'Éric Dupont, qui introduit le surnaturel dans un récit volontiers réaliste, aux ancrages historiques et sociaux affirmés. Pierre-Luc Landry (« Lire le paradoxe. Portrait du lecteur du réalisme magique en rêveur ») propose de fondre ces cadres de référence distincts dans une attitude de lecture empruntée tant au réalisme magique qu'au rêve, et qui permet d'adhérer à la narration prenant à sa charge une telle harmonisation des contraires.

Le mode du jeu fonde une large part des systèmes de connivence de la culture contemporaine, familière des reprises et réécritures de second degré. Pierre Schoentjes (« Ironie et mise à l'épreuve chez Éric Chevillard ») propose une réflexion sur l'ironie à la faveur de la recension minutieuse des traits ironiques de la fantaisie *Le vaillant petit tailleur* de Chevillard, inspirée du conte de Grimm. Digressions, interpellations du lecteur, envolées dépréciatrices tissent une complicité avec le lecteur, qui reconnaît en outre les allusions littéraires ainsi que la réinterprétation des codes. Un pareil esprit de jeu anime *Bastard Battle* de Céline Minard, qualifié par Bruno Blanckeman de petit livre drolatique (« Trompe-voix, attrapes et postiches. *Bastard Battle* de Céline Minard »). Pastiche linguistique de l'ancien français, parodies hypertextuelles des récits épiques à la Rabelais, codes plus contemporains des téléreportages et des films de combat orientaux prennent la forme de masques plus ou moins grinçants qui posent expressément la question de la transmission tant historique que narrative. Plus crypté encore et dans un registre tragique, cette fois, apparaît le dernier ouvrage de Roberto Bolaño,

lu par Emmanuel Bouju (« Pour une histoire secrète du roman contemporain. 2666 de Roberto Bolaño ») comme une sorte de testament secret en forme de chiffre. Ce roman en cinq parties quasi autonomes – orchestrées selon une thématique qui rapproche les crimes nazis, les meurtres de femmes au Mexique et l'écriture comme rempart contre le mal – propose un contrat de lecture difficile, malgré la relative limpidité de la structure énonciative et des enchâssements narratifs. Le décodage, ici, procède de la quête de l'ombre de l'auteur Bolaño, qui récupère, au final, son auctorialité. Une énigme en quelque sorte apparentée sous-tend le *Lunar Park* de Bret Easton Ellis ; Bertrand Gervais (« Soif de réalité. Imaginaire contemporain et stratification des régimes de fictionnalité dans *Lunar Park* de Bret Easton Ellis ») décortique les dessous d'un pacte de lecture qui démultiplie les avatars diégétiques de l'*auctor* dans cette autobiographie littéralement hallucinée, nourrie tout autant des personnages et scénarios de ses œuvres antérieures que d'intertextes de romans d'horreur inspirés d'Edgar Allan Poe, de H. P. Lovecraft ou de Stephen King. Hameçonnée par des procédés d'accréditation qui s'avèreront de véritables supercheries (faux site Web, aréopage de célébrités télévisuelles et sportives, biographies réels, etc.), l'adhésion se délite au gré d'une logique savamment élaborée qui reconduit, pour la dénoncer, la superficialité de la médiation du réel au cœur de la représentation contemporaine.

La narration contemporaine, on le voit, complexifie les processus de la transmission narrative en exploitant chacun de ses paramètres ; apparaissent ainsi des figures de narration peu ou prou inédites que la narratologie post-classique ou les approches cognitivistes tentent de saisir. Des modalités singulières de la voix narrative dans le cadre d'un récit fictionnel jouent expressément sur l'identité, sur la compétence ou sur la crédibilité du narrateur. À partir des propositions de Dorrit Cohn (2001) et de Jon-Alrid Olsen (2004) qui reviennent sur les impensés théoriques liés à l'impossibilité narrative, respectivement la narration simultanée à la première personne et l'omniscience, Frances

INTRODUCTION

Fortier et Andrée Mercier (« La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques ») tentent une typologie des narrations impossibles contemporaines en convoquant les textes de Jean-Philippe Toussaint, Ying Chen, Richard Millet et Philip Roth.

Ce tour d'horizon de la production actuelle ressortit certes à une conception interactionnelle du récit, envisagé comme un procès de communication en acte. La narrativité se fait ainsi transmission – d'un savoir, d'une histoire, d'une énigme, d'une réalité, d'une figure –, à la faveur de procédés qui visent à la complexifier, à la dénaturer. Distanciation ironique, jeux de voix, mystification, dévoiement générique, délinéarisation des intrigues, métissage des langages et des supports médiatiques déportent les ancrages conventionnels de la fiction en obligeant à une négociation soutenue et savante, apte à en décoder les manœuvres. Les études réunies ici, loin de dessaisir les esthétiques individuelles de leur ambition singulière, sont autant d'exercices d'approfondissement de leurs enjeux. Recadré sous cet angle, tout un pan de la pratique littéraire manifeste son appartenance à l'au-delà du soupçon, un soupçon qui porte moins sur les paramètres du matériau narratif que sur leur réception et qui s'est déplacé, en quelque sorte, de l'écriture à la lecture.

BIBLIOGRAPHIE

- AMOSSY, Ruth (2009), « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, [En ligne], [<http://aad.revues.org/index662.html>], (4 février 2011).
- ARENDT, Hannah (1987), *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard.
- BLANCKEMAN, Bruno (2008), « Retours critiques et interrogations postmodernes », dans Michèle TOURET (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, t. II : *Après 1940*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 425-491.
- BOUJU, Emmanuel (dir.) (2010), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, p. 23-46.
- COHN, Dorrit (2001), « "Je somnole et me réveille". La déviance de la narration simultanée », dans *Le propre de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, p. 149-166.
- FEDERMAN, Raymond (2006), *Surfiction*, Marseille, Éditions Le mot et le reste.
- FLUDERNIK, Monika (1999), « Defining (in)sanity: the narrator of *The Yellow Wallpaper* and the question of unreliability », dans W. GRÜNZWEIG et A. SOLBACH (dir.), *Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 75-95.
- FLUDERNIK, Monika (2003), « Scene shift, metalepsis, and the metaleptic mode », *Style*, vol. 37, n° 4, p. 382-400.
- JOUBE, Vincent (2004), « L'autorité textuelle », dans Karl CANVAT et Georges LEGROS (dir.), *Les valeurs dans/de la littérature*, Namur, Presses universitaires de Namur, p. 89-102. (Coll. « Dipyrique ».) L'article est publié concurremment en 2004 dans la revue *Enjeux*, n° 59, p. 143-154.
- LANSER, Susan Sniader (1992), *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca/Londres, Cornell University Press.

INTRODUCTION

- MAINGUENEAU, Dominique (2009), « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, [En ligne], [<http://aad.revues.org/index660.html>], (4 février 2011).
- MCINTOSH, Fiona (2002), *La vraisemblance narrative en question*, Paris, Presses de la 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*, Madden/Oxford, Blackwell Publishing, p. 89-107.
- OLSEN, Jon-Arild (2004), *L'esprit du roman. Œuvre, fiction et récit*, Berne, Peter Lang.
- RABATÉ, Dominique (1999), *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti.
- RABATEL, Alain (2009), *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, 2 tomes, Limoges, Lambert-Lucas.
- RICHARDSON, Brian Richardson (2006), *Unnatural Voices : Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, Ohio State University Press.
- RIMMON-KENAN, Sholomith ([1983] 2003), *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*, Londres, Methuen.
- SULEIMAN, Susan (1983), *Le roman à thèse ou L'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France.
- VIALA, Alain (2002), « Adhésion », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 5-6.
- VIART, Dominique (2008), « Défections de la parole : écrire à l'épreuve des faits », dans Emmanuelle ANDRÉ, Martine BOYER-WEINMANN et Hélène KUNTZ (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, Paris, Le Manuscrit, p. 267-295.
- YACOBI, Tamar (2001), « Package deals in fictional narrative. The case of the narrator's (un)reliability », *Narrative*, n° 9, p. 223-229.

L'AUTORITÉ FICTIONNELLE

NOMINATION, AUTORITÉ NARRATIVE
ET ADHÉSION FICTIONNELLE.

DU TRAITEMENT DE L'ONOMASTIQUE
DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN
(1990-2010)

Yves Baudelle

Université Charles-de-Gaulle – Lille 3

Qu'il s'agisse des néo-romanciers ou des sémioticiens du récit (Roland Barthes, Charles Grivel), les modernes ont mis en évidence le rôle décisif de l'onomastique dans la production de l'illusion référentielle. Les théoriciens du roman ont ainsi montré la corrélation entre l'autorité du narrateur et sa capacité à désigner les personnages par leur nom. C'est pourquoi je me propose d'examiner le problème de l'autorité narrative et de l'adhésion fictionnelle sous l'angle des noms propres.

Si l'onomaturgie me semble, en l'occurrence, un bon observatoire, c'est d'abord parce que l'auteur est attendu au tournant, ne pouvant guère se dérober à trois obligations contractuelles inscrites dans l'horizon d'attente du genre romanesque : façonner des créatures, leur attribuer un nom, introduire ce nom dans le texte – la conception, le baptême, le faire-part. Dès lors qu'il n'existe aucun roman sans personnages et que, à en croire Grivel, « le personnage sans nom ne s'imagine pas » (1973 : 132), impossible d'échapper à cette troisième nécessité compositionnelle : l'insertion du nom dans le discours fictionnel. En tant qu'elle est

du ressort de l'instance narrative, c'est surtout cette question qui nous intéressera ici, le poéticien devant notamment se demander dans quelle mesure l'autorité du narrateur est fonction de son degré d'information onomastique.

LE MODÈLE CONTESTATAIRE : UNE CURE D'AMAIGRISSEMENT

Certes, on peut admettre que le narrateur, dès l'ouverture de son récit, joue une part de son autorité sur ce savoir-là : s'il ignore le nom de ses personnages, il apparaît *a priori* bien peu fiable – tel est du moins l'avis de la *doxa*. C'est là toutefois une fausse évidence : le narrateur trop sûr de son fait, qui multiplie les paralepses et distribue les noms sans faire état de ses sources, se rend suspect de fabrication. Rappelons-nous l'objection d'Alain Robbe-Grillet, fondée sur un argument empirique : ironisant sur « le "vrai" romancier » (1963 : 26), il s'étonne qu'il soit capable de nommer tous ses personnages, alors que dans la réalité « nous pouvons parler toute une soirée » avec « des gens dont nous ignorons le nom » (1963 : 119). Ainsi, cette capacité du narrateur peut passer pour artificielle : au lieu de renforcer son crédit, elle signale un abus de pouvoir, jetant paradoxalement le doute sur l'authenticité de son récit. En somme, la surinformation onomastique dérogerait à la « vraisemblance pragmatique » (Cavillac, 1995 : 24), portant atteinte à la crédibilité de la fiction.

Pour saisir le caractère propre du narrateur contemporain en matière de compétence onomastique, il convient donc d'avoir en tête les deux paradigmes auxquels il est confronté : l'un orthodoxe – l'omniscience – et l'autre hétérodoxe – le narrateur incompetent, façon Nouveau Roman. Dans le premier cas, celui d'un narrateur en surplomb, les noms tombent du ciel, comme par enchantement¹. C'est en réaction à ce pouvoir « discrétion-

1. Pour connaître l'histoire de Don Quichotte et faire apparaître Sancho Pança « sous [s]on nom même », l'auteur doit être « quelque savant enchanteur » (Cervantès, 1962, II, 2 : 24-25).

naire » (Cavillac, 1995 : 23) du romancier trop bien renseigné que les modernes ont érigé un contre-modèle : la défaillance organisée du narrateur. De ce sabotage de l'autorité fictionnelle, un texte comme *Molloy*, avec son antihéros amnésique, qui ne se rappelle plus ni son nom, ni celui de sa mère, ni aucun nom d'ailleurs, est le prototype presque parfait. Samuel Beckett, avec son onomastique déliquescence, signe de l'effondrement de l'autorité narrative, est du reste l'un des modèles déclarés de Robbe-Grillet (1963 : 28) quand il dérobe les noms à notre attente (*La jalousie, Dans le labyrinthe*) ou s'amuse à y introduire une confusion délibérée (dans *Les gommages*, la victime s'appelle-t-elle Albert ou Daniel Dupont ?).

Les remises en cause parallèles de l'omniscience et de la compétence patronymique ont donc conduit à la pratique contestataire d'une onomastique lacunaire. Or, de cet escamotage revendicatif, il subsiste à l'évidence des traces dans l'écriture contemporaine. À la fin de *Poisson d'or*, la narratrice déclare quitter les États-Unis « avec un autre nom », mais on ne saura pas lequel (Le Clézio, 1997 : 247). Michel Houellebecq est familier de ces paralipses onomastiques, son narrateur ne se donnant guère la peine de désigner ceux qu'il pourrait nommer, cette nonchalance étant le signe d'une grande fatigue envers les procédés « réalistes, censés camper des personnages » – « pure foutaise » (2002 : 16). Dans le cas d'un récit à la première personne, il n'est pas difficile, techniquement, de maintenir l'anonymat du narrateur, comme dans *Histoire d'amour* de Régis Jauffret, mais avec *L'amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras a réalisé le tour de force d'un récit hétérodiégétique dont l'héroïne n'a ni nom ni prénom, pas plus que le héros, « le Chinois ». D'où, à l'exemple du *Planétarium* de Nathalie Sarraute, où les désignateurs sont presque tous des pronoms personnels, la prolifération des substituts du nom propre – périphrases et autres descriptions définies : « la jeune fille », « l'enfant », etc.

Au-delà du gommage délibéré des noms propres, la dénonciation de l'omniscience onomastique prend aussi dans le roman contemporain des formes moins systématiques, mais qui sont

encore un héritage du Nouveau Roman. La plus frappante de ces contestations du code consiste, pour le narrateur, à se contredire – exemple s'il en est de non-fiabilité. Dans *La reprise*, une note du scripteur souligne explicitement le « manque de fiabilité dans bien des domaines » (Robbe-Grillet, 2001 : 42) de ce « narrateur [...] sujet à caution » (2001 : 29), alors qu'une autre note ironise sur ce « sujet multinominal et volontiers pseudonyme » (2001 : 65). Il est vrai que Robbe-Grillet aura prolongé jusqu'en 2008 les expérimentations de l'avant-garde, mais peut-on en dire autant de J.-M. G. Le Clézio, lequel n'en donne pas moins, dans *La quarantaine* (où apparaissent deux Léon), l'exemple d'une autre dérogation notable au code onomastique : l'homonymie, sur le modèle de William Faulkner dans *Le bruit et la fureur* (dans *Ni toi ni moi* de Camille Laurens il y a, de même, deux Hélène).

Cela étant, l'une des particularités du récit postmoderne par rapport aux théories modernistes est d'en retenir la leçon mais *a minima*, en les débarrassant de leur âpreté polémique. Le minimalisme domine, qui applique à l'onomastique cette « cure d'amaigrissement » (Barrère, 1964) dont la critique avait parlé à propos du Nouveau Roman : on est ainsi frappé de la très faible densité en noms propres de la fiction contemporaine. Toutefois, cette décantation n'est pas ostentatoire, elle trahit plutôt la mauvaise conscience de l'onomaturge : le romancier, plutôt que de donner l'impression d'abuser de ses pouvoirs, préfère décevoir. Tout se passe comme si la vaste industrie de production de l'illusion mimétique décrite en son temps par Grivel avait implosé et, avec elle, l'onomastique : désormais le narrateur semble incapable de donner tous les noms. Cet amenuisement est l'un des traits les mieux partagés des récits actuels : dans *La pleurante des rues de Prague*, de Sylvie Germain, la géante, « cette femme [qui] n'a ni nom, ni âge » (1992 : 16), reste anonyme tout au long du livre, et elle a beau receler « tant de noms [...] qu'ils pourraient, tous ces noms, former un peuple » (1992 : 59), le texte n'en mentionne, au total, que deux. De même, dans les 170 pages de *Métaphysique des tubes*, d'Amélie Nothomb, on

compte seulement deux noms, et trois dans *Fuir*, de Jean-Philippe Toussaint.

Il reste que, du point de vue du lecteur – c'est-à-dire de l'adhésion fictionnelle –, ce choix d'une anthroponymie raréfiée, à l'image d'un narrateur modeste, qui semble craindre par-dessus tout de trop en faire, est loin d'être une solution idéale. C'était vrai, déjà, des romans du soupçon. En effet, si l'on voit bien le sens de sa critique de l'omniscience, le Nouveau Roman a-t-il pour autant mieux à proposer ? Molloy, qui ne se rappelle rien, n'est-il pas encore plus sujet à caution que la grosse voix balzacienne ? En somme, ses ignorances onomastiques rendent-elles vraiment plus crédible ce narrateur nouvelle manière ? Chez Robbe-Grillet, il y a, de surcroît, pas mal d'incohérences – il est vrai revendiquées comme telles au nom d'une esthétique de la contradiction. L'exemple le plus connu en est *La jalousie*, où l'on se demande bien pourquoi A... reste anonyme mais pas Christiane et Franck ; dans *Les gommages* et *Le voyeur*, les noms sont en principe amenés par l'intermédiaire de la conscience des personnages focaux, mais pas toujours ; en fait, seul *Dans le labyrinthe* assume entièrement la critique de l'omniscience onomastique, en ne livrant aucun nom, sauf un – et encore : c'est le plus banal qui soit (Martin), il n'apparaît qu'à la fin du récit et en pointillé, car « le père [...] ne s'appelle même pas Martin » (1959 : 215). Système cohérent, pour une fois, mais intenable, car l'absence de noms propres heurte la vraisemblance diégétique, l'argument empirique de Robbe-Grillet pouvant se renverser : après tout, dans la vie, tous les gens que nous croisons ne sont pas des anonymes !

Dans la production actuelle, l'effacement des noms conduit à de semblables impasses. Dans *Courir*, le personnage central, Zatopek, n'est désigné par son patronyme qu'à la page 93. En l'appelant partout ailleurs « Émile », Jean Echenoz a voulu traiter l'une des plus grandes figures de l'histoire de l'athlétisme sur un mode résolument non héroïque – au fond, les champions sont « des types normaux » (2008 : 34) ; mais le dispositif est tout de même tiré par les cheveux, par exemple quand « les tribunes

scandent son nom » (2008 : 46) – quel nom ? –, et finalement peu cohérent dès lors que tous les autres athlètes ou entraîneurs sont désignés par leur patronyme. Autre exemple de bizarrerie, dans *L'incendie du Hilton*, François Bon multiplie les indices qui permettent de reconnaître Montréal par synecdoque (la place Bonaventure, etc.), mais le nom même de Montréal n'apparaît jamais (« la ville », « cette ville »).

Au-delà de choix d'écriture incertains, ce que semble prouver le paradigme néo-romanesque, c'est que l'incertitude onomastique altérerait la force de conviction du narrateur, comme chez Christian Gailly : « Il s'appelait comment déjà ? Abder, Abker, Asker ? » (1993 : 32). Une nomination lacunaire ou erratique ne serait donc pas plus favorable à l'autorité narrative que l'omniscience. Cette apparente évidence doit cependant être examinée de plus près, car si la rareté des noms est devenue topique, il n'est pas sûr qu'elle ait toujours la même fonction. La désertification onomastique, en cela ambivalente, peut en effet avoir pour objet, paradoxalement, de préserver l'adhésion fictionnelle, moins d'autorité conférant en l'occurrence plus de crédibilité.

LE NARRATEUR À DEMI RENSEIGNÉ

À dire vrai, le schématisme polémique d'un Robbe-Grillet a occulté – entre l'omniscience et le défaut d'information – un troisième cas de figure, plus ancien, celui du narrateur à demi renseigné. Or ce paradigme où notre connaissance des noms se limite à ce que peut lui-même en savoir, en toute vraisemblance, le narrateur apparaît comme le modèle dominant dans la production actuelle. Encore faut-il ici distinguer des techniques assez différentes, selon qu'on est dans un système d'énonciation historique ou dans un récit homodiégétique. Dans le premier cas, les procédés peuvent être regroupés sous leur vocation commune à rendre naturelle l'apparition du nom propre. Qu'il s'agisse d'apostrophes, de mentions par un tiers ou de civilités, dans tous ces modes de « délégation » (Philippe Hamon), le narrateur se défause pour confier aux personnages eux-mêmes l'in-

sertion des noms dans le texte : dans *La quarantaine*, on a ainsi le baptême d'Ananta par Giribala (Le Clézio, 2008 : 199), tandis que *Cosmétique de l'ennemi*, roman de Nothomb presque entièrement dialogué, donne un bon exemple de semblable profération, puisque c'est l'importun, Textor Texel, qui se présente lui-même. Mais c'est le plus souvent en adoptant une énonciation à la première personne que les écrivains d'aujourd'hui s'efforcent de résoudre la crise de l'autorité fictionnelle. En effet, en passant du « il » au « je » par un « artifice autobiographique » (Cavillac, 1995 : 28), on dispose d'un dispositif cohérent qui limite l'information à l'expérience du narrateur-personnage. S'il fait l'objet d'expérimentations inédites, ce système, assurément, n'est pas neuf et conduit même au réemploi de vieilles ficelles comme la réduction du nom appellatif à une initiale, procédé redevenu très courant, notamment chez Annie Ernaux : le docteur N., Jacques S. et P. dans *L'événement* (2000), J., F. et W. dans *L'occupation* (2002), etc. Mais pas plus aujourd'hui qu'hier cette « référence suspensive »², qui consiste à gommer les noms, n'est perçue comme une insuffisance auctoriale, c'est même exactement le contraire : le narrateur nous tait un nom qu'il serait en mesure de nous donner s'il le voulait bien, cette paralipse signalant, non son désarroi, mais sa compétence (et sa maîtrise). Comme dans *L'incendie du Hilton* (Xavier P., Anne-France M., etc.), il s'agit d'une technique éprouvée d'illusion référentielle dont l'effet global peut se gloser ainsi : vous pensiez avoir affaire à une fiction, mais en fait je vous raconte des événements avérés, en m'arrangeant simplement pour que les protagonistes n'en soient pas reconnaissables.

Dans tous les cas, le moyen retenu pour accréditer la fiction est la vraisemblance pragmatique (Cavillac, 1995 : 24), qui implique qu'on ne puisse rapporter que ce qu'on a soi-même appris. Ainsi Annie Ernaux – « La femme du couple parlait à son compagnon » (2000 : 13) – ou Olivier Rolin – « Je ne sais rien de

2. Delphine Denis (2001 : 218) applique au cas des clés onomastiques cette notion de référence suspensive définie par Francis Jacques (1992).

cette femme, pas même son nom » (1998 : 56), le narrateur l'appelant dès lors « l'Inconnue » ; dans *Poisson d'or*, de Le Clézio, ne nous sont de même communiqués que les noms connus de l'héroïne, dans la limite de son expérience vécue. Dans une littérature contemporaine dominée par l'intimisme sinon le solipsisme, ce principe de la réduction de champ explique la prédilection des romanciers pour les prénoms : ceux-ci renvoient au cercle des proches et fonctionnent comme des embrayeurs, rattachant le discours à la réalité immédiate du locuteur. Cette dominante « prénominale » s'observe aussi bien dans le roman autobiographique (Christophe Donner, *L'empire de la morale*) que dans la chronique familiale (Sylvie Germain, *L'inaperçu*), et toutes les fois que la perspective est restreinte à un duo psychologique ou sentimental (Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*). Par un glissement de l'homo- à l'autodiégétique, l'entreprise d'authentification du récit peut en outre s'appuyer sur des indices autobiographiques : identité de prénom entre A, N et P (Christophe, dans *L'empire de la morale*) ou biographèmes – « mon Brest natal » et « le fameux “nez vexe” hérité de ma mère » dans *La reprise* (Robbe-Grillet, 2001 : 10 et 13), un autre moyen, jadis rarissime, tenant à ces métalepses où, à l'évidence, le narrateur cède la parole à l'auteur, comme lorsque Ernaux, dans *L'événement*, déclare refuser de livrer les noms réels (2000 : 51).

Le plus surprenant, peut-être, dans ces procédures destinées à susciter l'adhésion du lecteur, est l'inscription de la diégèse dans un monde factuel que la crise de la représentation, à l'époque du Nouveau Roman, avait tenté de neutraliser : où l'on passe de la vraisemblance pragmatique à la vraisemblance empirique. À l'univers cotonneux de Sarraute ou Robbe-Grillet, le roman d'aujourd'hui oppose un monde tangible, dont la densité s'appuie sur l'expérience commune et même sur des données vérifiables. Barthes avait relevé cette capacité des noms propres à ancrer la fiction dans l'univers référentiel (1970 : 364) mais, étant donné la raréfaction des patronymes dans la production actuelle, c'est surtout à la toponymie qu'est confiée cette fonction de rattacher le monde du texte au monde familial. La géographie du roman

est ainsi redevenue, dans l'ensemble, une géographie localisable dans l'atlas : on peut brancher son GPS sur la fiction contemporaine. Quand ils ne se déroulent pas, paresseusement, à Paris, les romans français se transportent dans de grandes métropoles : Prague (*La pleurante des rues de Prague*), Berlin (*La reprise*), Shanghai (*Fuir*)... On dira que *La comédie humaine* aussi avait pour décor des villes reconnaissables, mais « l'ultra-contemporain » innove en nous livrant une topographie que je qualifierai volontiers d'hyperréférentielle. En effet, par un procédé désormais courant alors qu'il était exceptionnel, les écrivains d'aujourd'hui nous communiquent volontiers l'adresse exacte de leurs personnages³ : *Dora Bruder*, de Patrick Modiano, multiplie les adresses ; Echenoz, dans *Courir*, donne celle de son héros (2008 : 75) – avant son nom ! – et Robbe-Grillet, dans *La reprise*, celles de J.K. (2001 : 26) et de Dany von Brücke (2001 : 38). Autre paradoxe de cette entreprise de restauration de l'adhésion fictionnelle, tandis que les anthroponymes s'effacent, les noms de marque se multiplient. Certes, ce n'est pas tout à fait nouveau, mais c'est devenu un topos qui touche jusqu'aux titres (*Daewoo*, de Bon – 2004) : il y a une sorte de fascination, chez nos écrivains, pour les enseignes commerciales et industrielles, laquelle mériterait à elle seule une étude. En matière d'objets manufacturés, Jean Echenoz aime les voitures – ainsi la Peugeot 201 de Ravel –, François Bon, un peu de tout (hôtels Hilton, stylos Schaeffer, fournitures Vertecchi...), tandis que Pierre Bergounioux a consacré un livre entier à un modèle de Boeing (*B-17 G*). Parfois, comme chez Richard Millet, le ton est celui de l'exaspération ou de l'autodérision – « [...] le nom de Millet n'évoquait pour eux qu'une marque de sacs, ils n'en démordaient pas » (2001 : 344) –, mais dans tous les cas l'important est que ces noms de marque, qui sont des noms propres, jouent sur l'expérience partagée de l'auteur et de son lecteur.

3. La parution récente de deux ouvrages de Didier Blonde (2010a et 2010b) suggère toutefois que la mention d'une adresse exacte n'a pas toujours été si exceptionnelle que cela, du moins pour Paris.

Il reste que, pour compléter ce tableau des procédures onomastiques d'adhésion fictionnelle, je voudrais surtout mettre en valeur deux traits qui me semblent plus caractéristiques de l'onomastique actuelle que les précédents. Le premier, relatif à la vraisemblance pragmatique, concerne les hésitations du narrateur. S'il procède, bien entendu, du procédé classique de la restriction cognitive, il se déploie, surtout chez les auteurs des Éditions de Minuit, avec une insistance significative, d'ailleurs teintée d'autodérision : autant le décor semble solide, voire tangible, autant il semble que la représentation qui s'y donne ne soit parfois qu'un théâtre d'ombres. Pour s'en tenir aux noms, on est frappé de l'incertitude qui les entache – « Je crois qu'il s'appelle Bernard » (Houellebecq, 2002 : 18), « Jean-Baptiste est mort, me dit-elle (et je ne sus que répondre, ayant toujours pensé qu'il s'appelait Jean-Christophe) » (Toussaint, 2009 : 66), « j'ignore les noms » (Modiano, 1997 : 28) –, au point que les narrateurs, affichant leur incompétence, assument l'arbitraire de noms attribués au hasard : « [...] celle que j'ai appelée Suryavati » (faute de savoir son vrai nom), écrit le narrateur de *La quarantaine* (Le Clézio, [1995] 2008 : 520), et « Suryavati – (puisque c'est le nom que je lui ai choisi) » ([1995] 2008 : 533) ; de même, chez Antoine Volodine – « Un homme que, par commodité, nous nommerons Kotter » (1995 : 21) – ou Pierre Bergounioux – « Le mitrailleur bâbord de Butcher Shop – Smith, mettons » (2006 : 66) –, autant dire Dupont ou Martin (comme chez Robbe-Grillet, d'ailleurs). De tels aveux d'incompétence, passablement désinvoltes, sont en fait ambivalents car, en délaissant l'assurance fabriquée des romanciers omniscients, ils donnent une impression d'authenticité, de probité. L'une des modalités notables de cette friabilité des noms censée prouver la droiture du narrateur est la dissociation, volontiers thématisée, du nom et de son porteur : tantôt nous avons des personnages anonymes, tantôt, comme dans *Sur la dune*, nous avons des noms, mais le personnage se dérobe : « [...] tu vois qui c'est Claude ? / Claude, Claude, répétais-je [...] Claude, donc, non, disais-je, je ne vois plus, c'est un garçon ou une fille ? » (Oster, 2007 : 38).

Le deuxième trait majeur de l'onomastique actuelle concerne justement ce relâchement du lien entre le nom et son porteur : le roman contemporain semble en effet avoir renoncé au principe de la motivation systématique des noms propres, qui était l'un des piliers du code réaliste. Certes, on trouve encore des dénominations et des personnages, mais c'est la relation cratylienne des unes aux autres qui s'est défaite. En abandonnant ce paradigme – l'une des composantes du système de redondances par lequel le vieux roman assurait sa cohésion et donc sa vraisemblance –, les écrivains d'aujourd'hui renoncent à l'un des privilèges de la fiction pour se conformer, platement, aux usages de l'anthroponymie réelle. Autrement dit, ils font prévaloir la vraisemblance empirique sur la vraisemblance diégétique, avec l'idée que ce choix, pour décevant qu'il soit, renforcera le crédit du narrateur. D'où des noms volontiers banals et opaques, qui ne disent rien du personnage qu'ils désignent, tels Monique Bugeaud, Christelle Dupuis (Millet, 2001), Patrick Leroy ou Jean-Pierre Buvet (Houellebecq, 2002).

Difficile, pourtant, de renoncer aux privilèges du romanesque : d'où des astuces qui visent à rétablir, malgré tout, les droits du cratylisme. Les surnoms offrent le moyen le plus commode de maintenir une expressivité des noms en dépit de leur arbitraire, parfois explicite : « Dommage qu'avec un nom pareil je ne sois pas écrivain », déclare Textor dans *Cosmétique de l'ennemi* (Nothomb, 2001 : 15) ; chez Le Clézio, les personnages ne cessent ainsi de perdre leur nom d'état civil pour des surnoms par définition plus exacts (Kern-Oudot, 2008 : 118-121), tandis que Pierre Michon, dans *Abbés* (2002), remonte à une époque, 967, où les patronymes, à peine fixés, étaient encore appropriés⁴. Ailleurs, le minimalisme en vogue suggère des motivations onomastiques, mais discrètes, soit par de fugaces associations *in*

4. Ainsi de Guillaume Tête d'étaupe : « L'étaupe a deux qualités : elle est trop blonde [...], elle flambe d'un seul coup. Guillaume est trop blond et sa colère galope comme le feu » (Michon, 2002 : 10).

praesentia, simples traits de plume⁵, soit, de façon plus originale, au moyen d'hésitations songeuses sur les interprétations possibles d'un nom. Encore ces rêveries onomastiques sont-elles moins poétiquement proustiennes qu'humoristiques. Au début des *Oubliés*, les protagonistes, Schooner et Brighton, brodent sur le nom d'une grande violoncelliste, Suzanne Moss, mais leurs rapprochements – avec un port de Norvège où ils ne sont jamais allés, avec Stirling Moss, un « pilote de course britannique » (Gailly, 2007 : 12) dont personne ne se souvient – sont si aberrants qu'ils en deviennent comiques ; quant à Brighton, c'est « le nom d'une station balnéaire ravissante sur la côte sud de l'Angleterre », mais « [à] part ça, il n'a [...] rien d'anglais, Brighton ». Dans cet océan d'arbitraire, si l'on peut dire, surnage toutefois une motivation légère, subjective et un tantinet décalée : « Schooner, c'est le nom d'un bateau à deux mâts, genre goélette élégante, comme Schooner pouvait l'être [...] » (2007 : 13-14). C'est quant à lui d'un cratylisme euphorique mais tout aussi ludique que fait preuve Echenoz quand, dans *Courir*, il nous livre enfin, lyrique, le nom de Zatopek :

Ce nom de Zatopek qui n'était rien, qui n'était rien qu'un drôle de nom, se met à claquer universellement en trois syllabes mobiles et mécaniques, valse impitoyable à trois temps, bruit de galop, vrombissement de turbine, cliquetis de bielles ou de soupapes scandé par le k final, précédé par le z initial qui va déjà très vite : on fait zzz et ça va tout de suite vite, comme si cette consonne était un starter. Sans compter que cette machine est lubrifiée par un prénom fluide : la burette d'huile Émile est fournie avec le moteur Zatopek (2008 : 93).

La suite n'est pas moins intéressante qui, dans une parodie de l'incipit de *Z. Marcas* et de la croyance balzacienne en une prédestination des noms, penche un instant pour un nominalisme radical – « C'est donc peut-être au fond ce nom qui a fait sa

5. « Véran, un véreux » (Le Clézio, 2008 : 97) ; « *Textor* [...] le *tortionnaire* » (Nothomb, 2001 : 37) ; « *Ilimuk* est *nu* » (Chevallard, 2009 : 31) ; « Malakal, dont le nom évoqu[e] à la fois le Mal, la malaria et la célèbre léproserie de Molokkai » (Rolin, 1998 : 10). Je souligne.

gloire » (2008 : 93) –, avant de se reprendre : « Mais enfin n'exagérons rien. Tout ça c'est bien joli sauf qu'un patronyme, on peut lui faire dire ou évoquer ce qu'on veut » (2008 : 94).

L'exemple de Zatopek est de toute façon un cas d'espèce, puisqu'il s'agit d'un nom réel. Dans tous les autres cas, ces méditations faussement improvisées sur les noms sont des leurres, car ces noms que le narrateur semble découvrir dans ses gloses faussement improvisées ont été forgés par l'auteur, qui reste maître du jeu⁶. De façon générale, le modèle dominant du narrateur à moitié informé est évidemment un artifice pas moins concerté que l'omniscience réaliste, le narrateur feignant d'ignorer ce que le romancier connaît mieux que personne puisqu'il en est le seul inventeur. Dans le passage cité des *Oubliés*, les réflexions libres et quelque peu aléatoires sur les noms occultent le fait que c'est Gailly qui a choisi les noms de Brighton et Schooner, apparentés par leur isotopie marine. De même, quand Jacques, dans *La quarantaine*, joue sur Véran/véreux, la fiction fait oublier que c'est Le Clézio qui a attribué à un personnage véreux le nom de Véran. Or, au-delà de l'instance narrative, il convient de voir dans quelle mesure l'instance auctoriale – c'est-à-dire, en l'occurrence, la morphologie des noms – influe sur l'autorité narrative. Ici comme ailleurs, l'adhésion fictionnelle se fonde *a priori* sur trois modes de vraisemblance : pragmatique (les modalités d'insertion des noms), empirique (le choix d'une onomastique familière) et diégétique, c'est-à-dire relative à la cohésion structurelle de la mise en intrigue. Comme le suggèrent Dorrit Cohn ou Alain Rabatel, il existe une cohérence esthétique qui surplombe le discours du narrateur et construit, pour une part, l'autorité du texte. Mais en même temps, les romanciers d'aujourd'hui, on l'a noté, ont bien compris que trop de motivation tue la motivation : un récit qui multiplie les coïncidences improbables se discrédite. Ainsi, plus un nom « colle » à son personnage (comme

6. Eugène Nicole propose d'appeler *topos onomatos*, comme chez Aristote (1960 : 1400b), cette « lecture du nom plus ou moins bricolée par le romancier » (1983 : 243).

le dit Echenoz), moins il est crédible, car dans l'univers de référence les noms sont arbitraires, et les Schwartz ne sont jamais noirs (ils ne le sont pas non plus dans *Sur la dune*). Sur tous les plans, l'excès de redondance sémiotique porte atteinte à la vraisemblance empirique, de sorte que la cohérence diégétique est devenue définitivement suspecte aux écrivains postmodernes alors qu'elle fascinait encore les modernes, à la grande époque du structuralisme.

CHANGEMENTS DE RÉGIME

Forts de ce constat, pas forcément amer, nombre de romanciers d'aujourd'hui, plutôt que de s'accommoder des procédures canoniques de l'illusion référentielle, préfèrent carrément changer de régime. Le récit peut ainsi se faire allégorique, préférer au régime réaliste la manière du fabuliste, comme dans *Choir* (2009) d'Éric Chevillard, avec ses noms à la *Gulliver*. Dans un registre voisin, la narration peut basculer dans l'étrange, qui nous vaut, dans *La pleurante des rues de Prague* (Germain), une méditation poético-onirique sur la déperdition onomastique, tandis que dans *La reprise* (Robbe-Grillet), le thème du double prend une dimension explicitement hallucinatoire ; chez Nothomb, l'absence de noms correspond, de même, à une déréalisation fantastique, tout comme des appellatifs aussi insolites que Prétextat Tach (*Hygiène de l'assassin*) ou Textor Texel. Mais la dérogation aujourd'hui la plus répandue au principe de l'adhésion fictionnelle et à l'autorité narrative censée la produire, c'est, on l'a noté, le régime ludique d'un récit qui cesse de se vouloir crédible pour jouer avec les codes. Ce n'est certes pas une découverte, mais l'étude des noms confirme cette réorientation majeure de l'écriture romanesque, passée de l'ère du soupçon à un jeu sur le soupçon : le discours sur les noms a beau, dans *Les oubliés* (Gailly), occuper tout le chapitre 1, c'est une fausse fenêtre puisque, dans ce roman placé sous l'égide de Beckett – « C'est tuant, les souvenirs » (2007 : 9) –, le héros a perdu la mémoire des noms ; *Cosmétique de l'ennemi* a beau débiter, de même, par une longue

discussion sur le nom de Textor Texel, cette mise en abyme facétieuse du travail de l'écrivain onomatopée fonctionne comme une métalepse qui dessert l'illusion romanesque ; dans *Sur la dune* (Oster, 2007 : 19-20), le protagoniste donne son nom à la réception, mais sans éveiller aucun écho. Si les noms font flop, c'est donc un problème de réception ? Nulle part cette ironie métatextuelle qui frappe l'onomastique n'atteint toutefois le même degré d'extravagance ludique que celle qui est mise en place par Jauffret dans *Univers, univers* (2003). Voici une femme, visiblement folle, qui ne se rappelle plus ni son prénom ni son patronyme et qui, au fil des pages, s'attribue – délirantes conjectures – des centaines de noms possibles, jusqu'aux plus loufoques. Au terme des 600 pages, nous ne savons toujours pas comment elle s'appelle, mais « peu importe son nom » (2003 : 26), l'essentiel est dans l'effet burlesque de cette accumulation à la morphologie souvent bouffonne (du Tartron, Poinf, Golu, Cuisinu, Feldingue...).

Ainsi l'onomastique est-elle volontiers traitée par la dérision. Certes, ses ressources comiques sont connues depuis longtemps, mais elles semblaient de mauvais goût, réservées à la comédie (Aristophane, Labiche) ou à la veine populaire (Rabelais, Céline, Frédéric Dard), tout juste tolérables chez Balzac. Mais nos romanciers n'ont plus cette inhibition, qui multiplient les noms burlesques ou drolatiques (Toko-Toko, Orpingalik, Toqueboeuf dans *Choir* de Chevillard), les plaisanteries onomastiques – « L'ex-Madame Joëlle von Brücke, née Kastanjivica dite Kast (appelez-moi Jo, ça sera plus simple) » (Robbe-Grillet, 2001 : 92) –, les lazzi – dont Chevillard accable « ce triste pitre » de Nisard, avec son prénom héroï-comique : Napoléon (2006 : 8) – et les jeux de mots : « [...] un Malher n'arrive jamais seul » (Robbe-Grillet, 2001 : 66), « Ouarzane et mourir » (Laurens, 2001 : 54). De façon générale, on observe des surfonctionnements jubilatoires, les noms trop clairement symboliques faisant d'eux-mêmes calembour. Dans *Sans l'orang-outan* de Chevillard, non seulement le patronyme du héros, Moindre, est en soi peu flatteur et plus facétieux que réaliste, mais il est aussi longuement

justifié (Chevallard, 2007 : 41-47) par le thème général de l'affaïssement : cette réappropriation pesante et bouffonne fait sens, certes, mais cette énormité – « [...] les Moindre ne sont plus très nombreux » (2007 : 47) – est en même temps un dérèglement du code.

En définitive, l'onomastique semble obéir, dans tout un pan de l'écriture contemporaine, au principe de plaisir. La raréfaction anthroponymique et la disqualification pratique du dogme de la motivation cratylienne n'ont pas porté préjudice au goût pour les noms : tout se passe comme si la prosopographie du roman, décantée, devait laisser place, comme chez Michon, à quelques noms d'exception. À l'image de Germain, bien des auteurs du moment se montrent sensibles à la saveur des noms : ainsi Bergounioux, attentif à tel ou tel « nom drolatique, coquin ou nostalgique » (2006 : 38), ou Richard Millet, qui sauve quelques noms suaves – Thomas Lauve, Clémence Chave... – du tout-venant désormais métissé de l'état civil : « [...] même leur nom, je n'en peux plus [...] des Christopher Lévesque, des Malika Lecœur [...], et je n'ai jamais pu prononcer sans frémir d'indignation le prénom de Wendy Dufresnois, de Kimberley Morin, de Kevin Dufour [...] » (2001 : 359). Mais cette volupté des noms, heureusement, n'est pas réservée à la francité : en témoignent les magnifiques trouvailles d'Antoine Volodine – Ioulghäi Thotäi (2001 : 74), Mayeela Bayarlag (*Songes de Mevlido*) –, le bric-à-brac de Pascal Quignard (*Sordidissimes*), le déferlement des noms épiques et légendaires chez Olivier Rolin (*Méroé*). Ici brillent des noms pittoresques, évocateurs de mondes lointains ou disparus – Soudan de Rolin, ex-URSS de Volodine –, tandis qu'ailleurs se cisèlent des noms qui sonnent – « Cela sonne bien, Texel » (Nothomb, 2001 : 14) –, purs signifiants et autres noms de romans : Charles Dugain-Liedgester (Oster, 2007), Ermengarde de Thouars (Bergounioux, 2006)... Cette esthétisation retrouve même le chemin de la poétisation, où la littérature s'assume pleinement, avec sa subjectivité, hors de toute contrainte mimétique : le choix du récit poétique appelle cette poésie des noms, comme chez J.-M. G. Le Clézio ou Jean-

Paul Goux, qui brode sur un prénom banal – « Marine qui a des yeux de glace sombre, qui a cette chose glacée dans le bleu profond de ses yeux » (1996 : 38) :

Sur les épaules, un pull-over est posé, passé sous les cheveux, un pull-over bleu, de cette sorte de bleu qu'Antonello mettait au voile de ses Vierges, ce bleu de vieux velours d'Utrecht aussi [...]. Ce bleu de vieux bleu et de pierre d'azur, choisi pour le rehaut de la chair blanche et pour la gloire des cheveux roux (Goux, 1996 : 21).

Cette esthétisation exprime finalement un éthos hédoniste, où il s'agit de jouir de la langue et des beautés empiriques. Le but n'est plus de faire croire à on ne sait quelle réalité de la fiction ni d'asseoir la force cognitive du récit, mais de s'abandonner au monde sensible.

Telle est l'allure la plus légère prise par le roman contemporain. Mais l'intérêt porté aux noms – et il est parfois extrême, comme chez Richard Millet, Ernaux ou Laurens : « [...] cette question à la fois technique et vitale, essentielle et accessoire, du nom » (Laurens, 2004 : 30) – peut s'avérer autrement plus profond : rompant avec l'épistémologie de la transparence – transparence du nom, transparence à soi –, nombre de romans sont aujourd'hui construits sur une quête onomastique qui thématise le problème de l'identité. Toute l'œuvre de Modiano (Perry, 2008) ou de Nothomb (Amanieux, 2008) est centrée sur ce thème. C'est le cas aussi d'*Univers, univers* de Jauffret ou d'*Index*, dont tout le sujet est de savoir qui se cache sous le pseudonyme de Camille Laurens ; c'est encore le sujet central de *La quarantaine* de Le Clézio, construit sur une triple quête identitaire. Chez Robbe-Grillet, déjà, la dénonciation de la cohérence abusive du personnage, reflété par son nom, renvoyait à une métaphysique historicisée, sur fond de phénoménologie existentielle (1963 : 27-28). L'écho de ce discours s'entend, *mutatis mutandis*, chez Le Clézio ou Volodine quand ils prennent acte, chacun à sa manière, de la mondialisation : le premier nous montre des enfants du tiers monde arrachés à leurs parents, des déshérités

privés de tout, même d'identité ; le second imagine, par anticipation, un univers « postexotique » où la grande turbulence des noms, tous hybrides, nous projette dans un monde entièrement métissé. Ainsi, loin de répondre seulement à quelque stratégie techniciste avant tout préoccupée de contester l'ancien roman, l'effritement des repères onomastiques renvoie à une inquiétude ontologique ou à une vision sociologique qui prend acte des fractures identitaires du présent. En racontant ces fractures, la littérature du moment, réputée narcissique, s'attache paradoxalement à représenter un monde déshumanisé où l'individu semble dépassé, qu'il soit concurrencé par des objets – comme dans *B-17 G* de Bergounioux, où il n'y a plus de personnages –, des animaux – dans des fictions fantaisistes mais non sans portée : *Sans l'orang-outan* (Chevillard), *Songes de Mevlido* (Volodine) – ou des entités collectives – *Abbés* de Michon, *Choir* de Chevillard.

*
* * *

Loin de prétendre à une synthèse, j'ai voulu esquisser quelques tendances à partir d'un corpus qui, pour être substantiel (7 000 pages), est forcément lacunaire et subjectif. De ce sondage effectué sous l'angle de l'onomastique, on peut du moins tirer quelques tendances actuelles en matière d'adhésion fictionnelle : le primat de la vraisemblance pragmatique, le retour de la vraisemblance empirique, la mise à mal de la vraisemblance diégétique. Et s'il fallait risquer une conclusion, je me tournerais volontiers vers Christian Oster, pour mettre en relief les ambivalences de *Sur la dune* : d'un côté, c'est un texte pauvre en noms propres, avec un narrateur qui a du mal à mettre un nom sur les visages et réciproquement, mais, d'un autre côté, tous ses efforts consistent à remboîter le paradigme nom/personnage. Ainsi, les noms ne sont pas maîtrisés – indice parmi d'autres d'une crise de l'autorité narrative. Mais notre narrateur ne semble pas en souffrir, il s'en accommode, et quand il déniche enfin ce fameux Dugain-Liedgester, il le trouve « en parfaite adéquation avec son

nom » (2007 : 28) – façon légère et pas très sérieuse de revenir au code réaliste, mais au second degré et dans une certaine ébriété. C'en est fini, bien entendu, du modèle balzacien mais aussi de l'ascèse néo-romanesque. Abandonnant sans regret le mythe de l'omniscience, le romancier, à présent, embrasse la réalité avec ses moyens, modestes, certes, mais libres, détaché du sérieux naturaliste et de la mauvaise conscience des avant-gardes. En matière d'adhésion fictionnelle, il s'agit moins de maintenir sous perfusion l'illusion référentielle que d'entraîner le lecteur dans un bonheur partagé, les faiblesses épistémiques du narrateur n'empêchant pas l'auteur de déployer un univers, pour son plaisir et pour le nôtre. On est passé de l'ère positiviste à l'ère du soupçon, puis du soupçon à une sophistication où il s'agit moins de convaincre que de séduire, fût-ce par chleuisme⁷.

7. Chleuisme ou prospoièse : figure qui consiste à se déclarer incompétent pour susciter chez l'interlocuteur une vigoureuse protestation ; fausse modestie.

BIBLIOGRAPHIE

- AMANIEUX, Laureline (2008), « La nomination dans *Hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb », dans Yves BAUELLE (dir.), *Narratologie*, « Onomastique romanesque », n° 9, p. 143-155.
- ARISTOTE (1960), *Rhétorique*, Paris, Belles Lettres.
- BARRÈRE, Jean-Bertrand (1964), *La cure d'amaigrissement du roman*, Paris, Albin Michel.
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.
- BAUELLE, Yves (dir.) (2008), *Narratologie*, « Onomastique romanesque », n° 9.
- BECKETT, Samuel ([1951] 1994), *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Double ».)
- BERGOUNIOUX, Pierre ([2001] 2006), *B-17 G*, Paris, Argol.
- BLONDE, Didier (2010a), *Répertoire des domiciles parisiens de quelques personnages fictifs de la littérature*, Paris, La Pionnière.
- BLONDE, Didier (2010b), *Carnet d'adresses*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'un et l'autre ».)
- BON, François (2004), *Daewoo*, Paris, Fayard.
- BON, François (2009), *L'incendie du Hilton*, Paris, Albin Michel.
- CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 111 (février), p. 23-46.
- CERVANTÈS SAAVEDRA, Miguel de (1962), *Don Quichotte de la Manche*, traduction de Francis de Miomandre, Paris, Librairie générale française, 2 vol. (Coll. « Le livre de poche classique ».)
- CHEVILLARD, Éric (2006), *Démolir Nisard*, Paris, Éditions de Minuit.
- CHEVILLARD, Éric (2007), *Sans l'orang-outan*, Paris, Éditions de Minuit.
- CHEVILLARD, Éric (2009), *Choir*, Paris, Éditions de Minuit.
- COHN, Dorrit (2001), *Le propre de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- DENIS, Delphine (2001), *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion. (Coll. « Lumières classiques ».)

NOMINATION ET AUTORITÉ NARRATIVE

- DONNER, Christophe (2001), *L'empire de la morale*, Paris, Grasset.
- DURAS, Marguerite ([1991] 1993), *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- ECHENOZ, Jean (2006), *Ravel*, Paris, Éditions de Minuit.
- ECHENOZ, Jean (2008), *Courir*, Paris, Éditions de Minuit.
- ERNAUX, Annie (2000), *L'événement*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie (2002), *L'occupation*, Paris, Gallimard.
- GAILLY, Christian (1993), *Les fleurs*, Paris, Éditions de Minuit.
- GAILLY Christian (2007), *Les oubliés*, Paris, Éditions de Minuit.
- GERMAIN, Sylvie (1992), *La pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'un et l'autre ».)
- GERMAIN, Sylvie (2008), *L'inaperçu*, Paris, Albin Michel.
- GOUX, Jean-Paul (1996), *La jeune fille en bleu*, Seyssel, Champ Vallon.
- GRIVEL, Charles (1973), *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880). Un essai de constitution de sa théorie*, La Haye/Paris, Mouton. (Coll. « Approaches to semiotics ».)
- HOUELLEBECQ, Michel ([1994] 2002), *Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu.
- JACQUES, Francis (1992), « Rendre au texte littéraire sa référence. Essai pour introduire en sémiotique du texte la notion de référence suspensive », *Sémiotiques*, n° 2 (avril), p. 93-122.
- JAUFFRET, Régis (1998), *Histoire d'amour*, Paris, Verticales.
- JAUFFRET, Régis (2003), *Univers, univers*, Paris, Verticales.
- KERN-LOUDOT, Catherine (2008), « L'onomastique de J.M.G. Le Clézio : entre refus et attachement », dans Yves BAUELLE (dir.), *Narratologie*, « Onomastique romanesque », n° 9, p. 115-126.
- LAURENS, Camille ([1991] 2002), *Index*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- LAURENS, Camille ([1998] 2001), *L'avenir*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- LAURENS, Camille ([2003] 2004), *L'amour, roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

LA TRANSMISSION NARRATIVE

- LAURENS, Camille (2006), *Ni toi ni moi*, Paris, P.O.L.
- LE CLÉZIO, J.-M. G. ([1995] 2008), *La quarantaine*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- LE CLÉZIO, J.-M. G. (1997), *Poisson d'or*, Paris, Gallimard.
- MICHON, Pierre (2002), *Abbés*, Lagrasse, Verdier.
- MILLET, Richard ([2000] 2001), *Lauve le pur*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- MODIANO, Patrick (1997), *Dora Bruder*, Paris, Gallimard.
- NICOLE, Eugène (1983), « L'onomastique littéraire », *Poétique*, n° 54 (avril), p. 233-253.
- NOTHOMB, Amélie (1992), *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2000), *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB, Amélie (2001), *Cosmétique de l'ennemi*, Paris, Albin Michel.
- OSTER, Christian (2007), *Sur la dune*, Paris, Éditions de Minuit.
- PERRY, Edith (2008), « L'instabilité onomastique dans le roman modianien », dans Yves BAUDELLE (dir.), *Narratologie*, « Onomastique romanesque », n° 9, p. 101-113.
- QUIGNARD, Pascal ([2005] 2007), *Sordidissimes (Dernier royaume, V)*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- RABATEL, Alain (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé.
- ROBBE-GRILLET, Alain ([1953] 1973), *Les gommés*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1955), *Le voyeur*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1957), *La jalousie*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1959), *Dans le labyrinthe*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (2001), *La reprise*, Paris, Éditions de Minuit.

NOMINATION ET AUTORITÉ NARRATIVE

- ROLIN, Olivier (1998), *Méroé*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- SARRAUTE, Nathalie ([1959] 1979), *Le planétarium*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- TOUSSAINT, Jean-Philippe ([2005] 2009), *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Double ».)
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2009), *La vérité sur Marie*, Paris, Éditions de Minuit.
- VOLODINE, Antoine (1995), *Le port intérieur*, Paris, Éditions de Minuit.
- VOLODINE, Antoine ([1999] 2001), *Des anges mineurs*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- VOLODINE, Antoine (2007), *Songes de Mevlido*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)

LE RÉCIT EN RÉGIME DE DIFFRACTION. DISPERSION DISCURSIVE ET AUTORITÉ

René Audet

Université Laval

Désormais, plus personne ne me croit. C'est la nette impression qui persiste depuis cette journée d'étude sur l'autorité, il y a quelques années, dans un pays européen. J'y étais engoncé entre un individu imbu de son droit d'être et un sympathique ami mais néanmoins collègue, le tout sous la gouverne d'un autre sympathique collègue mais néanmoins ami. Après m'être retrouvé en si singulière compagnie, pas d'étonnement à ce que mon propos n'ait plus aujourd'hui d'emprise sur la réalité.

Nous sommes déjà un peu entrés dans le vif du sujet [...], nous avons déjà commencé à montrer en direct comment une conférence peut être solennelle ou simplement – comme c'est le cas pour celle-ci – solennellement libre, car en elle coexistent, parmi divers registres, une certaine forme narrative, le vol réflexif de l'essai et une voix autobiographique.

Il ne faut pas se méprendre : il demeure concentré sur son objectif. Grandeur, magnificence, grâce : l'exercice est pour une large part une affaire de style, sans que soit pour autant niée l'issue inéluctable de la corrida. Le public, bienveillant, accepte le jeu et croit profondément que cette liberté est mise en péril, que la fin approche et que bientôt cette performance sera du passé. On racontera longuement comment tout cela s'est passé, au grand plaisir des interlocuteurs.

* * *

Les modalités pragmatiques du récit appellent l'idée forte de la transmission. S'engager dans le récit ne se limite pas simplement à configurer les événements pour les charger de sens ; il faut également que ce message, « communicationnellement » parlant, puisse être transmis – d'un locuteur vers son interlocuteur. D'où la pertinence renouvelée des maximes conversationnelles de H. P. Grice (1975) : qualité, quantité, pertinence et manière. Je m'intéresserai ici à celle-ci, la manière, en ce qu'elle appelle une règle dangereusement simple : *be clear*. Cette maxime, qui n'est pas liée au contenu de ce qui est dit, renvoie plus encore que les trois autres maximes à la façon de dire les choses. Grice donne comme exemples : évitez une formulation obscure, évitez les ambiguïtés, soyez bref et ordonné. C'est pourtant là, à l'évidence, la direction opposée à celle qu'empruntent les cas ici étudiés de problématisation de l'autorité narrative : les narrateurs non fiables, les incohérences diégétiques ou actantielles et autres miroirs aux alouettes sont tous pilotés par l'idée d'infractions à l'endroit de cette maxime.

La clarté associée à la manière de raconter vise à une transparence du langage, à son efficacité maximale ; le bien-être du lecteur, en quelque sorte, est lié à son aisance à traverser le texte. C'est néanmoins faire abstraction de sa constante participation à la reconstruction du sens. L'entrée en matière du présent texte, sur ce point, sert d'exemple : le lecteur aura pu être surpris ou confus en parcourant les trois premiers paragraphes. Mais bienveillant, il a probablement *raccommodé* les morceaux et mémorisé quelques bribes de cette histoire de colloque se dirigeant vers une issue inéluctable, une histoire vaguement métatextuelle. Pourtant, il avait tort – enfin, d'une certaine façon, puisqu'il ne s'agissait pas d'une entrée en matière mais bien de *trois*, qui n'étaient pas trois moments d'une *seule histoire* mais bien trois fragments d'histoires distinctes : une anecdote à peu près autobiographique, un extrait du roman *Le mal de Montano* d'Enrique Vila-Matas ([2002] 2003 : 264) et une fiction de mon cru,

vaguement hispanisante, portant sur la danse du torero au cours d'une corrida. Que s'est-il passé au juste ? Le locuteur a-t-il manqué au principe de la clarté ou a-t-il offert un texte franchement raté ? Le lecteur a-t-il plutôt interprété abusivement le message qui lui était proposé ? La conversation a-t-elle achoppé sur ces dérives ou le message a-t-il bel et bien été transmis ?

Trois fragments, rapprochés et transmis par un unique locuteur, ont laissé croire qu'il s'agissait d'un texte d'un seul tenant, texte, qui plus est, relevant d'un même énonciateur. Si le choix de vocabulaire, la syntaxe et l'organisation des phrases influencent de façon immédiate la clarté du propos transmis, les caractéristiques mêmes du dispositif livresque peuvent également intervenir dans le processus de transmission – elles induisent en quelque sorte des effets pragmatiques de deuxième niveau. Si l'on se perd aujourd'hui en dénominations pour décrire les ouvrages récents (recueils, quasi-romans, romans éclatés ou discontinus), les commentaires des lecteurs rappellent bien que l'étiquette importe peu : il y a là une œuvre, une proposition esthétique et narrative, à laquelle on est convié, à laquelle on adhère (comme le lecteur à l'égard de l'entrée en matière de ce texte). Cette adhésion et la lecture qui la permet ne se font pas toujours avec le même degré de facilité. Les ouvrages qui m'intéressent, qui se caractérisent par une diffraction textuelle ou discursive, donnent l'impression de comporter une pluralité de textes et demandent un effort particulier de *raccomodage*. En fait, ce dernier processus n'est pas étranger au fondement même de la pensée pragmatique de Grice. Évoquant, comme Umberto Eco dans ses travaux sur la lecture et le récit, le principe d'une coopération entre les interlocuteurs (ou, pour une communication différée comme le récit, une coopération interprétative, dirait Eco), Grice reconnaît aux parties impliquées la capacité de faire certaines abductions (les implicatures conversationnelles). Celles-ci sont basées sur des données implicites, attendues dans le contexte d'une conversation : « Our talk exchanges do not normally consist of a succession of disconnected remarks, and would not be rational if they did » (Grice, 1975 : 45). Si la

conversation a une visée utilitaire (1975 : 47), si elle vise effectivement la communication, elle constitue une unité au sein de laquelle le sens se construit. Ce postulat correspond bien à l'attente d'une *œuvre*, qui est porteuse d'un sens, d'une proposition esthétique. La pluralité interne des œuvres contemporaines, à cet égard, bouscule cette attente, l'idée même d'une diffraction du texte ou des contenus se plaçant en faux par rapport à cette coopération d'emblée associée au geste communicationnel¹. La diffraction viendrait donc entraver la transmission narrative, c'est là mon hypothèse, par la complexification du rapport du lecteur avec son interlocuteur, qui s'établit par le truchement du texte littéraire. Le processus n'est pas unidirectionnel toutefois : les ouvrages compenseraient cette fragilisation de la transmission de différentes façons. Je me propose d'entamer la réflexion à propos de cette tension entre des forces contraires, tension qui caractériserait tout un pan de la littérature narrative contemporaine – question de comprendre comment on en arrive à croire qu'une journée d'étude sur l'autorité se termine en corrida.

Dans les ouvrages marqués par ce processus que je nomme diffraction, la question de la transmission et, de fait, celle de l'autorité semblent se poser autrement. Rien de plus simple qu'un texte *unique* avec un narrateur *unique* ; simple, également, le cas où l'on a un groupe de textes avec autant de narrateurs ou de voix. Mais que faire de ces ouvrages, nombreux dans la période contemporaine, dont le type de textualité ou le mode d'inscription dans un livre les placent dans les limbes de l'entre-deux, ni franchement recueil ni franchement roman d'un seul

1. Ici se détachent les conceptions respectives de Grice et d'Eco liées à la notion de coopération. Grice postule que le principe de coopération structure l'échange et lui donne sa nature cohésive (les interlocuteurs s'engagent à ne pas construire leur dialogue de façon erratique), alors qu'Eco envisage la coopération interprétative plutôt comme un travail que doit réaliser le lecteur pour co-construire le sens de l'énoncé narratif. En ce sens, la diffraction bouleverse la coopération par la difficulté qu'elle introduit (dans la lecture de la coopération proposée par Grice), alors qu'elle constitue l'un des rouages mobilisant l'activité du lecteur dans sa traversée du texte narratif et justifiant, en quelque sorte, sa coopération interprétative (selon la conception soutenue par Eco).

tenant ? Tout se joue, en quelque sorte, dans les *blancs*. L'autorité narrative peut être mise en déroute si elle se bute à l'autorité du blanc typographique. Deux exemples, un seul écrivain : *Vies minuscules* (1984) et *Corps du roi* (2002) de Pierre Michon. Quelle signification – ou plutôt : quelle portée – donner aux blancs qui séparent les huit vies dans *Vies minuscules* ? Et comment les comparer aux blancs qui encadrent les cinq textes composant *Corps du roi* ? L'un comporte-t-il des chapitres (puisqu'il serait un *roman*), alors que l'autre serait une forme de recueil par les *textes* qu'il rassemblerait ? Des premiers, l'on attend une continuité narrative, énonciative, textuelle (les chapitres n'étant après tout qu'une segmentation interne), alors que les seconds agiraient comme électrons libres... Pourtant, la force de la voix narrative qui prend en charge ces deux groupes de textes tend à restreindre cette apparente liberté. Autre exemple : quel jeu sur les attentes des lecteurs associer aux multiples épisodes composant souvent les romans de Dany Laferrière (dans *L'odeur du café* (1991) ou dans *Je suis un écrivain japonais* (2008), notamment), si on les oppose aux *Microfictions* ([2007] 2008) de Régis Jauffret ou encore aux fragments, savamment numérotés et balisés par des astérisques, de *La nébuleuse du crabe* ([1993] 2006) d'Éric Chevillard ? Les blancs qui émaillent ces ouvrages posent constamment la question de l'unité textuelle : cette fracture, ici visible, quelle incidence a-t-elle sur la continuité du propos que je suis en train de parcourir ? Certes, le blanc n'est pas neutre, n'est pas vierge de toute signification. Il fait l'objet de conventions, d'attentes génériquement déterminées. Dans un roman, le blanc annonce des chapitres (qu'ils soient intitulés ou numérotés) ; dans un recueil, il isole les différentes pièces. Dans un roman, le blanc n'appelle pas un déplacement énonciatif (au pire il fait varier la focalisation) ; dans un recueil, il permet tout : changement de narrateur, de personnages, de temporalité, d'univers de fiction – le recueil est même en péril (il ne sera pas reconnu) si ces changements ne sont pas perceptibles lors du franchissement du blanc. Dans plusieurs ouvrages contemporains, on n'ose plus réclamer ce purisme des genres, ceux-ci ayant

été largués avec le précédent millénaire au profit d'étiquettes inventées spécialement pour chacun des ouvrages². Les blancs s'inscrivent profondément dans la poétique de ces ouvrages, ceux-ci leur attribuant une fonction structurante toute particulière. Néanmoins, « [t]outes les coupures ne s'équivalent pas en violence », rappelle Ugo Dionne (2008 : 439) dans son ouvrage sur le dispositif chapitral, et tous les blancs n'étourdissent pas la transmission du récit. Quelques cas de figure seront ici considérés, où l'autorité narrative trébuche effectivement dans les blancs des ouvrages, et où la complexité interne de ceux-ci contribue néanmoins à lui redonner pied.

La tentation de l'entre-deux décrit bien la dynamique en place dans une variété d'ouvrages narratifs récents. Si l'on peut nommer une époque où les recueils de nouvelles étaient manifestement attirés par le roman (pensons à la vague de quasi-romans qui a frappé la littérature québécoise de 1990 à 2000), une fertile intersection s'est aujourd'hui créée³. Ce premier cas de figure est composé d'ouvrages qui tablent sur l'ambiguïté des blancs. Portés par un projet littéraire fort et unificateur, ces hybrides accumulent pourtant les textes, certains poussant l'éclatement au point de les compter par dizaines et par centaines. Là où ces cas engagent à une réflexion sur l'autorité, c'est dans les passerelles énonciatives qui s'établissent entre les textes. Des ouvrages comme *Microfictions* de Régis Jauffret ([2007] 2008), *Explorateurs de l'abîme* d'Enrique Vila-Matas ([2007] 2008) et *Mon nom est Personne* de David Leblanc (2010), révélant un tant soit peu le caractère global de leur projet par un titre qui n'est pas éponyme, font jouer les rouages d'une mécanique connue mais retorse : la figure de l'écrivain en contexte métatextuel. Tous les

2. Voir à ce sujet l'étude de Bedrane (2006).

3. Cette pratique contemporaine semble étonnamment contredire la démonstration pourtant imparable de Richard Saint-Gelais (2003), laquelle montrait bien que deux processus, la réduction de l'autonomie des textes recueillis et la fragmentation avancée en contexte romanesque, ne génèrent pourtant pas des résultats textuels similaires. Le corpus étudié ici semble s'extraire des horizons d'attente génériques et annuler l'effet lié à ces processus.

trois ont recours au procédé métaleptique en introduisant leur auteur comme figure narratoriale : Vila-Matas, dans la nouvelle introductive « Café Kubista » ([2007] 2008 : 9-17), raconte ironiquement comment il souhaite quitter son écriture romanesque trop métatextuelle au profit d'un retour à la fiction que lui permettrait le genre bref ; Leblanc se met en scène comme jeune écrivain de 27 ans dans quelques-uns des 99 textes de *Mon nom est Personne*, présenté comme un ensemble de fictions ; Jauffret fait de même dans plusieurs de ses 500 microfictions, décidant ici d'inventer son lecteur ([2007] 2008 : 91-92) ou là de se dépeindre en voleur de phrases et gougnafier ([2007] 2008 : 301-302). La polytextualité du recueil intervient plus particulièrement dans l'effet de contamination possible de ces irrptions métaleptiques. Le rappel constant de la figure de l'écrivain vient en quelque sorte baliser la lecture, en incitant à une généralisation (non justifiée) de l'identité du narrateur des textes. Une double méprise brouille la lecture : d'une part l'illusion d'une transparence du récit que nous raconterait directement l'auteur ; d'autre part le brouillage des voix narratoriales, les narrateurs hétérodiégétiques anonymes étant détrônés par la figure plus glorieuse de l'écrivain.

L'effet-auteur, si l'on peut dire, est notamment renforcé par une forte propension dans ces trois ouvrages à un discours de l'ordre de l'argument et du commentaire. Le narrateur-écrivain chez Jauffret fait souvent preuve d'une ironie caustique à propos du genre humain ; le jeune grantécrivain de Leblanc se place dans la posture du commentateur qui dit parler au nom de la collectivité (Simard-Houde, 2010) ; de même Vila-Matas pérore, conforme à son habituelle obsession de la littérature. C'est dire à quel point la prose narrative, réduite à sa forme des vignettes, constitue un réservoir d'*exempla* venant appuyer une visée démonstrative peu ou prou dissimulée. Ainsi en est-il dans cette fable doublement en miroir autour de Sophie Calle, où se confie l'*alter ego* de Vila-Matas :

Je ne veux plus chercher dans l'abîme, c'est-à-dire dans l'au-delà de la littérature où il n'y a pas de vie, mais un risque mortel. [...] Je ne pouvais nier, ai-je encore ajouté, que j'avais été tenté d'aller au-delà de ce que j'écrivais. Mais, à bien y réfléchir, je préférerais rester où j'étais. [...] J'avais fouillé, exploré ce sombre abîme dont je pressentais la présence dans l'incertain au-delà de mon écriture et je considérais qu'il était, avant tout, temps de se demander – surtout à notre époque – de quoi on parlait réellement quand on parlait de « la vie » ([2007] 2008 : 286).

L'anecdote relatée dans le texte n'est pas tant l'origine du commentaire qu'elle en constitue un discours d'accompagnement, pour donner à ce commentaire un contexte propre à l'illustrer. Nulle gêne, dans le sillage d'une telle hypothèse sur la fonction rhétorique du narratif, à mettre en parallèle avec ces trois ouvrages *Les ombres errantes* de Pascal Quignard (2002), qui partage tout à fait cette « iconisation » de l'écrivain dans un ouvrage éclaté mêlant de nombreuses fictions aux fragments essayistiques – l'incipit du chapitre XXV incarne bien cette mise en scène de la figure de l'écrivain : « Au mois d'août 1999 je débarquai six caisses d'Épineuil sur la rive de l'Yonne et deux sacs postaux en jute grise qui étaient remplis de livres. Je les tirai sur la pelouse. L'été commençait bien. Il fallait espérer qu'on ne vît personne » (2002 : 80). Ainsi traversé, ce cas de figure des œuvres à mi-chemin entre recueil et roman semble suggérer, conclusion audacieuse mais tenace, que le plus grand danger qui menace la transmission narrative serait en réalité la dissolution même du narratif. À tant discuter de la possibilité d'existence de la littérature par le truchement d'instantanés fugaces et autoréflexifs, le récit contemporain en viendrait à s'instrumentaliser au profit d'une figure énonciative, celle d'un auteur, qu'elle soit un trompe-l'œil monté de toutes pièces ou une simple contrepartie fictionnelle. Difficile, en pareille circonstance, d'évaluer l'adhésion au raconté sans prendre en considération le brouillage entre réel et fictif – ce qui constitue un rappel indéniable du maillage étroit du récit et de la fiction, malgré leur théorisation autonome.

L'adhésion au raconté, dans les ouvrages marqués par la diffraction, peut également être modulée par l'organisation syntaxique du récit – c'est là un deuxième cas de figure. Les blancs, parsemant ici la page plutôt que renvoyant le texte à la suivante, participent plus à une gestion tabulaire comme en poésie et moins à une disposition « recueillistique ». *L'odeur du café* de Laferrière, bien que complexe, est relativement systématique : des parties (6), incluant des chapitres (38) et des vignettes toutes intitulées (plus de 250), construisent un rapport d'emboîtement simple. *La nébuleuse du crabe* de Chevillard s'en approche, par des *chapitres* (?) numérotés et des astérisques venant segmenter ceux-ci en de plus petits fragments. *La garçonnière* de Mylène Bouchard (2009), par contre, fait éclater le modèle : trois parties inégales sont composées de chapitres dont les titres accumulent les sous-titres des parties qu'ils rassemblent (ainsi le tout premier ensemble a pour titre[s] : « latitude, kilomètres, imagination, parole, campement, loi », mots qui, repris un à un entre parenthèses, introduisent les six fragments du chapitre). Par ailleurs, l'ouvrage de Bouchard fait un usage extensif de la tabularité de la page, cédant au charme des énumérations, des apartés alignés à droite, des énoncés à valeur générale isolés sur une page. Racontant d'une façon assez linéaire l'histoire d'amour torturée d'un couple de jeunes adultes, *La garçonnière* joue étonnamment de la parataxe textuelle : investissement de la page, détachement du filé du texte et du cadre typographique conventionnel. La marque narrative la plus insistante est toutefois celle d'une « épisodisation » du récit, conjuguée à un trio de voix narratives : celles des deux personnages, en alternance stricte pour la première moitié de l'ouvrage, puis s'insère graduellement un narrateur hétérodiégétique, à distance, qui témoignera de l'éloignement des deux protagonistes l'un par rapport à l'autre. Cette alternance de voix, procédé relativement courant et peu dérangeant, s'ajoute à une dynamique textuelle foisonnante : parataxe, jeu des blancs, accumulation des segments textuels, des intitulés et des parties, éclatement de l'histoire en de multiples épisodes autonomes. En réalité, cette stabilité narratorial se révèle le

garant de la cohérence narrative dans un ouvrage qui tend pourtant à étioiler le récit.

Cet éclatement narratif est également visible dans *L'odeur du café* de Laferrière : l'accumulation stricte d'épisodes (souvent composés de moins de 10 lignes) tend à dessiner le portrait d'une époque et d'une petite communauté en Haïti plutôt qu'à construire une histoire, soit-elle celle du narrateur lui-même. Le lecteur ne bute sur aucune infraction grave à la cohérence du récit (contrairement à *Je suis un écrivain japonais* qui fait jouer certaines incertitudes par la voix du narrateur-protagoniste). Dans *L'odeur du café*, c'est le pari du biographique conjugué à la fugacité de la mémoire et à la reconstitution parcellaire du passé qui transparaissent avec force. La transmission est ainsi soumise à une pression certaine, celle d'une nécessité de faire sens dans une narrativité parataxique, qui n'est pas vectoriellement déployée mais constituée d'îlots thématiques ou contextuels. L'adhésion du lecteur au pacte romanesque, si on peut le qualifier ainsi, repose entièrement sur cette reconstitution d'un monde antérieur qui se trouve émerger par bribes et anecdotes.

Chevillard, enfin, n'offre même pas de telles ressources. Brodant un monde imaginaire autour d'un personnage non moins imaginaire du nom de Crab, il propose dans les 128 fragments répartis en 52 chapitres autant de vignettes mettant en scène l'étrange protagoniste. L'ouvrage mise assurément sur l'absurde : les épisodes n'obéissent pas à une séquence chronologique, certains sont contradictoires entre eux, alors que le personnage choisit comme posture existentielle celle de la folie. Personnage ? Crab est de la trempe du Plume d'Henri Michaux, du Palomar d'Italo Calvino : pas tout à fait incarné, toujours en porte-à-faux avec le réel – néanmoins fidèle à lui-même, sous le haut patronat d'un narrateur hétérodiégétique bienveillant dans son cynisme. En déconstruisant de la sorte le canevas narratif conventionnel par la fragilisation de l'événementialité et du personnage qui y est engoncé, Chevillard compromet résolument cet idéal de clarté signalé en entrée, rendant incertaine la transmission narrative elle-même. Le roman caractérisé par une fuite de l'intrigue

ne souffre pas pour autant d'une dispersion du sens, tout aussi diffracté soit-il. Comme Josée Marcotte (2010) l'a montré, la force du projet esthétique associé à l'ouvrage et sa construction réticulaire assurent une ligature du sens : la trame intertextuelle avec Michaux, la figuration animalière et la tonalité de l'humour compensent l'éclatement manifeste de la représentation. L'infinie parataxe narrative attaque d'une part les modalités d'adhésion à la proposition romanesque, mais elle s'inscrit d'autre part dans une vision du monde absurde et hétérogène que le narrateur persiste à construire par le récit des tribulations de son personnage.

Ces deux cas de figure de la diffraction illustrent de façon paradoxale comment s'arriment les préceptes conversationnels de Grice à la prose narrative contemporaine : son *be clear* s'avère difficile à rencontrer, puisque l'objet de la représentation est lui-même moiré – un passé fugace, une figure auctoriale anamorphosée, un monde insaisissable et pluriel. La réponse des auteurs contemporains à ces contraintes n'est pas de vouloir tout clarifier mais à l'inverse, par bribes et instantanés, de refléter ce brouillard, cette ambiguïté, qu'importe que ce soit au péril de la cohérence narrative. La coopération attendue de la part du lecteur prendra la forme de tentatives parfois désespérées de souder ce qui est rendu comme éclaté et contradictoire, manœuvres manifestement insuffisantes pour satisfaire l'idéal totalitaire du roman moderne. Si la configuration mise en avant par Paul Ricoeur pour décrire le récit et la machine narrative bien huilée a pour avantage de conforter une lecture maîtrisée des événements, des actions et du monde, elle semble actuellement impropre à traduire l'imprévisibilité de la corrida opposant le réel aux représentations que l'on en propose.

BIBLIOGRAPHIE

- BEDRANE, Sabrinelle (2006), « Murmurats en tout genre. Les récits minuscules », dans Johan FAERBER, Mathilde BARRABAND et Aurélien PIGEAT (dir.), *Le mot juste. Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 99-115.
- BOUCHARD, Mylène (2009), *La garçonnière*, Saint-Fulgence, La Peuplade.
- CHEVILLARD, Éric ([1993] 2006), *La nébuleuse du crabe*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Double ».)
- DIONNE, Ugo (2008), *La voie aux chapitres*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GRICE, H. Paul (1975), « Logic and conversation », dans Peter COLE et Jerry MORGAN (dir.), *Syntax and Semantics*, vol. 3 : *Speech Acts*, New York, Academic Press, p. 41-58.
- JAUFFRET, Régis ([2007] 2008), *Microfictions*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- LAFERRIÈRE, Dany (1991), *L'odeur du café*, Montréal, VLB éditeur.
- LAFERRIÈRE, Dany (2008), *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal.
- LEBLANC, David (2010), *Mon nom est Personne*, Montréal, Le Quartanier éditeur.
- MARCOTTE, Josée (2010), « Marge, suivi de Représentation d'un éclatement et éclatement de la représentation : déplacement de la logique narrative dans *La nébuleuse du crabe* et *Un fantôme* d'Éric Chevillard ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- MICHON, Pierre (1984), *Vies minuscules*, Paris, Gallimard.
- MICHON, Pierre (2002), *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier.
- QUIGNARD, Pascal (2002), *Les ombres errantes*, Paris, Grasset.
- SAINT-GELAIS, Richard (2003), « Le roman saisi par la logique du recueil », dans Irène LANGLET (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 223-235. (Coll. « Interférences ».)

LE RÉCIT EN RÉGIME DE DIFFRACTION

- SIMARD-HOUDE, Mélodie (2010), « Le narrateur en commentateur ou la fascination du métadiscours », *Salon double. Observatoire de la littérature contemporaine*, 25 août, [En ligne], [<http://salondouble.contemporain.info/lecture/le-narrateur-en-commentateur-ou-la-fascination-du-metadiscours>], (13 octobre 2010).
- VILA-MATAS, Enrique ([2002] 2003), *Le mal de Montano*, traduit de l'espagnol par André Gabastou, Paris, Christian Bourgois éditeur. (Coll. « 10-18 ».)
- VILA-MATAS, Enrique ([2007] 2008), *Explorateurs de l'abîme*, traduit de l'espagnol par André Gabastou, Paris, Christian Bourgois éditeur.

ALBUCIUS DE PASCAL QUIGNARD.
UN DÉFI À L'AUTORITÉ¹

Robert Dion

Université du Québec à Montréal

On peut certes envisager la production biographique contemporaine, tout au moins dans sa frange *highbrow*, comme une sorte de défi lancé à l'autorité narrative. Il semble en effet que l'un des principaux ressorts des écrivains biographes d'aujourd'hui, quand ils s'attachent à l'évocation de la figure d'un autre écrivain, soit de s'en prendre à ce qui jusque-là fondait la crédibilité du discours biographique, voire sa stabilité. Tantôt c'est l'archive qui est mise en question, ébranlée ou ignorée, tantôt c'est la distance postulée entre biographe et biographé qui est niée, tantôt encore c'est la frontière entre l'homme et l'œuvre, voulue peu ou prou imperméable par les structuralistes et autres sémiologues, qui est contestée. Ainsi, à l'intérieur d'un genre en principe référentiel et soumis à la nécessité de dire vrai, on constate que non seulement certaines libertés sont parfois prises à l'endroit de l'exactitude factuelle, mais aussi qu'un ensemble de procédés et d'usages tend à accentuer la dimension arbitraire, sinon artificielle, du récit et plus globalement de l'organisation de la matière biographique.

1. Cette étude ressortit à une recherche menée par Frances Fortier et moi-même, et subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, sous le titre *Figures d'écrivains : le rapport vie-œuvre comme enjeu critique dans la littérature contemporaine*.

Pascal Quignard est un récidiviste tant en ce qui concerne l'écriture biographique que pour ce qui est des procédés d'hybridation auxquels il la soumet. Que ce soit dans *Tous les matins du monde* (1991), où les vies de Marin Marais et de M. de Sainte-Colombe se mêlent à un discours romanesque, dans *Une gêne technique à l'égard des fragments: essai sur Jean de La Bruyère* ([1986] 2005), où l'écriture du traité se mâtime de fragments biographiques, ou encore dans les *Petits traités* ([1981] 1990), qui contiennent de nombreuses «vies brèves» d'écrivains célèbres ou oubliés, Quignard est sans doute l'un des écrivains contemporains qui sait le mieux se souvenir de ses prédécesseurs et qui, surtout, a gardé la mémoire la plus nette et la plus vaste des genres de l'écriture biographique, de ses rhétoriques particulières, de ses métamorphoses et de ses amalgames. La chose est particulièrement patente dans l'ouvrage qu'il consacrait en 1990 à Albuscius Silus, livre qui tâte aussi bien de la légende que de l'anthologie, de la «vie des hommes illustres» et de l'autobiographie que de l'écriture romanesque².

L'«Avertissement» qui inaugure *Albuscius* expose d'emblée les trois aspects *a priori* peu compatibles qui gouvernent le volume. Il souligne en premier lieu *l'ancrage autobiographique*, personnel, du projet biographique : « Quand le présent offre peu de joie et que les mois qui sont sur le point de venir ne laissent présager que des répétitions, on trompe la monotonie par des assauts de passé » ([1990] 2004 : 9³), note Quignard. En deuxième lieu, il signale *l'ancrage référentiel* du récit : « Caius Albuscius Silus a existé. Ses déclamations aussi » (A : 9)⁴. Enfin, il instaure un

2. On vient de voir que Quignard était familier des écritures biographiques, du mélange des genres et du discours érudit. On ajoutera qu'il est également un habitué des thèmes romains, avec notamment *Les tablettes de buis d'Apronemia Avitia* (1984) et *Le sexe et l'effroi* (1994). *Albuscius* n'était donc pas sa première incursion dans le monde latin – ni ne devait, du reste, être sa dernière.

3. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention A suivie du numéro de la page.

4. Cet ancrage, on le verra, apparaît comme une prise de position esthétique (« Ce qui fut vrai protège mieux le faux et les désirs auxquels le faux cède

parti pris de fictionnalisation : « J'ai inventé, écrit l'auteur, le nid où je l'ai fourré et où il a pris un peu de tiédeur, de petite vie, de rhumatismes, de salade, de tristesse » (A : 9). Ces trois aspects constituent autant de lieux où l'écriture biographique peut jouer avec ses codes, remettre en question ses fondements et, par là, « s'artificialiser ». C'est ce que l'on découvrira ci-après.

UN PROJET PERSONNEL

Fidèle à son inclination, Quignard exhume dans *Albucius* une figure à la fois cardinale et excentrique, et surtout oubliée. Caius Albucius Silus fut reconnu, au I^{er} siècle avant Jésus-Christ, à l'époque de Jules César puis d'Auguste, comme un maître de la prose, et spécialement du genre de la *declamatio*, exercice préféré des écoles de rhétorique où il s'agissait, à partir d'un énoncé de loi et d'un micro-récit exposant un cas de nature le plus souvent juridique, de soutenir le pour *et* le contre. Avec le temps, ces controverses ont porté sur des sujets de plus en plus extravagants, coupés de la réalité comme de tout réalisme. Mettant en scène proscrits, pirates, tyrans, parricides et prostituées, les déclamations sont généralement considérées comme une pratique littéraire décadente qui témoigne de la perte d'influence, sous l'Empire, d'orateurs désormais confinés dans des joutes oiseuses explorant le réel sous les trois espèces de « l'impossible, [de] l'indéfendable, [de] l'imprévisible » (A : 22). Bien sûr, Quignard juge tout autrement de la valeur littéraire de ces disputes codifiées, à *contraintes* pour ainsi dire⁵ : il les considère comme de véritables romans qui rémunèrent la disparition d'un monde révolu, comme des monuments de « beauté déniée » (Salgas, 1990 : n. p.). « Lycophon ou Albucius, c'est Lautréamont », confiait-il d'ailleurs à Jean-Pierre Salgas (1990 : n. p.).

le passage qu'une simple intrigue anachronique qu'on rapièce et qu'on tire par les cheveux » – A : 9).

5. Les règles de ces *declamationes* étaient très strictes, bien qu'elles reposassent sur un arbitraire total, ni le sujet, ni les intrigues, ni les lois invoquées n'étant vraies ni vraisemblables (voir Hoff, 2010).

La réhabilitation d'Albucius et de son œuvre répond certes à des raisons qui relèvent de l'histoire littéraire, au désir de ressusciter un état de langue et de discours plus riche et plus varié (*A*: 42)⁶ ou à la volonté de montrer comment les controverses se situent au principe même du roman antique, par exemple. Plus encore cependant, la relation biographique se fonde ici sur des conceptions de l'écriture communes. Au même titre qu'Albucius, Quignard est fasciné par les *sordidissimes*, par les « ressources véhémentes » de la langue, par sa capacité à recueillir « les mots bas, les choses viles, les détails réalistes et surprenants » (*A*: 23). Pour l'un et pour l'autre, le roman est « [l]e seul gîte d'étape au monde où l'hospitalité soit offerte aux *sordidissima* » (*A*: 42). Cette prédilection pour les mots crus et pour les situations scabreuses, Quignard la fait sienne dans *Albucius*, retraduisant souvent les controverses en accentuant la violence du trait⁷. Par cette violence, le modèle ainsi que son biographe se défont d'un académisme qu'ils abhorrent : plus que tout, nous révèle Quignard, Albucius craignait d'être pris pour un orateur d'école (un « *scholasticus* » – *A*: 45), alors que l'auteur des *Petits traités* doit sans cesse lutter contre l'étiquette de « classique » qui lui colle à la peau (lui qui se réclamerait plutôt du baroque). Portée par une rhétorique souvent brutale, l'érudition que l'on prête si volontiers à Quignard trouve ainsi à se nier elle-même : à l'encontre de l'étymologie latine, elle paraît ne pas être sortie de l'état de rudesse, elle est un savoir rude, brut, « ensauvagé »⁸.

6. L'auteur évoque ailleurs « [l]'inquiéteur, l'agitateur de la langue latine à l'aube du premier siècle » (*A*: 12).

7. Cette violence d'Albucius lui confère aux yeux de Quignard le statut de maître : « Très jeune, cette inclination pour les mots les plus précis, les plus blessants, les plus vrais, cette délibération acharnée de ne pas se payer de mots habitaient déjà Albucius et elles m'en font à jamais un maître dans la résolution où je me tiens » (*A*: 53).

8. *Érudit* vient du latin « *eruditus*, part. passif du verbe *erudire, instruire*, de *e*, et *rudis, ignorant, grossier*, proprement, dégrossir » (Littré, en ligne). En clair, l'érudition, c'est ce qui affine l'homme, lui enlève sa rudesse – le contraire de ce que cherche ici Quignard.

Un autre élément qui, du point de vue esthétique, rapproche Quignard d'Albucius est la fascination pour la *satura*, la « salade », la « macédoine », dont l'importance pour le rhéteur romain est concrètement figurée par la présence d'un grand compotier-saladier de chêne qui l'accompagna son existence durant. Le mot latin, qui a donné *satire*, désignait à l'origine un mélange, un pot-pourri, ou le plat qui doit contenir un tel mélange ; puis il vint à qualifier une forme de roman où les genres littéraires étaient étroitement mêlés comme dans le *Satiricon* de Pétrone ; il est aussi parfois donné comme un synonyme de « déclamation », ce genre fait de récits romanesques, de lois improbables, d'argumentations sophistiquées, cet amalgame de styles incompatibles, « à la fois asianiste par la profusion et la diversité des points de vue, et atticiste par la recherche de la formule concise qui se grave dans les mémoires » (Néraudau, 2000 : 160). On reconnaît d'emblée ce qui a pu solliciter Quignard dans cette idée de *satura* : l'hybridité des genres, le disparate des styles, la construction fragmentaire, la tension entre l'efflorescence baroque et la sentence classique, bref, tout ce qui fait d'Albucius un contemporain, sinon un double qu'il importe de sauver de l'oubli et de se réapproprié, de s'accaparer.

DES VESTIGES DU RÉEL

Quignard est fortement poussé à se glisser dans la figure d'Albucius, à y projeter ses propres conceptions esthétiques, à s'y dédommager de l'ennui que lui cause notre époque si stérile à plusieurs égards⁹ : c'est que cette figure est peu ou prou une case vide, irrésistiblement attirante pour cette raison même, et qu'elle exige d'être investie pour enfin accéder à l'existence. En effet, l'archive, ici, est très rare, lacunaire, dispersée. Il ne subsiste

9. La stérilité est un thème qui revient à plusieurs reprises dans *Albucius*, toujours sous les espèces d'une monstrueuse anomalie. Songeons à la stérilité des filles du rhéteur ou à celle de la protagoniste de la déclamation intitulée « La femme torturée », qui est répudiée parce qu'elle est devenue « bréhaïne » (A : 161-163).

aucune œuvre d'Albucius¹⁰ ; tout ce que l'on en connaît provient, et l'auteur ne s'en cache pas, des résumés, des reconstitutions qu'en fit pour ses fils, longtemps après coup, Sénèque le Père (ou le Rhéteur)¹¹ (1932). À cette source s'ajoutent quelques esquisses d'intrigues et des dialogues recueillis par d'autres déclamateurs tels que Cestius Pius et Arruntius. Aussi bien dire : pas grand-chose, et rien de très fiable.

Dans ce qui constitue à la fois une anthologie de 53 déclamations, une esquisse biographique et un tableau d'époque, Quignard, comme le signale Aude Préta-De Beaufort, s'astreint à coller de près à la méthode de Sénèque : il cite d'abord le titre,

suivi, comme il se doit, de la loi qui doit servir de référence à l'argumentation, puis du résumé de la situation. Les « sentences » et les « couleurs » de chaque orateur sont ensuite retranscrites, avec mention de leur auteur. Sénèque donne à l'occasion son opinion ou celle des rhéteurs contemporains sur certains « traits » (Préta-De Beaufort, 2009 : 195-196).

Un coup d'œil aux deux tomes du recueil de Sénèque donne toutefois une idée des libertés prises par Quignard par rapport à sa source principale, elle-même constituée de souvenirs trop détaillés pour être pleinement crédibles. On constate ainsi que l'écrivain se réfère à l'ensemble de la déclamation qu'il est en train de reconstituer sans toujours se soucier de l'apport propre à chaque rhéteur : aussi attribue-t-il à Albucius non seulement ce qu'il a pu effectivement prononcer, mais également les meilleures formules relatives au cas traité. Cela est particulièrement frappant dans la déclamation ayant pour titre « Le marchand étranger » (*A* : 173-177), où Quignard note en conclusion à propos du style de son modèle (j'omets le texte original latin qu'il transcrit d'abord) :

10. C'est pourquoi il peut paraître étrange de lire sous la plume de Quignard : « J'évoque une œuvre que je juge méconnue » (*A* : 19).

11. Le « grand Sénèque » pour Quignard (*A* : 10), qui le place devant Sénèque le Fils, que l'on connaît davantage à titre de philosophe et d'écrivain (et de précepteur de Néron).

Le résumé du roman, de la main d'Albucius Silus, atteint la beauté de la prose de César : [...] (Elle était belle : c'est à la nature qu'il faut s'en prendre. Elle était sans mari : c'est à son mari qu'il faut s'en prendre. Un homme lui fait des propositions : c'est à cet homme qu'il faut s'en prendre. Elle les a repoussées : c'est de la vertu. Elle est instituée héritière : c'est de la chance. Elle a accepté l'héritage : c'est de la sagesse.) (A : 176-177).

Or, ce passage¹² nommément attribué au biographé est en fait un fragment anonyme conservé au deuxième livre des *Controverses* (Sénèque, 1932, t. I : 322-323). Et ce n'est là qu'une occurrence parmi beaucoup d'autres où Quignard, littéralement, fait parler l'archive en en trafiquant le point d'origine – non pas uniquement, ici, pour la gloire d'Albucius, mais surtout pour renforcer le parallèle avec César, qui court dans tout l'ouvrage. La reconstitution de la figure du déclamateur latin passe donc paradoxalement par une relative désintégration de la biographie unitaire : aux vies en série des empereurs contemporains du protagoniste (Pompée, César, Auguste) correspond en effet, en un parallèle digne de Plutarque, une sorte d'agglomérat de vies et d'œuvres regroupées sous la seule enseigne d'une entité nommée « Albucius ».

On observe chez Quignard un *usage* particulier du document d'archives¹³ qui, s'il peut sembler inusité, n'en est pas moins répandu. En effet, l'écrivain d'aujourd'hui qui s'adonne à la biographie se soucie généralement moins du contenu informatif de l'archive que de ses *effets ponctuels* qui sont liés, plus ou moins étroitement selon les cas, aux désirs, aux visées, à la subjectivité du biographe lui-même. Dans le cas qui me retient ici, l'archive n'est plus seulement objet mais aussi, en fait, *sujet* de la biographie, en lieu et place du biographé en quelque

12. Il s'agit d'une « thèse opposée » (« pars altera » en latin) et non d'un résumé.

13. C'est ainsi qu'on doit considérer les « restes » du « témoignage » de Sénèque l'Ancien.

sorte¹⁴ ; car même s'il existe des éléments de biographie concernant Albucius, entre autres chez Sénèque lui-même (1932, t. II : 1-7), l'on peut néanmoins dire à son sujet ce que Quignard écrivait ailleurs de Virgile et de Pascal : il est « des bouts de texte ensuite cousus » (1990, t. VII : 113).

D'Albucius, insiste Quignard, « [r]ien n'est parvenu jusqu'à nous que des fragments, des citations, des ruines » ; et il poursuit : « Je suis Eugène Viollet-le-Duc remettant debout ou inventant Notre-Dame de Paris ou le château de Pierrefonds » (A : 199). Or, s'il y a invention chez lui, elle passe par la reconstruction du passé, par sa relève (*Aufhebung*). Comme le remarque Bénédicte Gorrillot (2009), c'est une certaine conception de l'*auctoritas* qui se voit ici mise en cause par un *auctor* qui se donne pour un simple compilateur. Gorrillot parle ainsi du « je » toujours plus kaléidoscopique de Quignard au fil des années, comme si son œuvre tendait de plus en plus à se présenter tel un simple recueil de citations, comme une anthologie (2009 : 73). « [V]ertigineusement plurielle, puisqu'il s'agit d'être tous les livres lus », cette parole pourrait sembler n'être celle que d'un « fantôme fragmentaire » (2009 : 73), ajoute encore Gorrillot, qui cependant déconstruit aussitôt cette thèse en montrant qu'en maître herméneute Quignard « remet au contraire sur le devant de la scène le “je” directif du scripteur » (2009 : 74) et, plus intéressant pour nous, qu'il conçoit l'auteur, à la manière latine, comme un « augmentateur », c'est-à-dire comme celui qui augmente la valeur d'une chose, qui s'appuie sur ce qui fait autorité mais n'invente pas, qui s'accroît par la mise en valeur du fruit de l'érudition (2009 : 75-76). Sous ce rapport, Quignard apparaît bel et bien tel celui qui, en manipulant l'archive, en la recomposant largement, l'intègre à sa visée subjective, la recueille sans pourtant la livrer à l'état brut, la conserve et la corrompt, la révere et la profane, la pose sous un éclairage érudit et, tout à la fois, l'utilise comme un opérateur de fiction. On est loin ici, on

14. Sur le rapport du biographe à l'archive, voir Dion et Lepage (2007-2008).

s'en doute bien, de l'usage qu'en feraient les historiens. Quignard signe d'ailleurs dans *Albucius* des pages emportées contre ces derniers, qu'il accuse de faire semblant de croire, pour se rassurer, « que ce qui arrive dans le monde des hommes est cohérent » (*A* : 110). Pour illustrer l'envers des méthodes historiennes, il reconstitue un épisode de l'histoire romaine qu'aurait écrit Albucius, « Popillius assassin de Cicéron »¹⁵ (*A* : 110-114), sous la forme de quatre scènes extrêmement rapides et efficaces – sous la forme d'une intrigue donc qui, s'avouant telle, remettrait en place le chaos des vies bien mieux que l'histoire, laquelle au reste est, elle aussi, *assujettie* à la mise en intrigue, mais dépendante d'elle plutôt que souveraine (*A* : 114). À la figure de l'historien, Quignard préfère en somme celle de l'annaliste, de l'anecdotier, du conteur d'histoires *d'avant* la « grande raison historique » (Margantin, 2009 : n. p.).

ABOLIR LA DISTANCE

Contrairement à l'historien, Quignard refuse d'aménager une distance entre le sujet et l'objet. On le verra ci-après, il se soustrait à l'exigence d'objectivité, abolit l'écart entre présent et passé, réunit l'homme et l'œuvre, se laisse contaminer par le style, par la langue de son modèle.

SUBJECTIVITÉ

L'élection d'Albucius à titre de modèle procède d'un arbitraire souverain : « Je prélève à vrai dire les traits qui m'émeuvent, parce qu'ils m'émeuvent, soit encore qu'ils justifient des défauts dont la présence chez autrui m'apaise » (*A* : 19), confie Quignard dès les premières pages du livre. La relation du biographe à son biographé tient d'abord à la ressaisie d'un spectre, de « quelques sons, quelques lumières peut-être qui se portaient sur un corps »

15. Il existe dans Sénèque (1932, t. II : 28-38) une déclamation de ce titre, mais les extraits consignés de l'intervention d'Albucius sont bien plus courts et bien moins complets que ce qu'en rapporte Quignard.

(A : 19) ; mais il arrive que l'identification aille plus loin¹⁶ et qu'elle prenne l'aspect, comme le remarque Bruno Blanckeman, « de fictions méditatives ou de méditations romanesques, qui deviennent, tout souci d'anecdote intime écarté, autant de parcours autobiographiques à l'oblique » (1999 : 84). De même que l'histoire se réduit, souvent, à des histoires de familles, la biographie est aussi, généralement, affaire de familles... d'écrivains¹⁷. Ainsi, le choix du rhéteur romain, qui va à l'encontre des jugements que l'on peut porter sur la prose du I^{er} siècle, qui renverse les hiérarchies littéraires¹⁸, a certes quelque chose d'un coup de force, de l'exacerbation entêtée d'un goût contestable, d'une parenté invouable. Mais il y a plus : d'un côté, l'écho de deux subjectivités qui consonnent et qui, par-delà les siècles, se retrouvent dans l'amour de la rhétorique, de l'allégorie, du grotesque ; de l'autre, un parti pris de Quignard *contre* l'originalité, *pour* l'emprunt. Composer son œuvre à partir des débris de celle d'Albucius, concédons-le, c'est accomplir un geste inouï, à la portée des seuls fins lettrés : car « ce rhéteur déprécié [...] appartient à ce qui de la latinité nous est resté étranger, à ce que la tradition humaniste a rejeté comme déchet », et « c'est précisément pour cette raison que Pascal Quignard s'en empare, corps et mots » (Lalvée-Laurent, 1991 : 276). Mais c'est en même temps une façon de s'inscrire en faux contre le primat de l'originalité qui règne en littérature depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle ; c'est, « par “le souvenir des Pères” [...], [...] améliorer l'expression de son propre vécu » (Gorrillot, 2009 : 76) et, de la sorte, retrouver une origine, un fondement. Au total, et par un étonnant

16. Ainsi ce passage dans *Sordidissimes* : « [...] j'en reviens sans fin à Albucius comme à l'ami de mes jours. Parce que j'étais lui et qu'il était mort » (2005 : 248). Je suis redevable de la découverte de cette citation à Gorrillot (2009 : 78).

17. Il n'est pas jusqu'aux débris de l'œuvre d'Albucius qui ne racontent cela : des rivalités entre frères, des pères qui tuent ou qui chassent les fils et des fils parricides, des mères outragées ou répudiées.

18. « Je reviens à Albucius, que le temps a oublié, et que je trouve de plus en plus inoubliable. Plus inoubliable par exemple, à mon gré du moins, que Cicéron ou que Varron, dont il a écrit les vies romancées » (A : 197).

paradoxe, le choix subjectif poussé par Quignard à son paroxysme aboutit à une relative abolition de la subjectivité, à l'effacement de l'auteur derrière la parole vacillante de son modèle.

Dans ces conditions, il n'y a pas à s'étonner que la biographie d'Albucius touche à l'autobiographie de l'auteur. C'est à vrai dire chose courante dans les biographies contemporaines¹⁹, et Quignard ne manque pas de s'ouvrir d'entrée de jeu de cette tentation autobiographique : « On pioche dans ce qu'on ne peut dire de sa vie à personne et on transporte ces petites poutres de bois et ces petits duvets des oiseaux dans un nid de vieille patricienne ou d'antiques Hébreux » (*A* : 9). Ou de rhéteur décadent, aurait-il pu ajouter. Dans ce passage, il apparaît très clairement que c'est le substrat autobiographique celé qui structure l'ouvrage, qui en constitue les « poutres ». La chose, toutefois, est moins claire dans le livre lui-même, quoique l'on puisse reconnaître chez Albucius un agencement de traits – inquiétude, goûts et dégoûts, art de la maxime, perplexité et doutes, démesure, incapacité à se fixer dans une seule esthétique, etc. – qui dessine en creux le portrait de Quignard lui-même. Un portrait, du reste, qui ne saurait qu'être flou, puisque la somme des caractères que l'auteur prête à son biographé – et qui se dégagent davantage de ses déclamations que des rares données biographiques colligées par Sénèque le Père – montre un homme à l'identité fuyante, au surplus persuadé que « tout ce qui nous paraît dans nos comportements profondément nous-mêmes, est peu nous-mêmes en nous, dont la vraie identité est suspecte » (*A* : 62).

Si donc la conscience que nous avons de nous-mêmes est largement une fiction, rien n'empêche de mobiliser celle-ci pour parvenir à la connaissance de soi et de l'autre. Quignard ne s'en prive pas, qui cherche d'une part, dans les 53 déclamations qu'il

19. Et également dans plusieurs autobiographies, qui se font volontiers *altéro*-biographies. Blanckeman remarque ce phénomène dans l'œuvre de Quignard et propose, pour le désigner, le terme de « récit transpersonnel » (2000 : 22).

reconstitue, retisse et re-narrativise, à déceler, en filigrane de l'exercice purement rhétorique, ce que le rhéteur a pu y laisser filtrer de lui-même, et qui s'abandonne d'autre part à des rêveries fictives sur son modèle. Des épisodes entiers, par exemple la rencontre du cénacle des déclamateurs racontée dans le chapitre intitulé « La merlette » (*A* : 141-151), relèvent de la pure invention : « J'invente cette page. Pas un témoignage antique ne la fonde. J'improvise sur du vent » (*A* : 141), prévient Quignard en ouverture du chapitre. Ailleurs il écrit : « J'imagine Albucius comme un moine zen » (*A* : 68), « Je me mets à inventer irrésistiblement » (*A* : 164), « J'invente » (*A* : 204), « Je crois que je vois Albucius qui prononce ces mots » (*A* : 219). La fiction peut évidemment relever de l'interpolation et de l'extrapolation à partir des données biographiques disponibles ; chez Quignard, elle semble cependant frayer la voie à un investissement autobiographique de la figure d'Albucius, qui sert à fonder le mythe personnel de l'auteur. Il faut insister, ici, sur le fait qu'inventer n'entre pas en contradiction avec le parti pris contre l'originalité et pour l'emprunt. D'après Quignard en effet, « [i]l y a plus d'imprévisibilité à se fier au réel [...] qu'à aller vers l'imaginaire » ; et il enchaîne : « J'ai besoin de la réalité pour en faire de l'inventé, c'est-à-dire de l'imaginaire plus cru » (Salgas, 1990 : n. p.). Bref, l'auteur d'*Albucius* semble ici confirmer ce que notait Hubert Juin à propos de Marcel Schwob : que « l'imaginaire se fabrique au départ du vrai », qu'« on invente jamais que ce qui est » (1979 : 8).

TEMPS

Il y aurait beaucoup à dire sur l'usage que fait Quignard de la temporalité dans un texte où, pour une large part, il s'agit de tenir « hors de l'eau du temps des intrigues qui sont singulières » (*A* : 55). Tout le développement sur cette « cinquième saison » qu'aurait thématisée Albucius, temps interstitiel et multidimensionnel qui est entre autres celui où, note l'auteur, « je me souviens d'Albucius Silus » (*A* : 69), a été longuement commenté et

demanderait à l'être encore. Je me contenterai de souligner que Quignard, tout en prospectant plusieurs strates temporelles déposées en couches séparées – temps de Pompée et de la ferveur, temps de César et du pouvoir, temps d'Albucius et de la rhétorique, temps d'Auguste et de l'Empire, temps de la narration –, se plaît à bouleverser ces diverses plages d'histoire, injectant du présent dans le passé et du passé dans le présent et, ce faisant, s'aliénant le privilège de la narration surplombante, après coup, à distance, pour plutôt prendre à bras-le-corps ce passé lointain qu'il raconte et qui apparaît souvent plus présent que son passé propre. Un exemple éloquent de ce phénomène se trouve au début du chapitre ayant pour titre « Alésia » :

Enfant, je descendais au métro Alésia. Je ne savais pas que je rejoignais la terre meuble au pied de la ville entre les murs des Gaulois et les fossés de César. [...] Les nourrissons comme des larves mangeaient avec les doigts la terre. C'était un amas d'os qui bougeait entre les lignes ennemies. Je rejoignais ces enfants qui mouraient, m'approchais des femmes récriminant tout bas contre un sort malheureux. Les vieillards rendaient souffle la bouche ouverte sans paroles. Je prenais un ascenseur à parois de verre. La porte de l'appartement de ma grand-mère s'ouvrait. Je tombais sur des savants ou sur des imposteurs. Je saluais Émile Benveniste, Verdun-Louis Saulnier ou je reculais devant René Étienne ou Albert Dauzat (A: 46).

Et, à la page suivante :

Lors du siège d'Alésia, César tarda à empoigner le manteau rouge qu'il était accoutumé de revêtir quand l'heure était décisive. [...] Pour l'heure, Pompée dort à Rome : il est tombé de la suffisance au sommeil. César se saisit enfin du manteau de sang. Il l'agrafe à l'épaule (A: 47).

Ne dirait-on pas ici un temps pareil à une sépulture retournée, où les couches les plus anciennes se retrouveraient en partie sur le dessus et où la couche de surface reposerait partiellement tout au fond? C'est souvent cette impression que donne *Albucius* : celle d'un récit où le biographe renonce au privilège de venir *après* son biographé, à l'autorité du recul historique, pour mieux

plonger dans les débris de l'histoire et du temps. À propos de ce retournement de la temporalité, André Guyon a pertinemment noté qu'« [e]n même temps que notre esprit se réacclimata à l'Antiquité, l'Antiquité nous devient contemporaine, par l'effet de brèves analogies qui soudain modernisent les Anciens, nous font voir Lucien en Dickens, Gallion en Gobineau [...], Virgile en Kafka mourant [...] et Apulée en Borgès » (1994 : 75)²⁰.

MIMÉTISME

Ultime défi à l'autorité du biographe sur lequel j'aimerais finir, le mimétisme stylistique est manifeste dans *Albucius*. Si la citation permet au biographe de se faire le relais de la parole de l'autre, de la faire entendre, les échos stylistiques ou formels lui permettent d'inscrire une fascination, à proprement parler ancillaire, au cœur même de l'écriture. Vecteur privilégié du processus de projection à l'origine de certaines entreprises biographiques, la captation du style de l'œuvre du biographé, la reprise de son lexique et de ses inflexions, en devient à l'occasion l'enjeu majeur. Le phénomène est encore plus particulier lorsqu'il s'agit de mimer une langue étrangère, *a fortiori* une langue morte comme le latin. Si l'adhésion de Quignard au personnage d'Albucius est modalisée par une certaine irrévérence à l'endroit de ses tourments et de ses manies, son inféodation à sa langue verte et vigoureuse et à l'idiome qu'il utilise, en revanche, est totale. Quignard, on le sait, a beaucoup insisté pour que l'éditeur reproduise dans *Albucius* toutes les citations latines qu'il y avait mises ; il ne fallait pas voir là, disait-il, un assaut de pédanterie, mais un « plaisir à montrer ce qu'on aime » (A : 66) et un désir de révéler la « force » et la « promptitude » souvent intraduisibles de cette langue. De manière plus radicale et plus profonde, le français de l'auteur se latinise au contact de l'œuvre de l'écrivain

20. Guyon continue : « [...] une intrigue au poison fait penser à Agatha Christie [...] tandis que la silhouette de Blanchot conduisant sa vie "comme un acteur ménage des apparitions héroïques" [...] se projette sur l'histoire d'un peintre torturant son modèle » (1994 : 75).

romain ; il se fait plus compact, plus étrange aussi, avec par exemple une utilisation inhabituelle de la conjonction « et »²¹ ou du pronom relatif « qui »²² dans un sens distributif. On peut évidemment voir dans ces procédés une application de la théorie de Walter Benjamin qui veut que la langue de départ doive « travailler » substantiellement la langue d'arrivée ([1923] 1991)²³. Je préfère y lire l'affirmation oblique selon laquelle l'œuvre et son style savent mieux dire la vie que n'importe quel biographème et que toute biographie, Albucius ne représentant pour Quignard, au bout du compte, qu'un homme-livre qui se referme sitôt que la maladie le contraint au silence. Ainsi est établie la continuité entre l'œuvre et l'homme, celui-ci se réduisant à ce que celle-là, en ses fragments rapetassés, allégorise.

*
* * *

Sous le strict rapport de l'autorité, que peut-on conclure ? La richesse même de l'entreprise de Quignard rend la synthèse difficile. Essayons pourtant. La première chose sur laquelle je voudrais revenir, c'est la conception de l'auteur, de l'*auctoritas*. Chez Quignard, l'auctorialité est duelle, à la fois nettement inscrite dans la position de maître herméneute et d'érudit que tient le scripteur²⁴ et minorée par l'adoption de la posture de compilateur, de simple augmentateur. Quoique ambigu, ce statut pourrait sembler à première vue le ravalier au rang d'auteur au second degré, d'anthologiste ou encore de simple commentateur ; or, ce

21. Par exemple : « Je juge que deux maximes sont fortes pour s'associer profondément et son corps et sa vie et son temps et sa langue » (A : 27).

22. Par exemple : « Les principaux citoyens s'empresment de s'enfuir, qui dans sa barque, qui sous du bois de chauffage dans une charrette, qui la nuit parmi les troupeaux » (A : 34).

23. Pour le latin, un exemple extrême de l'application des théories benjaminienne serait la traduction de *L'Énéide* par Pierre Klossowski (Virgile, 1989).

24. Dominique Rabaté a bien rappelé le caractère autoritaire de l'assertion quignardienne (2004).

n'est pas le cas, Quignard se donnant toute liberté non seulement de recoudre à son gré tant les déclamations consignées dans le livre que le tissu de l'existence d'Albucius, mais également d'inventer de toutes pièces des épisodes de la vie de son modèle. L'auteur a ainsi la haute main sur son recueil de controverses, de même que sur le récit de l'existence du biographé qui lui aussi, ainsi que le souligne Bruno Clément, peut être considéré comme un recueil (2005 : 346).

Humble et néanmoins affirmée, cette position auctoriale a des répercussions sur l'ensemble des choix de Quignard. Ce dernier s'autorise ainsi à revoir les classements opérés par le canon, à renverser, au profit de la rhétorique, le rapport entre celle-ci et la philosophie, à réaménager l'archive de manière à littéralement constituer un nouveau corpus de déclamations attribuées à Albucius qui puisse se plier à l'*intentio* du scripteur. Cette *intentio* est, on l'a vu, en partie autobiographique : le rhéteur romain est cette part de Quignard qui ne trouve à se dire que dans ces « récits transculturels culturalisés » (2000 : 22), dans ces « fictions intellectuelles » (2002 : 149), comme les nomme Blanckeman. Dans ce type de récits qu'il pratique volontiers, l'auteur prend aux figures historiques autant qu'il leur donne, abolissant ainsi la distance historique et temporelle, ou la brouillant plutôt. L'appropriation – des idées, des obsessions, de l'esthétique, voire de la langue de l'autre – efface la frontière entre biographe et biographé, instaurant une sorte de *continuum* à partir, curieusement, de formes brisées, pulvérisées, dé-linéarisées en quelque sorte : archive lacunaire ici, écriture fragmentaire là.

Biographie atomisée, lourdement restaurée (comme on le dit d'un monument), autobiographie fuyante, par procuration, en pointillé : la posture adoptée par Quignard dans *Albucius* et dans ses autres textes de la même eau semble sciemment renoncer à l'autorité que confère la posture idéaltypique du biographe. Elle se rapprocherait plutôt de l'attitude, à la fois plus désuète et étonnamment moderne, d'un John Aubrey – que Quignard ne se cache pas d'admirer –, auteur de vies brèves qui a cru saisir dans l'anecdote, dans le fragment, dans l'arbitraire et dans le

ALBUCIUS DE PASCAL QUIGNARD. UN DÉFI À L'AUTORITÉ

factice quelque chose comme l'éclair de vérité qui surgit de la brusque collision de la réalité et de l'imaginaire.

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, Walter ([1923] 1991), « La tâche du traducteur », traduction de Martine Broda, *Poésie*, n° 55, p. 150-158.
- BLANCKEMAN, Bruno (1999), « À propos de Pascal Quignard », dans Dominique VIART et Jan BAETENS (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris/Caen, Éditions des Lettres modernes, p. 83-97.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000), *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion. (Coll. « Perspectives ».)
- BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur. (Coll. « Critique ».)
- CLÉMENT, Bruno (2005), « L'intrigue », dans Philippe BONNEFIS et Dolorès LYOTARD (dir.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, p. 341-353. (Coll. « Lignes fictives ».)
- DION, Robert, et Mahigan LEPAGE (2007-2008), « L'archive du biographe. Usages du document dans la biographie d'écrivain contemporain », *Protée*, vol. 35, n° 3 (hiver), p. 11-21.
- GORRILLOT, Bénédicte (2009), « L'auteur Pascal Quignard », *Littérature*, n° 155 (septembre), p. 68-81.
- GUYON André (1994), « Vers le matin du monde. *Albucius*, de Pascal Quignard », *Cahiers du Cerf*, n° 20, p. 70-82.
- HOFF, François (2010), « Les *Controversiæ* dans la formation de l'orateur, ou cent mille milliards de romans? », [En ligne], [www.acstrasbourg.fr/sections/enseignements/secondaire/pedagogie/les_disciplines/lettres/langues_anciennes/ouverture_antique/ouverture_antique_av/downloadFile/attachedFile/declamations_Hoff_avril_2010.pdf?nocache=1272386377.93], (2 septembre 2010).
- JUIN, Hubert (1979), « Préface », dans Marcel SCHWOB, *Le roi au masque d'or, Vies imaginaires, La croisade des enfants*, Paris, Union générale d'éditions/10/18, p. 7-35. (Coll. « Fins de siècle ».)
- LALVÉE-LAURENT, Brigitte (1991), « Pascal Quignard et les fantasmes d'Albucius », *Critique*, vol. 47, n° 527 (avril), p. 276-297.

ALBUCIUS DE PASCAL QUIGNARD. UN DÉFI À L'AUTORITÉ

- MARGANTIN, Laurent (2009), « Ultime nostalgie : *Dernier Royaume* de Pascal Quignard », *La Revue des ressources*, 23 septembre, [En ligne], [<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article190>], (2 septembre 2010).
- NÉRAUDAU, Jean-Pierre (2000), *La littérature latine*, Paris, Hachette supérieur. (Coll. « Langues et civilisations anciennes ».)
- PRÉTA-DE BEAUFORT, Aude (2009), « *Albucius* de Pascal Quignard : une histoire de famille », *La Licorne*, n° 86, p. 195-208.
- QUIGNARD, Pascal ([1981] 1990), *Petits traités*, Paris, Maeght, 8 tomes.
- QUIGNARD, Pascal (1984), *Les tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Paris, Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal ([1986] 2005), *Une gêne technique à l'égard des fragments : essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, Galilée. (Coll. « Lignes fictives ».)
- QUIGNARD, Pascal ([1990] 2004), *Albucius*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- QUIGNARD, Pascal (1991), *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal (1994), *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal (2005), *Sordidissimes*, Paris, Grasset.
- RABATÉ, Dominique (2004), « Vérité et affirmations chez Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40, n° 2, p. 77-85.
- SALGAS, Jean-Pierre (1990), « Pascal Quignard : "Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme" », *La Quinzaine littéraire*, n° 565 (novembre), [En ligne], [<http://www.quinzaine-litteraire.presse.fr/articles/entretiens/pascal-quignard-ecrire-n-est-pas-un-choix-mais-un-symptome.php>], (2 septembre 2010).
- SÉNÈQUE LE RHÉTEUR (1932), *Controverses et suasoirs*, nouvelle édition revue et corrigée par Henri Bornecque, Paris, Garnier, 2 tomes. (Coll. « Classiques Garnier ».)
- VIRGILE (1989), *L'Énéide*, traduction de Pierre Klossowski, Marseille, André Dimanche éditeur. (Coll. « Ryôan-Ji ».)

BIOGRAPHIES,
AUTOBIOGRAPHIES, FICTIONS.
L'ART DE METTRE DES SUJETS EN RUINES

Jean-François Chassay
Université du Québec à Montréal

Ce texte porte sur un ouvrage de A. S. Byatt, *Le conte du biographe* (*The Biographer's Tale*)¹. Ce roman complexe apparaît pertinent pour la problématique de ce livre, dans la mesure où l'indécidabilité du contenu ne cesse de se réverbérer dans une forme qui se modifie sans cesse et dont les éléments se délitent souvent. Qui parle au juste, dans cette narration ? Y a-t-il quelqu'un qui tire les ficelles ? La présence d'un narrateur autodiégétique sert à tromper le lecteur. Car ce narrateur n'a aucun pouvoir sur une histoire qui lui glisse entre les doigts comme du sable. Cette cohésion perdue (du moins en apparence) force le lecteur à établir des liens qui risquent toujours d'être aléatoires et renvoient à la fois à la pratique de l'écriture, à des considérations d'ordre générique et, au bout du compte, à la figure de l'écrivain. À travers cette figure, l'énonciation chez Byatt ne cesse de se diffracter pour mieux se complexifier. Et fait par la même occasion preuve d'un humour que tout universitaire versé dans la réflexion sur la postmodernité devrait apprécier.

1. Les citations sont toutes tirées de l'édition française publiée en 2005 chez Denoël, dans une traduction de Jean-Louis Chevalier.

On ne résume pas aisément pareil roman. À moins de vouloir être vraiment exhaustif, on parvient mal à nouer ensemble les quelques fils que *Le conte du biographe* laisse traîner. Souhaitons que le lecteur qui ne connaît pas ce livre ne soit pas trop perdu, mais je dirai à ma décharge que la poétique de ce roman tient à une perte de sens continuellement mise en scène. Où en sommes-nous, au juste ? Voilà la question posée par le narrateur, et par le lecteur, par son intermédiaire.

Phineas G. Nanson étudie au troisième cycle en littérature et travaille dans le champ postmoderne, naviguant entre Jacques Derrida et Jacques Lacan, saupoudrant ses travaux de lectures tirées des recherches en *gender studies*. Quand le roman s'ouvre, il se trouve dans un séminaire et vient de prendre une décision subite. Il décide de tout laisser tomber :

J'ai pris ma décision, ex abrupto, au milieu d'un des célèbres séminaires théoriques de Gareth Butcher. Il était en train de citer Empédocle, de sa voix claire et retentissante. « Ici surgirent maints visages sans cou, des bras arrivèrent sans épaules, attachés à rien, et des yeux passèrent seuls, en grand besoin de fronts. » (2005 : 11²).

Corps morcelés et membres qui semblent indépendants les uns des autres ne sont pas sans faire penser à un assemblage génétique, comme s'il s'agissait de redonner vie à de l'inanimé. Dans ce contexte, que le responsable du séminaire soit apparenté à un boucher par son nom ne manque pas de sel. Nanson n'en peut plus de ces déconstructions savantes qui conduisent à critiquer tous les objets culturels de la même manière : « Tous les séminaires, dit-il, possédaient en fait une ressemblance fatale » (*CB* : 12).

De ces quelques phrases d'ouverture, on peut tirer une lecture métatextuelle : comment organiser le corps textuel pour en faire un tout, dynamique et vivant, qui ne se limite pas à des pièces éparées ? On peut en proposer également une lecture intertextuelle, ce paragraphe venant se clore quand Nanson déclare

2. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention *CB* suivie du numéro de la page.

avoir manqué la semaine précédente un séminaire sur *Frankenstein*, manière ironique peut-être pour l'auteur de signaler que Nanson ne pourra échapper aux questions d'identité qui traversent le roman.

En réaction sans doute à des années de labeur au cœur du monde postmoderne, il est maintenant obsédé par l'objectivité, la vérité, la quête du fait concret. Construire quelque chose à partir d'un projet solide au sens clair. Voilà exactement ce qu'il n'obtiendra pas.

Nanson se présente à Ormerod Goode, vieux professeur à la culture classique, expert des langues anciennes à l'origine du saxon. Spécialiste du socle solide des fondations de la langue et de l'écrit, il paraît bien loin de Derrida. Pourtant, il assiste lui-même au séminaire de Butcher, pour des raisons obscures. Le narrateur ajoute que Goode parlait peu au séminaire, « sauf pour corriger des inexactitudes factuelles. [...] Nul n'attachait grand prix à ces interventions. Les inexactitudes peuvent être subsumées comme une part inévitable de l'incertitude postmoderne, ou du jeu postmoderne, soit l'un soit l'autre, soit les deux » (*CB*: 12-13). Ironiquement, cette incertitude et ce jeu traversent le roman.

Goode apparaît comme une sorte de père de remplacement pour Nanson. On peut aussi le présenter sous un versant plus sombre : figure méphistophélique qui pousse Nanson dans une voie où il va s'empêtrer, pendant que Goode, lui, s'efface lentement du paysage.

Annonçant à Goode qu'il cherche un nouveau sujet de thèse, Nanson se voit suggérer la lecture d'une biographie en trois volumes de sir Elmer Bole, un érudit du XIX^e siècle, grand voyageur, connaisseur d'une dizaine de langues et de cultures orientales. Pour Goode, il s'agit du modèle par excellence de la biographie. On ne sera pas surpris d'apprendre que Nanson, avec sa formation, reste sceptique devant l'intérêt qu'il peut y avoir à écrire un livre sur un homme, qui plus est en trois lourds volumes qui voient défiler, chronologiquement, vie et œuvre. Cette biographie traditionnelle, Goode la défend d'une manière

étonnamment originale : « [...] une grande biographie est une noble chose. Considérez, a-t-il dit, le fait qu'aucun individu ne ressemble à aucun autre. Nous ne sommes pas des clones, nous ne sommes pas des êtres haplodiploïdes. De l'œuf à l'éventuel déclin, chacun de nous est unique » (CB : 17).

On s'étonne de certaines formules : « aucun individu ne ressemble à aucun autre », « Nous ne sommes pas des clones », « de l'œuf à l'éventuel déclin », « des êtres haplodiploïdes », terme renvoyant à *haploïde*, qui se dit d'une cellule possédant un seul jeu de chromosomes. Autant de manières d'exprimer le rapport au biographique qui installe un parallèle avec la génétique et rappelle qu'il s'agit de deux inscriptions de la filiation. Ces signes annoncent que dans ce roman, génétique, biographique et filiation ne cesseront de s'entrelacer et de se court-circuiter.

À sa grande surprise, Nanson dévore cette biographie qui devient une obsession. Il admire la manière dont l'auteur « procède au rassemblement et à la mise en ordre de *faits* » (CB : 30). Au point où il décide d'écrire lui-même la biographie... du biographe de Bole, un certain Scholes Destry-Scholes, duquel il n'existe à peu près aucune trace, comble de l'ironie. Il se serait noyé en 1965, à l'aube de la quarantaine, dans un maelström en Norvège. Goode dit l'avoir déjà rencontré, et ajoute : « Il n'a jamais été retrouvé, mais aussi il n'avait aucune chance de l'être » (CB : 40). Phrase à double sens, tant il est vrai que l'existence de Destry-Scholes apparaît équivoque. Le biographe semble évanescer. À force d'en inventer les contours, Nanson ira jusqu'à parler de son « Destry-Scholes fictif » (CB : 57). Entre la figure de l'écrivain biographe et celle d'un personnage de fiction, les frontières s'effacent. Pour complexifier le dossier, Nanson découvre que le nom Scholes Destry-Scholes ne correspond pas au vrai nom de l'auteur... mais presque. Il s'appelait en réalité Percival Scholes Destry. Son père et sa mère s'appelaient respectivement Scholes et Destry. Nanson dira : « C'était certainement le même. Deux personnes ne naissent pas le même jour dans la même petite ville avec Destry et Scholes dans leur nom » (CB : 42). Certes. Mais mentionner cette évidence apparente

distille un doute sur l'authenticité de l'auteur, qui s'ajoute à d'autres interrogations sur les contours d'un individu qui ressemble beaucoup plus, au fil des pages, à un « personnage ». Ironiquement, autant la vie de Bole est « pleine », traversée par des voyages incessants, des rencontres, des événements, des publications, une érudition fabuleuse, autant celle de Destry-Scholes paraît vide et n'offre aucune prise. Symptomatiquement, la petite ville où il naît est d'une banalité sans nom (j'emploie l'expression à dessein) et il n'existe sur place aucune trace de sa naissance. Un auteur s'impose comme une « autorité », mais celle-ci se désintègre au fil des pages, car Destry-Scholes devient de moins en moins l'auteur des textes qu'il semble avoir écrits.

Nanson entre en contact avec différentes personnes qui possèdent des documents sur Destry-Scholes. D'abord une archivist qui lui remet trois courts textes dont le statut apparaît imprécis : fiction, fragments biographiques, éléments biographiques dont Destry-Scholes se servait pour répandre avec parcimonie des éléments autobiographiques ? On chercherait en vain une réponse nette. D'autant que les propos de l'archiviste ne manquent pas d'être ambigus : « Le matériau paraissait biographique. Il y avait même une mention du maelström. Elle serait très heureuse, disait-elle, si je pouvais établir que ces fragments appartenaient positivement aux archives Destry-Scholes, car elle n'avait pas idée où les classer autrement » (CB : 55). Il n'en sera plus question, et pourtant cette phrase sous-entend que rien ne garantit l'appartenance des documents au « corpus » Destry-Scholes.

Les trois textes sont reproduits dans le roman et leurs protagonistes sont présentés par des initiales : CL dans le premier cas, FG dans le deuxième et enfin HI. On finit par comprendre qu'il s'agit du naturaliste suédois Carl Linné, l'un des premiers penseurs de l'écologie, du scientifique Francis Galton, l'un des fondateurs de la psychologie différentielle, grand statisticien, inventeur de l'identification par empreintes digitales et du sac de couchage, mais surtout connu pour ses travaux sur l'eugénisme, puis de l'écrivain Henrik Ibsen. Un taxinomiste, un statisticien, un dramaturge.

Ces textes demeurent obscurs après la lecture, puisqu'ils s'arrêtent à quelques traces biographiques (ou inspirées de la biographie) sans que le sens global du propos ne soit révélé. Ils sont de plus incomplets : des indications de Destry-Scholes permettent de constater qu'il hésite sur des formulations, se demande s'il ne devrait pas retirer certains propos, etc. Une taxinomiste que Nanson rencontre, spécialiste de Linné, dira après la lecture du texte que Destry-Scholes a consacré à ce dernier : « C'est un tissu de vérités, semi-vérités et contrevérités, à ce qu'il me semble. [...] Il y a ici des bribes inauthentiques suspendues à des crochets authentiques. Pourquoi faire une chose pareille? » (CB: 156-157). Voilà bien la question que se pose Nanson.

Des semaines après avoir passé une annonce dans le *Times Literary Supplement*, il reçoit une lettre d'une femme qui se présente comme la nièce du biographe, qu'elle n'a jamais connu. Elle est la fille de sa sœur, elle-même morte depuis quelques années, et dit être en possession de documents lui ayant appartenu. Ceux-ci se trouvent dans une valise.

Ces documents épars, fragmentaires (fiches numérotées, mais dont l'ordre paraît pourtant aléatoire, ébauche d'informations, extraits de lettres, photos – mais aucune de Destry-Scholes), resteront largement épars et fragmentaires (et souvent présentés de cette manière au lecteur). En réalité, ces documents ouvrent un abîme. Entre Destry-Scholes, Linné, Galton, Ibsen et Nanson lui-même, entre genres et disciplines, entre différents types d'écrivains (dramaturge, biographe, classique ou formé au poststructuralisme, autobiographe, scientifique), les repères disparaissent et l'autorité narrative est déstabilisée. Nanson affirme, à la fin du roman :

J'ai admis que j'écris une histoire, [...] et cette histoire d'une recherche racontée à la première personne est devenue, je dois le reconnaître, une véritable histoire à la première personne, une autobiographie. Je déteste l'autobiographie. Elle glisse entre les doigts, elle n'est pas fiable et, pis, elle est imprécise. (Je tente ici d'éviter le problème du déclin de la croyance dans l'idée d'objectivité en dérivant vers l'idée plus sûre, et idéolo-

giquement non chargée, de précision. Je ne crois pas que cette tactique marche vraiment.) (*CB* : 327).

Après la lecture des trois fragments biographiques, et plus encore après la lecture des fiches, la narration se décompose, le roman joue même des codes génériques et on ne sait plus trop comment *lire* ce texte. Les fiches, les extraits de lettres sont présentés tels quels dans le corps de la narration, comme les trois fameux documents sur les trois auteurs, reproduits les uns à la suite des autres.

Nanson découvre que certaines fiches qui semblent de la main de Destry-Scholes sont en fait copiées intégralement d'une biographie de Galton. Tel fait prétendument avéré de la vie de Galton, tel voyage, a été nié par Galton lui-même. Non seulement tel voyage de Linné ne peut être prouvé historiquement, mais Nanson indique, dans une parenthèse qui semble un détail, cinq pages avant la fin du roman : « [...] (ai-je dit que la contre-façon par Destry-Scholes de la fabrication par Linné de sa fausse visite du maelström était un pastiche d'Edgar Allan Poe ?) » (*CB* : 335). Cette note, présentée comme sans importance, alors qu'elle entrelace mensonge, interprétation fallacieuse et fiction, voit le roman s'écrouler. Car à partir de là, jusqu'à quel point les informations historiques et biographiques dans le roman sont-elles justes ? Question d'autant plus complexe que plusieurs de ces informations sont bel et bien avérées, il suffit de fouiller dans les encyclopédies et les biographies (extradiégétiques) pour le constater.

Nous sommes dans un roman, mais la masse des informations proposées repose sur un poids de véridicité. D'où la question des savoirs en jeu : sont-ils vrais ou faux ? Lesquels sont vrais, lesquels sont faux ? Et jusqu'à quel point ? L'auteur semble disparaître derrière des textes qui l'effacent. Destry-Scholes est-il une fiction ? Un faire-valoir ? À quoi adhère-t-on vraiment, à quels textes adhère-t-on vraiment dans ce roman ?

Voilà Nanson, et le lecteur par la même occasion, devant un cul-de-sac. Sa vie professionnelle part à vau-l'eau, Destry-Scholes

s'évanouit peu à peu, lui-même n'aura jamais su rassembler de documents fiables à son propos, on ne parvient pas à saisir l'intérêt ou la valeur de ses travaux sur Linné, Galton et Ibsen, fragments obscurs, sans perspective singulière ni direction. Rien ne semble tenir, conduire à une réflexion solide, épistémologique ou romanesque. Et pourtant...

L'intérêt du roman repose justement sur une tension constante entre la possibilité et l'impossibilité de construire quelque chose de *vrai*, dont les balises seraient clairement établies. Comment redonner sens à la vie d'un individu ? Comment rendre compte de ce qu'il *a été* ?

Biographie, autobiographie : sur ces valeurs sûres pendant si longtemps, criantes d'authenticité (X, sa vie et son œuvre, Moi, ma vie et mon œuvre), plane aujourd'hui un lourd soupçon. Byatt prend un malin plaisir à mettre ces genres en ruines. Par la même occasion, toute la structure du roman se délite au fil des pages. Les informations prétendument avérées qui forment la trame événementielle du roman sont de plus en plus minées à mesure qu'on avance dans la lecture.

De Linné, on peut lire dans le document qui lui est consacré qu'il s'agissait d'un « collecteur de faits » (CB: 70). On pourrait tenir de semblables propos pour Galton et Ibsen, hommes de *faits*, de classements précis, de hiérarchisation des savoirs. L'ironie tient à ce que par leur entremise, une indécidabilité bien postmoderne s'exprime dans les recherches de Nanson.

Cela suffit-il à expliquer pourquoi Destry-Scholes a réuni ces trois hommes ? Les classificateurs sont nombreux (il sera notamment question de Charles Fourier dans le roman). Pourquoi ces trois-là en particulier ? On voit mal d'abord ce qui les unit. Un homme bien inscrit dans son temps, le XVIII^e siècle, deux autres nés au XIX^e siècle et qui font le pont avec le XX^e ; deux scientifiques et un dramaturge ; deux Scandinaves et un Anglais. Autant de points qui rapprochent chaque fois deux d'entre eux pour aussitôt repousser le troisième.

Il n'y a peut-être aucune explication valable, mais justement : tout le travail de marionnettiste de Destry-Scholes (qui

que soit Destry-Scholes) consisterait à laisser les fragments en plan pour le plaisir d'imaginer quelqu'un tenter de replacer les pièces du puzzle. Nanson est d'ailleurs conscient qu'il se laisse prendre au jeu :

Moi non plus je ne pouvais m'empêcher de penser à ces trois histoires, ou fragments d'histoires, comme si, considérées ensemble, elles faisaient toutes partie d'une œuvre plus considérable en cours. Elles me présentaient un seul problème ; il était très tentant d'en faire un objet singulier (*CB* : 130).

D'une part, il existe toujours des risques de créer des connivences, de voir ce qu'on veut bien voir, en dénaturant le sens de ce qu'on a sous les yeux (ce pourrait être la définition d'une mauvaise analyse textuelle). D'autre part, la culture peut justement se définir comme une récréation, la remise en perspective du réel qui nous permet de le voir autrement, de le repenser pour empêcher la stagnation du monde. Le narrateur se débat entre ces deux manières de percevoir les choses à partir des éléments qu'il a entre les mains et qui le reconduisent toujours à son rapport conflictuel à la postmodernité.

Nanson constate l'existence de filiations. Le professeur Goode devient un père de remplacement pour lui, figure qui se transforme en celle du père absent. La biographie relève aussi, bien sûr, de la filiation. Filiation convaincante lorsque Destry-Scholes se penche sur le cas de Bole, beaucoup moins avec Linné, Galton et Ibsen. Dans le cas de Nanson par rapport à Destry-Scholes, il s'agit manifestement d'une filiation impossible. Mais cela tient pour partie au fait que Nanson se révèle un vrai lecteur, soit quelqu'un qui ne cherche jamais un miroir dans un texte, selon ses mots, quelqu'un plutôt en quête d'une altérité radicale. En ce sens, en toute logique (en toute lucidité), il dira : « Je ne suis pas très doué pour trouver qui Scholes Destry-Scholes était parce que cela ne m'intéresse pas beaucoup de trouver qui je suis » (*CB* : 133).

Plus loin, il reviendra sur des filiations *naturelles* d'une autre façon :

Que Destry-Scholes pensait-il être le rôle d'un biographe ? Pourquoi a-t-il proféré des mensonges et écrit des parodies ? Je commençais à trouver de plus en plus ardu de démêler ses idées sur ses trois personnages – et les fils se dévidaient tout le temps, de Linné à Artedi, de Galton à Darwin et Pearson – d'avec ma propre quête d'un moyen de regarder le monde, d'une collision frontale avec les *choses*³ (CB : 219).

Le roman distille à la fois des informations vraies et fausses, et les fausses permettent d'ouvrir à la compréhension du lecteur ce que les vraies (les « faits ») ne suffisent pas à amener à la conscience.

Ce qui est en jeu dans les fragments lus, dans les débats entre Galton et Darwin, les liens entre Linné et Artedi, c'est aussi *l'évolution* du genre biographique et les effets hasardeux de l'Histoire. Nanson, à force de réflexions, s'interroge sur le sens à donner à la biographie :

Que manigançait Destry-Scholes ? Telle est la question, ma question. J'ai formé l'hypothèse provisoire, après avoir lu Pearson, que Destry-Scholes menait une expérience sur la nature du récit biographique. Il existe une différence entre le type de biographie qu'écrivait Pearson, celle que Destry-Scholes consacra à Elmer Bole, et la biographie moderne critique ou psychanalytique (CB : 217).

Dès lors, il propose une théorie de l'évolution (au sens presque darwinien, avec sa part de hasard) du genre biographique. Le rapport à la vérité, aux faits et à l'interprétation se trouve remis en question par la manière dont un auteur énonce la vie d'un autre auteur. C'est aussi l'environnement qui détermine le sens et la valeur à donner aux propos d'un auteur qu'on glorifie. Conscient qu'on échappe difficilement à sa formation (et à son époque), Nanson dira : « Je n'arrivais pas à me défaire du besoin typique des années quatre-vingt-dix de penser qu'un critique des années cinquante est à la fois naïf et calculateur » (CB : 43).

3. Peter Artedi était un naturaliste suédois, mort à 30 ans, et Karl Pearson, un mathématicien anglais, qui deviendra l'ami puis le biographe de Galton après la mort de celui-ci.

Les accidents de l'Histoire sont nombreux et modifient les interprétations à donner d'un auteur. Nanson cite à cet égard Pearson, le biographe de Galton :

« Le but de l'existence » de Galton [écrit Pearson] a été « d'étudier les changements raciaux collectifs en maints domaines, dans le dessein de contrôler l'évolution de l'homme, comme l'homme contrôle celle de maintes formes de vie. » [Nanson ajoute :] Ceci fut naturellement écrit dans l'ignorance candide des usages auxquels de telles idées étaient destinées, et la réaction horrifiée que provoquent aujourd'hui en nous de telles déclarations n'eût assurément pas manqué de surprendre les idéalistes de la fin du règne de Victoria (CB : 215).

Galton était un homme de son temps, avec les défauts propres à la majorité des bourgeois de son époque (je pense aux effets abominables du colonialisme – colonialisme auquel, par contre, son cousin Charles Darwin était opposé). Il n'était pas pour autant le monstre qu'on a inventé, en ramenant toute son œuvre à l'eugénisme, comme s'il avait été la seule influence des nazis. De toute manière, ne faisons pas les Tartuffes : le DPI (diagnostic pré-implantatoire) qui permet d'extirper des maladies génétiques héréditaires, ce qui s'avère une excellente chose, c'est *bel et bien* de l'eugénisme, c'est-à-dire une « amélioration du patrimoine génétique », définition que Galton donnait à l'eugénisme. La recherche se pense d'une tout autre manière et dans un tout autre contexte que ce qui prévalait à l'époque où Galton proposait ses hypothèses, cela ne change rien au fond de l'affaire. Ce roman ne cesse de rappeler que nous sommes toujours notre propre angle mort et qu'il est toujours plus facile de lire le passé que notre propre époque.

Aujourd'hui, au cinéma, on peut découper des gens à la tronçonneuse sans que personne ne s'offusque, mais il existe des associations qui se battent pour qu'aucun personnage ne fume dans un film parce que cette activité apparaît immorale. On peut supposer que dans un siècle les gens se rouleront par terre devant notre rectitude politique, de la même manière que nous rions comme des baleines en constatant qu'à l'époque victorienne,

pour la bourgeoisie européenne, un être humain se définissait comme un homme, blanc, hétérosexuel, riche et si possible barbu (ce qui permettait d'être davantage à l'image de Dieu, barbu comme chacun le sait).

Entre vrai et faux se modèle et se module la connaissance ; le savoir constitué se crée à mesure à partir d'hypothèses qui sont autant de fictions, de vérités relativisées par la doxa sociale, les angles morts de sociétés qui ne peuvent ou ne savent pas toujours remettre en question les mythes qui les habitent. Ce que le roman de Byatt met habilement en scène, en montrant aussi comment le déferlement des biographies, autobiographies, du « fait vécu » alimente largement le discours social et le regard porté sur les auteurs. *Le conte du biographe* fait apparaître comme en palimpseste les siècles et leurs interprétations de la réalité, dans le biographique, la génétique, l'hérédité et l'Histoire. Ce roman explore et interroge, par un biais imaginaire, les frontières entre réel, véridicité et fiction. Cette porosité des frontières qui provoque le désarroi de Nanson est celle d'une époque, la nôtre. Une époque où le savoir, parce que les frontières ne sont plus claires, parce que les hiérarchies sont remises en question et les statues, déboulonnées, où le savoir, donc, est en crise. Mais, peut-être est-il bon de le rappeler, alors que les problèmes économiques ne semblent conduire qu'à une définition morose sinon apocalyptique de ce terme, une crise peut être une formidable occasion de réflexion intellectuelle.

BIOGRAPHIES, AUTOBIOGRAPHIES, FICTIONS

BIBLIOGRAPHIE

BYATT, Antonia Susan ([2000] 2005), *Le conte du biographe*, traduction de Jean-Louis Chevalier, Paris, Denoël.

UNE HISTOIRE
DONT VOUS N'ÊTES PAS LE HÉROS.
LE VIEUX CHAGRIN DE JACQUES POULIN

Jean Morency
Université de Moncton

Raconter une histoire n'est pas chose facile, surtout quand vous êtes l'écrivain le plus lent du Québec et que vous vous trouvez, de surcroît, en panne complète d'inspiration. Il semble pourtant qu'il n'y ait rien de plus normal, pour cet écrivain d'un genre assez particulier, que de se raconter des histoires et de se tromper soi-même en inventant de toutes pièces un monde imaginaire et des personnages qu'il sait très bien, au fond, n'être que de pures fabulations. C'est du moins la leçon que nous donne l'écrivain québécois Jacques Poulin dans *Le vieux Chagrin*, un roman publié en 1989 qui me semble poser avec acuité la question de la transmission et de l'autorité narratives. Roman à la fois limpide et opaque, *Le vieux Chagrin* montre d'un côté la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, que peut éprouver l'écrivain à écrire une histoire et, d'un autre côté, la facilité déconcertante avec laquelle l'homme qui se trouve derrière cet écrivain peut se raconter des histoires et se mentir à lui-même. Dans le texte qui suit, je me propose de saisir les tenants et les aboutissants de ce paradoxe fondateur de l'acte de narration, en suivant à la trace le personnage de Jim, le narrateur du *Vieux Chagrin*, dans sa tentative désespérée d'écrire une histoire qui se dérobe sans cesse. Je vais donc tenter de présenter cette curieuse odyssée

au sein d'une écriture qui se refuse, avant d'établir les liens entre cette odyssée et les principaux intertextes qui structurent *Le vieux Chagrin*, dont le plus important est *Les contes des mille et une nuits*, ainsi qu'avec les romans plus récents de Poulin.

UNE MÉSAVENTURE DE L'ÉCRITURE

Jim, le narrateur du *Vieux Chagrin*, est un écrivain solitaire qui vit dans une vieille maison délabrée, sur la rive sud du fleuve Saint-Laurent, près de la ville de Québec. Un jour de printemps, il découvre sur la berge des traces de pas qui sont exactement à sa taille. Ces mystérieuses traces le mènent jusqu'à une petite grotte « dans laquelle on entrait en se faufilant par une brèche très étroite » (Poulin, [1989] 1995 : 9¹) et où il découvre un exemplaire des *Contes des mille et une nuits* :

Le cœur un peu serré, je tournai lentement les pages. Sur la page de garde était inscrit à l'encre bleue un prénom avec une initiale : Marie K. Je le prononçai à mi-voix et alors, dans ma tête et dans mon cœur, ce fut le nom de « Marika » qui résonna pour toujours (LVC : 14).

Jim devient rapidement amoureux de cette femme qu'il ne connaît pas, mais qu'il va s'ingénier à rencontrer durant tout l'été qui suivra, sans jamais y parvenir. Figure aussi tenace qu'énigmatique et évanescence, Marika ne semble en effet exister que dans sa tête et dans son désir de la rejoindre. En fait, le lecteur du *Vieux Chagrin* est rapidement poussé à comprendre que Marika n'existe pas, sinon dans les histoires que Jim, en bon mythomane qu'il est, se raconte à lui-même.

Un jour, Jim aperçoit pourtant une femme qui marche sur la grève en direction de sa maison. Il y a vite péril en la demeure, d'autant plus qu'un de ses chats, le vieux Chagrin, vient de rentrer en dégageant une odeur nauséabonde qui a empesté toute la maison :

1. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention LVC suivie du numéro de la page.

En un bond, je fus dans la salle de bains. J'attrapai la canette de Florient qui traînait sur le réservoir des cabinets et, me plaçant à l'entrée de la cuisine, je vaporisai un long jet parfumé à la lavande en direction de Chagrin, et quatre jets plus brefs en direction des quatre coins de la pièce. Le vieux chat se sauva à toute vitesse dans l'escalier de la cave. Je remis la canette où je l'avais prise et me hâtai de m'asseoir à la table de la cuisine. Je fis semblant de lire le journal : c'était un journal de la semaine précédente, mais je fis comme si j'étais très absorbé dans la lecture des nouvelles. Mon cœur battait à tout rompre (LVC: 37-38).

Hélas! ce n'est pas la mystérieuse Marika qui frappe à la porte de Jim, mais « une grande femme, large d'épaules, qui pouvait avoir une quarantaine d'années » (LVC: 38), surnommée Bungalow, qui a quitté mari et enfants après vingt ans de loyaux services pour acheter une maison dans le Vieux-Québec destinée à héberger les femmes victimes de violence conjugale. Plutôt qu'une femme imaginaire et largement fantasmée, c'est une femme bien campée dans le réel que Jim découvre en Bungalow. Qui plus est, il fait bientôt la connaissance de la Petite, une jeune fille de 17 ans qui a été abusée par son père adoptif et qui, meurtrie, s'est réfugiée dans la maison de Bungalow. La Petite se met à fréquenter de plus en plus la vieille maison de bois, dans l'espoir de panser ses blessures, de s'inventer un passé et, pourquoi pas, de se donner un futur.

Au moment même où il fantasme sur une femme imaginaire, Jim est ainsi confronté coup sur coup à deux femmes profondément marquées par la vraie vie. Ce clivage entre l'idéalisme et le réalisme structure d'ailleurs tout le roman, roman qui est par ailleurs caractérisé par une tonalité romantique certaine. En effet, dans *Le vieux Chagrin*, Poulin élabore une théorie de l'âme liée au romantisme allemand, une théorie qui explique en grande partie la figure de Marika :

Selon ma théorie, l'âme ne se trouvait pas à l'intérieur du corps, comme on le croyait généralement, mais plutôt à l'extérieur. Elle était plus grande que le corps, elle l'enveloppait et le tenait au chaud. Elle avait une couleur un peu bleutée

qui se voyait parfois dans l'obscurité. Elle ressemblait à une longue chemise de nuit, légère, transparente et vaporeuse. Au moment de la mort, elle quittait le corps et flottait quelque temps dans l'air, à la manière d'un fantôme, avant d'aller rejoindre les autres âmes dans le ciel (*LVC*: 44-45).

Il existerait même, selon cette théorie élaborée par l'écrivain, « des liens de parenté entre les âmes : il y a même des âmes sœurs, et elles se cherchent et sont malheureuses tant qu'elles ne se sont pas retrouvées » (*LVC*: 89). On aura compris que Marika est en quelque sorte l'âme sœur de Jim, son double féminin, son *anima* si l'on préfère, ce que suggère le motif de la porte étroite donnant accès à la caverne où Jim a découvert le livre où est inscrit en bleu, couleur de l'âme, le nom de Marie K. C'est d'ailleurs à cette conclusion que parvient le narrateur à la fin du roman : « Marika n'existait pas vraiment, elle n'était que la projection d'un désir, une partie de moi-même, ma moitié féminine, ma douce moitié » (*LVC*: 184).

Cette inclination pour l'imaginaire tranche pourtant avec le manque d'inspiration qui caractérise l'écrivain. Habile à se raconter des histoires, Jim a pourtant beaucoup de difficulté à raconter une histoire, ou plus précisément à « écrire une histoire », une formule qui revient comme un leitmotiv tout au long du roman. Cette difficulté découle en partie du fait que le roman qu'il essaie d'écrire au moment de sa rencontre imaginaire avec Marika est une histoire d'amour : « Le livre que j'écrivais au grenier, tous les jours sauf le samedi et le dimanche, était une histoire d'amour. Mais je n'arrivais pas à bien voir mon personnage féminin, et l'histoire venait difficilement » (*LVC*: 15). Or, selon Ernest Hemingway, l'écrivain fétiche de Jim, « l'écrivain devait toujours s'en tenir aux sujets qu'il connaissait le mieux » (*LVC*: 26). Jim est le premier à convenir qu'il a enfreint cette règle, et que c'est pour cette raison que l'écriture de son roman progresse si lentement :

J'essayais d'écrire une histoire d'amour sans être moi-même amoureux. J'avais sans doute choisi ce sujet parce que, me sentant vieillir, j'avais peur qu'il ne me reste pas le temps

d'être amoureux une dernière fois. Pour sortir de l'impasse, il me restait deux solutions : ou bien je changeais de sujet, ou bien je m'intéressais de plus près à cette personne qui s'appelait Marika. J'optai pour cette deuxième solution (*LVC* : 27).

Jim espère ainsi que sa relation avec Marika va lui permettre de relancer son histoire, jusque-là figée dans une immobilité absolue. À ce stade de l'histoire, son héros se trouve en effet dans un bar du Vieux-Québec, en train de regarder le dos d'une fille assise au comptoir, tandis que tourne *Lili Marlene*, la chanson de Marlène Dietrich. Il attend que la fille en question se retourne pour qu'il puisse enfin voir son visage, mais les choses s'étirent et s'éternisent :

La musique s'éteignit doucement. Le barman referma le couvercle du tourne-disque comme si *Lili Marlene* était la toute dernière chanson qu'on pût entendre dans ce bas monde, et mon héros avait toujours les yeux fixés sur le dos de la fille accoudée au comptoir. Il attendait qu'elle se retourne et j'attendais avec lui (*LVC* : 24).

Mais rien ne se passe. Comme la fille ne se retourne toujours pas, Jim se remet à faire les cent pas dans le grenier :

Loin d'être un auteur qui réfléchissait beaucoup, je me laissais guider par l'instinct ou l'intuition. Mais l'ennui, avec cette méthode, c'est que le travail avançait très lentement. Au bout d'une heure et demie, dans le bar du vieux Québec, les personnages n'avaient toujours pas bougé, le tourne-disque restait muet et toute la scène était figée dans une immobilité absolue. Celui qui faisait les cent pas dans le grenier était sans aucun doute l'écrivain le plus lent du Québec (*LVC* : 25).

Cette lenteur qui confine à l'impuissance tranche singulièrement avec la force de narration qui est attribuée, de façon assez ironique par ailleurs, à la figure d'Hemingway. Autant Jim se définit comme un être indécis et velléitaire, comme une « maudite Balance » (*LVC* : 32), autant le grand écrivain américain lui apparaît comme un homme volontaire et bourré d'énergie, qui aurait été capable, lui, d'élucider en deux temps, trois mouvements

le mystère de Marika et de faire connaissance avec elle. Jim en vient même à imaginer ce que le vieux Hemingway aurait fait à sa place s'il avait trouvé ces traces de pas dans le sable :

D'abord, en regardant les empreintes, il aurait deviné plusieurs choses sur la personne qui était passée par la crique sablonneuse ; il aurait certainement pu dire son sexe, son âge, son caractère ou son humeur ; la lecture des pistes était un art qu'il avait appris des Indiens avec lesquels, au temps de sa jeunesse, il était allé pêcher et chasser dans le Michigan (*LVC*: 27).

Plutôt que de se réfugier, comme Jim, dans le grenier d'une vieille maison, le grand romancier se serait installé sur la plage pour attendre la belle Marika :

En la voyant rentrer, pieds nus, d'une promenade sur la grève, il lui aurait offert une coupe de champagne en disant : « Il n'est pas aussi froid que si nous étions au Harry's Bar de Venise, chère Madame, mais j'ai pensé qu'un verre de ce bon vieux Mumm était la seule chose digne de célébrer notre première rencontre. » Le vieux Hemingway aurait dit ça sur un ton de fausse humilité parfaitement réussi (*LVC*: 28).

Mais comme il n'est pas Hemingway, Jim ne sera jamais assez audacieux ni même assez romanesque pour affronter la belle inconnue. Paradoxalement, ce n'est pas l'évanescence de Marika, mais bien plutôt l'entrée en scène de la Petite dans sa vie qui va permettre à Jim de relancer son histoire : « Dans le petit bar du Vieux-Québec, mes personnages, qui étaient figés comme dans un musée de cire, se remirent à bouger. La femme assise au comptoir se retourna, mon héros vit enfin son visage et, à quelques détails près, c'était... le visage de la Petite » (*LVC*: 49). Jim est d'ailleurs conscient que « l'art étant artificiel par définition, l'écrivain construit son œuvre à partir de tous les éléments qui lui tombent sous la main, et qu'il n'est pas tenu à d'autre règle que celle de la vraisemblance » (*LVC*: 49). Mais comme il le dit lui-même, l'ennui, c'est que « les mots sont indépendants comme les chats et ils ne font pas ce que vous vou-

lez. Vous avez beau les aimer, les flatter, leur parler doucement, ils s'échappent et partent à l'aventure » (*LVC*: 31). C'est ainsi qu'aussitôt qu'elle est remise en marche, l'histoire d'amour de Jim s'enlise à nouveau et se transforme en une histoire d'amitié entre l'homme et la femme qui se sont rencontrés dans le bar du Vieux-Québec. Jim a même l'impression que quelqu'un écrit parfois à sa place : « [J]e n'étais pas maître de ce que j'écrivais ; parfois même, j'avais l'impression que l'auteur était un autre que moi » (*LVC*: 72), avoue-t-il. Jim en vient même à élaborer sa propre esthétique ou poétique de la narration, dans un long passage que je me permets de citer en entier :

Quand vous commencez à raconter une histoire, vous êtes comme un voyageur qui a vu de très loin un château. Dans l'espoir de l'atteindre, vous suivez un petit chemin qui descend au flanc d'une colline vers une vallée couverte de forêt. Le chemin se rétrécit et devient un sentier qui s'efface par endroits, et vous ne savez plus très bien où vous êtes rendu ; vous avez l'impression de tourner en rond. De temps en temps, vous traversez une clairière inondée de soleil, ou vous franchissez une rivière à la nage. Au sortir de la forêt, vous escaladez une petite montagne. Parvenu au sommet, vous apercevez le château, mais c'est sur la colline suivante qu'il se trouve et il est moins beau que vous ne l'aviez cru : il fait penser à un manoir ou à une grande villa. Sans perdre courage, vous descendez encore une fois dans une vallée, vous traversez une forêt obscure et, à bout de force, vous arrivez enfin devant le château. En réalité, ce n'est pas un château, ni un manoir, ni même une villa : c'est plutôt une vieille maison délabrée et, curieusement, elle ressemble beaucoup à celle où vous avez passé votre enfance (*LVC*: 73-74).

Raconter une histoire revient ainsi à emprunter une route qui fait un très grand détour avant de vous ramener à votre point de départ, c'est-à-dire au décor familial de votre enfance ; c'est d'ailleurs pourquoi, dans *Le vieux Chagrin*, l'histoire d'amour que tente désespérément d'inventer le romancier en vient à se dissoudre, pour céder la place à quelque chose de plus essentiel, d'une part à l'histoire de l'amour impossible entre Jim et son

double féminin Marika, et d'autre part à l'histoire de sa rencontre avec la Petite, une histoire qui renvoie justement aux premières impressions de l'enfance, celles-ci étant perçues par l'intermédiaire des plus lointains souvenirs et de la nostalgie qui les enrobe :

Plus on vieillit, plus il est facile de se rappeler les choses et les gens que l'on a connus et les lieux où l'on a vécu dans son jeune âge. Les détails qu'on avait oubliés, un seuil de porte usé par les pas, le motif d'un papier peint ou d'une tenture, la couleur d'un vieux fauteuil en velours – tout cela nous revient en mémoire avec une précision de plus en plus grande, comme si l'enfance était un pays que l'on retrouvait après une longue absence, et comme si le voyage de la vie n'était en réalité qu'une longue courbe fermée au bout de laquelle on revenait au point de départ (*LVC*: 107-108).

On comprend alors que les histoires, même celles qu'on s'invente par-devers soi, ne sont finalement qu'un point de départ ou encore un prétexte, au sens littéral du terme. Ce qui compte vraiment, c'est d'arriver au terme du voyage et de retrouver, parmi les bribes de ce qui a été et ne sera jamais plus, certaines vérités essentielles de l'être. Dans cette perspective, quelques épisodes du *Vieux Chagrin*, purement descriptifs en apparence, tranchent avec la diégèse proprement dite, par exemple le motif du vieux chêne sans cœur, qui renvoie directement au personnage de Jim :

Les chênes étaient cependant plus nombreux. L'un deux, que j'appelais « le chêne sans cœur », était plus court que les autres et il avait l'air assez robuste si on le regardait par une des fenêtres de la maison ; toutefois, si on arrivait par la grève, on pouvait voir qu'il était déchiré du haut jusqu'en bas et que le tronc avait été évidé : le vieux chêne n'avait plus de cœur. Malgré cela, il n'était pas en plus mauvaise forme que les autres chênes, tous plus ou moins affaiblis par l'âge (*LVC*: 18).

Il en va de même du motif du double, exprimé par la figure de Marika, qui constitue la clé de l'énigme du roman, comme le suggère cet autre passage : « À ce moment précis, il me vint le

sentiment très aigu que la ressemblance entre Marika et moi était une chose extrêmement importante, et que j'allais rater ma vie si je n'en tenais pas compte » (*LVC*: 85). Il y a enfin ce passage dans lequel Jim raconte son plus ancien souvenir, qui remonte à la petite enfance, quand il s'était blessé en jouant à la police et aux bandits :

Ce dont je me souvenais avec le plus de précision, c'était que mon père avait une chemise blanche et que le sang qui coulait abondamment de ma blessure faisait une tache rouge sur sa chemise. J'avais peur qu'il ne me réprimande à cause de cette tache. Ce n'étaient ni la douleur, ni la crainte de mourir qui me tourmentaient, mais bien cette peur irraisonnée qu'il ne se mette en colère contre moi (*LVC*: 69).

Situés en marge de l'histoire racontée, ces passages sont pourtant essentiels à la saisie du roman, à l'exemple des nombreux intertextes que le roman sollicite et dont j'aimerais maintenant dire quelques mots.

LE RÉSEAU DES INTERTEXTES

Il va sans dire que *Les contes des mille et une nuits* constituent l'intertexte le plus important du roman de Poulin. Suggérés par le livre que Jim découvre dans la caverne, les fameux contes redoublent l'action romanesque et mettent l'accent sur l'importance de l'acte de raconter. Le navire ancré dans la baie, que Jim croit appartenir à Marika, s'appelle d'ailleurs le *Dinarzade*, le nom de la sœur de Schéhérazade, la célèbre conteuse. De même, au fur et à mesure que l'été progresse et tire vers sa fin, Jim constate que la personne à qui appartient l'exemplaire des *Mille et une nuits* avance de plus en plus dans sa lecture. Certains contes en particulier prennent une signification particulière dans le roman. Parmi ceux-ci, il convient de mentionner naturellement « La caverne d'Ali Baba », mais aussi l'« Histoire du jeune roi des îles Noires », dont Jim lit un passage lors d'une de ses incursions dans la caverne de Marika : « Mon attention fut attirée par cette curieuse phrase : "Il n'était homme que depuis la tête

jusqu'à la ceinture [...] et l'autre moitié de son corps était de marbre noir.» (LVC: 34). Cette phrase fait évidemment allusion à la sexualité de Jim, mais elle renvoie aussi, de façon latérale, au dénouement du conte en question. En effet, au terme de ses aventures, le jeune roi des îles Noires est adopté par un sultan qui s'est pris d'affection pour lui, ce qui doit être mis en relation avec la conclusion du *Vieux Chagrin*, qui se termine par l'adoption de la Petite par Jim. Il en va de même pour un autre conte, l'« Histoire de Camaralzaman, prince de l'île des Enfants de Khalédan, et de Badoure, princesse de la Chine », dans lequel le héros tombe amoureux d'une jeune fille qui lui est apparue comme dans un songe, en pleine nuit, ce qui nous renvoie bien sûr à la relation imaginaire entre Jim et Marika. De plus, *Les contes des mille et une nuits* représentent une forme d'idéal pour le romancier, un idéal impossible à atteindre il va sans dire, eu égard au talent incomparable de Schéhérazade en comparaison de celui de l'écrivain le plus lent du Québec : « À la fin de l'après-midi, mon moral était si bas que j'en arrivai même à éprouver de la jalousie pour Schéhérazade ; je lui enviais son talent de conteur et la richesse de son imagination » (LVC: 80). Poulin se permet même de retranscrire un passage complet d'un texte de Paul Hazard qui met l'accent sur la rupture esthétique provoquée par la traduction des *Mille et une nuits* dans l'Europe du XVIII^e siècle, tout en soulignant la continuité dans laquelle ce recueil s'inscrivait : « [...] mais ce qui ne changea pas, ce fut l'exigence humaine, qui veut des contes après des contes, des rêves après des rêves, éternellement » (LVC: 78).

En marge des *Contes des mille et une nuits*, il existe d'autres intertextes importants qui fournissent des clés de lecture pour *Le vieux Chagrin*. On peut mentionner, par exemple, la chanson de Jean Ferrat intitulée « Le Polonais » qui donne tout son sens au titre du roman : « Le polonais traînait encore son vieux chagrin [...] C'étaient deux compagnons qui venaient de très loin / L'un dans l'autre habitant, se partageant le pain / Comme ces vieux chevaux qu'on attelle aux labours / Ils s'étaient rencontrés à la fin d'un amour. » On peut penser aussi aux *Lettres à Milena* de Franz

Kafka, qui ont été écrites au moment de son histoire d'amour avec la traductrice de ses romans en langue tchèque. Ces lettres font sentir leur présence dans les *Lettres à Marika* qui ponctuent l'histoire d'amour imaginaire vécue par Jim. En effet, Poulin met en place toute une série d'allusions qui suggèrent un rapprochement entre Milena et Marika, notamment par l'intermédiaire de la lettre K, qui donne une touche exotique et toute slave au personnage imaginaire de Marika, et qui renvoie par ailleurs au Joseph K. du *Procès* de Kafka. Ce rapprochement est aussi suggéré par la figure de la joueuse de tennis d'origine tchèque Martina Navratilova, que Jim imagine penchée au-dessus de son épaule quand il joue au tennis. De Marika à Martina jusqu'à Milena, Poulin suggère ainsi le rapprochement entre l'histoire d'amour vécue par son protagoniste et celle qu'a vécue jadis Kafka, à un moment de sa vie où il était de plus en plus atteint par la maladie et désespérait de trouver l'amour. De façon détournée, les rapports qui sont établis par Poulin avec les *Lettres à Milena* renvoient peut-être aux *Lettres à Felice*, qui font état pour leur part des amours imaginaires de Kafka avec Felice Bauer. On sait que Kafka s'était trouvé pris à son propre jeu par ces lettres écrites à une femme qu'il n'aimait même pas, l'écriture étant devenue en soi une passion dévorante, ce qui ne va pas sans rappeler, une fois de plus, l'histoire de Jim.

Cette façon détournée de composer en diagonale avec des intertextes qui renvoient souvent eux-mêmes à d'autres intertextes, très caractéristique de la manière de Poulin, permet donc de mieux saisir le sens profond du roman et son rapport au genre narratif. Par exemple, le roman intitulé *Chéri*, de Colette, met en lumière le thème de l'amour intergénérationnel, qui agit presque à la façon d'un tabou dans *Le vieux Chagrin*. De la même manière, comme nous l'avons vu, le motif de la filiation est présent en filigrane dans l'« Histoire du jeune roi des îles Noires », qui se termine par l'adoption du jeune roi, ainsi que dans l'« Histoire des amours de Camaralzaman », dont le prétexte est le motif de la paternité, le conte s'ouvrant en effet sur la vision du père du jeune prince, qui se désespère de voir ses femmes lui donner

enfin un héritier. Se profile ainsi, dans *Le vieux Chagrin*, un thème qui n'était pas manifeste dans les autres romans de Poulin et que le réseau intertextuel du roman vient suggérer.

En un sens, *Le vieux Chagrin* marque une forme d'aboutissement dans l'œuvre de Poulin. Sur le plan de l'écriture tout d'abord, ce roman constituant l'une des plus grandes réussites de l'auteur, avec *Les grandes marées*, paru en 1978, et *Volkswagen blues*, publié en 1982. Sur le plan de la narration ensuite, Poulin ayant choisi, d'une part, de ne plus confier la responsabilité de raconter une histoire à un romancier fictif et, d'autre part, de saisir la figure du romancier au moyen de nouvelles voix narratives, notamment dans ses trois derniers romans. En effet, si l'on passe en revue les cinq romans de Poulin qui sont parus après *Le vieux Chagrin*, on constate qu'aucun n'attribue l'autorité narrative au romancier proprement dit, comme si *Le vieux Chagrin* avait montré que le romancier était le moins fiable ou le plus retors des narrateurs, celui à qui il ne faut surtout plus confier le soin de raconter une histoire. Ainsi, dans *La tournée d'automne*, c'est un narrateur impersonnel qui assume cette responsabilité, tandis que dans *Chat sauvage*, c'est un écrivain public spécialisé dans la rédaction de lettres d'amour, et non plus un romancier, qui le fait. Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, cette tâche est dévolue à un jeune homme, Jimmy, qui travaille comme commis dans la librairie de l'écrivain Jack Waterman. Dans *La traduction est une histoire d'amour*, la narration est confiée à une jeune femme d'ascendance irlandaise, qui traduit les romans du même Jack Waterman, et dans *L'anglais n'est pas une langue magique*, au frère cadet de Jack, qui est un lecteur professionnel. Si le romancier fictif est ainsi tenu à l'écart de la narration, ou en d'autres mots s'il ne raconte plus rien, c'est peut-être parce qu'il a pris conscience de l'impossibilité d'écrire ou de raconter, ou alors parce que le récit des aventures fantasmatiques de Jim avec Marika et de sa relation avec la Petite en serait venu à satisfaire, de façon latérale, le rêve un peu fou entretenu par l'écrivain « d'écrire la plus belle histoire d'amour qui n'ait jamais été écrite ».

* *
* *

Le vieux Chagrin apparaît ainsi comme un roman emblématique, voire programmatique, du roman de l'extrême contemporain. Dès la fin des années 1980, Poulin semble avoir pressenti l'avènement d'une nouvelle esthétique de la narration marquée par la remise en question de l'autorité du narrateur et plus largement de l'écrivain. Dernier représentant d'un monde révolu, l'écrivain de Poulin n'écrit plus que dans sa tête : plutôt que de raconter des histoires, il préfère se raconter des histoires. La seule autorité narrative digne de ce nom appartient désormais aux avatars modernes de l'écrivain : l'écrivain public (*Chat sauvage*), le commis de librairie (*Les yeux bleus de Mistassini*), le traducteur de métier (*La traduction est une histoire d'amour*) et le lecteur professionnel (*L'anglais n'est pas une langue magique*). C'est ainsi que dans l'œuvre de Poulin, la responsabilité de la narration passe du romancier au lecteur, ou du génie exceptionnel à l'expérience commune, comme si toutes les histoires avaient déjà été racontées et comme s'il n'y avait plus rien à tirer de l'imagination, ce qui explique par ailleurs la nature envahissante des intertextes dans les romans de Poulin en général et dans *Le vieux Chagrin* en particulier. En un sens, ce désinvestissement de l'écrivain, de la figure d'exception au profit du sens commun, vient redoubler toute la thématique de la déshumanisation du monde actuel, omniprésente dans l'œuvre de Poulin mais aussi dans le roman contemporain, thématique qui se manifeste dans l'une comme dans l'autre par l'inflation de la toponymie, par la fascination pour les noms de marque ou par la valorisation de l'expérience empirique. Dans cette perspective, *Le vieux Chagrin* (1989) pourrait être considéré comme une œuvre qui d'une certaine façon inaugure, en même temps que la chute du mur de Berlin, le troisième millénaire.

LA TRANSMISSION NARRATIVE

BIBLIOGRAPHIE

POULIN, Jacques ([1989] 1995), *Le vieux Chagrin*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.

RACONTER DANS LE CRÉPUSCULE
DU HÉROS. FRAGILITÉS NARRATIVES
DANS LE ROMAN
D'ENQUÊTE CONTEMPORAIN

Nicolas Xanthos

Université du Québec à Chicoutimi

C'est sans doute le propre d'une grande partie de ce que nous appelons *littérature contemporaine* que d'être constituée d'un désir de transitivité, d'une envie à nouveau présente de raconter, et en même temps d'être bien informée tout à la fois d'une histoire littéraire qui a montré les aléas, les périls ou les manques de l'acte narratif et des réflexions philosophiques ou historiennes du siècle dernier qui ont troublé la possibilité de connaître, de comprendre et de raconter¹. La narrativité contemporaine, si l'on peut pour un temps fédérer une production fort variée sous cette bannière unique, porte donc la double marque d'un désir de raconter et des incertitudes littéraires, historiennes et philosophiques quant à la possibilité de le faire, héritées d'un

1. Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau notent ainsi, en parlant de l'idée inverse d'une rupture des liens entre langage et réel : « Il semble pourtant évident que les écritures dites "transitives" abondent en marge ou en dépit de ce credo qui se dit le mieux partagé du monde » (2010 : 14). Dominique Viart et Bruno Vercier notent quant à eux : « Sans ignorer les critiques des décennies précédentes, la littérature contemporaine redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée. C'est pourquoi nous proposons de l'appeler transitive [...] » (2005 : 14).

XX^e siècle inquiet. Toujours précaire, cet équilibre entre tendances relativement contradictoires ne se solde pas par un débancement complet qui conduirait à la narration confiante et assurée ou à l'incapacité de raconter : c'est bien plutôt entre ces deux écueils que le contemporain mène une barque narrative qui, certes, tangue parfois un peu, mais ne s'abîme pas.

Si bien entendu tous les textes et tous les genres sont, par la force des choses, aux prises avec des questions liées à l'acte de raconter, le roman policier semble mettre en scène, très précisément et par définition, ce questionnement. Dans *Le récit impossible*, Uri Eisenzweig montre comment, selon lui, la préoccupation centrale du roman policier est celle de la possibilité de raconter², qui mimerait la « mise en question radicale de la représentation narrative romanesque » (1986 : 25). En effet, un roman policier s'ouvre sur un récit absent, sur un manque narratif : un forfait a eu lieu, qui n'est pas raconté. Cette « vacance narrative » (1986 : 103) et narrative initiale va, progressivement, être comblée par un autre narrateur, intradiégétique, qui va s'emparer du pouvoir de raconter dont le narrateur premier était, au moins en partie, privé et qui va, ultimement, raconter ce forfait jusque-là inénarrable ; en d'autres mots, l'enquêteur va prendre le relais de la narration première impuissante et va pallier ses manques en énonçant, en fin de roman, le récit du crime. En suivant Eisenzweig, on peut donc considérer que le roman policier conventionnel pose la question de la possibilité et du pouvoir narratifs sous la forme d'une inquiétude initiale finalement apaisée par le récit du crime.

Si le genre policier conventionnel se termine, en général, par le récit du crime, plusieurs de ses avatars se montrent moins confiants dans la possibilité de raconter. Certains romans en effet semblent se situer dans le paradigme policier en ceci qu'ils présentent une action initiale mystérieuse, suivie d'une tentative de raconter cette action sur la base d'une enquête, mais se distin-

2. « [C]e qui caractérise le genre, c'est que le pouvoir narratif y est sapé jusque dans la Vérité elle-même » (1986 : 103).

guent de ce paradigme en ceci qu'ils ne parviennent pas à offrir finalement un récit du crime. Pour prendre un exemple emblématique et bien connu dans le contemporain, Patrick Modiano, dans nombre de ses romans, présente une intrigue semblable où un personnage mène l'enquête pour tenter de raconter quelque chose sur un autre personnage ou sur lui-même, mais n'y parvient pas, ou n'y parvient que très ou trop partiellement. C'est à plusieurs de ces romans contemporains, que nous appellerons à partir de maintenant *romans d'enquête* pour les distinguer des romans policiers, que nous allons nous intéresser dans les lignes qui viennent, à partir de la question suivante : si ces romans témoignent bel et bien d'une précarisation du raconter, quelles sont les raisons qui conduisent à cette précarisation ? Autrement dit, il va s'agir de voir quelle réponse fictionnelle ces romans apportent à la question des troubles de la transmission narrative. Et l'on verra, chemin faisant, que cette problématisation de la transmission tient peut-être autant à une incertitude à l'égard du narratif qu'à une volonté d'élaborer des modalités narratives susceptibles de donner forme et sens à des dimensions de l'expérience humaine ou à des manières d'être encore peu explorées. Les multiples réponses fictionnelles, que l'on devine variées sur le plan de l'anecdote romanesque, seront ici réparties en deux catégories principales, selon qu'elles concernent le narrateur ou l'objet mystérieux – souvent une disparition – de l'impossible récit ; on notera aussi, en fin de parcours, certaines références au travail du temps.

*
* * *

S'il doit être le moyen narratif, celui par qui le récit arrivera, le personnage principal des romans d'enquête est aussi, dans plusieurs cas, celui-là même qui, simultanément, empêche le raconter. Certes, il ne nuit pas délibérément à sa propre recherche d'information, mais, presque d'entrée de jeu, il est doté de caractéristiques qui entraveront son action. On peut penser, de manière sans doute un peu caricaturale, mais aussi clairement

paradigmatique, au roman de Nicolas Bouyssi intitulé *Compression* (2009). C'est la sœur du narrateur qui a disparu, n'étant pas allée à un rendez-vous dont ils avaient convenu et ne donnant plus de nouvelles depuis lors. Le narrateur se met donc en devoir de la retrouver. Les choses se compliquent toutefois singulièrement pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le narrateur est aveugle : cela n'est peut-être pas sans lien avec l'arrière-plan vaguement incestueux qu'on devine ici ou là dans le roman, mais aussi, très concrètement, c'est un obstacle majeur dans sa recherche, qui de fait demeurera vaine. On en apprendra certes sur le passé familial mais, sur ce qui est arrivé à sa sœur, on ne saura rien. Évidemment, caractériser d'entrée de jeu le narrateur comme aveugle, c'est le priver de ressources non négligeables pour mener son enquête, mais c'est peut-être également dire dès le début les limites de l'activité narrative, dont l'accès à l'information apparaît diminué et entravé *par principe*. Qui plus est, d'autres problèmes s'ajoutent à ce handicap. On peut ainsi songer aux difficultés presque autistiques que le narrateur éprouve à dialoguer efficacement et sereinement avec autrui, et qui le privent par le fait même d'informations potentielles. Ou encore, le narrateur s'adonne à quelques reprises aux joies de l'ivresse de manière particulièrement immodérée, allant jusqu'à vider une bouteille d'alcool à 90 % trouvée dans la pharmacie. À la suite de cet épisode éthylique et d'une brève perte de conscience, on le retrouve dans l'appartement de sa sœur, situé au troisième étage et qui, constate-t-il avec stupéfaction, est en tous points semblable au sien : même découpage de l'espace et des pièces, mêmes meubles, mêmes ustensiles de cuisine, aux mêmes endroits. L'expérience est perturbante autant pour le lecteur que pour le narrateur – qui décide de se jeter par la fenêtre. Il atteint le sol bien plus vite que prévu, et sans dommage : en fait, au cœur de l'ivresse, il avait *cru* se rendre chez sa sœur, mais n'avait pas quitté son propre appartement, ce qui explique la troublante similitude et le suicide raté, puisque son propre appartement est situé au rez-de-chaussée. Perturbations sensorielles, affectives et cognitives rendent donc à la fois ce narrateur incapable de mener

son enquête et ses bribes de récit hautement suspectes pour le lecteur (à telle enseigne qu'on se demande presque, à certains moments du récit, si sa sœur a effectivement disparu, voire s'il a bien une sœur).

Si l'on envisage parfois les personnages d'enquêteurs traditionnels comme des durs à cuire décidés et tenaces, d'authentiques hommes d'action dans la lignée de ces figures de proue du roman noir que sont Sam Spade ou Philip Marlowe, il en va tout différemment pour les personnages du roman d'enquête. En plus de n'être pas des professionnels, donc de ne pas disposer de ressources ou du savoir-faire propre aux « vrais » enquêteurs, ces personnages sont souvent peu ou prou évanescents, expérimentant le monde sur un mode très impressionniste, menant l'enquête comme une sorte d'errance parfois hallucinée. Ce sont évidemment les personnages de Modiano qui nous viennent immédiatement en tête : par exemple, le narrateur de *Voyage de noces* ([1990] 1992) qui disparaît de son environnement pour errer dans les hôtels de banlieue et songer à une femme qu'il a connue et qui s'est suicidée, et qui se décrit ainsi : « Un jour, je reviendrai parmi vous [femme et amis]. Je ne sais pas encore la date précise de ma résurrection. Il faut que j'en aie la force et l'envie. Mais ce soir, je vais prendre le métro jusqu'à la porte Dorée. Léger. Si détaché de tout » (1992 : 49)³. Le terme même de *résurrection* laisse entrevoir un personnage dans les limbes, faisant, pour reprendre la très juste expression de Bruno Blanckeman, l'*expérience du dessaisissement*⁴. On peut aussi songer au narrateur d'*Accident nocturne* (2003), qui semble vivre dans un état permanent d'hallucination, à celui de *Vestiaire de l'enfance* (1989), qui balance entre un sentiment angoissant de vide et une légèreté apaisée ou encore, pour remonter un peu plus loin dans le temps, à celui de *Rue des boutiques obscures* (1978) qui, bien

3. Ce sentiment de légèreté et de détachement est du reste fréquent chez les narrateurs modianesques, fictionnels ou autofictionnels.

4. Voir en particulier Blanckeman (2009 : 74-83).

que détective de profession, laisse filer délibérément toutes sortes d'informations, comme si l'effort pour, par exemple, demander à un autre personnage de répéter ce qu'il a dit et que le bruit du métro a couvert, était au-dessus de ses forces. C'est enfin, parfois, la mémoire du narrateur qui fait défaut. Le cas est très fréquent chez Modiano et peut se lire également dans *Missing* (1998) de Claude Ollier, où le narrateur, qui revient sur les faits près de soixante ans après leur déroulement, en se fiant à quelques maigres documents et à ses souvenirs, note :

Provoqué ou non, le souvenir est turbulence, il n'est pas à dépendre, n'a pas de forme fixe, hormis une très partielle stabilisation de ces constituants sous l'effet de la répétition, mais cette dernière, à la longue, ne retient qu'une portion de plus en plus infime du déroulement passé des faits, des fragments flous de lieux, des bribes de répliques sonnantes à l'oreille intérieure comme l'écho affaibli de voix neutres, anonymes, des couleurs à peine ébauchées, pour mémoire, une lumière sans source, équivoque (1998 : 101).

Il poursuit en évoquant la métamorphose des souvenirs, leurs jeux d'apparition, de disparition, de déplacement, de condensation, de blocage, etc. Autant de façons d'indiquer qu'une certaine condition humaine compromet, du dedans et par ses faiblesses, la possibilité de connaître et, donc, de raconter.

En somme, c'est une anthropologie affaiblie qui se laisse lire dans ces personnages en proie à des troubles perceptifs, affectifs, cognitifs, volitifs, mémoriels qui minent leur capacité à occuper la position narrative et les empêchent de raconter, et nous empêchent de nous fier pleinement à eux. Si ces narrateurs sont *humains, trop humains*, c'est dire aussi la position de *surhomme* qui est celle d'un narrateur en parfaite maîtrise de sa parole et de son récit, figure mythique en ce double sens qu'elle renverrait à une sorte d'âge d'or narratif et qu'elle apparaît, aujourd'hui et dans ces romans d'enquête, comme chimérique. Et dans cette narration à hauteur d'homme semble ainsi se laisser entendre une réévaluation à la baisse de la capacité de raconter, qui certes nous prive de cette vue d'ensemble complète qu'est le récit

comme synthèse de l'hétérogène, mais qui, aussi, nous épargne les artifices d'une posture qui semble intenable.

Si les troubles narratifs peuvent ainsi avoir pour origine l'incapacité du personnage de faire un authentique narrateur de lui-même, ils peuvent également découler d'importantes réévaluations de l'objet même du récit qu'ils doivent faire, qui témoignent de réaménagements conceptuels non négligeables. Ainsi, dans *Voyage de noces* de Modiano, le narrateur se livre à certaines réflexions biographiques. Sur les traces d'Ingrid Teyrsen, il songe à rédiger sa biographie et retrouve un premier jet, écrit dix ans auparavant, où il est question des « années d'Amérique » d'Ingrid, durant lesquelles elle aurait fréquenté un producteur un peu paradeur. Le narrateur de commenter : « Avec le temps, cet épisode prenait un aspect futile et presque ridicule. Mais à l'époque où j'avais écrit ces notes, j'étais plus sensible aux accessoires et aux paillettes et je n'allais pas à l'essentiel » (1992 : 52). Il jette les documents liés à cette période en se demandant s'il avait le droit de le faire et si la biographie d'un être ne devait pas tout noter, « comme dans l'inventaire d'une saisie » (1992 : 54). Et il ajoute : « À moins que la ligne d'une vie, une fois parvenue à son terme, ne s'épure d'elle-même de tous ses éléments inutiles et décoratifs. Ne reste plus que l'essentiel : les blancs, les silences, les points d'orgue » (1992 : 54). Cette réflexion éclaire d'un jour bien particulier la possibilité comme la forme narratives. Quelle forme en effet devrait prendre une biographie centrée sur les blancs et les silences ? Quelle trajectoire pourrait-elle proposer ? Quel serait son rapport à l'inévitable perspective téléologique ? Qu'est-ce que raconter les blancs et les silences d'une vie ? On le voit, si l'élaboration d'un récit a pour fondement la transformation, ou du moins l'ébranlement, de l'idée même de ce qu'est l'existence, ce sont ses propres fondements narratifs qu'elle remet en question, en un geste réflexif qui la précarise. Il ne faudrait toutefois pas conclure trop vite à un refus pur et simple du narratif ; il ne s'agit pas tant ici de cesser de raconter que de raconter autre chose, et de le raconter autrement.

La conception identitaire est elle aussi au cœur de plusieurs remises en question romanesques. On peut penser au roman d'Éric Faye intitulé, très explicitement et symptomatiquement, *L'homme sans empreintes* (2008). Plusieurs personnages prennent la parole pour tenter de saisir le personnage central du roman, Osborne, écrivain décédé. Un jeu s'instaure alors entre le désir de dire et les limites du savoir. Que ce soit dans son discours ou par contraste avec le discours des autres, chaque personnage qui l'a connu en vient à la fois à pouvoir dévoiler une certaine partie de l'identité de l'écrivain, au milieu de ses fuites, changements de nom, stratégies de dissimulation, etc., et à ne pas pouvoir dépasser une certaine borne imposée ainsi à la connaissance d'autrui. Un peu sur le mode des pelures d'oignon, l'identité se traque par dévoilements successifs qui pourtant ne parviennent pas à atteindre un noyau. À preuve, la dernière voix du roman, celle d'un professeur d'université qui a été le camarade d'Osborne et qui est parti à la recherche de ses origines. Il a cru enfin avoir découvert nom et famille mais, à son arrivée auprès d'un membre de cette famille qui lui montre des photos de son frère, il apprend que ce frère n'est pas l'écrivain en question. Que ce soit par la conception de l'identité comme noyau dur par-delà les oripeaux ordinaires ou par celle de l'identité comme racine qui plonge dans les profondeurs originelles d'une histoire individuelle, *L'homme sans empreintes* dit leurs insuffisances à exprimer quelque chose de l'être.

C'est un questionnement un peu semblable que l'on retrouve dans les romans d'Arnaud Cathrine *La disparition de Richard Taylor* (2007) ou *Le journal intime de Benjamin Lorca* (2010). Dans le premier des deux romans, Richard Taylor, marié, tout récent père d'une petite fille, employé de la BBC et nouveau propriétaire, décide de quitter cette existence dans laquelle il ne se reconnaît pas pour aller à la découverte ou à la reconquête de lui-même. Cette posture glorieuse ne dure qu'un temps et le pauvre homme en est progressivement réduit à une sorte de clochardisation dépressive, comme il l'écrit à sa sœur : « Ma petite sœur, voilà de longs mois que je voyage de ville en

ville, il ne me restera bientôt plus un sou, et je ne croise que le désert. Car on ne voit de l'extérieur que ce que notre âme veut bien y projeter : alors c'est le néant que je traverse de jour en jour, toujours le néant » (2007 : 128). Voilà qui dit assez que l'objet de sa quête est purement fictif : vouloir trouver une sorte de noyau dur identitaire, c'est, pour un personnage, se condamner à une progressive disparition. *Le journal intime de Benjamin Lorca* pose la même question, mais du point de vue des survivants : Benjamin Lorca s'est en effet suicidé, et cinq personnages tentent de saisir, à des moments éloignés, ce qu'il en est de ce geste, de ses raisons, de ses motifs, mais finissent par rester eux aussi avec plus de questions sur les bras que de réponses : « Benjamin n'a laissé aucun mot à notre intention, sinon de brèves volontés testamentaires. Et pourtant son geste exige une "explication" que nous ne trouverons sans doute jamais vraiment. Ce besoin impérieux d'expliquer nous occupe tous les soirs » (2010 : 166). Ici aussi, tout se passe comme si était condamnée à l'échec une enquête menée en fonction de l'identité comme fondement stable susceptible d'abriter le sens d'un être. Ce sont alors l'opacité de l'agir comme l'opacité de soi (et l'opacité à soi) qui président à l'incapacité narrative des enquêteurs.

Comme l'existence et l'identité, l'expérience⁵ fait également l'objet d'une complexification qui rend incertaine sa restitution et qui, par conséquent, contribue au déficit narratif. Parmi les textes qui explorent cette voie, on pense à celui d'Éric Chauvier intitulé *Anthropologie* (2006), à mi-chemin de l'essai scientifique et de la fiction. Le narrateur croise, à la faveur d'un court trajet en automobile aux abords d'un centre commercial, une jeune mendicante, probablement rom, dont le regard le trouble. Il en vient à éprouver alors ce qu'il appelle un sentiment de *familiarité rompue*⁶, comme si quelque chose de très particulier, d'un peu

5. Nous entendons par là le fait, presque phénoménologique, d'expérimenter, de vivre une situation donnée à un moment donné.

6. Le narrateur donne de cette expérience cette définition générale : « [...] ce serait vivre la rupture d'un schéma de perception attendu, selon des dispositions habituelles de mémoire, pour qu'un revirement des sens se produise et me

hors norme et imprévu, sinon imprévisible, s'était passé dans ce jeu de regards. La suite du récit va comprendre, en somme, deux enquêtes : la première consiste à essayer de donner sens à cette expérience de familiarité rompue et la seconde, à retrouver la trace de la jeune femme, disparue entretemps. Plusieurs amis du narrateur vont être, plus ou moins malgré eux, impliqués dans la première enquête. Le résultat de ces conversations sera toujours décevant pour le narrateur, qui conclut que ses interlocuteurs simplifient ou dénaturent ce qu'il a pu vivre. À titre d'exemple, on peut mentionner la dernière conversation du texte, avec un ami qui lui affirme que ce sentiment de familiarité rompue signifie simplement qu'il est amoureux. Et le narrateur de méditer longuement ce verdict pour aboutir à la conclusion que cette expression, « être amoureux », comme la plupart des autres expressions ou discours croisés dans le texte – ces « pièges du langage » (2006 : 132) –, ne rend pas justice à la complexité, aux nuances, aux résonances intimes, aux échos mémoriels, à tout ce tissu lié à son histoire, à son savoir et au moment vécu qui a fait la particularité de cette expérience de familiarité rompue. L'idée est, on l'aura saisi, que l'expérience vive, plurielle, intime et subtile, ne peut trouver dans les formes langagières les ressources susceptibles de l'exprimer. On peut du reste noter que cet insaisissable de l'expérience trouve dans le texte un écho du côté de la jeune Rom, qui ne figure dans aucun dossier des services sociaux, qui appartient à une catégorie d'êtres que le discours administratif ne peut cataloguer ni penser, insaisissables à leur manière. Et sa disparition sans appel devient dès lors une manifestation plus évidente encore de ce caractère irréductiblement fuyant.

fasse éprouver, par une suite d'impressions saisissantes, une part enfouie de ma biographie » (2006 : 76). On notera du reste que le texte suivant de Chauvier, intitulé *Si l'enfant ne réagit pas* (2008), poursuit, plus radicalement encore, cette réflexion en présentant le narrateur dans une position d'observateur qui va finir par percevoir dans la réalité sociale qu'il a sous les yeux – dans la voix d'une jeune adolescente – des éléments spectraux qui renvoient à sa propre histoire, et que celle-ci structure en retour.

Dans *Missing* de Ollier, nous croisons une conception de l'expérience qui veut rendre celle-ci à toute sa complexité, à la multiplicité de sensations, de perceptions, d'affects, de souvenirs, d'influences individuelles, relationnelles, spatiales aussi, d'intentions claires, de réflexions souterraines ignorées, qui construisent et constituent le moment vécu et font du coup de sa narration et de sa compréhension des entreprises hasardeuses sinon impossibles. De là également ces longues phrases propres au roman, qui se déploient en une multitude d'objets de discours, de moments, de précisions, de métaphores en réseaux, et qui ainsi font écho à cette complexité du moment vécu.

Que ce soit en ruinant la téléologie du parcours d'une vie, et donc la configuration narrative biographique destinée à la saisir, en mettant à mal la possibilité d'un noyau identitaire stable et cohérent susceptible de fournir une assise au récit ou en fragmentant, pluralisant, complexifiant l'unité de l'expérience, le roman d'enquête s'emploie à rendre l'objet de l'investigation bien difficile à concevoir et pointe les manques des formes narratives traditionnelles, peu aptes à saisir ces vies, identités ou expériences repensées – ou encore rendues à leurs incertitudes et à leurs fragilités.

On peut aussi, pour finir, noter comment, dans plusieurs romans, une conception particulière du temps est à l'œuvre, qui vient grossir les rangs des embûches semées sur le chemin de l'enquêteur. C'est en effet à plusieurs reprises son travail corrompé qui est mis en avant, ce qui empêche une saisie globale, configurante, du passé par le présent. On peut le lire notamment dans *Voyageur en automne* (1992) de Renaud Camus. Dans ce roman, un chercheur en littérature française participe à un colloque sur un certain Hänon, écrivain, en Caronie, un pays qui évoque une Roumanie post-Ceaușescu en pleine déroute. Lors de ce colloque, il entend parler d'un second écrivain, Lemka, décédé, qui serait la source d'inspiration d'Hänon et sur les traces duquel il se lance, plus ou moins malgré lui. Mais la décrépitude totale du pays fait que la plupart des traces de Lemka sont soit effacées, soit sévèrement abîmées. Lorsque le chercheur

arrive à la maison de Lemka, il voit plusieurs objets usés qui « tracent, en creux, le portrait d'un homme qui n'est pas là » (1992 : 248) et « dressent, avec une minutie fidèle, le constat d'une absence » (1992 : 248). Le chronotope romanesque est ici construit de telle façon que l'impossibilité de raconter tient précisément au passage du temps ; la distance temporelle a pour fonction d'entraver l'accès à la connaissance de l'autre et de son existence. Le même usage du temps prévaut dans plusieurs textes de Modiano, au premier chef dans *Dora Bruder* ([1997] 1999). Nombreuses y sont en effet les mentions de lieux ou d'individus qui ont disparu et dont le temps a définitivement effacé les traces : « Deux hôtels, à cette époque, rue Polonceau [...]. Ces hôtels ne portaient pas de nom. Aujourd'hui, ils n'existent plus » (1999 : 29) ; « Les bâtiments du Saint-Cœur-de-Marie n'existent plus [...]. Je n'ai aucune photo de ce pensionnat disparu » (1999 : 40) ; « Morts depuis longtemps, les commissaires et les inspecteurs qui participaient à la traque des juifs » (1999 : 83-84)⁷. Autrement dit, la pensée du temps à l'œuvre dans plusieurs romans d'enquête est ainsi organisée qu'elle interdit une réconciliation et une synthèse narratives en creusant entre le présent et le passé un infranchissable fossé.

*
* * *

Comme on le voit, les modalités poétiques de cette inquiétude narrative généralisée qu'est le roman d'enquête sont nombreuses, qui toutes mettent en péril le raconter. Mais on voit aussi, dans le même temps, qu'à la source de ce péril ou de cette inquiétude réside ce qu'il faudrait peut-être appeler une anthro-

7. Il faut ajouter, à propos de *Dora Bruder*, que le roman met en scène une véritable confrontation entre deux ordres du temps : le premier, proclamant la rupture entre le présent et le passé, barre l'accès au souvenir de l'Occupation ; le second, plus marginal, travaillant à instaurer des passerelles, des superpositions entre le présent et le passé, veut rendre possible l'exploration de ces années refoulées. Sur ces considérations, nous nous permettons de renvoyer à notre article (Xanthos, 2011).

pologie ou une ontologie en mode mineur. Si la possibilité du récit se complique, c'est en somme, nous disent ces romans, parce que l'être, celui qui doit raconter comme celui qu'on raconte, voit désormais fragilisées les façons habituelles d'envisager et d'énoncer son identité, son agir, sa vie ou son inscription dans le temps, parce que l'attention romanesque se porte sur des moments, des expériences, des modes d'être qui sont autant de dessaisissement, d'évanouissement, de défaillance du concept de l'homme d'action en pleine maîtrise de son univers et de ses capacités volitives et cognitives. Et cette anthropologie ou cette ontologie en mode mineur réclament, par conséquent, des formes narratives qui ne sont plus tendues ou sous-tendues par la force de la téléologie ou de la mise en intrigue, des formes plus affaiblies ou souples, véritables *narrations du sensible*, pour reprendre la belle expression de Frances Fortier et Andrée Mercier (2004). Ces romans témoignent donc moins d'un refus du raconter que de la nécessité d'en renouveler les formes, un renouvellement qui prendrait acte, pour parler comme Ollier, de « l'effacement du "héros" de ce siècle [le XX^e], du héros de tous ces siècles de chatoyance culturelle [...] » (1998 : 113) qu'on voit « s'absenter définitivement, s'éclipser à l'horizon » (1998 : 114)⁸. Ils illustrent ainsi concrètement ce que signifie, au présent, raconter dans le crépuscule du héros – à moins que ce ne soit dans le petit matin brumeux des êtres évanescents.

8. Pour reprendre les mots de Blanckeman sur la littérature contemporaine, on pourrait ainsi dire que les romans d'enquête « engagent un rapport déterminant au principe de réalité, ce temps de partage vécu et éprouvé qu'ils font accéder à la catégorie du *présent* en élaborant des représentations et des modèles, le rendant ainsi pleinement conscient à ceux qui le vivent » (2002 : 11).

BIBLIOGRAPHIE

- BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur. (Coll. « Critique ».)
- BLANCKEMAN, Bruno (2009), *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin. (Coll. « Lire et comprendre ».)
- BOUYSSI, Nicolas (2009), *Compression*, Paris, P.O.L.
- CAMUS, Renaud (1992), *Voyageur en automne*, Paris, P.O.L.
- CATHRINE, Arnaud (2007), *La disparition de Richard Taylor*, Paris, Gallimard.
- CATHRINE, Arnaud (2010), *Le journal intime de Benjamin Lorca*, Paris, Gallimard.
- CHAUVIER, Éric (2006), *Anthropologie*, Paris, Allia.
- CHAUVIER, Éric (2008), *Si l'enfant ne réagit pas*, Paris, Allia.
- EISENZWEIG, Uri (1986), *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- FAYE, Éric (2008), *L'homme sans empreintes*, Paris, Stock.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2004), « La narration du sensible dans le récit contemporain », dans René AUDET et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 173-201.
- HAVERCROFT, Barbara, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.) (2010), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Contemporanéités ».)
- MODIANO, Patrick (1978), *Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard.
- MODIANO, Patrick (1989), *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard.
- MODIANO, Patrick ([1990] 1992), *Voyage de noces*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- MODIANO, Patrick ([1997] 1999), *Dora Bruder*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- MODIANO, Patrick (2003), *Accident nocturne*, Paris, Gallimard.

RACONTER DANS LE CRÉPUSCULE DU HÉROS

OLLIER, Claude (1998), *Missing*, Paris, P.O.L.

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

XANTHOS, Nicolas (2011) « Sentinelles de l'oubli et reflets furtifs. Permanence, rupture et régimes d'historicité dans *Dora Bruder* », *Orbis litterarum*, vol. 66, n° 3, p. 215-237.

LES STRATÉGIES
DE LA VOIX NARRATIVE

L'AUTOBIOGRAPHIE
(IM)PERSONNELLE ET COLLECTIVE.
ENJEUX PRONOMINAUX
DE LA TRANSMISSION NARRATIVE
DANS *LES ANNÉES* D'ANNIE ERNAUX

Barbara Havercroft
Université de Toronto

Texte récent et le plus ambitieux de l'œuvre autobiographique d'Annie Ernaux, *Les années* (2008) présente une situation de transmission narrative singulière et complexe. Lieu d'une contestation évidente du pacte autobiographique, l'ouvrage se veut une grande traversée des événements marquants de la vie de l'auteure, où l'histoire personnelle se greffe sans cesse à l'histoire collective des années 1940 jusqu'à nos jours. Pour construire cette vaste fresque truffée de références sociales, historiques, politiques et culturelles, Ernaux emploie plusieurs stratégies discursives qui déjouent certains des critères de l'autobiographie typique: le « je » attendu du récit autobiographique cède complètement la place à une pluralité d'autres pronoms, au « elle », au « nous » et au « on » en particulier, ce qui fait de ce texte « une forme nouvelle d'autobiographie, impersonnelle et collective » (Ernaux, 2008 : 4^e de couverture¹) ; l'énumération sous la forme de listes

1. Dorénavant, les renvois à ce texte seront signalés par la seule mention *LA* suivie du numéro de la page.

est souvent convoquée pour narrer les événements et les mœurs de chaque époque² ; la description des images absentes donne lieu à une présentification de celles-ci ; enfin, le discours métatextuel, ainsi que la citation de clichés, de titres et de passages de livres lus, d'expressions d'antan et de paroles de chansons intensifient l'effet d'hétérogénéité énonciative. De ces diverses composantes de la transmission narrative, ce sont les multiples voix narratives et les oscillations pronominales qui feront l'objet de la présente analyse, où l'accent portera sur l'usage du pronom « elle » et son rapport aux images, mais aussi sur l'emploi des déictiques « on » et « nous ».

Vers la fin de l'ouvrage, au moment où le temps de l'énoncé coïncide presque avec celui de l'énonciation, l'auteure discute du but et de la forme du texte de façon explicite. Autrement dit, le début de la rédaction du texte que nous sommes en train de lire fait partie de l'histoire de la vie d'Ernaux, et elle saisit cette occasion pour révéler les objectifs du livre dans des énoncés métatextuels relatifs à sa genèse :

Ce que ce monde a imprimé en elle et ses contemporains, elle s'en servira pour reconstituer un temps commun, celui qui a glissé d'il y a si longtemps à aujourd'hui – pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire (*LA* : 239).

D'où l'insistance, au début du texte, sur l'anamnèse (*LA* : 15) et sur le champ sémantique de la disparation, formé d'une série de

2. En ce sens, la démarche d'Ernaux dans *Les années* n'est pas sans rappeler celle de Georges Perec dans *Je me souviens* (1978), qui consiste en une série de 480 fragments numérotés d'une ou deux phrases dont chacun commence par « Je me souviens ». S'échelonnant pour la plupart de 1946 à 1961, ces souvenirs « presque oublié[s], inessentiel[s], banal[s], commun[s], sinon à tous, du moins à beaucoup » (1978 : 119) sont faits de références culturelles, sociologiques, historiques et politiques et n'entretiennent que peu de liens entre eux. Ernaux évoque *Je me souviens* deux fois dans son texte (*LA* : 56, 224) et chaque mention du titre est suivie d'une énumération de souvenirs. Contrairement à Ernaux, Perec ne construit pas de récit ; il n'oscille pas non plus entre le registre personnel et le registre collectif, car seul un dixième du livre présente des souvenirs personnels (Lejeune, 1991 : 241), et ce, malgré le « je » au début de chaque entrée.

verbes évocateurs tels que « s'annuler » (*LA*: 15), « s'évanouir » (*LA*: 15), « s'effacer » (*LA*: 19) et « s'éliminer » (*LA*: 19). D'où également l'insistance, à la fin du livre, sur la nécessité de « [s]auver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais » (*LA*: 242). Pour lutter contre la disparition de la mémoire, pour répondre à ce défi de taille, Ernaux adopte une structure qui se répète tout au long de l'ouvrage : en procédant de façon chronologique, elle commence chaque section par la description d'une image, utilisant le pronom personnel « elle » pour présenter ses propres pensées, sentiments et actions à l'époque en question. Par la suite, elle quitte la sphère personnelle pour faire advenir, à l'aide des pronoms « on », « nous » et « ils », tout le contexte social, historique, politique et culturel environnant. C'est ainsi qu'elle effectue le mouvement constant du particulier au général, de l'histoire individuelle à l'histoire collective, commençant chaque fois par la description d'une image. Il importe de souligner que les multiples voix narratives – qui créent une véritable polyphonie pronominale – assurent le passage de l'individuel au collectif.

L'EKPHRASIS ET L'AUTORÉFÉRENCE À LA TROISIÈME PERSONNE

L'emploi du pronom « elle » va de pair avec celui des 17 images dans le récit, dont 15 photographies, 1 cassette vidéo et 1 film de famille. Toutes ces images, qui fonctionnent en quelque sorte comme des générateurs du texte, sont entièrement absentes du livre. Comme l'affirme Nathalie Froloff, les photos « engendre[nt] l'écriture, [...] la description » (2009 : 36). Autant dire qu'il est question d'une variante contemporaine de l'*ekphrasis*, procédé rhétorique qui consiste à décrire un objet d'art et qui mise également « sur les réactions ou les sentiments (parfois très libres) de l'auteur à l'égard de la représentation visuelle qui déclenche le processus d'écriture lui-même » (Van Gorp, 2005 : 165). Si les théoriciens antiques ont insisté sur la clarté et l'évidence de la description, pour « mettre sous les yeux

l'objet décrit » (Bury, 2001 : 152), plus près de nous, Georges Molinié note la capacité de l'*ekphrasis* de servir d'« ouverture à la suite romanesque [...], comme programme, figurant et stylisant symboliquement les motifs du drame à venir » (1992 : 122). En effet, l'emploi que fait Ernaux de ce procédé correspond tout à fait à ces fonctions. Mais au lieu de décrire sa propre image par l'intermédiaire du « je » attendu, pilier du texte autobiographie, Ernaux opte pour le « elle » et le présent. Est-il besoin de rappeler que l'autobiographie à la troisième personne reste un phénomène assez rare ? Dans une étude consacrée justement à ces « cas limites révélateurs », Philippe Lejeune remarque que la troisième personne est surtout utilisée de façon « contrastive et locale » (1980 : 32, 17), dans des textes comme *Le traître* d'André Gorz (1958) ou *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), par exemple, où figurent aussi la première personne et une alternance systématique entre les deux pronoms. Si, selon Lejeune, l'usage de la troisième personne « entraîne une occultation du narrateur véritable, qui passe dans l'implicite » (1980 : 38), c'est la distanciation qui est mise en évidence, afin d'« exprimer une articulation (une tension) entre l'identité et la différence » (1980 : 39). Non seulement l'auteur parle-t-il de lui-même comme s'il était un autre, mais l'autoréférence à la troisième personne rend aussi explicite l'écart énonciatif temporel et affectif qui est gommé par le « je ». Effectivement, le « je » du présent de la narration autobiographique, celui qui est en train de narrer ses souvenirs, n'est plus celui d'autrefois, celui du temps de l'énoncé, qui a vécu les événements dont il témoigne. Choisir de se raconter au « elle », comme le fait Ernaux, c'est mettre ce clivage crucial au premier plan, et ce, avec des buts précis.

Prenons comme exemple de ce fonctionnement conjoint de l'*ekphrasis* et de l'autoréférence à la troisième personne la description de la photo d'Ernaux et d'une camarade de classe prise en juillet 1955 dans les jardins d'un pensionnat. La narratrice commence par une description détaillée et précise des deux filles (dénotées par le pronom « elles »), de leurs vêtements, de leurs cheveux et même de leurs chaussures. Ensuite, l'identification

entre la narratrice et la fille d'autrefois s'effectue de la manière suivante :

Même si on ne reconnaît pas dans la brune *la petite fille* à nattes de la plage [...], c'est *elle* [...] qui a été *cette* conscience, prise dans *ce corps-là*, avec une mémoire unique, permettant donc d'assurer que les cheveux frisés de cette fille provenaient d'une permanente, rituelle en mai depuis la communion solennelle, que sa jupe avait été taillée dans une robe de l'été d'avant, devenue trop étroite, et le pull tricoté par une voisine (LA : 54. Je souligne).

D'abord, un rapport de contiguïté et de continuité se crée entre le sujet de cette photo-ci, la septième du livre, et celui de la cinquième (LA : 34-35), qui met en scène une jeune fille à nattes à Sotteville-sur-Mer en 1949, fille déjà désignée comme « elle », dont le référent est la narratrice et l'auteure. La distance entre l'auteure (qui avait 66 ans au moment de la rédaction des *Années*) et la fille de 14 ans sur la photo de 1955 est bien communiquée par l'emploi du pronom « elle » – une autre « elle-même » qu'elle n'est plus – et aussi par l'usage des démonstratifs dans les expressions « cette conscience » et « ce corps-là » qui effectuent le geste de monstration en dehors du « je » caché, suggéré d'ailleurs par le « on », mais qui en même temps signalent sa présence par leur appartenance au registre énonciatif du discours.

Cette distance temporelle et affective est également mise en relief dans un autre extrait où il est question d'essayer de déterminer les pensées de la fille de 1955 :

Peut-être ne perçoit-elle pas *l'écart* qui la sépare d'autres filles de la classe, celles avec qui il serait inimaginable de se faire prendre en photo. *Un écart* qui se marque dans les distractions [...], la façon générale de vivre, et qui l'éloigne autant des filles chics que de celles qui travaillent déjà dans des bureaux ou des ateliers. *Ou bien* elle mesure cet écart sans s'en préoccuper (LA : 55. Je souligne).

Encore une fois, une scission se manifeste entre la femme mère qui écrit (le sujet occulté de la narration) et le sujet de l'énoncé, la fille d'autrefois. Cet écart est signalé entre autres par l'adverbe

modalisateur « peut-être » (lui aussi un déictique propre au registre du discours, qui renvoie toujours à l'énonciateur, qu'il soit implicite ou explicite) et par l'expression « ou bien », qui renvoie à la fois au « je » caché et à son manque de connaissances sur les pensées et les sentiments de la petite : la distance temporelle est trop grande pour permettre la présence d'un modalisateur de certitude. Bien que l'emploi du temps présent et de l'*ekphrasis* engendre une certaine « présentification » de la photo, la laissant apparaître sous la forme de mots, faisant ainsi « revivre » en quelque sorte la fille de 1955, il sert aussi (paradoxalement) à renvoyer à la narratrice adulte, maintenant en train de se regarder comme une autre, incapable de reconstruire ou de connaître exactement son propre état intérieur à l'époque de la photo. À cet écart entre le passé et le présent, entre l'enfant et l'adulte s'en greffe un autre, celui de la classe sociale de la petite par rapport à celle de la plupart de ses camarades de classe. Son appartenance à la classe ouvrière, déjà signalée dans le premier extrait par la mention de la vieille jupe et du pull tricoté par la voisine, devient plus évidente dans ce deuxième passage, où elle se révèle la source d'une différence au cœur de son identité. De cette manière, Ernaux intègre habilement l'un des thèmes majeurs de son œuvre – sa migration de classe – à l'usage de l'*ekphrasis* et à la construction du sujet à la troisième personne. Par la suite, elle fait le passage de la sphère individuelle à la sphère collective, un passage déjà anticipé dans certaines remarques sur la photo de 1955, lorsqu'elle dit, à l'aide d'une métaphore visuelle très appropriée, vouloir « capter le reflet projeté sur l'écran de la mémoire individuelle par l'histoire collective » (*LA* : 54). Pour bâtir ce pont entre la mémoire privée et la mémoire publique, entre le particulier et le général, Ernaux pose une question astucieuse – « Qu'y a-t-il en elle comme savoir sur le monde [...] ? » (*LA* : 56) – qui assurera le passage de la description de la photo et de son sujet à celle de la société des années 1950 ; en effet, une liste d'événements majeurs survenus en France et ailleurs suit directement cette question. C'est ainsi qu'Ernaux adapte, à ses propres fins, cette capacité de l'*ekphrasis* de fonctionner telle une

« ouverture à la suite » (Molinié, 1992 : 122) ou encore, comme ici, telle une entrée dans la fresque de toute une époque.

DES PRONOMS POLYVALENTS : « ON », « NOUS », « ILS »

Dans un passage métatextuel révélateur des *Années*, la narratrice commente son dilemme énonciatif, à savoir quels pronoms elle devrait employer dans le texte à venir : « Son souci principal est le choix entre “je” et “elle”. Il y a dans le “je” trop de permanence, quelque chose de rétréci et d'étouffant, dans le “elle” trop d'extériorité, d'éloignement » (*LA* : 179). Si elle a fini par choisir le « elle » à des fins d'autoréférence, ce n'est que le début de son exploration de soi et de son époque. Pour parvenir à bien sonder « le passage du temps historique, le changement des choses, des idées, des mœurs et l'intime de cette [seule] femme » (*LA* : 179) dans un contexte plus large, elle recourt effectivement à d'autres pronoms, moins « étouffants », qui facilitent cette dilation du monde et de la vision, en l'occurrence, le « on », le « nous » et parfois le « ils », qui sont utilisés surtout dans les sections du texte suivant la description des images, là où il est justement question de l'histoire collective. Il importe d'ailleurs de noter que ces pronoms possèdent un double fonctionnement dans *Les années* : il existe d'abord une pluralité de pronoms, avec des glissements constants entre eux ; ensuite, le même pronom peut renvoyer à de multiples référents, ce qui rehausse la complexité de la transmission narrative, tout en permettant à Ernaux de façonner une représentation collective du monde.

Pour saisir la complexité de l'usage habile des pronoms « on » et « nous » chez Ernaux, quelques brefs commentaires sur leur fonctionnement linguistique s'imposent. D'après Françoise Atlani, « on » est un pronom « illusionniste » ; c'est une forme très élastique et hétérogène, ce que la seule étiquette de « pronom indéfini » n'indique pas très clairement. Situé à la frontière de la personne et de la non-personne, selon Émile Benveniste, le « on » ne réfère à « personne spécifiquement, il peut tout aussi bien désigner “tout le monde y compris moi”, “n'importe qui”,

“personne” » (Atlani, 1984 : 23). Son élasticité fait en sorte qu’il peut se substituer à tous les pronoms personnels et prendre ainsi la valeur d’un « je », d’un « tu », d’un « il », d’un « nous », d’un « vous » ou d’un « ils ». À la différence du « nous », le « on » ne rend pas explicite la présence de l’énonciateur, « c’est une assertion dont le(s) énonciateur(s) ne sont pas identifiables » (Atlani, 1984 : 19). De plus, comme le « on » ne correspond pas entièrement à la catégorie de la non-personne, il n’est pas équivalent à un « ils », car le « on » « dénote toujours dans sa forme une classe spécifique : l’être humain » (Atlani, 1984 : 24).

Quant au pronom « nous », il témoigne également de la pluralité référentielle essentielle à la démarche d’Ernaux. Benveniste le décrit comme une « *jonction* entre “je” et le “non-je” » (1966 : 233) dont les composantes ne sont pas équivalentes : « [...] dans “nous”, c’est toujours “je” qui prédomine puisqu’il n’y a pas de “nous”, qu’à partir de “je” [...] ; la présence du “je” est constitutive du “nous” » (1966 : 233). Qu’il soit inclusif (renvoyant à « moi » et à « vous ») ou exclusif (faisant référence à « moi » et « eux »), le « nous » n’est pas à concevoir comme un simple « je » multiplié, comme le pluriel de je, mais plutôt comme un « je » « dilaté » (Benveniste, 1966 : 235), doté de contours vagues ou, selon Dominique Maingueneau, comme une « personne amplifiée » (1981 : 14). Étant donné la polyvalence de ces deux pronoms et la pluralité référentielle qu’ils véhiculent, il n’est guère surprenant qu’Ernaux en profite pour mêler son histoire personnelle à l’histoire collective.

Malgré les occurrences fréquentes du « nous » et du « on » et les nombreux référents auxquels ces deux pronoms renvoient tout au long du livre, on peut affirmer que de façon générale, ils sont souvent utilisés pour dénoter les enfants de la génération d’Ernaux et plus précisément ceux de son milieu ouvrier et pauvre. Cet usage du « nous » et du « on » sert donc à insérer le sujet ernalien dans le groupe plus large de ses contemporains, qui est opposé à celui que dénote le « ils », les adultes (les parents et les autres membres plus âgés de la famille). Force est de constater que cet emploi particulier du « nous », du « on » et du « ils »

revient à plusieurs reprises dans les scènes de repas familial, où les adultes discutent des événements historiques et sociaux. Tel est le cas de l'extrait suivant, situé au début du livre, après la description des quatre premières photos de jeunes enfants :

Les jours de fête après la guerre, dans la lenteur interminable des repas, sortait du néant et prenait forme le temps déjà commencé, celui que semblaient quelquefois fixer les parents quand *ils* oubliaient de *nous* répondre [...], le temps où l'*on* n'était pas, où l'*on* ne sera jamais, le temps d'avant. Les voix mêlées des convives composaient le grand récit des événements collectifs, auxquels, à force, *on* croirait avoir assisté.

Ils n'en avaient jamais assez de raconter l'hiver 42, glacial, la faim [...], le ravitaillement et les bons du tabac, les bombardements [...]

l'arrivée des Allemands – chacun situait précisément *où* [Ernaux souligne], dans quelle ville – [...], les collabos, le voisin dans la Résistance, la fille X tondu(e) à la Libération [...]

Sur fonds commun de faim et de peur, tout se racontait sur le mode du « *nous* » et du « *on* » (LA : 22-23. Je souligne).

Ce long passage est assez représentatif d'un volet majeur du fonctionnement pronominal dans le récit, dans le sens où le « on » et le « nous » y ont une valeur référentielle analogue, celle du « nous » exclusif (« moi » et « eux »), renvoyant à Ernaux et à d'autres enfants de sa génération. Notons pourtant que l'emploi du « nous » rend plus perceptible la présence du « je » occulté (celui d'Ernaux auteure et narratrice) que ne l'aurait fait la seule mention du pronom « on », d'où les glissements entre les deux pronoms. De cette manière, Ernaux réussit à s'insérer explicitement dans le groupe de ses pairs, ceux qui écoutent le discours des « ils » sur les souffrances subies lors de la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi le fonctionnement des pronoms fait-il partie de tout un système de transmission de savoir allant des adultes aux enfants, tout « [u]n héritage invisible sur les photos qui [...] unissait les membres de la famille, les habitants du quartier et tous ceux dont il était dit ce sont des gens comme nous » (LA : 31). Les composantes de la transmission narrative – ici, les

oscillations et la pluralité pronominales – servent donc de support d’une transmission plus globale, un legs communiqué à la fois sur le plan intratextuel aux enfants destinataires et sur le plan extratextuel aux lectrices et aux lecteurs qui reçoivent tout un ensemble de faits et d’impressions sur la France et sur le monde des années 1940 à nos jours.

Si les référents du « nous » et du « on » sont parfois assez stables, il n’en reste pas moins que ces mêmes pronoms sont susceptibles de renvoyer à des référents très différents. Dans un paragraphe portant sur les problèmes politiques en Algérie dans les années 1950, par exemple, le « nous » dénote une majorité de Français : « [I]ls étaient tous d’accord, et *nous* aussi [...], l’Algérie avec ses trois départements était la France, comme une grande partie de l’Afrique où *nos* possessions couvraient sur l’atlas la moitié du continent » (*LA*: 60. Je souligne). Dans ce dernier énoncé à visée critique, le « nous » rassemble une bonne partie de la population française à l’époque et exprime l’attitude condescendante et chauvine des colonisateurs. Ce même procédé de la voix collective employée à des fins critiques se manifeste ailleurs dans le texte, où il est question de l’enseignement universitaire de la littérature pendant les années 1960 :

Dans les amphis les profs cravatés expliquaient l’œuvre des écrivains par leur biographie [...] et ne faisaient étudier que des auteurs morts. *On* n’osait pas citer Freud, de peur de s’attirer des sarcasmes et d’avoir une mauvaise note [...]. Entre amis, *on* s’offrait des livres [...]. *On* découvrait le « nouveau roman », Butor, Robbe-Grillet, Sollers, Sarraute, *on* voulait l’aimer mais *on* ne trouvait pas en lui assez de secours pour vivre (*LA*: 83. Je souligne).

Dans cet extrait, le « on » ne renvoie plus aux jeunes enfants du milieu ouvrier, mais aux étudiants s’insurgeant collectivement contre les cours démodés où ils n’étudiaient que des auteurs morts, et ce, sans les lumières de la théorie. À la différence de l’exemple précédent, où la critique émane implicitement d’Ernaux l’auteure qui porte un regard désapprobateur sur l’attitude des Français, dans l’extrait concernant les études littéraires,

c'est bel et bien la voix du « on » – celle d'Ernaux d'hier et d'aujourd'hui et celle des étudiants de l'époque – qui formule la critique des professeurs et de leurs cours. On pourrait qualifier cet emploi du « on » de voix collective, d'après la terminologie de la narratologue américaine Susan Sniader Lanser, qui se sert de l'expression pour désigner des occurrences de la première personne du singulier et du pluriel qui représentent la conscience d'un groupe, le plus souvent opprimé et féminin³.

L'élasticité de cet « on », « illusionniste », se manifeste également dans sa capacité de se réduire, c'est-à-dire de renvoyer à un référent singulier. Un tel cas se présente, par exemple, lors de la discussion de l'avortement, toujours interdit dans les années 1960 : « [*O*]n avait lu tous les noms, du premier au dernier, des 343 femmes – elles étaient donc si nombreuses et *on* avait été si seule avec la sonde et le sang en jet sur les draps – qui déclaraient avoir avorté illégalement, dans *Le Nouvel Observateur* » (*LA* : 111. Je souligne). Si la première occurrence du « on » dans cet extrait peut faire référence à un nombre indéfini de lectrices et de lecteurs de ce manifeste célèbre des 343 « salopes » en 1971⁴, la deuxième dénote un référent unique et prend ainsi la valeur du « je », car il renvoie à Ernaux auteure et narratrice. C'est par l'intermédiaire de deux intertextes, à savoir *Les armoires vides* (Ernaux, 1974) et *L'événement* (Ernaux, 2000), que la lectrice ou le lecteur de l'œuvre ernalienne parvient facilement à reconnaître l'auteure, victime d'un avortement qui a mal tourné aux mains d'une faiseuse d'anges. En évoquant son expérience personnelle, Ernaux donne une voix à des milliers d'autres femmes qui ont elles aussi subi un avortement clandestin, à des voix autrefois tuées dans le silence de la peur et de la honte. En même temps, cet énoncé au « on » critique la fameuse loi qui interdisait

3. Lanser définit la voix collective ainsi : « [...] une pratique où l'autorité narrative est investie dans une communauté définissable et indiquée textuellement soit par des voix multiples qui s'octroient réciproquement l'autorité narrative, soit par la voix d'un seul individu qui est manifestement autorisé par une communauté [à être son porte-parole] » (1992 : 21. Je traduis).

4. Le manifeste a paru dans le *Nouvel Observateur*, n° 334, le 5 avril 1971.

l'intervention et fonctionne ainsi en tant qu'avertissement visant ceux qui souhaitent le retour d'une pareille loi.

Ce dont l'exemple concernant l'avortement témoigne, c'est la féminisation du référent du pronom « on » qui va parfois de pair, dans *Les années*, avec son expansion et sa contraction. Cette précision du genre sexuel n'est pas anodine, tant s'en faut, car elle permet à la narratrice d'ajouter une visée féministe à son récit des grands événements du passé qui l'ont touchée. Une telle posture politique se trouve, par exemple, dans un court paragraphe sur la pilule contraceptive, autorisée par la loi, mais toujours peu disponible aux femmes célibataires :

Le plus défendu, ce qu'*on* n'avait jamais cru possible, la pilule contraceptive [...]. *On* n'osait pas la réclamer au médecin [...] quand *on* n'était pas mariée. [...] *On* sentait bien qu'avec la pilule la vie serait bouleversée, tellement libre de *son* corps que c'en était effrayant. Aussi libre qu'un homme (*LA* : 92. Je souligne).

Dans cet extrait, le « on » fait clairement référence aux femmes comme la narratrice qui souhaitaient ardemment le contrôle de leur propre corps que cette pilule leur offrait. De surcroît, la narratrice parvient à évoquer l'inégalité des sexes par l'opposition entre le sort du « on » – elle-même et les autres femmes portant le fardeau de leur corps – et celui des hommes, libres de tels soucis. C'est justement cette même opposition entre femmes et hommes, recouvrant une deuxième opposition entre assujettissement et liberté, que la narratrice évoque plus loin dans le texte, lors d'une discussion du mouvement féministe qui a provoqué une profonde réflexion chez les femmes de sa génération : « *On* s'apercevait qu'*on* n'avait pas eu *notre* compte de liberté sexuelle, créatrice, de tout ce qui existe pour les hommes. [...] Un sentiment de femme était en train de disparaître, celui d'une infériorité naturelle » (*LA* : 110-111. Je souligne). L'emploi du « on » féminin dans ce passage, qui côtoie le « nous » exclusif renvoyant à la narratrice et à d'autres femmes françaises de l'époque, exprime le désir personnel et collectif de faire advenir des change-

ments pour améliorer la condition féminine. Accompagnés de références intertextuelles à des textes féministes importants⁵, ces énoncés au « on » fonctionnent comme une voix collective, selon les catégories de Lanser (1992 : 21-22), où la voix personnelle de la narratrice se joint à une communauté plus vaste, dotée ainsi d'autorité narrative, un processus où le projet personnel sert des fins collectives.

Ainsi peut-on qualifier la transmission narrative dans *Les années* de polyphonie complexe, de véritable chœur de voix diverses duquel émanent de nombreuses oscillations entre les multiples pronoms et une élasticité et une pluralité référentielles remarquables. Cette hétérogénéité énonciative agit avec l'ensemble des éléments textuels du récit – à savoir les images, les listes des événements, les observations sur la société de consommation, les slogans publicitaires, les références historiques et culturelles et le discours métatextuel – pour effectuer la transmission des mœurs et du savoir de toute une génération au grand public. Cette notion de transmission est ramenée sur le plan personnel vers la fin du texte, dans la description de la dernière image, en l'occurrence une photo d'Ernaux avec sa petite-fille qui évoque « un tableau de transmission familiale, l'établissement d'une filiation » (*LA* : 232). Tout au long du récit, Ernaux glisse de ce plan individuel à la sphère collective : plutôt que de parler uniquement en son propre nom, elle s'insère habilement dans une communauté. De cette façon, la voix collective créée par les pronoms aux multiples référents fonctionne en quelque sorte comme un ensemble de témoins de toute une société à travers plusieurs décennies. En somme, non seulement *Les années* effectue un renouvellement du genre autobiographique, mais ce texte novateur illustre aussi, pour reprendre une phrase de Lejeune, à quel point « “[l]’identité” est une *relation constante* entre l'un et le multiple » (1980 : 35).

5. La narratrice mentionne entre autres *La femme eunuque* de Germaine Greer et *La politique du mâle* de Kate Millett.

BIBLIOGRAPHIE

- ATLANI, Françoise (1984), « ON l'illusionniste », dans Almuth GRÉ-SILLON et Jean-Louis LEBRAVE (dir.), *La langue au ras du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 13-29.
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard.
- BURY, Emmanuel (2001), « Ekphrasis », dans Michel JARRETY (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, p. 152.
- ERNAUX, Annie (1974), *Les armoires vides*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie (2000), *L'événement*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie (2008), *Les années*, Paris, Gallimard.
- FROLOFF, Nathalie (2009), « *Les années*: mémoire(s) et photographie », dans Sergio VILLANI (dir.), *Annie Ernaux: perspectives critiques*, Ottawa, Legas, p. 35-49.
- LANSER, Susan Sniader (1992), *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell University Press.
- LEJEUNE, Philippe (1980), *Je est un autre*, Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1991), *La mémoire et l'oblique: Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L.
- MAINGUENEAU, Dominique (1981), *Approche de l'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- PEREC, Georges (1978), *Je me souviens*, Paris, Hachette.
- VAN GORP, Hendrik, *et al.* (2005), « Ekphrasis », dans *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, p. 165.

LA MÉTALEPSE INCERTAINE
ET LE LECTEUR COMME VICTIME.
GROS MOTS DE RÉJEAN DUCHARME
ET *HIER* DE NICOLE BROSSARD

Marilyn Randall

Université Western Ontario

Jorge Luis Borges, à la fin de son récit « Borges et moi », avoue : « Je ne sais lequel des deux écrit cette page » (1982 : 105). Telle pourrait être la devise des personnages-narrateurs de deux romans québécois récents – *Gros mots* de Réjean Ducharme (1991) et *Hier* de Nicole Brossard (2001) –, si ce n'est celle des auteurs eux-mêmes. Dans *Hier*, le lecteur réel ne peut faire la part du réel et de la fiction – ou bien des « degrés de fictivité » proposés dans le roman alors que dans *Gros mots*, le narrateur-lecteur est aux prises avec un manuscrit dont il ne peut déterminer la nature : est-ce une fiction ou un journal authentique ? Tandis que dans *Hier* l'incertitude métalectique est un effet de lecture dont les personnages ne sont pas conscients, *Gros mots* affiche la particularité d'opérer une métalepse en quelque sorte fictive – c'est le personnage du narrateur, figure du lecteur, qui vit sa propre métalepse.

La figure de la métalepse, empruntée par Gérard Genette à la rhétorique pour être appliquée à la narratologie, désigne le « passage d'un niveau narratif à l'autre » (Genette, 1972 : 243), le plus souvent l'intrusion du narrateur-auteur dans le monde

fictif, comme dans *Jacques le fataliste* ou *Tristram Shandy*, ou, inversement, l'invasion du monde diégétique par le niveau extradiégétique, comme dans « Continuité des parcs » de Julio Cortázar (Genette, 1972 : 244). La métalepse a connu un essor important dans un renouveau européen d'intérêt pour la narratologie de sorte que les formes, figures et terminologies prolifèrent (Pier et Schaeffer, 2005). Il suffit aux fins de la présente étude d'en constater certains éléments essentiels : que le passage d'un niveau narratif à l'autre implique, bien sûr, l'existence de divers niveaux et que ceux-ci engagent deux plans « ontologiquement » séparés¹. Qu'il s'agisse du présumé « auteur réel » qui s'immisce dans sa propre fiction ou bien de niveaux ontologiquement distincts à l'intérieur de la fiction (selon le modèle traditionnel du « récit dans le récit »), le passage d'un niveau narratif à l'autre constitue, autant par rapport à la logique du monde fictif élaboré que dans l'expérience de lecture, une transgression de la « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte et celui que l'on raconte » (Genette, 1972 : 245). C'est ainsi que, dans les transgressions métaleptiques les plus extrêmes, les deux mondes se confondent à l'intérieur de la fiction et que les frontières de celle-ci explosent pour engager le lecteur réel dans une logique intenable, une structure paradoxale dont il n'est pas uniquement spectateur, mais aussi participant et, éventuellement, victime.

Hier et Gros mots présentent chacun une figure d'auteur absent, anonyme ou carrément fictif mais, contrairement à des cas de métalepses d'auteur plus « canoniques », ces auteurs fictifs ne se donnent pas pour auteurs du récit que nous lisons, mais sont des personnages qui évoluent dans le même monde que les personnages-narrateurs. Dans de telles situations, la confusion des niveaux narratifs est d'autant plus inquiétante qu'elle a lieu sans

1. La métalepse peut aussi créer ces deux niveaux, typiquement par un retournement subit de la logique du monde fictif à la fin du texte, comme c'est le cas dans « Continuité des parcs » ou dans « Les ruines circulaires » de Borges. Nous constatons aussi cet effet à la fin du *Sexe des étoiles* de Monique Proulx (voir Randall, 2006).

le truchement d'un auteur fictif agissant comme tireur des ficelles de son récit. Dans chaque roman, c'est le lecteur, fictif ou réel ou les deux à la fois, qui est la première victime de l'auteur absent.

Prochain épisode et *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin demeurent les exemples originaires, dans la littérature québécoise, de la métalepse de l'auteur fictif et de la victimisation du lecteur. Dans *Prochain épisode*, la métalepse de la fin envoie le personnage-héros créé par l'auteur, lui-même emprisonné, en prison, où il deviendra un auteur, écrivant dans un cercle vicieux éternel – ou plutôt en une bande de Moëbius – une fiction compensatrice de son inaction. Deux niveaux narratifs distincts font évoluer un personnage-auteur et un personnage-héros qui sont les *alter ego* l'un de l'autre, et deux hypothèses de lecture contradictoires s'affrontent : s'agit-il d'un simple récit autobiographique déguisé en roman qui raconte le cheminement du personnage-auteur vers la prison ? Ou bien d'une métalepse qui confond les deux niveaux de l'énoncé et de l'énonciation, du réel et de la fiction « fictifs » ? Selon la terminologie de Richard Saint-Gelais, *Prochain épisode* propose « deux régimes de lecture », le « représentationnel » et le « transreprésentationnel », « l'un qui insiste sur la résolution, l'autre qui la met en cause, l'un qui rapporte les bouleversements de la fiction à des causes fictives, l'autre qui considère la "réalité fictive avérée" comme pur effet du dispositif » (Saint-Gelais, 1994 : 213). Chaque régime de lecture a sa logique propre et propose une résolution non ambiguë dans la mesure où le lecteur n'a qu'à choisir une hypothèse et à écarter l'autre, les deux n'étant pas saisissables dans la simultanéité² – à l'instar de la figure anamorphique dans *Trou de mémoire*, où les deux perspectives nécessaires pour capter l'image des *Deux ambassadeurs* et celle de la tête de mort qui plane à leurs pieds sont spatialement et temporellement exclusives. Les choses se compliquent considérablement dans *Trou de mémoire*, où la

2. D'où l'incertitude de la métalepse dans ce roman : si elle peut être écartée par un raisonnement « représentationnel », s'agit-il, finalement, d'une métalepse ? Peut-il exister des « métalepses facultatives » ?

succession d'écrivains-lecteurs meurent victimes des récits des autres. Si la seule survivante au texte est une lectrice fictive, la capacité d'adhésion à la fiction du lecteur réel a subi un assaut important. Ici, il ne suffit plus d'envisager deux régimes de lecture ; plutôt, pour revenir à l'exemple de l'anamorphose, la totalité de l'ensemble devient littéralement insaisissable.

Dans *Gros mots* et *Hier*, l'indécidabilité est de cet ordre du fait que, comme dans *Trou de mémoire*, la trame narrative ne propose pas deux niveaux ontologiques – le monde où l'on raconte et celui que l'on raconte sont indissolublement fusionnés. Au lieu de passer d'un monde à l'autre, le lecteur et les personnages habitent les deux à la fois.

Dans *Hier*, une auteure-narratrice à l'identité incertaine produit – ou pas – le roman que nous lisons, mais sa présumée fonction auctoriale est disputée avec un autre personnage qui semble émaner du récit de la première auteure. Pour résumer : les récits de quatre femmes sont présentés dans de courts fragments alternés – les histoires de Carla, d'Axelle et de Simone sont racontées à la troisième personne et celle de la quatrième femme, à la première personne. De ce fait, celle-ci n'a pas de nom propre, sauf « la Narratrice », qui est d'ailleurs le sobriquet que lui ont donné ses collègues au musée où elle travaille, « à cause des histoires que le plus anodin des objets lui inspire » (Brossard, 2001 : 59³). Le lecteur fait tôt l'hypothèse que la Narratrice est en même temps l'auteure des autres récits qui pourraient être des fictions, sauf pour les interactions, sur le plan du réel de la Narratrice, entre elle et les trois autres personnages. La Narratrice est liée surtout avec Carla, une romancière de l'Ouest canadien qui vient toujours à Québec terminer ses romans. Carla habite l'hôtel Clarendon où, avec la Narratrice, elle passe plusieurs soirées au bar à discuter de son roman. Vers les deux tiers du roman, les quatre femmes se retrouvent, plus ou moins par hasard, au bar où elles font mutuellement connaissance et, afin de mieux

3. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention *H* suivie du numéro de la page.

poursuivre leur conversation, montent à la chambre de Carla. À partir de la scène du bar, la narration se transforme en dialogue théâtral où chaque femme est présentée par son prénom, sauf pour la Narratrice, qui continue à être désignée ainsi. Les murs de la chambre de Carla sont tissés des pages du manuscrit de son roman, et les extraits qui en sont reproduits sont tirés des passages attribués à la Narratrice dans le roman que nous venons de lire. Si donc la Narratrice est l'auteure d'un récit où Carla est un personnage, ce personnage est à son tour l'auteure du récit de la Narratrice. La section finale, intitulée « Quelques notes trouvées dans la chambre du Clarendon », devrait normalement renvoyer à la romancière Carla, locataire d'une chambre de cet hôtel, mais elle apparaît clairement comme appartenant au personnage de la Narratrice. Les notes forment une sorte de cahier d'écrivain qui contient anecdotes, rappels et renvois relatifs à la confection du texte que nous venons de lire.

Dans ce roman, les personnages qui subissent des transformations métaleptiques – notamment la Narratrice et Carla – ne sont aucunement conscients de leur statut ontologique incertain. La métalepse opère uniquement sur le lecteur réel, qui ne sait à quelle voix attribuer l'autorité auctoriale. L'identification entre la Narratrice et l'auteure fictive pose problème dans la mesure où la Narratrice dit explicitement que, à la différence de Carla, elle n'écrit pas de romans. En dépit donc de la présence d'une « Narratrice » et d'une romancière fictive, Carla, il manque à *Hier* une voix énonciatrice qui permettrait au lecteur de faire la part entre la fiction et le réel à l'intérieur du monde fictif. Or, la présence d'une auteure implicite est fortement suggérée non seulement par les changements de style narratif, mais encore par la facture livresque du roman ; il est doté d'un paratexte dont le statut est incertain, comprenant des notes, la traduction d'une scène de pièce de théâtre présentée en latin dans le roman et des références aux intertextes⁴. À l'instar de *Trou de mémoire*, la

4. L'appareil paratextuel relève sans ambiguïté d'une instance auctoriale (plutôt que d'une instance éditoriale réelle). Or l'ambiguïté repose sur le fait

facture du roman suppose une main organisatrice, sinon créatrice, qui échappe à la logique du monde fictif. L'hypothèse d'une auteure extradiégétique (appelons-la NB) surgit pour jeter le lecteur dans le plus grand désarroi, indice du besoin désespéré de la lectrice (en l'occurrence, moi) d'adhérer à une autorité qui puisse la sortir de l'impasse.

Les choses se présentent autrement dans *Gros mots*. Johnny, le narrateur, vit mal sa relation avec une femme dénommée Exa, tout en étant amoureux de la Petite Tare, la femme de Julien, son frère adoptif. Il trouve un jour dans un fossé un journal anonyme, dont la datation correspond au jour le jour au présent de Johnny – sauf pour l'année qui serait « indéchiffrable » : « un vrai trésor », dit-il, « un plein cahier de vrais mots » (Ducharme, 1999 : 18⁵). Dans ce manuscrit-déchet qui, en dépit des apparences, ne serait pas un « tissu d'incohérences » (*GM* : 19), Johnny découvre son *alter ego* : « Moi comme une autre voix, dit-il, celle que je suis en réalité si je l'entends de l'extérieur, avec les autres » (*GM* : 18). Johnny et la Petite Tare entreprennent de lire et de déchiffrer le cahier – elle, détentrice d'une maîtrise ès lettres, croit que c'est un véritable chef-d'œuvre et propose d'en faire un sujet de doctorat, d'en produire une édition Pléiade. D'*alter ego*, l'auteur anonyme sera dénommé « Alter » et ensuite « Walter »⁶. Au fur et à mesure que la vie de Walter obsède Johnny et son amie, les deux intrigues s'enchevêtrent et se ressemblent au point où le lecteur se demande, à l'instar des personnages du récit, si ce n'est pas en fait Johnny lui-même qui en est l'auteur mystérieux – mais Johnny refuse explicitement cette suggestion : « Julien a parcouru ce que [la Petite Tare] a recopié et ça l'a épaté. Il lui fait demander si ce n'est pas un tour que je

qu'on ne sait pas si cette instance est fictive (l'un des personnages de l'histoire ou encore une auteure implicite, celle qui rédigera le dernier chapitre comprenant les « quelques notes trouvées ») ou si elle est à attribuer à l'auteure « réelle ».

5. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention *GM* suivie du numéro de la page.

6. « Double-you Alter », comme le souligne Élisabeth Haghebaert (2009 : 101).

leur joue... Lui aussi croit que c'est de moi. Ils me voient tous au-dessous de tout, quoi » (*GM*: 108).

Le récit de la vie de Walter et celui de la vraie vie de Johnny se rencontrent dans le manuscrit lors de la description d'une bagarre dans une taverne où Walter se serait interposé entre deux agresseurs : « J'étais là ! » s'écrie Johnny (*GM*: 66), sauf que dans ses souvenirs plutôt flous de l'événement, cela aurait été lui, Johnny, qui aurait joué le beau rôle de pacificateur des bagarreurs – l'auteur mystérieux aurait donc volé l'identité de Johnny et fait de lui un personnage dans son récit. Après maintes péripéties où les deux histoires se reflètent, surtout en ce qui a trait aux relations affectives entre les personnages, Johnny retourne au fossé où il a trouvé le manuscrit et y jette, non pas l'original, mais une photocopie.

Comme *Hier*, *Gros mots* propose un récit multiple mais à un seul niveau narratif ; comme dans *Hier*, ainsi que dans *Trou de mémoire*, l'enchâssement traditionnel cède la place à des récits parallèles : le récit de Walter – fiction ou autobiographie « authentique » – est représenté dans la narration de Johnny parfois en passages cités entre guillemets, mais le plus souvent en narration transposée par Johnny, sa voix s'interposant constamment entre celle de Walter et le lecteur. Dans une certaine mesure, Johnny prend la place de l'auteur du récit de son *alter ego*, racontant sa lecture de l'histoire de Walter qui se confond et s'enchaîne avec la sienne. Journal de la lecture d'un journal, non seulement les journées notées par Walter coïncident, jour par jour, avec le déroulement du temps dans le monde de Johnny, mais aussi celui-ci tient à ne lire dans le journal que l'entrée indiquée pour la journée qu'il vit. Si la métalepse a pour fonction de faire passer les personnages du niveau de l'énonciation à celui de l'énoncé, *Gros mots* en effectue une fusion déroutante : non seulement Johnny se reconnaît comme personnage dans le récit de l'autre, mais encore l'histoire de Walter vient envahir sa propre réalité ; il croit rencontrer les personnages sortis des pages du cahier et, finalement, entrevoir Walter lui-même. Le récit se clôt

sur l'annonce par la Petite Tare de son amour pour un homme dont la biographie ressemble drôlement à celle de Walter...

Décidément, en sortant du dédale, le lecteur ne sait plus comment il a fait pour mettre un terme à sa lecture, dont la progression est empêchée par les « gros mots » du texte, ainsi que par les péripéties des personnages dont on ne sait lesquels appartiennent à la fiction, lesquels à la réalité, ou même si la distinction tient toujours dans ce monde qui semble tout droit sorti de la tête d'un « raffiné qui joue les pauvres types, ou vice versa » (*GM*: 147), pour citer la description que fait Johnny de Walter et qui sied merveilleusement à Johnny lui-même. La lecture que fait ce dernier du manuscrit ressemble aussi à une création littéraire :

Ça me saute à la conscience en émergeant [du cahier] : pendant que j'étais lui, je ne m'en voulais pas, je ne me donnais aucun mal. Tout irritant, odieux, à moitié gâteux qu'il soit, je me plaisais comme on dit. Quand je me mets dans sa peau [...] il me délivre. [...] Est-ce que le salut c'est l'autre, comme ne disait pas l'autre ? (*GM*: 56-57)

Maintes allusions ambivalentes mettent le lecteur aux aguets d'un indice qui résoudrait le mystère. Ainsi, la Petite Tare dit à propos de sa lecture du manuscrit : « [...] le plaisir que je prends à bricoler le cahier de Walter c'est de t'y trouver fourré partout, je t'interpelle, à haute voix, et tu me réponds, avec ma propre voix » (*GM*: 135) – car évidemment, l'un des personnages du monde de Walter tient un rôle parallèle à celui de la Petite Tare dans le monde de Johnny.

Deux régimes de lecture sont en concurrence pour l'adhésion du lecteur. Le premier, celui qui conforte le régime « représentatif », selon la terminologie de Saint-Gelais, est aussi celui auquel semblent adhérer les personnages : Johnny et la Petite Tare considèrent le journal comme authentique, cherchent l'auteur dans leurs environs et croient découvrir, finalement, que le type habite « l'autre île » – un monde « réel » parallèle à celui de Johnny. Johnny et Walter évolueraient donc à un même niveau ontologique ; Walter ne serait qu'absent de la scène, mais potentiellement présent, au hasard des rencontres et des découvertes

de ses lecteurs. Mais leurs suppositions n'aboutissent jamais à la certitude. Même une rencontre avec celle que Johnny croit être l'amante de Walter se termine dans la mystification : « Raconte-moi une histoire. Parle-moi du vieux », lui demande Johnny (*GM*: 302). Mais le récit ne le satisfait pas : « Tu t'en fiches, on dirait, comme si tu racontais une histoire », lui dit-il (*GM*: 303) ; « Ce n'est pas ce que tu m'as demandé ? » réplique-t-elle (*GM*: 303).

Un deuxième argument favorisant un régime de lecture « transreprésentatif » adopterait l'hypothèse d'un roman fictif écrit par Johnny, une mystification donc. Même si Johnny ne s'affiche jamais comme écrivain – tout au plus comme lecteur de Marcel Proust, cet autre autobiographe dissimulé –, il y a tout de même dans sa narration des indices fugaces d'un travail d'écriture : à deux reprises on lit des notes anonymes en bas de page et, une seule fois, une datation qui donne à la narration de Johnny l'allure passagère d'un journal⁷. Cette hypothèse, suggérée à même la fiction et niée au même moment, est celle qui rendrait pleinement au roman la structure d'un récit dans un récit et ouvrirait la porte à une possibilité métalectique indéniable ; et pourtant, rien ne permet d'affirmer avec certitude cette possibilité qui reste en suspens permanent.

Johnny fait clairement figure du lecteur comme victime – non pas de l'impérieuse Exa, exécrée et aimée à la fois et avec qui il se dispute tout le temps, ni même de son amour platoniquement désespéré, voire symboliquement incestueux pour sa Petite Tare. Johnny est plutôt victime de sa lecture du journal de Walter, son *alter ego*. Il est captif de ses pages, où il voit se dérouler une vie parallèle à la sienne sans pouvoir déterminer s'il s'agit d'un roman ou d'un récit véridique : « Et si ce n'était qu'un roman ? » a-t-il envie de demander à la Petite Tare. « Du haut de sa chaire, elle va m'assurer que non », dit-il (*GM*: 276).

7. Les notes sont aux pages 11 et 29 ; la seule datation – « *Minuit, 9 décembre* » [sic] – se trouve à la page 23. Le journal de Walter est daté du « 8 décembre 197... » (*GM*: 18).

Le parallélisme entre les deux récits remet en question de façon évidente les frontières entre la fiction et la réalité romanesque. Le lecteur obnubilé prend pour sienne la question de Johnny comme seule issue du labyrinthe : il ne s'agit après tout que d'un roman – la question de savoir si le journal de Walter est fictif ou véridique n'a de sens que dans le monde de Johnny, auquel le lecteur adhère à son insu, ou du moins contre son gré. Comme le dit Jean Ricardou, « la transmutation » – il aurait pu dire la métalepse – « n'affecte donc pas la fiction en tant que telle : on ne passe jamais que d'une fiction à une autre. [...] Elle réveille donc, brutalement ou avec toute sorte de subtilités encore plus efficaces, le lecteur qui rêve si intensément sur le texte qu'il prend les fictions pour des réalités » (Ricardou, dans Saint-Gelais, 1994 : 230-231). Or, cela décrit non seulement l'expérience du lecteur de *Gros mots*, mais encore celle du lecteur qu'est Johnny, amené malgré lui à investir le manuscrit d'une réalité qui s'incarne dans sa vie quotidienne. À son réveil, Johnny consigne la photocopie au fossé originaire et abandonne ses efforts littéraires – qu'ils soient de l'ordre de l'écriture ou de la lecture – pour un vrai travail dans un commerce local. Sa dernière rencontre avec Exa se conclut ainsi : « Elle a tourné la tête et attendu que je disparaisse avec *mon visage à deux faces* et *mes figures de style* » (*GM* : 310. Je souligne). Ces deux faces sont peut-être évoquées dans le dernier paragraphe du roman où surgit un « on » inattendu et inexplicable : « On a trouvé comment on va réchapper. Facilement... On a facilement mis la baignoire [*sic*] en marche et on est facilement monté au village, à la Rose d'Argent. L'affiche était toujours accrochée, qui offrait de l'emploi. On l'a prise et pas autrement jetée sous le nez de la [*proprio*]. "Je suis votre homme" » (*GM* : 311). À qui peut référer ce « on » sans précédent, si ce n'est à la fusion de Johnny et de son (W)alter fictif ?

L'agent principal de la transmission narrative, le « journal intime » trouvé⁸, connaît aussi un dédoublement. Par le truche-

8. On rencontre ici le prétexte premier de *Trou de mémoire*, dans lequel le manuscrit de P.X. Magnant est aussi doté d'un statut ambigu : roman policier ou récit autobiographique.

ment de la photocopie, l'objet qui retourne au lieu d'origine n'est pas celui qui en est sorti, il en est un double simulacre, un fac-similé, tout comme Walter fonctionne comme le double de Johnny, dans un récit qui, si Johnny en était l'auteur, aurait toutes les allures d'une « autofiction » ou bien d'un premier roman dont on sait qu'ils ont une fâcheuse tendance à l'auto-biographie transposée. Tôt dans sa lecture du journal, Johnny dit au sujet de Walter qu'il a « intérêt à se surveiller. S'il se met trop à me ressembler, je vais lui tirer la chaîne » (*GM*: 40). De même, il dit :

Walter me détache de moi de plus en plus : de la même façon qu'en le lisant je me mets au-dessus de lui (sujet, hypostase), je me mets derrière moi en marchant et je me regarde aller, comme un idiot, ou deux idiots, ou toute une filée, l'un réfléchissant l'autre à répétition, en chenilles processionnaires (*GM*: 211).

Or la mention entre parenthèses d'« hypostase » suggère l'unicité essentielle de Walter et de Johnny manifestée en deux individus distincts mais partageant une seule et même identité – l'un, auteur, l'autre, lecteur de ce premier.

Or, contrairement à ce qu'on trouve dans les métalepses de l'auteur fictif habituelles, ni Johnny ni la Narratrice d'*Hier* n'ont pour vocation explicite l'écriture romanesque. De même, les auteurs fictifs – Walter et Carla – n'ont pas de fonction narratrice et ne figurent que comme personnages dans le récit d'un narrateur qui ne s'affiche pas, au cours de la fiction, comme auteur. On a droit alors à des auteurs doublement fictifs, dont la seule manifestation à l'intérieur de la fiction se fait par l'intermédiaire d'une instance narrative qui ne réclame pas le statut d'auteur mais qui est bien, dans les deux cas, un personnage engagé dans le récit de l'auteur fictif, voire absent ou pire, imaginaire.

Et l'on n'est pas non plus devant une indécidabilité mise en place par deux régimes de lecture en concurrence ; il ne s'agit pas en fait d'un choix lectoral qui pourrait trancher, bien

qu'arbitrairement, en faveur d'une résolution ou d'une autre, mais bel et bien d'une impasse herméneutique absolue qui ne semble avoir d'issue qui puisse être confortée par une seule hypothèse valable. Plutôt que d'opérer une transgression entre les niveaux de l'énonciation et de l'énoncé, *Gros mots* et *Hier* proposent chacun un monde où ce qui est raconté coïncide ontologiquement avec le fait de raconter. Au lieu d'un auteur fictif, personnage producteur du récit que l'on lit, à l'instar de *Prochain épisode*, par exemple, il s'agit de fictions à auteur absent, dont on ne sait si elles sont l'invention des personnages-narrateurs ou bien si ces personnages sont eux-mêmes l'invention d'un auteur impossible. La situation rappelle le paradoxe auctorial imaginé par Douglas Hofstadter, où il y a trois auteurs, « Z, T et E. Mais Z existe seulement dans un roman par T. De même, T n'existe que dans un roman par E. Et curieusement, E n'existe que dans un roman... par Z » (Hofstadter, 1979 : 680).

Or, le raisonnement de Hofstadter résout l'impasse en proposant la fictivité des « hiérarchies enchevêtrées » et en postulant un auteur qui échappe au triangle : un auteur « H », qui, lui, évolue à l'extérieur du triangle dans un espace à l'abri de ces paradoxes. Si les auteurs T, Z et E sont possibles, c'est seulement en raison de l'existence d'un autre qui évolue en dehors de leur système fermé, autrement dit, l'auteur réel⁹. Cette description parfaite de la métalepse de l'auteur colle bien aux deux romans examinés ici, à l'exception près qu'il y a un auteur manquant, celui qui met en branle la boucle étrange mais qui échappe à ces engrenages... Faut-il mobiliser l'hypothèse de l'auteur H pour

9. « There are three authors – Z, T, and E. Now it happens that Z exists only in a novel by T. Likewise, T exists only in a novel by E. And strangely, E, too, exists only in a novel – by Z, of course. Now, is such an “authorship triangle” really possible? Of course it's possible. But there's a trick... AH three authors Z, T, E, are themselves characters in another novel – by H! You can think of the Z-T-E triangle as a Strange Loop, Or Tangled Hierarchy; but author H is outside of the space in which that tangle takes place – author H is in an inviolate space » (Hofstadter, 1979 : 680).

résoudre la métalepse ? Or, cette « résolution » ne pourra nous satisfaire, dans la mesure où elle escamote le problème central auquel fait face le lecteur qui, en lisant, donne son adhésion aux mondes et aux personnages fictifs et qui évolue à l'intérieur de leur monde. Si l'auteur réel peut très bien rester « en dehors » de sa fiction (et là, il est aussi permis d'en douter), le lecteur, lui, n'a pas ce loisir. Point n'est besoin pourtant d'adopter le raisonnement quelque peu extrême de Borges, selon qui « [d]e telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs » (cité par Genette, 1972 : 245¹⁰). Pourtant, quelque chose de cet ordre, nous le désignerons justement par le terme d'*adhésion*, empêche le lecteur (encore une fois, la lectrice) d'opter pour la solution de la facilité, qui consiste ici à abandonner les personnages à leur propre fictivité pour se rabattre sur l'extériorité où, avec l'auteur, il ne serait que l'observateur d'un « château de pages » dont l'écroulement le laisserait indemne. (En plus, il suffit de postuler que l'auteur H est aussi fictif pour que l'explication tombe dans une régression qui risque d'aggraver le dilemme au lieu de le résoudre.) Au contraire, la déstabilisation des ontologies opérées par la métalepse ne touche pas que les actants fictifs, ou pas eux en premier lieu, mais surtout le lecteur qui en est la première victime et, à vrai dire, la seule. Ce n'est qu'au moment de fermer le livre que le lecteur se sent projeté dans la prolongation d'une fiction dont les mystères devaient s'éclaircir avant la page finale ; la métalepse (ontologique) est, pour tout dire, une expérience lectorale *post-lecture*, que seul le lecteur peut vivre. Si Johnny vit le temps du roman avec un double qui le jette dans un désarroi identitaire, il finit par se débarrasser du cahier de Walter – et selon toute apparence, d'Exa et de la Petite Tare – et s'apprête à commencer

10. Et Genette de renchérir : « Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit » (1972 : 245).

une nouvelle aventure avec la propriétaire de la Rose d'Argent (« Une mégère, ça a bien l'air. FIN » – *GM*: 311) ; les personnages d'*Hier*, eux, sont suspendus dans leur devenir, inconscients de leur statut ontologique troublant.

Or, j'ai qualifié dès l'entrée en matière les métalepses dans *Hier* et *Gros mots* d'« incertaines », et ce, pour atténuer les objections évidentes : puisqu'il n'y a pas de niveaux narratifs et ontologiques distincts clairement établis, puisque les personnages (narrateurs ou autres) évoluent, sur le plan de la fiction, à l'intérieur du même monde, puisque le « passage » d'un niveau narratif à un autre est des plus incertains, peut-on effectivement parler de métalepse ? Or c'est justement par l'incertitude du lecteur quant à l'existence des niveaux narratifs, quant au statut ontologique des mondes et des personnages qui les habitent et quant à l'existence de la métalepse, que ces récits s'enracinent profondément dans une logique métaleptique qui plonge le lecteur dans une incertitude que la fin de la lecture instaure comme définitive.

BIBLIOGRAPHIE

- AQUIN, Hubert (1993), *Trou de mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- AQUIN, Hubert (1995), *Prochain épisode*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- BORGES, Jorge Luis (1982), « Borges et moi », dans *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard.
- BROSSARD, Nicole (2001), *Hier*, Montréal, Québec Amérique.
- DUCHARME, Réjean (1999), *Gros mots*, Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (2004), *Métalepses*, Paris, Éditions du Seuil.
- HAGHEBAERT, Élisabeth (2009), *Réjean Ducharme : Une marginalité paradoxale*, Québec, Éditions Nota bene.
- HOFSTADTER, Douglas (1979), *Gödel, Escher, Bach : An Eternal Golden Braid*, New York, Vintage Books.
- PIER, John, et Jean-Marie SCHAEFFER (2005), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- RANDALL, Marilyn (2006), « La disparition élocutoire du romancier. Du "roman de la lecture" au "roman fictif" au Québec », *Voix et images*, vol. 31, n° 3 (printemps), p. 87-104.
- SAINT-GELAIS, Richard (1994), *Châteaux de pages*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « Brèches ».)

VARIATIONS NARRATIVES
DANS *L'AVENIR* DE CAMILLE LAURENS

Pascal Riendeau
Université de Toronto

Les livres que j'aime sont en moi et m'appartiennent au même titre que mon identité, mon enfance, la mémoire de ma vie.

Camille LAURENS,
Quelques-uns.

Camille Laurens a écrit plusieurs œuvres ludiques et ironiques qui oscillent entre roman, essai et (auto)biographie. Son écriture très romanesque s'accompagne souvent d'un travail cognitif considérable, comme l'illustre admirablement *L'amour, roman* (2003). *L'avenir* (1998) n'approfondit pas le travail essayistique de la même façon, mais il doit être rapproché de *Quelques-uns* (1999), écrit durant la même période. Ce recueil d'essais se présente comme une lecture de textes littéraires et philosophiques à partir de mots ou d'expressions (« on », « jamais », « il y a ») et contient de nombreux intertextes qui se trouvent déjà dans *L'avenir*. Ce qui caractérise surtout ce roman, ce sont les stratégies narratives *retorses* déployées telles la multiplicité des récits et des voix distinctes qui s'entrecroisent, la linéarité brisée, la narration métaleptique et les parties à la narration

incertaine. À une telle posture narratoriale hétérodoxe s'ajoutent les effets abondants de spécularité et les jeux romanesques (et du romanesque), qui créent une série de confusions identitaires et rendent la transmission narrative problématique. Ainsi, les pratiques qui modifient les codes romanesques semblent déstabiliser l'autorité narrative et déconstruire le processus d'adhésion au raconté.

ENCHEVÊTREMENTS NARRATIFS ET IDENTITAIRES

De 1991 à 1998, Laurens a publié une tétralogie romanesque dite du « Dictionnaire », composée des romans *Index*, *Romance*, *Les travaux d'Hercule* et *L'avenir*. L'ensemble comprend 26 sections classées de A à Z ou plus précisément d'Abri à Zygote. La tétralogie fonctionne donc à partir de deux contraintes formelles : le respect de l'ordre alphabétique – chaque lettre appelle des mots qui imposent une thématique précise – et la traversée de l'alphabet. En proposant un parcours d'Œstrus à Zygote, c'est-à-dire de la phase du cycle œstral où se produit l'ovulation jusqu'à l'œuf fécondé, *L'avenir* devient le roman d'une conception et d'une gestation. Le dédoublement thématique (création romanesque et maternité) se reflète à l'intérieur des multiples intrigues où la grossesse (désirée ou non) d'un personnage devient l'élément déclencheur du drame et accentue l'importance de la réflexion identitaire. Celle-ci se manifeste aussi dans le projet autofictif. *L'avenir* peut être considéré comme une « autofiction *stricto sensu* », car il « maintient la distinction avec le roman autobiographique en se fondant sur deux critères : l'identité onomastique (A = N = P) et le pacte fictionnel » (Baudelle, 2007 : 49-50). La narratrice de *L'avenir* porte le nom réel de l'auteure, Laurence Ruel, son *alter ego* romanesque s'appelle Camille, le pacte est clairement fictionnel, mais le texte s'éloigne considérablement de la matière autobiographique. On constate en fait une oscillation entre les modalités d'instauration du pacte romanesque et celles de la contestation de ce pacte.

À l'intérieur de cette structure narrative complexe, le récit enchâssant – qu'on appellera ici « Roman de Laurence » – est raconté en narration intercalée par Laurence Ruel. Celle-ci se rend en Mogdoulie (pays imaginaire du Maghreb) afin d'assister au tournage du film *Oz*, une adaptation de son roman autobiographique écrit lorsqu'elle était en prison pour avoir tué Jacques, son amant. Arrivée sur place, la narratrice s'est donné deux objectifs : le premier consiste à séduire un homme (un nouveau Jacques) et à changer sa vie, alors que le second est d'écrire un roman à partir d'une figurante réelle, Camille, une employée consulaire qui côtoie son collègue Jacques – celui que Laurence va séduire –, qui n'est pas sans rappeler le premier Jacques. Laurence construit son récit en notant dans son calepin des éléments réels et inventés à propos de la protagoniste, ce qui donne une trame semblable à celle de son roman autobiographique antérieur. C'est le principal récit enchâssé, présenté en narration hétérodiégétique, qu'on nomme « Roman de Camille ». En plus du dédoublement des noms et des personnages, la ressemblance entre Laurence et Camille et leur intérêt pour le même homme contribuent à créer un noyau conflictuel essentiel à l'intrigue. Un second récit enchâssé, plus conventionnel du point de vue narratif, intitulé « Roman (Histoire de Jacques) », est intégré au « Roman de Laurence ». Camille Laurens reprend un procédé caractéristique du roman réaliste, soit assurer la cohérence globale de l'énoncé à l'aide d'une longue analepse dans laquelle elle crée une minibiographie de Jacques, l'amant assassiné, qui tient lieu de « remplissage justificatif » (Hamon, 1982 : 136). Quant aux fragments cinématographiques, ils servent de mise en abyme du « Roman de Laurence » et du « Roman de Camille ». On apprend, somme toute, peu de choses sur le contenu d'*Oz*, même si Laurence passe environ un mois en Mogdoulie, une durée suffisante pour tomber enceinte et procéder à un test de grossesse qui le prouve.

MÉTALEPSE ET ROMANESQUE

Pour la théorie narratologique, la métalepse représente une transgression des niveaux narratifs et la métalepse de l'auteur constitue, selon Gérard Genette, son « investissement canonique » (2004 : 14). On retrouve l'indication la plus connue ou la plus évidente de la métalepse de l'auteur dans les interventions du romancier, c'est-à-dire quand le narrateur laisse « entrer » l'auteur dans le texte afin qu'il puisse commenter le récit qu'il est en train de raconter, s'adresser au lecteur en l'interpellant ou, plus simplement, discuter avec un de ses personnages. Il s'agit d'une « dénudation du procédé » (Tomachevski, 1965 : 305) qui brouille le pacte fictionnel, car celui-ci, précise Genette, « consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction » (2004 : 23). D'un point de vue légèrement différent, Dorrit Cohn parle plutôt de métalepse extérieure et de métalepse intérieure, la seconde devenant une figure spéculaire comme la mise en abyme, avec laquelle elle partage deux autres traits importants : elles ne surviennent que dans des histoires où l'on trouve au moins deux niveaux diégétiques et elles soulèvent chez le lecteur, d'après Cohn, « comme un désarroi, une espèce d'angoisse ou de vertige » (2005 : 129). Laurens privilégie une narration métaleptique, mais dans *L'avenir*, les « interventions de l'auteur » sont limitées et ont toujours lieu entre deux niveaux fictionnels, c'est-à-dire que le « personnage de l'auteur » appartient déjà à la première fiction. On doit plutôt parler de l'intervention *minimale* de la narratrice-romancière en ce qui concerne l'action et de l'intervention *maximale* dans le commentaire. En effet, cette dernière multiplie les citations et les paraphrases, puis elle situe toujours son écriture en fonction d'œuvres littéraires antérieures. Par exemple, Anna Karénine et Emma Bovary sont présentées comme les « sœurs malheureuses » (Laurens, 1998 : 134¹) du personnage de Camille, qui ne peut concevoir une tentative de

1. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention *A* suivie du numéro de la page.

meurtre avec arme à feu sans se rejouer la scène fatale dans *Le rouge et le noir* (A: 141-142).

La narration métaleptique de *L'avenir* reste indissociable d'un travail sur le *romanesque*, catégorie esthétique qui regroupe des œuvres dont les caractéristiques habituelles sont notamment l'invraisemblable, les péripéties multiples, l'importance des affects. On rapproche souvent le romanesque du genre anglais *romance*² qui, en ce sens, s'oppose à *novel*. Tous les récits de fiction de Laurens tiennent à la fois de la romance – entre autres par la présence d'éléments du roman sentimental transformés ou non par l'humour et l'ironie – et du roman *du romanesque*. Celui-ci détruit l'illusion romanesque, comme le fait Gustave Flaubert dans *Madame Bovary*, ou encore il mine la crédibilité du genre, à l'instar de Denis Diderot dans *Jacques le fataliste*. « Contrairement à la représentation romanesque, cette représentation *du romanesque* implique en général une distanciation (souvent ironique), donc une dissonance entre l'auteur et le personnage » (Schaeffer, 2004 : 296). Laurens mise précisément sur cette distanciation en insistant sur ce qui différencie Laurence de Camille dans *L'avenir* :

Chaque journée qui commence est vierge comme une page blanche, mais Camille n'en éprouve aucun vertige : elle n'est pas l'auteur, elle est le lecteur ; elle n'est pas l'écrivain, elle est le personnage. Sentiments et événements vont s'inscrire sur cette étendue vide – espace et temps solidaires –, mais en palimpseste : tout est dit, il n'y a qu'à le redire, tout est vécu, il n'y a qu'à le revivre (A : 43).

Ce passage se présente comme une affirmation du roman du romanesque et une interrogation sur la dualité identitaire en procédant à ce jeu entre Laurence et Camille, l'auteur et le lecteur ou le romancier et le personnage, mais aussi entre l'autobiographie

2. Laurens tend à donner à *romance* une acception plus proche de celle de la tradition anglo-saxonne. Dans son recueil d'essais *Tissé par mille*, elle écrit : « La romance reste pourtant attachée au genre romanesque, et ceux qui critiquent le roman psychologique oublient un peu vite que les passions humaines en constituent l'essence : [...] amour et haine sont les deux mamelles du roman. Les grands sentiments président aux destinées du genre [...] » (2008 : 215).

et la fiction. C'est cette dualité identitaire à l'intérieur d'un roman critique et ironique qui procure bel et bien une signification supplémentaire au projet autofictif de *L'avenir*.

« ROMAN DE LAURENCE »

L'alternance des deux principaux récits et l'interruption des chapitres au milieu d'un épisode rendent plus équivoque l'attribution de la parole à un personnage ou à un autre et, par conséquent, perturbent la transmission narrative. Toutefois, en rétablissant la linéarité du « Roman de Laurence » et du « Roman de Camille », on constate qu'ils sont pratiquement autonomes et qu'ils recourent à la narration métalectique et aux topoï romanesques : la première rencontre, la lettre d'amour bouleversante, la révélation, la dispute, la scène de l'aveu et la scène de bal. Ces deux dernières scènes deviennent encore plus importantes parce qu'elles sont intégrées au tournage. Dès le chapitre initial, la narratrice met en place un dispositif narratif basé sur la spécularité, tout en conduisant son double projet telle une enquête. Une intrigue policière sur fond de prostitution juvénile et de tourisme sexuel se dévoile peu à peu dans chacun des deux récits principaux, mais elle reste plus souvent reléguée à l'arrière-plan, car elle ne possède pas la même importance que les discours amoureux, les commentaires sur la littérature ou les critiques des mensonges et des facilités du cinéma.

Comme le précise Andrea Del Lungo, « le roman contemporain a généralement refusé toute forme de codification du début, en éludant, entre autres, les procédés classiques de légitimation de la prise de parole » (2003 : 26). Dans les romans de sa tétralogie, Laurens évite chaque fois ces procédés classiques. D'ailleurs, *L'avenir*, qui place le « Roman de Laurence » en ouverture, déploie une ambiguïté liminaire : « — Moi, de toute façon, je n'ai jamais souffert. C'est la seule phrase que j'ai pu saisir au vol, en passant derrière lui pour me rendre au bar » (A : 13). Une tonalité ironique s'instaure dès l'incipit *in medias res*, ou

plus précisément dès l'*attaque*³, et peut laisser le lecteur perplexe. Où sommes-nous ? Qui parle ? Les informations relatives à la situation d'énonciation et les événements qui précèdent l'incipit sont évoqués après coup, mais les pistes s'embrouillent rapidement en raison de la multiplication des histoires et des personnages analogues. Le premier mot du roman, « Moi », ne renvoie pas à la narratrice – pourtant, ne transpose-t-elle pas sa vie dans des romans ? –, mais à un certain Jacques qui prétend n'avoir jamais souffert. La suite de l'incipit insiste d'ailleurs beaucoup plus sur Jacques que sur la narratrice. D'emblée, celle-ci se place dans une position ambivalente sur le plan événementiel, ce qui rend les notions de transmission et d'autorité plus aléatoires : elle a vendu les droits d'adaptation de son roman autobiographique et on lui a interdit d'« intervenir dans l'écriture du scénario, puis lors du tournage » (A : 16). D'un côté, Laurence délègue totalement l'autorité aux scénaristes et au réalisateur (Francesco Fellini !) afin qu'ils puissent transformer son roman autobiographique comme ils le souhaitent. De l'autre, elle garde le contrôle de la situation narrative, mais elle reste en retrait et privilégie la discrétion.

L'avenir met en scène la romancière, mais c'est une représentation qui ne va pas de soi : sur le plateau de tournage et dans les coulisses, on ne la reconnaît pas, même si c'est son histoire qu'on est en train de répéter et de jouer. Laurence dit d'abord vouloir « rester une ombre » (A : 13), puis elle tente de révéler son identité réelle : « [l']auteur, c'est moi » (A : 15), avoue-t-elle au barman, celui qui lui fournit les renseignements nécessaires sur les figurants, mais il ne la croit pas. Elle constate par la suite que personne ne s'intéresse à elle et qu'elle pourrait « passer inaperçue jusqu'à la fin » (A : 16). Quelques instants après, elle conçoit un autre projet, mais elle ne le raconte que 20 pages plus loin, lors de la reprise de l'épisode, dans un autre chapitre : « (C'est alors

3. Del Lungo propose de distinguer trois termes : l'*ouverture*, ou « la série de passages stratégiques [...] entre le paratexte et le texte », l'*incipit*, ou « la zone d'entrée dans la fiction », l'*attaque*, ou « les premiers mots du texte » (2003 : 54).

que j'ai eu cette idée d'apparaître à l'écran : figurer incognito dans le film de ma propre vie, tout en jouant non moins anonymement une partie beaucoup plus importante, être l'ombre de moi-même, la doublure de mon double, voilà qui devrait pimenter ce tournage lamentable. Je vais creuser cette possibilité) » (*A* : 35-36). La narratrice choisit donc de devenir une silhouette dans ce qui était son œuvre, mais sur laquelle elle n'a maintenant plus de prise directe. Cette insertion métaleptique dans le film (le récit du tournage) illustre bien la rencontre de la métalepse et de la mise en abyme, car pour se réapproprier l'adaptation de son roman autobiographique, Laurence Ruel doit créer un nouveau récit, le « Roman de Camille », qui va alors enchâsser *Oz*.

Dans le « Roman de Laurence », la narratrice met en avant un autre type de transmission tantôt implicite, tantôt explicite, celui de sa poétique romanesque, qui favorise les enchâssements et offre différents modèles de romans (celui de Camille, celui, plus bref, de Jacques). Elle conçoit l'écriture comme une trahison (*A* : 123), envisage un art d'écrire pour être aimée (*A* : 167), fait de l'épigraphe un élément essentiel de la conception d'un ouvrage (*A* : 188) et affirme que l'écriture, c'est aussi un « jeu brillant »⁴ (*A* : 194). Elle intervient pour corriger des faits et les comparer à la fiction, émet des commentaires tout au long du roman et énonce quelques idées très précises, mais s'arrête aussi pour parler du plaisir d'écrire, de la force d'évocation ou de persuasion d'un texte bien écrit, de la puissante charge émotive d'une lettre, véritable arme de séduction. Son art romanesque comporte quelques positions tranchées, dont celles qui soulignent ce qu'il ne faut pas faire : « Car de toute façon, à mon avis, il y a deux choses insupportables dans la littérature – illisibles, à jeter : ce sont les récits de rêves et les relations sexuelles prolongées [...]. Non, une page au grand maximum, ça peut amuser [...] » (*A* : 124-125). Ces digressions essayistiques sur l'écriture traversent l'ensemble du « Roman de Laurence » et montrent

4. Selon Yves Baudelle, « ce "jeu brillant" de l'écriture, loin d'être une fin en soi, est au service de la fictionnalisation de soi [...] » (2010 : 314).

bien que la construction du romanesque (les topoï, les intrigues multiples) reste inséparable d'une réflexion sur le roman.

« ROMAN DE CAMILLE »

En rédigeant le « Roman de Camille », Laurence délègue l'instance narrative à un narrateur anonyme, mais dont la focalisation interne repose entièrement sur le personnage de Camille, ce qui favorise le discours indirect libre. Le récit devient plus réflexif, plus intérieur et il se construit notamment à partir des nombreuses lectures du personnage. Dès le deuxième chapitre, les signes d'un nouveau récit sont nombreux : le titre (« Ouverture »), le passage à une narration hétérodiégétique et la reprise de l'attaque du roman : « — Moi, de toute façon, je n'ai jamais souffert » (*A* : 23). Placer l'*ouverture* en deuxième position, après l'*æstrus*, indique bien que le « Roman de Laurence » relève de la gestation et de la création littéraire, alors que celui de Camille devient une nouvelle entrée dans la fiction. Que le chapitre suivant commence par la même phrase ne devrait pas étonner le lecteur de Laurens, car celle-ci porte une attention particulière aux épigraphes, intertitres et incipit. Pour elle, l'incipit est synonyme de la première ou des deux premières phrases du roman, du moins, est-ce cette acception qu'elle lui octroie dans *L'avenir*. En revanche, l'incipit va plus loin que l'annonce du dispositif narratif (le roman enchâssé) et la constitution du monde de la fiction (la naissance de Camille comme personnage de la deuxième fiction) ; il déploie tout un univers intertextuel complexe :

Camille ne veut pas changer le monde, elle veut seulement le connaître. Et ce sont les livres qui le lui permettent : ils lui donnent la vie, leurs incipit sont des faire-part de naissance : « La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri Second. Ce prince était galant, bien fait et amoureux. » « Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, le Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros bouillons devant le quai Saint-Bernard. » « Moi, de toute façon, je n'ai jamais

souffert... » : il n'en faut pas plus pour l'embarquer vers une vie nouvelle [...]. Elle a en mémoire des centaines de citations, sorte d'exergues aux multiples chapitres de sa vie vécue et à vivre : « Leurs yeux se rencontrèrent », « J'aimais, Seigneur, j'aimais, je voulais être aimée » (A : 42).

Citer l'incipit de *L'avenir* et le placer après ceux de *La princesse de Clèves* et de *L'éducation sentimentale* met en lumière le type d'ironie romanesque dont fait preuve Laurens. L'incipit est lié de très près à l'essai « Jamais » dans *Quelques-uns*⁵, entre autres par la reprise de la citation de *Bérénice* de Jean Racine. Mais c'est surtout l'intertexte de *Comment c'est* de Samuel Beckett qui transforme le sens de ces liens : « [...] jamais fait souffrir non jamais souffert pas de réponse JAMAIS SOUFFERT non jamais abandonné non jamais été abandonné » (Beckett, dans Laurens, 1999 : 43). L'essayiste de *Quelques-uns* cite tout le fragment 312 de *Comment c'est*, mais elle n'en donne pas la référence précise ni ne le commente. L'idée de n'avoir jamais souffert est empruntée à Beckett, mais sans son corollaire, ne pas faire souffrir. Au contraire, on comprend que la narratrice de *L'avenir* va faire souffrir, que son conflit ne peut se résoudre autrement que par l'inéluctable souffrance causée à autrui.

Si Laurence n'intervient pas comme narratrice, sa présence se fait néanmoins sentir dans le « Roman de Camille ». Encore une fois, elle n'est qu'une ombre : Camille la remarque pendant le tournage où elle l'aperçoit avec Jacques, mais sans pouvoir lui parler ; la romancière reste très discrète comme personnage de son propre roman. Le procédé métalectique se manifeste, mais presque dérisoirement compte tenu de sa brièveté et de l'auto-portrait en demi-teinte de la narratrice :

5. On peut penser à l'essai inaugural intitulé aussi « Quelques-uns » : « Mon esprit fourmille de citations pas toutes identifiées, et l'on m'a quelquefois reproché d'en abuser dans mes romans ou, pire encore, dans *Philippe* : comment peut-on citer Nietzsche ou Lautréamont quand on vient de perdre un enfant ? » (1999 : 25).

Assise de dos à droite de l'entrée, vêtue d'une robe de mousseline bleue vaporeuse, se trouve une jeune femme blonde que Camille n'a jamais vue nulle part dans la ville ; elle tient sur ses genoux un petit cahier noir. Sa tête s'orne de gros bigoudis métalliques, mais son visage dégage une sorte de lumière rayonnante [...]. Lorsque Camille s'attarde sur le reflet que renvoie le miroir, ses yeux rencontrent ceux de la mystérieuse inconnue (*A* : 78).

Dans ce roman rempli de romanesque, la rencontre métaleptique se produit de façon furtive et par un effet de specularité, tout en restant très codée sur le plan littéraire. « Ses yeux rencontrent ceux de la mystérieuse inconnue », une paraphrase de « Leurs yeux se rencontrèrent », la citation qui suit l'énumération des trois incipit, n'est attribuable à aucun auteur en particulier, puisqu'on la retrouve chez de trop nombreux romanciers (Honoré de Balzac, Guy de Maupassant, Gustave Flaubert) ; elle résume une scène clé du roman : la première rencontre. Ironiquement, dans *L'avenir*, presque toutes les premières rencontres sont ratées ou incomplètes, y compris la rencontre métaleptique entre la romancière et le personnage, car par la suite, Camille donne l'impression de ne plus reconnaître Laurence.

NARRATION INCERTAINE

Dans le dernier épisode du « Roman de Camille », celle-ci, lasse d'avoir tenté en vain de séduire Jacques, abandonne la partie. Elle décide plutôt de se consacrer au « Roman de Jacques », mais elle n'arrive pourtant pas à écrire, du moins pas un roman. Comment y parvenir quand les narrations à la première et à la troisième personne lui paraissent intenables ? « Non, à la rigueur pourrait-elle user de la deuxième personne, tu, vous, comme Perec, Butor [...], tous les romans qu'elle aime la tutoient, l'appriivoient, la reflètent, l'appellent, tous sont des miroirs d'elle-même » (*A* : 205). Formant un corpus limité mais très singulier, les textes narratifs écrits au « tu » ou au « vous » « invitent et empêchent simultanément l'identification aux autres voix

pronominales⁶ », car « la narration à la deuxième personne est située entre les dyades standard [...] de la narration hétéro- et homodiégétique, mais ne se réduit pas à celles-ci ; elle oscille plutôt irrégulièrement d'un pôle à l'autre⁷ » (Richardson, 2006 : 22 et 28). Pratique qui n'apparaît qu'au XX^e siècle, la narration à la deuxième personne peut sembler un choix formel étonnant de la part de Camille, spécialiste de la littérature du XIX^e siècle. C'est toutefois cette nouvelle possibilité qui permet de mieux envisager la fin ouverte de *L'avenir*.

« Zygote », le dernier chapitre, se caractérise par une narration incertaine. Il n'appartient pas d'emblée à l'un des quatre univers narratifs (le roman autobiographique, l'adaptation cinématographique, le « Roman de Laurence » ou le « Roman de Camille »). Narré à la deuxième personne du singulier, ce très court chapitre se rapproche de l'écriture romanesque imaginée par Camille. Il raconte une tentative de meurtre qui rappelle celle qui est évoquée par Laurence et que l'on présume décrite dans son roman autobiographique. La narration à la deuxième personne en conclusion de *L'avenir* reste plus près de la forme dite « standard »⁸ que des formes hypothétique et autotélique, selon la terminologie de Brian Richardson : le texte est écrit au présent, une seule protagoniste est à l'œuvre, mais qui a l'air d'être assez distincte du narrataire. L'incertitude de la narration

6. « [S]econd person texts [...] simultaneously invite and preclude identification with the other pronominal voices » (Richardson, 2006 : 22). Je traduis.

7. « Second person narration is situated between but irreducible to the standard dyads of either first and third person or hetero- and homodiegetic narration, but rather oscillates irregularly from one pole to the other » (Richardson, 2006 : 28). Je traduis.

8. « "Standard" second person narration oscillates between third and first person perspectives, with each narrative usually settling toward one or the other, while repeatedly if briefly seeming to include the reader as the object of the discourse. Hypothetical second person texts fuse a heterodiegetic depiction of an ever more specific individual with an imagined future of the reader [...]. Autotelic texts have the greatest share of direct address to the actual reader and superimpose this onto a fictional character designated by "you" that tends to be treated from an external perspective as if in the third person » (Richardson, 2006 : 33).

se manifeste de diverses façons : on ne peut pas désigner clairement le personnage qui utilise l'arme, on ne connaît pas l'identité de l'homme et de la femme présentés comme les victimes potentielles, pas plus qu'on ne sait s'ils ont été atteints : « Tu t'empares du revolver [...], tu appuies sur la détente, tu tires vers eux sans viser [...] » (A : 208-209). En revanche, si l'on adopte un autre point de vue et que l'on croit que la femme du couple (qui porte aussi une robe bleue vaporeuse) est Laurence, la situation se transforme. Dans ce renversement métaleptique, le personnage (Camille) chercherait donc à assassiner la romancière, sa créatrice. Enfin, la transmission narrative se retrouve face à une ambiguïté formelle, car non seulement Laurence délaïsse sa position d'autorité en refusant d'avoir le dernier mot, mais la littérature cède aussi sa place à la création cinématographique dans l'explicit du roman, qui renvoie au début ou au recommencement du tournage : « Silence. Moteur. Action » (A : 209).

*
* * *

Dernier tome de la tétralogie du « Dictionnaire », *L'avenir* insiste moins sur l'intrigue policière que les trois ouvrages précédents et davantage sur différentes stratégies formelles. Le roman mise sur l'ambiguïté identitaire et repose sur une fictionalisation de soi, tout en laissant une très large part à la matière fictionnelle. La complexité narrative de *L'avenir* relève de toutes les variations mises en place, ainsi que des jeux spéculaires et métaleptiques. Laurens ne se contente pas de multiplier les enchâssements narratifs, elle intègre aussi plusieurs éléments romanesques (avec ou sans ironie), ce qui modifie le rapport à la construction du roman. C'est effectivement ce qui est en jeu ici : comment construire un roman, comment l'inscrire ou non dans une tradition. Le « Roman de Laurence », le « Roman de Camille », le « Roman de Jacques » et les deux chapitres en narration incertaine font de *L'avenir* une œuvre qui se situe entre la *romance* et l'*antiroman*. En somme, c'est un modèle de créativité

LA TRANSMISSION NARRATIVE

romanesque et de narration équivoque qui s'achève sur une situation indécise par un petit texte à la deuxième personne qui s'aventure du côté de certaines narrations parmi les plus audacieuses du XX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- BAUELLE, 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, Éditions Nota bene, p. 43-70.
- BAUELLE, Yves (2010), « Camille Laurens ou le “jeu brillant” de l'écriture de soi », dans Barbara HAVERCROFT, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota bene, p. 295-318.
- COHN, Dorrit (2005), « Métalepse et mise en abyme », dans John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'ÉHESS, p. 121-130.
- DEL LUNGO, Andrea (2003), *L'incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GENETTE, Gérard (2004), *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HAMON, Philippe (1982), « Un discours contraint », dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, p. 119-181. (Coll. « Points ».)
- LAURENS, Camille (1998), *L'avenir*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- LAURENS, Camille (1999), *Quelques-uns*, Paris, P.O.L.
- LAURENS, Camille (2003), *L'amour, roman*, Paris, P.O.L.
- LAURENS, Camille (2008), *Tissé par mille*, Paris, Gallimard.
- RICHARDSON, Brian (2006), *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press.
- SCHAEFFER Jean-Marie (2004), « La catégorie du romanesque », dans Gilles DECLERCQ et Michel MURAT (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 291-302.
- TOMACHEVSKI, Boris (1965), « Thématique », dans Tzvetan TODOROV (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, p. 263-307.

SCÉNOGRAPHIES ÉNONCIATIVES
ET « DIALOGUES ».
UNE MISE À L'ÉPREUVE DE L'EFFET
MONOLOGIQUE DU ROMAN CHORAL
CHEZ RÉGIS JAUFFRET

Phillip Schube-Coquereau
Université du Québec à Rimouski

Sans tenir de l'évidence pour tout lecteur, l'étude des procédés énonciatifs de certains romans de Régis Jauffret n'en offre pas moins un angle idéal pour observer comment s'y trame une manipulation des situations d'interlocution. D'une part, l'attribution de la responsabilité du récit entier à l'un des narrateurs s'en trouve entravée, car cet interlocuteur se voit le plus souvent réduit, plus ou moins explicitement, à un rôle de faire-valoir, dans des échanges gangrenés par l'expansivité, l'omniscience ou l'omnipotence des personnages responsables du récit, un phénomène particulièrement prégnant dans ses romans *Asiles de fous* (2005) et *Lacrimosa* (2008). D'autre part, en raison des mises en scène bien différentes les unes des autres, les voix narratives distinctes qui se succèdent dans ces romans choraux, suivant l'orchestration textuelle de conflits qui opposent leur relation des faits, poussent le lecteur à la recherche d'une origine externe les englobant toutes par son pouvoir de manipulation, d'où un effet monologique.

Or, l'attribution de cet effet particulier à quelque auteur implicite, en apparence opératoire pour ce genre de roman, me paraît insatisfaisante. La raison en est simple : c'est qu'en rapportant un ensemble de phénomènes énonciatifs dissemblables à une instance extrinsèque à l'univers fictionnel, on atténue outrageusement – ou on gomme purement et simplement –, je crois, les formes de médiation que déploie l'univers en question. On aura compris que les choix de figuration et de configuration de l'énonciation constituent, à mes yeux, un élément fondamental du « spectacle » du récit, un horizon dynamique indissociable des aspects performatifs du récit qu'il importe de conserver pour tenter d'en arriver à une interprétation réelle¹.

Je pose donc l'hypothèse que la façon d'analyser ce présumé *effet monologique* comptera pour beaucoup dans la façon qu'on aura de donner aux récits polyphoniques jauffretiens leur sens, et que les résultats de cette analyse détermineront dans une large mesure le sens et la portée que l'on donnera à ce paradoxe. Pour vérifier ce postulat, j'entends donc recourir à un certain nombre de propositions théoriques – sur les scénographies énonciatives et leurs effets pragmatiques, sur la narration à la deuxième personne, etc. – afin d'examiner la complexité d'une analyse de l'énonciation d'*Asiles de fous* et de *Lacrimosa* et l'antagonisme des voix dont chacun fait, à sa manière, un usage significatif. Je n'ai donc pas la prétention d'apporter de réponse définitive à ce paradoxe cognitif ; en revanche, y réfléchir m'apparaît incontournable.

1. C'est-à-dire une interprétation qui prend seulement ce que l'œuvre de fiction lui présente – sans faire intervenir un « arrière-plan » extratextuel – et qui vise à rendre compte de ce qu'elle signifie, suivant les précisions de Jon-Arild Olsen : « L'interprétation relève en fait d'une activité cognitive distincte visant à expliquer le sens de l'énoncé, ce qui suppose que l'énoncé ait été déjà compris au sens habituel de ce terme. Mais ce qui importe le plus ici, c'est de constater que la signifiante ainsi dégagée ne suppose aucune communication et donc aucune instance supplémentaire du côté de l'émission, car il ne s'agit justement pas d'un sens plus profond assigné à l'énoncé par le locuteur, mais du résultat d'une explication causale accomplie par le lecteur. Des critiques qui précèdent, il convient donc de tirer la morale suivante : une relation *cognitive* n'est pas nécessairement une relation *communicative* ; de même, une *information* n'est pas nécessairement un *sens* » (Olsen, 2004 : 72. Je souligne).

ble pour cerner certains enjeux cruciaux de la pratique romanesque de Jauffret, d'autant plus que les procédés suscitant ces questions font l'objet d'un soulignement dans le texte² et ne peuvent donc raisonnablement être évités ni éludés à la lecture. Je procéderai d'abord à la description des scénographies énonciatives avant d'analyser comment la narration et les « conditions » de l'énonciation en général trouvent leur prolongement dans les dialogues.

RELATION DE L'INTRIGUE AUX SCÉNOGRAPHIES DES ROMANS

J'indiquerai avant tout que je me réfère à la conception de la scénographie énonciative que développe Dominique Maingueneau depuis plusieurs années. Selon lui, la scénographie concerne avant tout la dynamique discursive de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire la médiation de l'énonciation dans ses aspects textuels (l'énoncé) et ses présupposés contextuels :

À chaque fois, la scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une « scénographie ». Le lecteur se trouve ainsi pris au piège, puisqu'il reçoit le texte d'abord à travers sa scénographie, non à travers sa scène englobante ou générique, reléguées au second plan mais qui constituent en fait le cadre de cette énonciation. [...] la scénographie se trouve aussi bien en aval qu'en amont de l'œuvre : c'est la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même (Maingueneau, 2004 : 192).

En abordant le texte et le dispositif scénographique qui lui donne sa forme, le lecteur doit reconnaître ce savoir discursif – et le posséder – s'il veut prétendre en comprendre la dimension esthétique.

2. Ce soulignement au sein du texte prend des formes très variables puisqu'il peut provenir des propos d'un personnage qui commente les entorses faites aux lois du récit (*Lacrimosa*) ou encore de la récurrence visible d'un procédé de narration ou de dialogisation artificielle (*Asiles de fous*).

S'il y a bien une tension narrative occasionnée par le développement de l'intrigue dans toute œuvre littéraire de fiction, pour reprendre la terminologie de Raphaël Baroni, cette tension gagnerait à être observée à travers sa mise en relief par un contexte d'autoréférence interne (donc, sa scénographie énonciative), un seuil dont le franchissement nécessaire ouvre le bal des effets et des stratégies textuels :

Qui parle ainsi ? Les questions relatives à l'énonciation, à la polyphonie et à la scénographie des textes littéraires sont d'une importance cruciale pour une réflexion visant à déterminer le statut éthique et/ou aléthique des énoncés fictionnels, c'est-à-dire la responsabilité de l'auteur, la dimension morale de ses écrits, mais aussi leur prétention à fournir un accès à une réalité ou à une *vérité* (*aléthèia*), quel que puisse être, par ailleurs, le sens que l'on donnera à ces termes. Il s'agit là de questions centrales pour les études littéraires qui se donnent aujourd'hui pour tâche de retisser des liens entre le monde et les œuvres (Baroni, 2009 : 167).

Par conséquent, le positionnement scénographique du texte littéraire et les effets pragmatiques qui découlent de sa reconnaissance fondent un pacte de lecture dynamique par un « travail sur les frontières » (Amossy et Baroni, dans Baroni, 2004) des discours, et c'est précisément ce que je vais tenter de mettre en lumière puisque l'analyse du discours affaiblit passablement la validité d'une lecture monologique des romans.

PARTICULARITÉS ÉNONCIATIVES DE LA « MISE EN SCÈNE » DU RÉCIT

Empruntant une configuration narrative polyphonique, *Asiles de fous* se compose du discours de quatre narrateurs dont l'histoire commune est dévoilée par le croisement de leurs voix : Gisèle et Damien, les membres d'un couple au bord de la séparation, ainsi que Joseph et Solange, les parents de Damien, qui interviennent diversement autour de cette rupture, événement jouant le rôle de motif principal de l'intrigue autour duquel tout

s'articule. Fait important à signaler, ces deux amants désunis boivent épouvantablement (au dire de chacun³) et narrent des moments où ils étaient dans un état d'ivresse avancé, tandis que l'interventionnisme parental culmine lorsque Solange se charge d'annoncer à Gisèle que son fils rompt avec elle, une situation absurde qui correspond à une volonté d'ingérence partout présente de cette mère « surprotectrice », celle-ci affirmant fréquemment avoir voulu tout contrôler jusque-là dans la vie de son fils. Le ton de la manipulation, on le voit, est donné. Gisèle narre la première, puis elle est relayée dans cette fonction par les autres personnages, une alternance qui empêche d'emblée toute hiérarchisation véritable des niveaux narratifs à la manière de la narratologie structuraliste. De plus, à la lecture, on ne peut manquer de remarquer qu'à plusieurs reprises, les interventions des personnages versent résolument dans le registre du fantasque (ainsi le rapport charnel de Joseph avec le robinet), du fantasme (les projections libidineuses de Damien à l'égard de sa mère), mais surtout qu'ils n'ont de cesse de dénier ou de se démentir, ce qui mine la crédibilité de leur relation des « faits » :

Le matin dont elle vous a parlé il était avec moi, et nous faisons les courses. [...] Contrairement à ce qu'elle a prétendu, mon mari s'appelle Joseph, et personne dans notre famille ou dans notre entourage ne se prénomme François [Solange] (2005 : 91⁴).

J'exagère, bien sûr, je mens, je ne suis à présent guère plus crédible que Damien [Gisèle] (*AF* : 202).

Les personnages, loin de cacher leur statut imaginaire, le mettent au contraire sans cesse au premier plan, comme Gisèle au début et à la fin du roman :

3. Ainsi de Gisèle – « Il m'a semblé naturel, indispensable, de me mettre à boire épouvantablement pour la première fois de ma vie. [...] Je n'étais pas saoule, j'étais absente, ou alors je me réveillais en vomissant » (Jauffret, 2005 : 87) – et de Damien – « Je dois avoir trop bu, je dis du mal de moi comme si j'étais un autre » (2005 : 132).

4. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention *AF* suivie du numéro de la page.

Puisque notre histoire est terminée, c'est qu'elle n'a jamais eu lieu. Elle est à ce point imaginaire, que je vais vous la raconter. Sans pleurer, sans frémir, sans colère, sans émotion (AF: 25).

Je suis une femme verbale, quelqu'un d'imaginaire et variable, comme tous les autres gens de cette histoire. Pourtant, avant de disparaître, je voudrais m'incarner un instant. Le temps de vous avouer que Damien n'est pas celui dont je vous ai parlé. [...] Mais je ne regrette pas de l'avoir aimé, même s'il était aussi incapable d'amour qu'un texte, une bande de mots contradictoires (AF: 213).

Une telle complication des choses, par la confrontation des versions des « faits » et les aveux de facticité, souligne encore plus clairement qu'il s'agit d'un thème central porté par l'œuvre et donnant son sens à la configuration narrative de l'histoire. Ces interventions, pour désarmantes qu'elles soient, entrent néanmoins en relation de cohérence avec la tension narrative, tout entière versée dans la curiosité et l'ambiguïté. C'est pourquoi la mise en résonance – par *cooccurrence* et par *concurrence* – du discours de chacun des personnages dans *Asiles de fous* peut amener certains lecteurs à y voir la manipulation retorse d'un « maître du jeu » qui ferait évoluer les pièces à sa guise en les plaçant en position antagonique mais solidaire. Mais qu'en est-il de la justesse de fonder l'analyse et l'interprétation sur une telle hypothèse ?

Un regard sur le dernier chapitre du roman peut fournir une esquisse de réponse à cette question. La narration en est confiée à Gisèle, qui jouit ainsi du double privilège de parler la première et la dernière. Peu avant la fin du livre, elle affirme avoir écrit ce « roman » pour le compte d'un écrivain épuisé de 50 ans⁵, mais une paralipse finale de sa part vient contredire cela :

Je l'ai aimé [Damien], même s'il est resté tout au long de notre histoire enfermé dans le langage, prison mobile qu'il

5. Une référence à l'auteur empirique ? L'âge coïncide... et Jauffret aime à suggérer sa « présence » dans les fictions, comme dans *Lacrimosa*, où un événement « empirique » (la sortie d'*Univers, univers* en 2003) est mentionné par le narrateur-écrivain.

confondait avec la liberté et dont il ne sortira un jour que pour expirer. Car je suis sûre qu'il est toujours plus ou moins vivant, assez sans doute pour avoir écrit ce roman (*AF*: 213).

La clausule du texte renvoie tous les personnages dos à dos et, plus important encore, au même niveau. Le simulacre auquel le lecteur se sait confronté depuis la première page n'est pas résolu par l'apparence d'un aveu, et le roman se termine dans un registre déceptif absolu. Par conséquent, la confusion des voix montrée dans cette paralipse finale et aménagée en surface par une narrativité tramée⁶ me fait encore pencher en faveur du maintien d'une saisie dialogique de l'œuvre et me conduit au refus d'y voir simplement les machinations d'un auteur implicite qui s'ingénierait à brouiller les pistes en multipliant les « costumes » de sa voix par l'instrumentalisation des personnages à qui il prêterait sa voix.

Contrairement à un texte dont la tension narrative serait bâtie sur un effet de surprise soigneusement ménagé et surgissant au terme du récit, *Asiles de fous* se termine par une pirouette narrative, un repli inextricable qui entrave la résolution du conflit de perspectives amené par le croisement des discours. Plutôt que de se dénouer, le nœud se resserre et la tension narrative demeure impossible à « détendre ». Dans cette perspective, la mise en intrigue par une scénographie énonciative telle celle qui est présentée par *Asiles de fous*, dont on ne peut retirer aucune explication définitive, m'incline à considérer cette narration polyphonique comme une base d'argumentation en faveur d'une interprétation maintenant, voire mettant en avant, la dualité des voix.

Quant à elle, la scénographie énonciative de *Lacrimosa*, loin de rendre les choses plus simples, accroît plutôt l'effet d'imposture puisque dans ce cas-ci, la manipulation fait l'objet d'une dénonciation soutenue par l'une des « parties » aux prises dans le procès d'authenticité du récit, cependant que l'autre admet sa

6. Pour reprendre la métaphore visuelle à laquelle Marie-Laure Ryan (1992) recourt pour désigner une narrativité bâtie sur le croisement de voix non hiérarchisées (quoi qu'en disent les personnages).

propension au mensonge. Premier seuil générique fourni par la mise en scène du discours : la forme épistolaire, on ne peut plus clairement exposée par un appel initial placé en tête de chaque segment de texte, mis en retrait typographiquement, et une reprise systématique de cette forme alternant entre les correspondants. Aux lettres débutant par « Chère Charlotte » succèdent celles qui commencent par « Mon pauvre amour ». D'un côté, on retrouve ledit « pauvre amour », un écrivain qui entreprend d'écrire à sa concubine comment elle est morte et de relater certains souvenirs qu'ils auraient en commun. L'autre partie prenante de cet échange de lettres est une femme qui se serait suicidée chez ses parents lors d'une visite dominicale. Dans toutes ses interventions, elle répond avec aigreur à son ancien concubin, lui intimant de cesser de se servir du mutisme que son statut de morte lui impose pour alimenter son écriture. Charlotte⁷ lui reproche donc d'exploiter cette situation pour se servir de sa voix comme le ventriloque se sert de sa marionnette : « Je suis une rumeur sans aucun fondement », ou bien « Arrête de m'asperger de points d'exclamation ! », ou encore « Tu as fait de moi un procédé romanesque ! » (2008 : 58, 78, 130⁸).

Outre l'impossibilité empirique de communiquer avec qui-conque est mort, la scénographie de l'échange de lettres voit son artificialité – sa « contre-nature » – redoublée par l'emploi de cette forme. Alors que feu Charlotte utilise la voie épistolaire pour communiquer avec lui, le narrateur-écrivain en profite quant à lui pour raconter son histoire à elle, en s'appuyant sur une forme d'interlocution à la manière d'un simple prétexte

7. Dans le carnaval onomastique du roman, l'identité s'avère un lieu de jeu où l'humour loge dans un registre lourdement accusé ; en témoignent la citation suivante, dans la première lettre de Charlotte : « Et de quel droit me donnes-tu un nom de gâteau ? Ce n'était pas assez qu'à ma naissance mes parents m'aient bâtie d'un nom de bête de somme ? » (Jaufret, 2008 : 27), de même que le nom des personnages en général (Hippocampe Dupré, Gaston Kiwi et sa concubine, Mazda la femelle panda, Pindo l'enfant de la sœur de Charlotte, etc.).

8. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention *L* suivie du numéro de la page.

pour (ré)inventer une histoire passée commune : « Quand on meurt, on devient imaginaire. Tu as fait de moi une vivante artificielle » (*L* : 154). Le narrateur ne se contente pas d'inventer cette histoire commune, car à maintes reprises, il avoue sa non-fiabilité. Il revient par exemple sur l'événement fondamental sur lequel le récit reposait : « Je reconnais que j'ai beaucoup exagéré. [...] Vous savez comme moi que vous n'êtes pas morte le 7 juin mais le mercredi 21 mars 2007, tandis qu'à la suite d'un prix littéraire je pérorais sur une radio nationale » (*L* : 61). Par conséquent, nous dit le narrateur, elle ne serait jamais allée à Marseille où par ailleurs, lui indique le narrateur, « [elle] ne connaiss[ait] personne » (*L* : 61). C'est dire que l'espace-temps et les personnages évoqués jusque-là s'apparentent dès lors à des simulacres évanescents, alors que la logique de la « fausseté » est poussée à son paroxysme, ce qui donne plus de poids, si j'ose dire, au discours de Charlotte voulant qu'il lui invente une vie qu'elle n'a jamais vécue. À ce savoir volontairement subverti correspondent aussi certains cas où le savoir ne se trouve pas où on l'attendrait normalement, comme dans cette assertion procédant d'une analogie improbable : « Je ne sais plus s'il portait un nom de fruit, en tous cas sa grand-mère s'appelait Mirabelle » (*L* : 67).

La complexité d'analyse d'une telle mise en scène du discours tient justement du paradoxe qui apparaît si l'on adhère aux paroles de Charlotte, cependant que le narrateur contraint à lui retirer toute crédibilité par les mensonges et les affabulations auxquels il confronte sans cesse le lecteur. Tout bien considéré, les dénonciations de Charlotte font donc basculer les perspectives, et la distinction des niveaux et des voix s'en trouve compromise, abolie. Ce que raconte le narrateur dans ses « lettres », tous deux contribuent à le miner soigneusement ; par conséquent, Charlotte incarne la division de l'énonciation, mais elle est en même temps la source du lien fondamental qui existe entre elle et l'écrivain, le nous (vous = [je]) qui les implique et les maintient dans une pluralité irréductible. En somme, on assiste à un investissement total de ce paradoxe par la circularité et la récursivité de la forme que le récit présente, et par la cohérence

qui apparaît dans la mise en résonance des discours, un argument, ici encore, en faveur d'une lecture incompatible avec la recherche d'une instance singulière régissant les échanges entre les deux interlocuteurs.

Pour souligner encore davantage la nature spectaculaire de *Lacrimosa*, j'indique qu'à la scénographie épistolaire s'ajoutent des sous-scénographies basées sur les hypotextes de *Don Quichotte* et d'*Alice au pays des merveilles*. Celles-ci en reprennent les traits les plus visibles en les représentant par leurs contours archétypaux (reprise des héros, des lieux et des actions caractéristiques), en engageant le récit dans une relation référentielle parodique courante chez Jauffret⁹ ou encore en donnant au récit une tonalité recelant des formules narratives conventionnelles et reconnaissables. Les allusions inter- et architextuelles y sont donc le plus souvent « superficielles » et font partie d'une écriture qui se donne résolument en spectacle. Pour ne donner qu'un exemple, on peut évoquer un épisode emblématique de *Lacrimosa* qui emprunte très nettement à *Don Quichotte* sa configuration thématique et actantielle. Il s'agit du récit de la folle équipée d'un médecin cynique, Hippocampe Dupré – concubin d'une femelle panda nommée Mazda –, et d'un philosophe métaphysicien, Gaston Kiwi. Les deux comparses cheminent sur des vélos pous-sifs, véritables rossinantes que les personnages admonestent ou régalent copieusement de réprimandes physiques. Cette équipée vise à donner l'assaut à une maison refusant d'entendre raison et de s'ouvrir, de ces maisons têtues dans lesquelles on ne semble pas pouvoir entrer comme dans un moulin...

Les pères génériques liés au conte et à la mythologie abondent tout autant, autres indices explicites d'une présumée suspension d'incrédulité dont le discours du narrateur joue pour

9. On s'en convaincra en observant, par exemple, la récupération « carnavalesque » de *Roméo et Juliette* dans *Histoire d'amour* (Jauffret, 1999), roman dans lequel le balcon n'est plus l'endroit pour déclarer son amour, mais plutôt celui où le personnage féminin s'enfuit d'un « amoureux » (le narrateur obsédé) qui a littéralement envahi l'appartement après avoir violé toutes les règles de l'intimité et du consentement réciproque.

mieux dénoncer la nature affabulatrice de l'exercice auquel il se livre en s'effaçant derrière la personne à qui il s'adresse. On l'observe, entre autres, par la posture omnisciente que se donne le narrateur par l'expression « nos deux héros » dans la description de l'épisode de Kiwi et Dupré, mais aussi par des expressions archaisantes (« la male heure » – *L*: 168) ou des scénarios tératologiques autour des liens familiaux directement repris de la mythologie, ce que le lecteur moyen ne manquera pas de relever, dont cet exemple dans la première scène :

Votre mère a gobé la tête de Jérémia comme une huître. [...] Votre mère avait rendu sa tête à Jérémia, la pondant gueule ouverte comme un gros œuf chevelu. Puis, elle vous a entendue tomber, mourir là-haut, et dans l'indifférence générale, elle vous a rejointe. Votre sœur s'est plainte que les sucs gastriques l'avaient rendue myope (*L*: 24 et 31).

Ces sous-scénographies constituent donc les indices patents d'un univers où le créateur intervient sans cesse, elles marquent un horizon discursif prépondérant dans le tableau qui se dessine dans l'œuvre. Comme dans *Asiles de fous*, le lecteur rencontre là un texte dont le « nouement » inextricable se fait à partir de la béance entre le geste de création et sa créature, et les interactions qui découlent de l'abolition de la frontière entre les perspectives interne et externe, celle-ci se trouvant « rejouée » dans le texte fictionnel lui-même, suivant le principe bien connu du dessin animé *La linea* que *Lacrimosa* rappelle aussi à bien des égards.

Partie importante de la scénographie initiale, l'élément énonciatif le plus fondamental tient peut-être ici de l'instabilité foncière de la narration à la deuxième personne qui, bien qu'elle n'ait rien de nouveau et qu'elle ait donné lieu à des exploitations très différentes les unes des autres, n'en divise pas moins les narratologues, ainsi que le fait remarquer Brian Richardson dans son ouvrage *Unnatural Voices* :

Brian McHale croit que le « vous » tient lieu de personnage fictif, fonctionnant comme une sorte de discours indirect libre déplacé. Franz Stanzel adopte une position opposée :

malgré l'accent qu'il met sur l'importance des différences entre le roman à la première et celui à la troisième personne, il affirme néanmoins que dans le roman à la deuxième personne, le « vous » est une autodramatisation du « je », alors le monologue prévaut aussi dans ce cas. [...] Matt Del Conte suggère quant à lui que presque « toute la deuxième narration de personne est en réalité homodiégétique, considérant qu'un narrateur doit être sur le même plan diégétique que son narrataire-protagoniste afin de communiquer avec lui » (2006 : 21. Je traduis).

Plus loin dans le chapitre qu'il consacre à cette question, Richardson prend l'exemple du petit catéchisme, un genre discursif qui rappelle à certains égards la relation interlocutoire unilatérale de *Lacrimosa*, une formation discursive à la deuxième personne pouvant être considérée comme monologique. Malgré ce principe commun, le petit catéchisme et *Lacrimosa* occasionnent des effets de lecture différents, car le caractère artificiel du procédé, si présent dans le roman, n'est pas problématisé et thématisé dans l'ouvrage de religion. Il va sans dire que cet aspect paradoxal de la communication ou de la narration à la deuxième personne n'aura pas non plus le même effet illocutoire, ce qui souligne à nouveau l'importance de lire l'interlocution non pas en fonction d'un modèle structurel strict, mais plutôt en fonction des scènes d'énonciation qu'elle se donne.

Néanmoins, la relation « interlocutoire » principale mise en scène dans *Lacrimosa*, à défaut de reposer sur des réponses « imposées » comme dans le catéchisme, partage avec celui-ci la spécificité pragmatique de l'échange différé, excluant une présence commune des interlocuteurs. Or, c'est précisément l'exploitation de cet aspect indirect de l'échange que dénonce en contrepartie celle à qui le narrateur de *Lacrimosa* s'adresse et dont il parle. Une brève analyse des modalités du dialogue et des effets de confusion et d'interpénétration permettra d'y voir plus clair, puisque ces modalités redoublent certains aspects observés jusqu'ici et contribuent à maintenir l'instabilité des voix narratives de chacun des romans.

MONOLOGUE PRÉSUMÉ
ET IMPORTANCE DES DIALOGUES

Par son recours à la narration à la deuxième personne, la scénographie première de *Lacrimosa* instaure un dialogisme problématique en raison de la présence des segments de Charlotte-la-morte, essentiellement une dénonciation métatextuelle. Certains lecteurs en ont inféré un effet monologique, par exemple Stéphane Chaudier et Julien Négrel, dans leur article « Le *Stabat Mater* de Régis Jauffret : quel tombeau pour quelle littérature ? » :

Le paradoxe énonciatif qui fonde le roman se découvre : mettre en scène une demande de pardon à laquelle seul le locuteur peut répondre ; prétendre s'adresser à un destinataire dont l'écrivain « contrôle » le dire ; construire la fiction d'un dialogue quand il n'y a qu'un monologue (2009 : 28).

Mais est-on vraiment devant un monologue ? Oui et non. Oui, dans la mesure où l'on interprète ce roman en se basant sur un modèle mimétique et que l'on tranche un débat ouvert, ce que le récit lui-même se garde bien de faire, mais non si l'on s'appuie sur les « instructions du texte » révélées par une attention portée à la dimension scénographique.

Bien entendu, le dialogue global qui met aux prises les deux « épistoliers » peut être vu, au-delà du conflit qui anime les échanges, comme une forme de terrain d'entente si le lecteur se place en position de jugement et qu'il met dans la balance, d'une part les nombreux aveux de mensonge du narrateur, d'autre part le discours dénégateur de son interlocutrice ; envisagé ainsi, *Lacrimosa* est bien un monologue. Mais ce monologue ne l'est fondamentalement que par l'intermédiaire d'un dialogisme « radical », si j'ose dire, et dont la prise en compte permet de montrer la manipulation généralisée du récit.

Quant à *Asiles de fous*, la mise en scène des dialogues montre aussi assez directement ses traits artificiels. Plusieurs relais de narration s'y font au détour d'un segment dialogué, un effet textuel superficiel totalement médusant pour le lecteur en raison de son fonctionnement analogue à celui d'un rond-point, où

s'effectue le passage d'une avenue narrative à une autre, comme dans la citation suivante, alors que les parents – Solange d'abord, puis Joseph – relatent le matin où ils iront annoncer la rupture de Damien à Gisèle :

Pour que Gisèle ne me croie pas porteuse d'une mauvaise nouvelle, je me suis *habillée* d'une robe claire, et en guise de petit cadeau j'ai mis trois billets dans une enveloppe. [...] Joseph s'était douché dans la salle de bains de Damien, *il* portait une veste en tweed, une cravate en tricot, et *il* grattait sa barbe de vingt-quatre heures comme un eczéma.
 — Je me sentirai mieux quand je serai débarrassé de tous ces picots.
 — Il est déjà neuf heures et demie.
 — Darty n'ouvre qu'à dix heures.
Elle trépigait, cette entrevue l'obsédait comme un plaisir (AF: 177. Je souligne).

À ce procédé de « dévoiement » narratif s'ajoute la présence d'une interlocution indirecte : à de nombreuses reprises, tel ou tel narrateur répond *littéralement* aux autres narrateurs, corrige leur propos et commente certaines affirmations comme s'il lisait aussi le livre et « entendait » tout ce qui se dit pendant qu'il est dispensé de narrer. Rien dans le texte n'explique cependant comment tel personnage aurait eu accès au discours d'un autre, pas plus que n'est suggéré le fait qu'il serait présent pour entendre tel autre raconter son segment de l'histoire.

Dans son article « *Fight Club* and the embedding of delirium in narrative » (2009), Lars Bernaerts propose cinq traits définatoires de la narration délirante¹⁰, qualification applicable à *Asiles de fous* puisqu'elle permettrait d'interpréter cette particularité du dialogue. Parmi ces caractéristiques, la « cohérence alternative » m'intéresse plus particulièrement puisqu'elle engage, me semble-t-il, l'interprétation des voix narratives sur un paradigme « non

10. Bernaerts emprunte directement ces traits de la narration délirante à Pierre Bayard (*Qui a tué Roger Ackroyd?*, 1998) : une relation alternative à la réalité, une cohérence alternative, une forte conviction, une motivation psychologique et un arrière-plan pathologique.

mimétique», ce qui serait aussi le cas de *Fight Club* de Chuck Palahniuk (1996), roman que Bernaerts convoque pour illustrer sa proposition théorique de narration délirante :

D'une part, Tyler Durden et le lecteur sont incités à comprendre le dialogue comme un monologue, les actions et les énonciations de Tyler, comme la révélation d'un conflit intérieur. D'autre part, la force de la scène résulte aussi du fait que le protagoniste l'éprouve comme un dialogue. Et alors *nous manquerions ces effets si nous le lisions comme un simple monologue* (2009 : 380. Je traduis et souligne).

Des exemples, tirés respectivement de *Fight Club*¹¹ et d'*Asiles de fous*, révèlent bien cette tension irréductible induite par une interlocution problématique :

Oh, ce sont des conneries. C'est un rêve. Tyler est une projection, un trouble dissociatif de la personnalité. Une fuite psychogénique. Durden est mon hallucination. « On s'en branle », dit Tyler. Peut-être est-ce toi, mon hallucination schizophrénique (Palahniuk, 1996 : 168. Je traduis).

Et dans *Asiles de fous*, tous les narrateurs se chargent de semer le doute chez leur destinataire, par exemple Joseph – le père de Damien – par la déclaration emblématique suivante :

Croyez-moi, nous sommes menteurs à l'occasion, mais constitués, solides, nous sommes des humains. Vous nous prêtez une voix, vous nous entendez, avec un peu d'imagination vous pourriez presque nous voir, alors que vous n'êtes pour nous qu'une supposition dont nous ne saurons jamais rien (AF : 182).

À l'instar de la narration à la deuxième personne, cette réversibilité dialogique, instaurée par la narration délirante et présente dans les scénographies de base comme dans les dialogues, loin d'en finir avec la question du monologisme présumé, m'incline plutôt à favoriser un angle d'analyse qui se concentre sur la mise en résonance des points de vue narratifs et sur la dualité

11. Cité par Bernaerts (2009) au début de son article.

énonciative plutôt qu'à chercher à les neutraliser par une attribution à une instance intermédiaire ou externe¹². La pratique romanesque jauffretienne justifie ainsi une lecture en profondeur de ses effets de surface endémiques où se dévoilent les règles de fonctionnement du récit¹³, objet narratif artificiel dont toutes les infractions s'opposent à l'attribution d'une source d'autorité narrative singulière, et sont donc autant de lieux pour la diffracter et la dissoudre.

*
* * *

Dans les romans à forte teneur réflexive de Jauffret, comme dans la plupart des films de Quentin Tarantino, l'objectif n'est surtout pas de gommer les traces du langage en action, de « naturaliser » le récit, mais plutôt d'exploiter la matière langagière et énonciative du récit en en valorisant les traces pour redoubler la force du propos. Pour comprendre le mensonge récurrent, la perte de contact avec la réalité ou la mythomanie qui affectent les personnages de ces romans, l'analyse des scénographies énonciatives n'est fructueuse que dans la mesure où notre attention se porte sur la surface du texte en même temps qu'elle pénètre l'histoire qui y est inscrite. C'est en tenant compte de la plasticité de cette matière singulièrement modelée et agencée que l'étude de la scénographie énonciative des fictions narratives peut se révéler utile et opératoire.

La lecture « englobante » qui résulte d'une telle analyse possède-t-elle le défaut de ne pas être issue d'un principe universel et de ne représenter, en réalité, que la manière d'interpréter d'un lecteur qui refuse d'aller au bout de sa démarche ? Je ne le crois pas, du moins si l'on tient pour acquis qu'en exploitant à la fois les archétypes narratifs et les formes d'exposition qui sont les

12. Pour approfondir cette question de l'hétérogénéité et des divergences énonciatives, voir les propositions sur la « logique scalaire » de Gilles Philippe (2000) et celles d'Alain Rabatel (2008).

13. Ou, pour reprendre la belle formule de Rabatel : « La forme, c'est le fond qui remonte à la surface » (2008, t. II : 488).

leurs, ces romans ont une nature scénographique qui oblige le lecteur à un décodage au terme duquel la complexité des liens entre l'histoire et le discours apparaît, et leur indissociabilité s'expose. Partant, le roman se densifie, cependant que de son côté la lecture se précise. De l'illusion de réalité, on passe à l'illusion romanesque dans sa réalisation ; la pratique romanesque de Jauffret invite à plusieurs degrés et de plusieurs manières la matière diégétique à se maintenir dans la *virtualité*, ce que corroborent les observations de Sarah Rocheville dans un article portant sur *Promenade*, un autre roman de Jauffret qui aurait fort bien pu être intégré à cette courte étude :

Or, dans *Promenade*, la virtualité ne s'oppose pas exactement à la réalité, elle ne lui sert ni de matrice, ni de contrepoids. Le processus de fiction, qui misait jusqu'alors sur une lutte entre les instances objectives et virtuelles du texte (d'où son « épuisement »), fait place à une configuration différente : au fur et à mesure de l'actualisation du texte, s'intensifie la virtualité de l'événement raconté, jusqu'à ce que cette virtualité devienne la seule réalité possible (2007).

BIBLIOGRAPHIE

- BARONI, Raphaël (2004), « Le tournant de l'analyse du discours dans les études littéraires. Entretien avec Ruth Amossy et Dominique Maingueneau », *Vox Poetica*, [En ligne], [<http://www.vox-poetica.org/entretiens/mainamoss.html>], (3 décembre 2010).
- BARONI, Raphaël (2007), *La tension narrative*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- BERNAERTS, Lars (2009), « *Fight Club* and the embedding of delirium in narrative », *Style*, vol. 43, n° 3 (automne), p. 373-387.
- BORDAS, Éric (2003), « Scénographies des discours romanesques », dans Ruth AMOSSY et Dominique MAINGUENEAU (dir.), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 253-265.
- CHAUDIER, Stéphane, et Julian NÉGREL (2009), « Le *Stabat Mater* de Régis Jauffret : quel tombeau pour quelle littérature ? », *LHT*, n° 6, [En ligne], [<http://www.fabula.org/lht/6/dossier/115-chaudier-negrelFludernik>], (3 décembre 2010).
- JAUFFRET, Régis (2005), *Asiles de fous*, Paris, Gallimard.
- JAUFFRET, Régis (2008), *Lacrimosa*, Paris, Gallimard.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- OLSEN, Jon-Arild (2004), *L'esprit du roman. Œuvre, fiction et récit*, Berne, Peter Lang.
- PALAHNIUK, Chuck (1996), *Fight Club*, New York, W. W. Norton & Company.
- PHILIPPE, Gilles (2000), « Les divergences énonciatives dans les récits de fiction », *Langue française*, vol. 128, n° 128, p. 30-51.
- PIER, John, et Jean-Marie SCHAEFFER (2005), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS. (Coll. « Recherche d'histoire et de sciences sociales ».)
- RABATEL, Alain (2008), *Homo narrans : pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lucas-Lambert.

SCÉNOGRAPHIES ÉNONCIATIVES ET « DIALOGUES »

- RICHARDSON, Brian (2006), *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Columbus, Ohio State University Press.
- ROCHEVILLE, Sarah (2007), « Le quotidien à l'épreuve du virtuel. Promenade de Régis Jauffret », *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1, [En ligne], [<http://tempszero.contemporain.info/document74>], (3 décembre 2010).
- RYAN, Marie-Laure (1992), « The modes of narrativity and their visual metaphors », *Style*, vol. 3, n° 26, p. 368-387.

UN SUJET DIFFICILE

Warren Motte

Université du Colorado

La promesse extraordinaire des premiers écrits de Marie NDiaye, tels *Quant au riche avenir* (1985) et *Comédie classique* (1987), publiés quand elle était encore adolescente, s'est depuis lors richement concrétisée. Son talent est indiscutable, et les prix littéraires qui lui ont été attribués – notamment un Femina pour *Rosie Carpe* (2001) et un Goncourt pour *Trois femmes puissantes* (2009) – suggèrent que son travail plaît non seulement à un petit nombre de lecteurs professionnels, mais aussi à un lectorat bien plus général. Pourtant, il y a quelque chose dans son écriture qui résiste à la récupération et à l'institutionnalisation, et ce phénomène n'a pas échappé à ses critiques. Peut-être que cela est lié à la manière dont NDiaye met en jeu la notion de la marginalité dans ses écrits, la testant dans des perspectives chaque fois différentes¹. Il se peut que cela s'explique par la manière dont elle coule le fantastique dans la matière même du quotidien, dans une dynamique d'interrogation réciproque². Peut-être encore que cela résulte de son désir de repenser les normes littéraires, de les mettre en question et d'innover³. Les trois thèmes obsessionnels que Lydie Moudileno retient dans l'écriture de

1. Voir Moudileno (1998), surtout p. 451.

2. Voir Motte (2003), surtout p. 115-116.

3. Marie-Claire Barnet parle de « cette manière qu'elle a, entre autres, de bousculer les règles de la lecture » (2009 : 154).

NDiaye, « la faute, l'anxiété, et la médiocrité » (2009 : 28), servent sans aucun doute à augmenter l'étrangeté de ses textes et à renforcer leur résistance à la récupération. Récemment enfin, Shirley Jordan a suggéré que l'ineffabilité, l'indécidable et une qualité spectrale animent le travail de NDiaye, le rendant opaque et difficile à interpréter⁴.

J'avoue que ce sont cette même opacité et cette même résistance à l'interprétation qui m'intéressent le plus dans les écrits de Marie NDiaye, car je suis persuadé que ces phénomènes sont des constructions hautement conscientes. L'auteure les soigne avec beaucoup de circonspection, je crois, afin de pouvoir revendiquer une indépendance tout à fait particulière. Parmi tous ses textes publiés jusqu'à maintenant, c'est *Autoportrait en vert* (2005) qui met ces traits en scène avec le plus d'insistance. Publié vingt ans après le premier livre de NDiaye, après une douzaine d'ouvrages bien reçus, *Autoportrait* est un texte à part, mettant en question l'idée de l'*œuvre*. Certains critiques ont soulevé l'hybridité du texte⁵, étant donné qu'il mélange une narration en prose et des illustrations photographiques. Pour ma part, je laisserai celles-ci de côté afin de me concentrer sur le texte verbal. D'une part, Jordan a déjà analysé ces images de manière détaillée ; d'autre part, NDiaye a précisé elle-même que la question de l'illustration ne l'intéressait pas le moins du monde et que c'était son éditrice qui s'était occupée de cet aspect du texte⁶.

Elliptique, sibyllin, dense et ardu, *Autoportrait en vert* offre au lecteur un vaste champ de manœuvre, ainsi qu'une textualité

4. « Insaisissable, indécidable, fantomatique : épithètes clés pour caractériser l'œuvre de Marie NDiaye. Que ce soit cette sourde inquiétude qui traque sans répit protagonistes et lecteurs sans qu'on ne comprenne jamais tout à fait ce qui la motive, ce jeu subtil entre le réel et l'onirique, cette façon extraordinaire qu'a son écriture de résister à l'interprétation tout en accumulant une prolifération de mystères qui exigent justement qu'on les interprète, cet univers littéraire se construit sous le signe de l'opacité » (Jordan, 2009 : 65).

5. Voir par exemple Barnet, qui qualifie *Autoportrait en vert* de « journal hybride » (2009 : 157) et Jordan, qui parle d'un « texte hybride [...] À la fois album et journal intime » (2009 : 75).

6. Voir Asibong et Jordan (2009 : 195-197).

qui résiste aux stratégies de lecture habituelles, grâce à certains effets d'illusion et de douce escroquerie narrative. Le premier et le plus évident de ceux-ci se trouve dans le titre, car il y a très peu de choses dans ce texte qui pourraient passer pour autobiographiques, hormis certaines similarités minces et anecdotiques entre la narratrice et NDiaye elle-même⁷. Plutôt qu'un autoportrait, NDiaye nous offre ce qui pourrait être un rêve d'autoportrait, une fable onirique d'une femme en vert. Comme la narratrice, cette femme en vert habite près de Bordeaux sur les bords de la Garonne, elle-même verte et en crue. Dans la mesure où ses eaux montent, la crise qui anime le texte dès le début monte aussi. Cette menace d'inondation est une figure finement littérale de certaines techniques de saturation textuelle utilisées par NDiaye sur le plan thématique, dans un ouvrage qui joue librement avec la signification littéraire, qui déborde amplement des berges de la cohérence narrative et qui proclame sans répit sa propre *verdure*. Cette notion de verdure, annoncée dans le titre en apposition à l'idée de l'autoportrait, est encore un exemple de l'espèce de bonneteau narratif que NDiaye pratique, car là aussi elle attire notre attention dans une direction qui ne nous éclaircira guère. Il ne faudrait pas s'y méprendre : dans ce texte, le *vert* est moins une couleur qu'une disposition d'esprit ou une manière d'être.

La première femme en vert, c'est un individu que la narratrice finit par apercevoir, en amenant ses enfants à l'école :

Je passais donc devant chez elle quatre fois par jour. Et je la regardais et ne la voyais pas, et cependant une obscure insatisfaction m'obligeait à tourner la tête de ce côté, pourtant je ne

7. Jordan note que si la narratrice et NDiaye semblent partager certains traits, « toutes les deux sont écrivains, toutes les deux sont mères de jeunes enfants au moment où le texte est écrit, toutes les deux sont mariées avec un "Jean-Yves" (le mari de NDiaye est, on le sait, l'écrivain Jean-Yves Cendrey), toutes les deux sont filles d'un père africain et d'une mère française, toutes les deux habitent au bord de la Garonne, le pacte autobiographique demeure néanmoins "insaisissable" dans le texte » (2009 : 75). Plutôt qu'une autobiographie, Jordan voit dans ce texte une « autofiction ludique » (2009 : 66).

remarquais rien, jamais, qu'un beau bananier insolite. Je freinais devant cette maison. Je roulais presque au ralenti et pas une seule fois mes yeux n'ont manqué de se poser sur la silhouette immobile, aux aguets, de la femme en vert debout près du bananier largement plus imposant qu'elle, et cela je le sais sans doute possible. Car j'avais, quatre fois par jour, le cœur étreint par quelque chose d'innommable quoique pas absolument mauvais, dès que j'avais dépassé la ferme au bananier solitaire dans sa cour grillagée, et il y avait encore après, sur la route de l'école, dans toutes sortes de jardins de nombreux bananiers sur lesquels mon regard se portait avec la plus grande indifférence (2005 : 9⁸).

NDiaye souligne soigneusement l'étrangeté de cette rencontre. Pourquoi est-ce que la narratrice n'avait-elle pas aperçu cette femme pendant si longtemps ? Quel est le caractère de l'*insatisfaction* de la narratrice, et pourquoi celle-ci serait-elle *obscur* ? Quelle est cette chose *innommable* qui la saisit chaque fois qu'elle passe devant cette maison ? Ce sont là les questions que NDiaye nous encourage à poser en essayant de trouver un sens dans ce texte si lacunaire. En cela, l'exemple de sa narratrice nous guide, car elle aussi se pose des questions. « Ce que je ne sais pas : est-ce qu'elle m'attend ? » (AV : 12) se demande-t-elle par exemple, ou encore un peu plus tard : « La femme en vert elle est là, chaque jour. Est-elle encore là quand moi je n'y suis plus ? » (AV : 12). Parmi toutes les questions que nous aimerions poser – et les questions prolifèrent, bien entendu, c'est dans leur nature même –, il y en a une qui semble prioritaire : quel est le rapport entre cette femme en vert et le titre du texte ? Autrement dit, étant donné sa *verdure*, comment cette femme figure-t-elle dans une dynamique d'autoportrait ?

Très vite, on se rend à l'évidence : c'est là une question qu'il faudra poser de manière multiple dans *Autoportrait en vert*, car NDiaye multiplie les exemples de femmes en vert dans son texte, les mettant en scène les unes après les autres. Après cette pre-

8. Dorénavant, les renvois à ce texte seront signalés par la seule mention AV suivie du numéro de la page.

mière femme en vert, il en surgit d'autres : une ogresse de l'école maternelle, une ancienne amie de la narratrice transformée en femme en vert lorsqu'elle épouse le père de la narratrice, une rivale d'une de ses autres amies, sa propre mère et, éventuellement, sa demi-sœur. Devant ces femmes en vert, le problème de leur ressemblance se pose. Selon Marie-Claire Barnet, elles partagent une espèce de similarité aquatique⁹ alors que Jordan les voit comme une famille élective¹⁰. Pour ma part, je les envisage de façon un peu différente. Il y a quelque chose dans chacune de ces femmes en vert, et dans elles toutes collectivement, quels que soient leurs autres attributs, qui sert à mettre la narratrice en difficulté, bien que cela réponde également à son désir.

La froideur et le manque de gentillesse de ces femmes posent un problème pour la narratrice, certes. La verdure est également associée à une sexualité nettement plus liée à la récréation qu'à la procréation, ce qui ne manque pas de déstabiliser cette narratrice mère de famille de quatre enfants. Ces femmes provoquent des réactions de jalousie chez elle, et chez d'autres aussi. De manière plus troublante encore, ces femmes en vert résistent aux efforts d'interprétation de la narratrice ; elle n'arrive pas à les comprendre, elle n'arrive pas à déchiffrer le message qu'elles semblent porter. Ces femmes mettent l'idée même de l'identité en procès et sont toutes d'une étrangeté irrécupérable et inquiétante¹¹.

« Vraiment, je ne comprends pas cette Katia » (AV : 75), se plaint la narratrice à propos de la première femme en vert. On

9. « Les figures féminines ne se ressemblent pas que superficiellement : elles sont la clef d'un mystère et d'un mythe qui n'a pas de dernier mot, et elles renvoient au fleuve dit féminin et vert brun de la Garonne, en Gironde, si bien nommée pour notre recherche des échos sur le féminin » (Barnet, 2009 : 158).

10. « Le réseau de "femmes en vert" dont l'auteur/narratrice fait partie constitue, je l'ai déjà suggéré, une famille de second ordre, une famille élue, garant, comme elle le dit, de "[sa] propre originalité" (AV, 77) » (Jordan, 2009 : 79).

11. Voir Teko-Agbo : « Here is where Marie NDiaye's fiction stands out. She valorizes by revealing the problem of the strange and invites us to reflect on the place of the strange and the stranger in our societies. With what eyes do we look upon the stranger ? » (1995 : 163).

pourrait pourtant suggérer que son manque de compréhension est le véritable moteur de ce récit, que c'est ce qui permet au récit de *devenir*. C'est d'autant plus fâcheux pour la narratrice qu'elle est elle-même une créature du récit. « Toutes les histoires m'intéressent » (AV: 11), annonce-t-elle au début du texte ; et elle les considère d'un œil qui n'est pas totalement naïf. D'habitude, elle n'a pas de mal à les interpréter, mais il y a cette fois quelque chose dans ces histoires *vertes* qui lui résiste : « De nouveau l'ambiguïté, les tâtonnements, les questions au sujet de tout ce vert » (AV: 31).

Si NDiaye fait lutter ainsi sa narratrice contre le problème de l'interprétation, c'est au moins en partie parce qu'elle souhaite nous encourager à nous pencher sur le même problème. Et c'est justement lorsque ce problème devient le plus épineux qu'un début de réponse semble se profiler pour la narratrice – et peut-être pour nous aussi. Car même dans les moments où la narratrice échoue dans ses efforts herméneutiques de la manière la plus totale – dans les moments les plus *verts*, autrement dit –, elle sent néanmoins que les récits qu'elle entend l'engagent de façon inévitable :

Mais comment, en ce qui me concerne, ne pas voir un sens fatal dans tout cela ? Ne pas voir, dans l'apparente coïncidence du remariage de mon père et de la transformation de mon amie en éternelle femme en vert, un message à moi destiné, transmis non seulement par la couleur particulière de cette femme mais par le couple même, femme verte et père squelettique ? Ce message, comment le lire, je ne le sais pas encore (AV: 33).

Ces récits lui apprennent quelque chose à propos d'elle-même. Chaque femme en vert lui fait voir un aspect d'elle-même jusqu'alors insoupçonné. Chaque narration contient un noyau de vérité personnelle. Prises ensemble, ces histoires pourraient être considérées comme les éléments divers d'un autoportrait qui serait à la fois hypothétique et réel. Réel, parce que la narratrice (et je parle bien de la narratrice ici, et non pas de NDiaye, au moins pour l'instant) raconte sa propre histoire, aussi maigre

soit-elle, par l'intermédiaire de ces autres histoires. Hypothétique, parce que l'autoportrait ne semble pas assez détaillé, ni assez cohérent ni surtout assez convaincant. Que cela soit le cas, ce n'est guère surprenant, car la narratrice se montre peu disposée à se révéler, surtout devant une interlocutrice si évidemment *verte* : « [...] malgré le visage de la femme en vert si proche que je pourrais avancer les doigts et le toucher, quelque chose d'impalpable, un voile, une lueur d'irréalité me rendent réticente à lui livrer qui je suis » (AV: 26). En fait, est-ce que la position de NDiaye dans ce livre est bien différente de celle de sa narratrice ?

Lorsqu'on l'invite à participer à un colloque littéraire à Ouagadougou, où vivent maintenant son père et sa belle-mère, la narratrice envisage avec trépidation la perspective de rencontrer avec son père. Elle n'a jamais vécu avec lui, et par conséquent ne le connaît pas bien.

Par ailleurs, cet homme, mon père, cet homme soucieux, intelligent, si maigre, se targue de ne jamais ouvrir un roman, aussi je sais qu'il ne m'a pas lue et que, mes livres, il préfère ignorer la réalité de leur existence en quelque sorte par respect pour moi, puisqu'il considère la littérature comme quelque chose de si vil (AV: 80).

Voilà le jugement d'un père dans sa forme la plus crue, sans nuance et sans appel. Pourtant, c'est là où la narratrice livre un détail important à propos d'elle-même : elle est non seulement collectionneuse d'histoires, mais aussi fabricante. Et si la leçon qu'elle vient d'apprendre à propos des histoires qu'elle entend est vraie – s'il y a toujours un message pour elle là-dedans –, peut-être est-ce également le cas des histoires qu'elle raconte. Sauf que dans le dernier cas, compte tenu de la transitivité des histoires, le message serait adressé à quelqu'un d'autre. Au lecteur, par exemple.

Encore une fois, c'est la narratrice qui joue un rôle médiateur dans l'expérience lectorale. Affrontant encore et encore ces femmes en vert, elle ne peut pas refuser le message qu'elles semblent véhiculer. Elle comprend rapidement que ces rencontres ne

sont pas des événements isolés, mais plutôt une série ; à diverses étapes de sa vie, elle est destinée à rencontrer des femmes en vert. Elle sait aussi que Katia Depetiteville, la première femme en vert, prend sa place dans cette succession : « Je la reverrai, nous serons presque amies. Je sais qu'elle sera un jour remplacée par une autre femme verte que je ne choisirai pas davantage » (AV: 28). Chaque femme de la série se présente comme quelqu'un de différent, certes, mais il existe entre elles une ressemblance fondamentale aussi frappante qu'étrange, et c'est justement cette ressemblance, cette *verdure*, qui saisit l'imagination de la narratrice. Lorsqu'elle voit Katia Depetiteville pour la dernière fois, la narratrice sait pertinemment qu'elle la reverra un jour – peut-être pas « Katia », mais quelqu'un de très ressemblant : « Oh, elle reviendra – mais sous quelle forme ? Elle reviendra – comment savoir ? » (AV: 75). Ces femmes en vert, ce sont des revenantes, de toute évidence, elles sont là pour troubler, pour obséder, pour hanter la narratrice.

Pourtant, je crois que quelque chose d'autre encore est en jeu ici, quelque chose de plus essentiel par rapport au statut de ce texte comme fable de fiction et aussi par rapport à la manière dont ce texte présente une conception de l'identité personnelle extrêmement sceptique. Car bien que ces femmes en vert troubent la narratrice, la mettent en cause et la poussent à douter de l'évidence de sa propre expérience, elles répondent néanmoins à un désir profond chez elle :

Il me faut, pour traverser calmement ces moments d'hébété-tude, d'ennui profond, de langueur désesparante, me rappeler qu'elles ornent mes pensées, ma vie souterraine, qu'elles sont là, à la fois être [*sic*] réels et figures littéraires sans lesquelles l'âpreté de l'existence me semble racler peau et chair jusqu'à l'os (AV: 77).

En effet, le rôle que les femmes en vert jouent pour la narratrice ne pourrait pas être plus clair. Elles saisissent son imagination de manière cruciale. Elles répondent à son besoin d'extraordinaire, d'exceptionnel, de *romanesque*. Leurs histoires, ce sont les seules qui l'intéressent. Ces femmes, et leurs récits, permettent à la

narratrice de rêver, d'investir sa « vie souterraine » d'une signification d'autant plus convaincante à cause de son altérité. Elles rendent la création possible. Ce sont des idées de fiction incarnées dans ce texte qui, plus que toute autre chose, nous proposent une réflexion soutenue sur le processus de l'idéation littéraire.

La narratrice reconnaît que son rapport avec ces femmes en vert est motivé par quelque chose de plus puissant encore que le désir, quelque chose qui se rapproche de l'exigence absolue. Ce n'est pas pour rien que l'air qu'elle se chante en pensant à Katia Depetiteville est « *You're the one I need* » (AV: 11). Elle sait que les femmes en vert reviendront, ce qui la sécurise. D'ailleurs, avec chaque retour, chaque incarnation de la femme en vert semble se rapprocher de la narratrice de manière plus immédiate, l'engageant ainsi dans sa verdure de façon plus proche, de Katia Depetiteville à son ancienne amie et présente belle-mère, à sa propre mère. Réfléchissant à l'avenir, la narratrice ressent l'inévitabilité de ce phénomène – et aussi, dans la mesure où cela la touche, sa nécessité profonde :

Je songe qu'un matin peut-être, dans quinze ans, dans vingt ans, j'entendrai sonner la clochette du portillon et trouverai devant moi une jeune fille de petite taille, aux cheveux sombres, qui me dira : « Je suis ta demi-sœur Bella », d'une voix timide et tremblée où tintera quelque chose de vert – comme seront verts ses yeux, verts son pull et son pantalon, pour que cela n'en soit jamais fini (AV: 91).

Chacune de ces femmes projette sa verdure sur la narratrice, qui pour sa part, et en dépit de ses doutes, de ses hésitations et de ses incertitudes, se baigne dans cette verdure. D'ailleurs, chaque rencontre successive lui permet de s'approprier cette verdure un peu plus. Car elle trouve un tel verdissement, même par procuration et par idéation, profondément satisfaisant.

Le verdissement de la narratrice n'est pas une simple affaire de projection, pourtant. Bien au contraire, il résulte de la reconnaissance d'une altérité profonde chez ces femmes en vert, ainsi que de la perception d'une étrangeté chez elles qui résiste

aux efforts interprétatifs de la narratrice à chaque moment. Ces femmes sont fondamentalement étrangères à la narratrice – et elles doivent le demeurer si la narratrice souhaite verdier à son tour. Leur altérité met l'identité de la narratrice péniblement en procès, mais en même temps elle lui permet d'imaginer une vie au-delà de son monde familier, une vie bien plus ample, plus intéressante et plus colorée.

Il est légitime de se demander si ce n'est pas également le cas de NDiaye elle-même. Si la narratrice verdit par la médiation de femmes qu'elle a très largement imaginées, NDiaye ne verdit-elle pas grâce à la narratrice qu'elle a créée? Et tout comme les femmes en vert annoncent à la narratrice la possibilité d'une vie créatrice, la narratrice n'assure-t-elle pas la même possibilité à NDiaye? Si le fait qu'une écrivaine s'investit dans ses personnages et vit à travers eux nous semble la première des évidences, peut-être que cette évidence mérite un examen plus sérieux dans le cas de NDiaye. Car depuis ses débuts, elle résiste vigoureusement – *vertement* – aux tentatives bêtes et réductrices de la récupérer et de la classer selon les étiquettes habituelles de la politique identitaire contemporaine, comme « écrivain franco-phone », comme « femme-écrivain », comme « écrivain noir » ou comme « femme noire », revendiquant plutôt son droit d'être tout simplement quelqu'un qui *écrit*. Pour ma part, j'entends une telle revendication partout dans cet *Autoportrait en vert*. Lorsque dans un entretien son interlocuteur lui demande si sa position par rapport à la notion de race a évolué au cours de sa carrière, NDiaye lui répond : « [...] enfin, moi non... je n'arrive pas à me voir, moi, comme une femme noire » (Asibong et Jordan, 2009 : 199). Pourrait-on lire, dans le verdissement qui colore cet *Autoportrait* de la première à la dernière page, la volonté de NDiaye de se définir d'une manière différente et plus nuancée, comme l'individu qu'elle souhaite être, toute expectation d'autrui écartée, et selon ses propres termes? Autrement dit, réflexion faite – et malgré toutes les difficultés d'une telle position – se verrait-elle plus facilement en femme verte?

UN SUJET DIFFICILE

BIBLIOGRAPHIE

- ASIBONG, Andrew, et Shirley JORDAN (2009), « Rencontre avec Marie NDiaye », *Revue des sciences humaines*, n° 293, p. 187-199.
- BARNET, Marie-Claire (2009), « Déroute d'un *Autoportrait en vert* (mère) : vers l'errance de Marie NDiaye », *Revue des sciences humaines*, n° 293, p. 153-170.
- JORDAN, Shirley (2009), « Marie NDiaye : énigmes photographiques, albums éclatés », *Revue des sciences humaines*, n° 293, p. 65-82.
- MOTTE, Warren (2003), « Marie NDiaye's sorcery », dans *Fables of the Novel: French Fiction Since 1990*, Normal, Dalkey Archive Press, p. 113-133.
- MOUDILENO, Lydie (1998), « Délits, détours et affabulation : l'écriture de l'anathème dans *En famille* de Marie Ndiaye », *French Review*, vol. 71, n° 3, p. 442-453.
- MOUDILENO, Lydie (2009), « L'excellent français de Marie NDiaye », *Revue des sciences humaines*, n° 293, p. 25-38.
- NDIAYE, Marie (1985), *Quant au riche avenir*, Paris, Éditions de Minuit.
- NDIAYE, Marie (1987), *Comédie classique*, Paris, Éditions de Minuit.
- NDIAYE, Marie (2001), *Rosie Carpe*, Paris, Éditions de Minuit.
- NDIAYE, Marie (2005), *Autoportrait en vert*, Paris, Mercure de France.
- NDIAYE, Marie (2009), *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard.
- TEKO-AGBO, K. Ambroise (1995), « *En famille* or the problem of alterity », traduction de Ruthmarie H. Mitsch, *Research in African Literatures*, vol. 26, n° 2, p. 158-168.

LA POSTURE EXOTIQUE
DU NARRATEUR-PERSONNAGE.
INCONFORT ET NON-FIABILITÉ DANS
QUELQUES ROMANS CONTEMPORAINS¹

Francis Langevin
Université de Moncton

Cet article propose l'examen de romans contemporains qui problématisent tout particulièrement le degré de fiabilité (*reliability*) du narrateur. Je souhaite montrer qu'au-delà de la question des problèmes d'adhésion au monde fictionnel, d'illusion consentie ou autres pactes liés aux pratiques du récit dans le roman contemporain, un certain nombre de romans jouent des mêmes procédés de problématisation de la transmission narrative pour mettre en lumière les enjeux éthiques du récit et de son interprétation. Comme au XVI^e siècle *La vida de Lazarillo de Tormes* permettait l'introduction d'une posture, d'une figure de narrateur qui allait faire la fortune du roman picaresque et poser les premières pierres fragiles d'un art du roman, les romans dont je propose ici l'examen sont racontés par des narrateurs qui *a priori* ne sont pas qualifiés pour remplir leur mandat, selon les normes d'une idée que l'on se fait du roman de facture réaliste.

1. Cet article a été préparé dans le cadre de recherches postdoctorales menées à la Rijkuniversiteit Groningen (Pays-Bas). L'auteur tient à souligner le soutien du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et son programme de bourses de recherches postdoctorales.

D'une certaine façon, ces romans actualisent également le paradoxe du menteur, qui remet en question la valeur de vérité de l'aveu du mensonge formant une autre posture de narrateur, celle d'Épiménide le Crétois évoqué dans l'épître à Tite de saint Paul.

Ainsi, les romans *La kermesse* (Daniel Poliquin, 2006), *The White Tiger* (Aravind Adiga, 2008), *The Castle in the Forest* (Norman Mailer, 2007), *Extremely Loud and Incredibly Close* (Jonathan Safran Foer, 2005), *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (Mark Haddon, 2003) et *The Other Hand* (Chris Cleave, 2008) présentent des narrateurs qui, dès le premier abord, apparaissent comme des modèles de non-fiabilité (*unreliability*). Ils sont pour ainsi dire en déficit d'autorité. Faillibles, *unreliable* (non fiables), *untrustworthy* (indignes de confiance), intéressés, fourbes, menteurs, fous, *cognitively challenged* (handicapés mentaux) ou non humains, ces narrateurs tracent d'eux-mêmes l'écart qui les sépare de la normalité. L'un se vante de ses mensonges (*La kermesse*), un autre s'amuse à nous faire aimer le petit Hitler (*The Castle in the Forest*), les autres sont un enfant en deuil (*Extremely Loud...*) ou un autiste de type Asperger (*The Curious Incident...*), ou encore tout simplement des étrangers : une émigrée nigériane tout juste posée en sol britannique hostile (*The Other Hand*) ou encore un jeune Indien tout frais sorti des *slums* (*The White Tiger*). Dénominateur commun de cette cour des miracles : tous ces narrateurs mettent en évidence les inconforts interprétatifs auxquels la lecture fait face en présence de récits dont le narrateur est *exotisé*. C'est qu'en effet ces narrateurs-personnages revendiquent volontiers leur altérité, la remettent en question, la mettent en procès ou en font la promotion.

Cette altérité – une différence qui ne se mesure, par définition, qu'*en contexte* – pourrait être qualifiée globalement d'altérité culturelle, si l'on veut bien admettre que la culture est une co-construction et qu'elle relève presque entièrement de critères relatifs. Cela est d'autant plus visible dans ces romans que les narrateurs construisent leur identité au miroir déformant d'un autre qu'ils dessinent au gré de leur récit. Que cela s'exprime de manière explicite, au fil d'une adresse à un narrataire plus ou

moins précis, ou de manière implicite – et c’est là qu’interviennent le contexte et les lecteurs –, l’altérité semble chaque fois liée non pas tant à la subjectivité de la narration qu’à la subjectivité de la lecture qui en découlera. Inconfortables, ces fictions le sont dans la mesure où elles demandent du lecteur qu’il réévalue constamment les valeurs en circulation dans le roman. Chaque fois que cet inconfort se fait sentir (ou souhaite se faire sentir), ce sont la transmission narrative elle-même ainsi que les rôles attribués par la culture à la littérature et au roman qui prennent le devant de la scène.

Je m’intéresserai successivement à trois formes d’altérité qui sont autant d’exotismes : l’altérité culturelle, l’altérité éthique et l’altérité cognitive. Ces trois sphères arbitrairement délimitées correspondent aux traits caractéristiques attribués au personnage de Lazarillo de Tormes, narrateur de *La vida de Lazarillo de Tormes*. Ce petit livre dont il se dit l’auteur et qui paraît vers 1554 ne porte pas d’autre mention d’auteur². Ce « roman » marque l’histoire littéraire en raison d’abord de son caractère séducteur, auquel il doit d’ailleurs son succès original. La voix de Lazarillo dérange pour quatre raisons. Premièrement, il s’agit d’une voix qui vient d’en bas, littéralement des bas-fonds, et qui remet en circulation nombre d’anecdotes folkloriques païennes. Deuxièmement, et dans l’esprit carnavalesque, Lazarillo montre implicitement – car beaucoup lui échappe – à quel point ses maîtres sont méchants, menteurs, voleurs, usurpateurs. Troisièmement, sa destinée est une ascension rythmée par des actions moralement répréhensibles (vols, tromperies, fuites), et la plupart de ces actions fourbes donnent lieu à une sanction positive. Quatrièmement, pour les poéticiens du roman, le caractère

2. Les auteurs probables de ce texte abondent. Si l’on a cherché longtemps un humble conteur mal lettré à qui attribuer ce petit livre, un personnage semblable à Lazarillo, il va falloir s’habituer au nom de Diego Hurtado Mendoza, diplomate et poète espagnol à qui la paléographe Mercedes Agulló attribuait en mars 2010 la paternité du *Lazarillo*. Puisqu’il n’est pas possible de développer ici l’hypothèse d’Agulló, je renvoie le lecteur à son récent ouvrage : *A vueltas con el autor del Lazarillo* (2010).

choquant du roman est alimenté aussi par le fait que Lazarillo s'arrache en quelque sorte à son rang en usant de son libre arbitre, une attitude qui tranche avec l'esprit du Moyen Âge où le destin est inéluctablement soumis à une téléologie : l'image de la roue du destin que l'on ne peut faire dévier de sa course.

Lazarillo est un personnage doté d'une « ingénuité hyperbolique³ », qui ne connaît semble-t-il ni le bien ni le mal. Sa « vie » est un récit adressé (« Monsieur ») et motivé. Dans une préface au ton assuré et désinvolte, Lazarillo affirme en effet que le livre est écrit « [afin que] ceux qui ont hérité d'une noble condition, considèrent combien peu leur est dû. Car envers eux Fortune s'est montrée partielle, et combien plus ont fait ceux à qui elle fut contraire, par force et industrie, pour conduire leur barque à bon port » (Anonyme, [1958] 1993 : 87). Au cours de sept chapitres, sept *tratado*, Lazarillo de Tormes raconte lui-même les « fortunes et vicissitudes » de son parcours qui le mènent de sa condition basse à sa condition haute. Lazarillo aura sept maîtres : un mendiant aveugle, un prêtre avare, un écuyer famélique, un moine qui bat la semelle, un marchand d'indulgences prolifique, un chapelain pour une fois honnête, un *alguazil* et enfin le roi lui-même. L'histoire s'achève dans le plus pur bonheur de Lazarillo, « en pleine prospérité, au comble de toute bonne fortune » (Anonyme, [1958] 1993 : 227) : notre mendiant affranchi se trouve content de son mariage avec la servante de l'archiprêtre, qui le cocufie pourtant avec sa bénédiction.

La figure de Lazarillo de Tormes est intéressante pour mon propos, car elle est pétrie d'altérités qui rendent son discours hautement faillible. Sur le plan culturel, d'abord, il appartient à une classe sociale basse qui devrait, en principe, être illettrée, sans érudition ni ambition. Et pourtant, c'est le langage de Lazarillo (il sait *se vendre*) qui lui permet d'abord de raconter sa vie, mais aussi de s'exhausser de sa condition de mendiant jus-

3. L'expression revient à Marcel Bataillon, qui signe l'introduction de l'édition bilingue parue chez Flammarion, *La vie de Lazarillo de Tormes* (Anonyme, [1958] 1993 : 21).

qu'à celle de fonctionnaire. De cette condition culturelle ou sociale découlent ses altérités éthique et cognitive. Ses repères moraux, son rapport au mensonge, ses stratégies d'émancipation et ses points de vue sur le clergé, la noblesse ou la bourgeoisie en font un témoin partial ; qui plus est, et on l'a déjà dit à propos de son érudition, Lazarillo n'est pas une lumière, lui qui n'arrive pas à comprendre toutes les motivations de ceux qui profitent de son ingénuité. L'humour du roman tient en grande partie aux angles morts de Lazarillo, et l'ironie naît du contraste entre tous les points de vue qui le voient mal voir. Le narrateur est par conséquent lui aussi ironisé, ce qui donnerait lieu à un *attentionnement empathique*, une forme de pitié qui permet de racheter toutes les faiblesses. Paradoxalement, c'est cette faillibilité qui nourrit un éthos d'authenticité et qui répare la non-fiabilité du narrateur.

DE LA FIABILITÉ À LA FAILLIBILITÉ :
UNE QUESTION D'EMPATHIE ?

La question de la fiabilité de l'instance narrative a reçu une attention soutenue depuis la première formulation – par la négative – de l'*unreliable narrator* dans les travaux de Wayne C. Booth (1961) qui s'attachaient à décrire des phénomènes d'incompatibilité entre les valeurs et les univers de croyance respectifs des participants à l'énonciation littéraire : ceux du personnage-narrateur, ceux de l'auteur implicite (*implied author*) et ceux enfin du lecteur⁴. Greta Olson rappelle que la principale critique adressée au modèle de Booth touchait

4. Ce lecteur « objectif », qui pour certains constituait une coquetterie d'immanentiste, correspond à une objectivation rhétorique du point de vue du critique versée au compte d'un lecteur potentiel qui n'est ni « idéal » ni « empirique ». Cette objectivité du critique, qui passe par une recherche des intentions non pas chez l'auteur empirique, mais chez un auteur implicite (*implied author*) reconstitué par la lecture au moyen d'indices textuels, a aussi fait l'objet d'un intense pugilat terminologique. Tom Kindt a récemment rappelé avec justesse à quel point les souhaits d'une lecture éthique émis par Booth sont essentiels à la compréhension de son œuvre critique : « Les stratégies

la mise sous boisseau du rôle du lecteur dans la perception de l'*unreliability* et le recours à une définition friable du concept d'*implied author*. Nünning met à jour les travaux de Booth au moyen d'une théorie cognitive de l'*unreliability* qui repose sur les valeurs de la lectrice et sur son sentiment qu'une incongruité existe entre les affirmations du narrateur et les perceptions et autres informations véhiculées par le texte (2003 : 93. Je traduis).

Tout en montrant comment Booth et son critique, Ansgar Nünning, partagent un même raisonnement (notamment la tripartition narrateur-personnage – lecteur – indices du texte qui cimentent l'auteur implicite), Olson propose une gradation dans la notion de non-fiabilité qui distinguerait « *fallibility* » (faillibilité) et « *trustworthiness* » (traduction fastidieuse : susceptibilité à recevoir la confiance). Pour Nünning, de nombreux indices textuels permettent de reconnaître la non-fiabilité : chacun de ces indices surgit de l'inévitable restriction de la perspective du narrateur homodiégétique de même que des prérogatives subjectives des fonctions narratives (idéologique, expressive, métatextuelle, etc.)⁵. En somme, et c'est le défaut de bien des théories de la non-fiabilité, le narrateur se voit attribuer des qualités et des défauts qui affectent l'interprétation de la valeur de vérité relative

narratives et les effets littéraires ne lui paraissent donc porteurs de sens que s'ils possédaient – au sens le plus large du terme – une dimension éthique » (2007 : 61).

5. Voir, à ce sujet, Nünning (1997 : 97-99). Olson commente Nünning (1998 : 27-28), traduit en anglais en 1999. La position de Nünning n'est pourtant pas textualiste, elle se veut de plus en plus « cognitiviste » et constructiviste. Comme Shlomith Rimmon-Kenan (1983 : 101), Nünning fait de l'*implied author* (Booth) un dispositif herméneutique anthropomorphe construit par le lecteur afin de pallier les carences ou les incongruités dans la motivation des valeurs circulant au sein d'un texte (Nünning, 2005 : 40). Le narrateur non-fiable, lui, est en quelque sorte une spécialisation de ce dispositif, construit lui aussi par les présupposés appartenant à des cadres interprétatifs issus, bien entendu, de l'expérience empirique des critères de vraisemblance (c'est l'argument « cognitiviste »), mais aussi de cadres spécifiquement littéraires comme la littérarité, les genres, l'intertextualité, les normes de l'œuvre, les stéréotypes de personnages-narrateurs – dont le *picaro* (c'est l'argument constructiviste) (2005 : 47).

du récit et de la diégèse. Le rôle de narrateur est alors évalué à l'aune d'un rôle de romancier qu'il ne remplit pas toujours. À l'autre extrémité, on trouve des théories qui voudraient comparer la narration littéraire à la conversation, comme le font *mutatis mutandis* James Phelan et Mary Patricia Martin (1999), que commente aussi Olson, pour qui la non-fiabilité survient lorsque les narrateurs échouent à dire la vérité de l'événement raconté (« *misreporting* »), compromettent la qualité perceptuelle (« *misreading* ») ou évaluative (« *misregarding* »), ou n'en disent pas assez sur ce qui pourrait être raconté (« *underreporting* »), ou enfin n'évaluent pas suffisamment ce qu'ils racontent (« *underregarding* »)⁶. Si ces performances moins qu'idéales du narrateur nous rappellent en partie la définition de la paralipse (Genette, 1983 : 44), qui est un point de vue limité par les conditions de la perspective, il reste à différencier les paralipses qui sont stratégiques et malveillantes de celles qui sont innocentes et, d'une certaine façon, ingénues.

C'est cette distinction que propose Olson en opposant les narrateurs faillibles aux narrateurs indignes de confiance. Ceux qui sont faillibles ne manipuleraient pas le lecteur, car les lecteurs « [...] justifient les échecs des narrateurs faillibles – comme ils auraient tendance à le faire pour leurs propres erreurs – sur la base des circonstances qui les handicapent plutôt que sur leurs déficiences intellectuelles ou éthiques » (Olson, 2003 : 102. Je traduis). En d'autres mots, passer du faillible à l'indigne de confiance dépendrait du degré d'empathie manifesté par le lecteur envers le narrateur.

Si cette distinction semble utile, il faut bien voir en quoi elle dépend énormément du jugement du lecteur et moins, comme c'était le cas chez Booth, de « l'auteur implicite » construit à partir d'indices textuels. Or, comme le soutient Suzanne Keen à propos de l'empathie en littérature, « aucun effet éthique n'est

6. On voit poindre là, en effet, les maximes de coopération de Grice (Grice, 1979 : 61-62), saupoudrées de règles génériques qui ont plus à voir avec le journalisme qu'avec la littérature...

propre à une stratégie narrative » (Keen, 2006 : 225. Je traduis). C'est pourtant très exactement au point d'achoppement de l'idée d'empathie que j'aimerais poser une pierre de gué, car il ne s'agira pas tant de décider du caractère malveillant ou bienveillant des postures narratives « faillibles » dans les romans à l'étude ici, que d'essayer de déterminer les lieux d'inconfort dans l'attribution de l'empathie. Je pose l'hypothèse que les *exotismes* dans les postures des narrateurs ne potentialisent pas tant les possibilités d'évaluation de la vraisemblance de la tenue de leur propos que la nécessité – et souvent la difficulté – du lecteur de se situer lui-même dans sa posture éthique. Lire ces romans, c'est avant tout faire l'expérience de sa propre étrangeté par rapport à ce qui apparaît « transparent » : sa propre culture.

L'ALTÉRITÉ CULTURELLE

Au rayon des altérités culturelles, deux romans en particulier retiennent mon attention : *The Other Hand*, de Chris Cleave, et *The White Tiger*, de Aravind Adiga. Tous deux sont en tout ou en partie racontés par des figures proches de Lazarillo de Tormes, figure liminaire, pour certains, du *picaro*.

THE OTHER HAND

Dans *The Other Hand*, le récit est assuré alternativement par Little Bee, une émigrée clandestine nigériane de 16 ans, et par Sarah O'Rourke (née Summers), éditrice d'un magazine « tendance » londonien. Leur destin est lié depuis que Sarah et son mari, Andrew, ont rencontré Little Bee sur une plage au Nigéria deux ans avant le début du récit : Little Bee et sa sœur étaient pourchassées par des tueurs engagés par une compagnie pétrolière afin de rayer de la carte des villages situés « sur » leurs exploitations. Les assaillants demandent aux deux touristes de se couper un doigt afin de laisser la vie sauve aux deux enfants. Alors qu'Andrew rebrousse chemin, Sarah tranche son doigt. On retrouve les deux femmes au début du roman lorsque Little Bee

sort d'un « camp d'accueil » de sans-papiers et choisit de se rendre à pied à Kingston-Upon-Thames où habitent Andrew et Sarah. Le jour de son arrivée, Andrew s'est suicidé, et Sarah ne peut que choisir d'accueillir Little Bee. Tout le roman est consacré à élucider les motivations du suicide d'Andrew de même qu'à raconter le voyage de Little Bee du Nigéria jusqu'au pas de la porte des O'Rourke. On ne saurait imaginer points de vue plus contrastés sur une même situation : l'adolescente qui ne connaît du Royaume-Uni que ce qu'elle a pu lire durant sa détention, qui a entendu sa sœur être violée par plusieurs mercenaires, qui ne veut surtout pas être déportée, et la jeune éditrice à la mode, jeune maman vaporeuse, bourgeoise de centre gauche pour tout dire, adultère préoccupée davantage par les nouvelles collections de prêt-à-porter que par le sort des villages d'Afrique de l'Ouest. C'est sans doute sa propre désinvolture qui la hante et qu'elle souhaite expier par son geste généreux :

[...] parce que j'en étais l'éditrice, j'étais toujours aux premières loges quand les représentants des marques envoyaient leurs produits promotionnels aux bureaux de mon magazine, et je portais ce jour-là un minuscule bikini bandeau vert de chez Hermès. Debout, les bras croisés, il m'est venu à l'idée que je m'étais blindée de *freebies* jusqu'à l'annihilation (Cleave, [2008] 2009 : 156. Je traduis⁷).

Si Sarah est en quelque sorte consciente du décalage entre elle et Little Bee, par un recours constant à l'auto-ironie de classe, l'émigrée imagine toujours comment elle raconterait aux filles de son village natal les seins nus des tabloïds anglais, l'organisation urbaine des banlieues londoniennes, les tables à café (qui ne sont pas faites en café), les parquets de bois au fini satiné annoncés dans les revues de décoration intérieure :

Imaginez combien je me fatiguerais à raconter mes histoires aux filles de chez nous. C'est pour cette raison qu'on ne nous dit jamais rien à nous, les Africains. Ce n'est pas pour garder

7. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention *OH* suivie du numéro de la page.

mon continent dans l'ignorance. C'est parce que personne n'a le temps de s'asseoir et d'expliquer les pays industrialisés en commençant par leurs principes de base. Ou peut-être vous voulez bien le faire, mais vous ne pouvez pas. Votre culture est devenue sophistiquée, comme un ordinateur, ou comme une pilule que vous prenez contre le mal de tête. Vous pouvez les utiliser, mais vous ne pouvez pas expliquer comment ça marche. Certainement pas à des filles qui empilent le bois de chauffage contre les murs de la maison (*OH*: 182-183. Je traduis).

C'est de ces deux altérités que naîtra l'intrigue éthique du roman. Andrew s'est-il suicidé parce qu'il croyait avoir précipité Little Bee et sa sœur dans la mort ? Sarah saura-t-elle empêcher la déportation de Little Bee ? Dans les deux isorécits, les narratrices présentent chacune une vision particulière du Royaume-Uni et, par extension, du « monde développé ». La sincère ironie de Sarah, cette capacité à observer avec esprit et humour ses propres travers culturels – sa petite existence profondément troublée par le suicide d'Andrew, le souvenir très concret de l'événement nigérian, de son impuissance, et le surgissement-surprise de Little Bee dont il faudra s'occuper séance tenante –, cette posture critique implicite et maîtrisée, semble liée à une démarche d'autopunition et de rachat des fautes. Alors que Little Bee raconte ses péripéties à un narrataire-lecteur occidental (le « you » s'adresse à « vous, Anglais » ou à « vous, pays développés ») en pensant aussi à ses consœurs restées là-bas, Sarah raconte son tourment moral sans s'adresser à qui que ce soit, sauf peut-être à un lecteur implicite occidental.

Little Bee est une narratrice faillible d'abord en raison de l'ingénuité dont elle fait preuve face aux événements. Les exemples de cette altérité abondent. On retiendra surtout ici un moment où sa mécompréhension des enjeux des lois de l'immigration donne lieu à une critique culturelle. C'est le caractère superficiel – et jusqu'à un certain point arbitraire – des décisions du Home Office que Little Bee « nous » explique :

Non, ce n'est pas la couronne de la Reine ni son sceptre qui font la loi dans votre pays. C'est sa grammaire et sa voix. C'est

pourquoi il est désirable de parler comme elle. Comme ça, tu peux dire au policier, d'une voix aussi claire que le diamant Cullinan, *My goodness, how dare you?*

Je suis vivante tout simplement parce que j'ai appris l'anglais de la Reine (*OH*: 3. Je traduis).

Grâce à cet anglais passe-partout, Little Bee cherche à effacer sa différence et choisit de se faire oublier plutôt que d'exhiber son exotisme. La critique du multiculturalisme bien-pensant est immédiatement lancée :

Pourquoi je me suis donné toute cette peine ? C'est à cause de ce que les plus anciennes m'ont expliqué : pour survivre, tu dois être belle, ou parler encore mieux. Les insignifiantes et les silencieuses, on dirait que leurs papiers ne sont jamais en ordre. Vous dites : « Elles ont été rapatriées. » Nous disons : « *Rentrées tôt à la maison.* » Comme si votre pays était une fête d'enfants – quelque chose de trop merveilleux pour durer toujours. Mais les beautés et les bavardes, on nous permet de rester. C'est comme ça que votre pays devient plus vivant et plus beau (*OH*: 4. Je traduis).

THE WHITE TIGER

C'est aussi une critique culturelle et sociale qui se dégage de la lecture du roman d'Adiga. Dans *The White Tiger*, « le Tigre blanc », c'est le surnom que se donne Balram Halwai, « l'homme qui pense », un « entrepreneur » qui a réussi le virage libéral et technologique indien. Ce jeune homme adresse une longue lettre au premier ministre chinois afin de lui donner les clés de son succès. Il souhaite lui dire « la vérité sur Bangalore » (2008 : 2. Je traduis⁸). Ce récit de vie adressé et motivé, mené en quelque sorte par un *picaro*, s'amorce par un aveu : Balram est un voleur et un menteur, mais il fait du vol, du mensonge et de l'usurpation le principe même de sa *success-story* dans laquelle les serviteurs peuvent s'affranchir de leurs maîtres. « La fiabilité

8. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention *WT* suivie du numéro de la page.

parfaite des serviteurs est à la base de l'économie indienne tout entière», explique Balram (*WT*: 149. Je traduis) ; c'est en vérité parce que les infidélités des serviteurs, petits et grands crimes contre les maîtres, sont le plus souvent gravement vengées : « [...] seul un homme disposé à voir sa famille détruite – pourchassée, battue et brûlée vive par les maîtres – peut s'échapper de ce poulailler. Il faut un être pas humain, un fou, un pervers de nature. Il faudrait, en fait, un tigre blanc. Vous entendez l'histoire d'un entrepreneur social, Monsieur » (*WT*: 150. Je traduis).

Par le récit de sa propre vie, décliné au rythme de sept nuits d'écriture « en direct », Balram entend aussi justifier les crimes qui lui ont permis d'accéder à la classe moyenne indienne. Il a en effet poignardé son patron, puis il s'est enfui avec le pot-de-vin que son maître devait payer à un élu (700 000 roupies). « Combien ça représente en argent chinois, je ne le sais pas, M. Jiabao. Mais ça vous achète dix *laptop* Macintosh *silver* de Singapour » (*WT*: 27. Je traduis). Sa famille, de fait, a été complètement détruite à la suite de son crime. Mais Balram est très fier de son succès, notamment de l'énorme lustre de cristal qu'il a fait installer dans ses bureaux de Bangalore où il dirige une agence de taxi pour les employés des centres d'appel. Il se vante copieusement de ses exploits en évoquant la « philosophie de l'entrepreneur » dont il dit détenir les secrets : « J'absorbais tout – c'est ce qui est admirable chez les entrepreneurs. Nous sommes comme des éponges – on absorbe et on grandit » (*WT*: 60. Je traduis).

La fidélité et le mensonge sont diamétralement opposés dans la dynamique narrative du roman *The White Tiger*, car pour échapper à la condition de servilité, de pauvreté et d'ignorance, de « noirceur » crédule et superstitieuse, Balram montre que ce sont le mensonge, le chantage et l'exploitation de la faiblesse d'autrui, y compris de sa famille, qui permettent de s'exhausser, au prix même du sacrifice des origines, de la famille et de la tradition ; au prix aussi d'une dissolution des maillages de la société familiale, ordonnée selon les castes, obéissant à des règles séculaires et ataviques. C'est cela, être un tigre blanc : avancer sans regarder en arrière. « Pour résumer, écrit Balram, dans l'ancien

temps, il y avait mille castes et mille destins en Inde. Aujourd'hui, il y a juste deux castes : les hommes à grosses bedaines, et les hommes à petites bedaines. Et puis juste deux destins : manger ou être mangé » (*WT* : 54. Je traduis).

La distance « exotique » qui était le sel de l'ironie et la force de la critique sociale dans le *Lazarillo de Tormes* – comme de toutes les pseudo-correspondances exotiques du XVIII^e siècle telles les *Lettres d'une Péruvienne* (Françoise de Graffigny, 1747) ou les *Lettres persanes* (Montesquieu, 1721) – est ici doublée, puisque Balram s'adresse à quelqu'un qui lui est étranger (un Chinois de haut rang), mais le roman lui-même s'adresse à « l'espace littéraire mondial », selon l'expression de Pascale Casanova ([1999] 2008 : 127-187) (un auteur indo-britannique qui fait paraître en anglais un roman qui sera primé par un prix national britannique). L'ingénuité de Balram, qu'à une autre époque on aurait appelé « son naturel », est particulièrement visible dans son vocabulaire limité, une syntaxe oralisante faite d'un anglais approximatif – celui-là même que Little Bee, dans *The Other Hand*, voulait éviter –, mais aussi dans sa mécompréhension de situations qui, pour un Occidental, sont très claires. De ces distances peuvent être déduites des positions de lecteur et d'auteur implicites. Cette étrangeté fait en sorte que Balram traduit sa vision du monde comme s'il s'agissait d'une jungle dans laquelle les règles occidentales, selon notre point de vue, doivent être suspendues. On lui pardonne presque d'être raciste, sexiste tout aussi aisément que voleur ou meurtrier en liberté pour cette raison : il ignore les codes moraux occidentaux. L'inconfort qui pourrait être causé par de telles dispositions morales, et surtout par sa non-fiabilité avouée, est ici versé au compte d'une critique sociale et politique qui trouve à s'exprimer selon le modèle déjà emprunté par le *Lazarillo* : ce que le personnage-narrateur ne voit pas ou ne comprend pas, les erreurs de jugement qu'il commet, le lecteur plus érudit les traite avec le surplomb qui est le sien, c'est-à-dire avec ses valeurs, qui s'affrontent avec celles du personnage. Voilà en quoi la non-fiabilité de Balram, dans *The White Tiger*, fait apparaître, comme dans l'ironie, les frontières

entre les communautés interprétatives, pour reprendre l'expression de Stanley Fish (1980).

L'ALTÉRITÉ ÉTHIQUE

Il ne faut pas se fier aux narrateurs des romans *La kermesse* et *The Castle in the Forest* pour la simple et bonne raison qu'ils affirment sans ambages leur appartenance à une moralité qui leur est propre. Alors que Lusignan (*La kermesse*) cherche à se convaincre – et à nous convaincre – de la validité de son essence (il est un menteur), un certain D. T. (ou Dieter ; *The Castle*) cherche à rendre compte des raisons qui l'ont motivé à se rebeller et à quitter les rangs des suppôts de Satan.

LA KERMESSSE

Dans *La kermesse* de Daniel Poliquin, il s'agit moins d'un *picaro* qui raconte sa vie que d'un menteur invétéré dont les confessions adoptent aussi le mode apologétique. Le roman commence ainsi :

Je suis la chair faite verbe.

Faculté qui m'était fort utile à l'époque où j'étais journaliste : sûr que j'étais de commander à l'opinion, je renversais des gouvernements entre deux cafés le matin, je flétrissais les prévaricateurs et distribuais les prix de vertu. Dans mes romans, c'était encore plus facile. Le hasard obéissant, les femmes tombaient amoureuses de l'homme que je rêvais d'être au premier regard, je refaisais l'histoire telle que je l'aurais voulue. Il ne me manquait qu'un public crédule pour que ce fût vrai (2006 : 8⁹).

Notre héros narrateur, Lusignan, est en effet un affabulateur doué. Alcoolique, victime de la folie de sa mère et témoin des horreurs des champs de bataille de la Grande Guerre, il raconte ses « exploits » avec une certaine fierté mêlée de contrition rai-

9. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention *K* suivie du numéro de la page.

sonnée. D'une certaine manière, ce sont ces tares et ces blessures qui devraient expliquer sa propension à l'affabulation. Et s'il nous prévient d'emblée de sa qualité – ou de son défaut –, c'est aussi qu'il s'en confesse dans une sorte de récit de résilience : « Comment j'ai su tout ça ? Le folklore cruel de mon village m'a appris certaines choses, j'ai inventé le reste du mieux que je pouvais » (*K*: 15). Quand sa mémoire exagère, c'est que c'est « la seule façon de faire vrai » (*K*: 16). Depuis les jeux de l'enfance, où l'on est toujours comédien, jusqu'aux permissions obtenues en faisant mourir sa mère trois fois, tout le roman s'affaire à montrer les moments d'invention de notre menteur. Au travestissement capillaire afin d'imiter un collègue de classe, à la vocation religieuse feinte pour s'attirer les faveurs d'œuvres bienfaitrices, Lusignan ajoutera la fraude épistolaire : depuis le front, où il est affecté à des tâches cléricales, il recopie la même lettre officielle pleine de fausse compassion afin d'annoncer la mort de plusieurs soldats. Il se fera enfin passer pour Essiambre d'Argenteuil, « le seul homme qui a voulu de moi, et que j'ai eu la certitude d'aimer » (*K*: 19), entretenant avec une fausse fiancée fanée d'Ottawa, *miss* Amélia Driscoll, une correspondance amoureuse. Il ne trouvera de réel réconfort qu'entre les bras de Concorde, la confidente qui, seule, avait compris que pour être heureuse, il faut savoir se fabriquer des souvenirs. Tous ces aveux d'un menteur pénitent contaminent également le récit et la *fabula*, qui aboutit à une scène de mascarade, la kermesse annoncée par le titre du roman.

Cette oscillation entre l'aveu et la vantardise n'est pas sans rappeler les modèles littéraires des confessions, celles de Rousseau en particulier ; l'autobiographe cherchant à se gagner l'indulgence de son lecteur, sinon son absolution, en suscitant la pitié. Lusignan, de fait, rapatrie sans cesse ses excès de mensonge dans le giron de sa vocation de victime de l'imagination : « [...] j'ai enfin compris que l'imagination enchaîne la liberté » (*K*: 8), annonce-t-il dès le début de son récit.

La non-fiabilité de Lusignan est ainsi moins proprement morale qu'esthétique. En effet, ses mascarades et mensonges

trouvent à s'organiser tant sur le plan de la forme du contenu (isotopie du mensonge) que sur le plan de la forme de l'expression (narrativité et *fabula*). L'inventaire des formes de mensonges disponibles au catalogue – adultère, déguisement, supercherie, fourberie et tricherie – s'accordent à l'image de soi, à la réputation et aux avantages tirés par ceux qui maîtrisent l'art de la feinte. En somme, la non-fiabilité est ici un motif littéraire à part entière, appelé non pas à unifier l'identité du héros – comme c'était le cas chez Little Bee, Lazarillo et Balram –, mais bien à consacrer l'unité du texte et son caractère construit.

THE CASTLE IN THE FOREST

The Castle in the Forest, roman de Norman Mailer (2007), raconte pour sa part de manière très élaborée et fouillée l'intervention du diable dans la formation de la personnalité meurtrière d'Adolf Hitler. Le narrateur est nul autre qu'un des « agents » du Mal chargés de déstabiliser une partie de la Création en intervenant de manière délibérée afin de maintenir vivace le Mal sur terre. Ses « mémoires » nous sont livrés pour des motifs on ne peut plus humains : affecté un temps à l'inoculation des germes du démon chez les ancêtres de Hitler (son grand-père, son père) puis du Führer à venir, notre narrateur a été déclassé juste au moment où son « client » atteignait une certaine maturité. Le récit est donc un acte de trahison envers le « Maestro » (comme il appelle Satan), une vengeance dont le lecteur fera les frais : « Oui, je suis un instrument. Je suis un officier de l'*Evil One*. Et cet instrument dévoué vient tout juste de commettre un acte de trahison : il n'est pas acceptable de révéler qui nous sommes » (2007 : 71. Je traduis¹⁰). C'est vers 1938, donc, que le nommé Dieter est incorporé (littéralement) au service du renseignement nazi (« SS, Special Section IV-2a » – CF : 3). Dans le cadre de ses fonctions, et sous la supervision de

10. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention CF suivie du numéro de la page.

Heinrich Himmler, il doit en outre produire des scénarios portant sur les origines incestueuses du Führer, ce en quoi il excelle – et l'on comprend pour quelle raison. Dans ce roman où les prévaricateurs abondent (la propagande, la fabrication de preuves « convaincantes », l'inoculation de rêves chez les enfants Hitler) et où l'analyse freudienne trouve une étonnante applicabilité, le narrateur s'amuse continuellement à nous donner une sorte de leçon sur la vérité et la représentation de la réalité. En plus de chatouiller ses lecteurs explicitement en tentant de leur prouver que c'est par ignorance et snobisme intellectuel qu'on ne souhaite plus croire à Satan alors qu'on veut bien croire en Dieu, Dieter s'amuse à associer son récit au travail de « tout bon romancier », pour immédiatement saper la sympathie que cette posture confortable et douce pourrait susciter : « [...] je dois quand même rappeler au lecteur que, même si je ne me présente pas sous un jour sinistre [...], je demeure un démon, pas un romancier » (*CF*: 93. Je traduis).

Mais le narrateur ne veut surtout pas être le seul à occuper une posture « morale » (ontologique?) glissante, et D. T. va encore s'adresser à son lecteur afin de mettre en question la fragilité des assises de son jugement :

Les bons lecteurs sont une espèce sans défense – leur allégeance va au-delà de leur jugement. En conséquence, certains peuvent avoir senti un inconfort en découvrant qu'ils éprouvaient de la sympathie lors des premiers succès d'enfant d'Adolf Hitler [qui viennent d'être racontés]. Rassurez-vous. La lecture des talents ou des triomphes de n'importe quel personnage est susceptible d'apporter la joie chez à peu près tout le monde qui suit un tant soit peu l'histoire racontée, et spécialement lorsque cette histoire est teintée d'émotions ou, mieux, de magie – des ingrédients utiles à tous les écrivains qui souhaitent émouvoir rapidement le lecteur (*CF*: 113. Je traduis).

Question de maintenir l'ambiguïté quant à son statut, le narrateur va rappeler au lecteur que « lui aussi est un protagoniste » (*CF*: 213. Je traduis), qu'il « progresse » dans ses talents de monstre grâce à un séjour prolongé en Russie vers 1895-1896.

C'est pourquoi il se permet un aparté d'une quarantaine de pages (*CF*: 214-257) sur le couronnement de Nicolas II, enjoignant le lecteur qui voudrait rester à Hafeld, avec la famille Hitler, de le rejoindre page 261, où « l'histoire d'Adolf Hitler reprendra » (*CF*: 214. Je traduis¹¹). Le moins qu'on puisse dire, c'est que s'il se comporte comme n'importe quel narrateur hétérodiégétique, n'importe quel narrateur « auctorial », ce narrateur insiste pour maintenir active la méfiance du lecteur à son endroit : « S'il est inconfortable pour le lecteur que je me présente usuellement comme un observateur calme, capable d'un récit équilibré, et que je sois à la fois capable d'encourager les plus sordides actions sans une seconde d'hésitation, cela ne devrait surprendre personne » (*CF*: 350. Je traduis). Apparemment très fier de son talent de tourmenteur, Dieter raconte qu'il a incité le psychiatre américain qui l'interroge, à la fin de la Guerre, à l'abattre. Quant au lecteur, notre démon va parachever de le captiver en confessant qu'il a perdu la foi en Satan, concluant ses mémoires par l'aveu qu'il ressent une « surprenante affection pour ceux de [ses] lecteurs qui ont parcouru tout ce chemin avec [lui] ». Il ajoute, perversément : « J'ai parcouru moi-même un tel chemin en produisant ce récit que je ne suis plus certain de chercher encore des clients prometteurs ou si je ne suis pas plutôt à la recherche d'un ami loyal » (*DF*: 467. Je traduis).

L'ALTÉRITÉ COGNITIVE

À côté de ces narrateurs qui mettent en scène délibérément leur situation discursive (leur motivation à raconter, leur « lecteur implicite » et leur vision singulière du monde) et dont le patient calcul éthique – inconfortablement indécidable – constitue le principal défi interprétatif, on trouve un certain nombre d'autres romans dont le narrateur, en dépit de sa non-fiabilité

11. Le passage complet se lit ainsi : « If there are readers who still will say "I would rather go on with what is happening in Hafeld", I have a reply. "That is your right", I can tell them. Just turn page 261. Adolf Hitler's story will pick up again right there. »

annoncée, recueille avec moins d'inconfort moral la sympathie du lecteur.

EXTREMELY LOUD AND INCREDIBLY CLOSE

Je pense cette fois au roman *Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer (2005), raconté par le petit Oskar Shell, neuf ans. Le livre de Safran Foer recueille un ensemble de documents – des lettres, des photos, des cartes de visite, etc. – rassemblés par un enfant surdoué sujet à l'affabulation et très perturbé par les événements du 11 septembre qui ont emporté son père, emprisonné dans l'une des tours jumelles. Le roman se présente comme un collage de différents médias : carte professionnelle d'Oskar, coupure de journal portant une marque de stylo rouge, correspondance avec Stephen Hawkins et Ringo Star, de très nombreuses photos, etc. Ce spicilège est assemblé selon un désordre que les lecteurs auront plaisir à réparer en reconstruisant le livre des « things that happened to me » – tout en suivant les scripts de décodage de la postmodernité. Le roman est en effet composé d'au moins trois récits autonomes : les chapitres où Oskar est le narrateur-scripteur-bricoleur (p. 1-15, 35-74, 86-107, 142-173, 187-207, 217-223, 234-261, 285-305, 315-326), entrecoupés par des chapitres qui regroupent des lettres écrites par le grand-père (p. 16-34, 108-141, 208-216, 262-284) et une sorte de journal tenu par sa grand-mère (« *My feelings* » : p. 75-84, 174-186, 224-233, 306-314). Cet assemblage appelle moins une mise en question de l'autorité, c'est-à-dire des compétences et de la fiabilité d'Oskar Shell, qu'une mise en question des modalités d'expression et de représentation du témoignage historique consécutif à un traumatisme. Oskar Shell n'écrit pas un roman, il collectionne les « choses qui lui sont arrivées ». Cette mise en question, qui engage le rôle de la forme dans l'attribution de la valeur de vérité, semble proposer une réponse séduisante : si le héros, le témoin, est incapable d'une restitution autorisée, sanctionnée, fiable et indiscutable, la valeur de vérité, l'*authenticité* devient un présupposé de la lecture

qui se consolide paradoxalement au contact de l'ingénuité et de l'aveu (implicite ici) de la non-fiabilité de l'instance narrative. Cet exotisme du *vécu* signale aussi une impossibilité de raconter de manière « traditionnelle » et autorisée (« historique », selon le mot de Benveniste) l'expérience humaine. À cette disposition cognitive se surajoute un effet formel somme toute bien connu, la fragmentation et la délinéarisation du témoignage, gages supplémentaires d'authenticité en raison de la disparition d'une autorité, analogie pragmatique à un « encadrement » sinon à une « orientation stratégique » du témoignage. Dépourvu de structure romanesque ou de l'autorité du romancier, et même s'il peut paraître savant, en particulier dans son décodage, le montage semble avoir pour source l'ingénuité¹².

THE CURIOUS INCIDENT OF THE DOG IN THE NIGHT-TIME

Une autre narration enfantine, qui se double cette fois d'un handicap cognitif, se trouve aussi dans le roman à grand succès *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* de Mark Haddon ([2003] 2004), lequel est raconté par Christopher John Francis Boone, un adolescent présentant un trouble du spectre autistique¹³ qui réussit à résoudre l'énigme de la mort du chien de sa voisine, Wellington, en s'adonnant à l'écriture d'un roman. Ce faisant, il découvre également que sa mère n'est pas morte, contrairement à ce que son père lui avait raconté. Son jeu de détective le mène de la sécurité de sa chambre, dans la maison familiale, jusqu'à Londres où il réussit à retrouver sa mère. En fin

12. On hésite cependant à attribuer une ingénuité à un assemblage aussi minutieusement postmoderne, car si l'intentionnalité du personnage est en quelque sorte préservée de toute stratégie littéraire, on ne peut en dire autant des intentions de l'auteur qui, comme dans tout textualisme exacerbé, détourne l'attention du lecteur du monde fictionnel pour le ramener à un autre niveau d'empathie : une connivence avec les lecteurs qui arrivent à construire une lecture érudite et savante à partir d'un tel amoncellement de discours. Mais c'est un tout autre débat.

13. Le diagnostic précis n'est pas mentionné ailleurs dans le livre que dans les vedettes-sujet « 1. Autism-Fiction 2. Savants (Savant syndrome)-Fiction [...] ».

de roman, alors qu'il se projette dans l'avenir après avoir réussi un examen de mathématiques particulièrement difficile, il sait qu'il va devenir un scientifique : « Et je sais ça parce que je suis allé à Londres tout seul, et parce que j'ai résolu le mystère de **Qui a tué Wellington?** et que j'ai trouvé ma mère et que j'ai été courageux et que j'ai écrit un livre et que ça veut dire que je peux faire n'importe quoi » ([2003] 2004 : 221. Je traduis). L'enjeu n'apparaît pas immédiatement comme éthique dans ce cas de narration qui joue aussi d'un certain exotisme. L'exotisme est cette fois culturel, social et encyclopédique (Little Bee, Balram ou Lazarillo), mais il est surtout psychologique et cognitif. Christopher, contrairement à plusieurs des narrateurs dont nous parlons ici, ne sait pas mentir. Il n'en est tout simplement pas capable : « Je ne dis pas de mensonges. Maman avait l'habitude de dire que c'était parce que je suis une bonne personne. Mais ce n'est pas parce que je suis une bonne personne. C'est parce que je ne peux pas dire de mensonges » ([2003] 2004 : 19. Je traduis). Et s'il arrive à écrire un roman et à « faire du détective », c'est qu'il utilise des modèles, notamment un Conan Doyle, mais aussi les instructions que lui fournit sa thérapeute, à l'école. Présenté comme le projet d'un enfant aux possibilités cognitives inhabituelles (mémoire phénoménale organisée selon une hiérarchie analogique, compétences mathématiques impressionnantes), mais présentant diverses incompétences sociales (inaptitude à l'empathie, troubles obsessionnels compulsifs, etc.), le roman de Haddon semble chercher davantage à représenter une conscience autre par l'utilisation de cette instance narrative singulière qu'à faire le portrait « externe » d'une société et de ses valeurs morales et culturelles. Cela est en particulier vrai de la rectitude politique et de ses euphémismes métonymiques ; désinhibé et incapable de déformer la réalité, l'adolescent dit clairement ce qu'il pense de ses confrères et consœurs de l'« école spéciale ». Si ce roman illustre notre perception usuelle et notre manière courante de représenter la réalité de la pensée et des événements, il le fait en radicalisant l'altérité et en brisant les automatismes, ce qui rend possible à nouveau la perceptibilité de la forme : le monde

regorge de signes complexes que nous décodons avec facilité, jusqu'à oublier leur caractère biaisé, figé dans les politesses et les empathies factices.

Comme le roman de Safran Foer, celui de Haddon est un assemblage de diverses traces scripturaires, notamment des dessins, des schémas et des reproductions de logos. Ces stratégies formelles visent à l'évidence à construire l'identité du personnage de Christopher, et on ne s'étonnera pas que les chapitres soient numérotés par la seule utilisation des nombres premiers. Ici encore, l'authenticité du « témoignage » sur la « réalité » des familles qui vivent avec un enfant autiste passe par l'adoption d'une forme qui met en évidence le caractère culturel et construit du récit (littéraire) en inventant une forme de perception du monde caractérisée par l'altérité, l'incompréhension, la mésinterprétation des indices et, en définitive, l'étrangeté des signes conventionnels. L'effet produit par cette étrangeté, par cette non-fiabilité du narrateur, est ici encore un paradoxe : notre connaissance et notre compréhension « normales » du monde sont exhibées en creux des compétences de Christopher.

DES EXOTISMES À RÉPARER

Dans les romans envisagés ici, on voit apparaître distinctement les différentes altérités qui émaillaient la figure de Lazarillo de Tormes. La non-fiabilité des narrateurs présentés met en évidence une partie de l'activité interprétative, en particulier les moments où intervient, chez le lecteur – et au-delà même des questions de vraisemblance et d'adhésion pragmatiques à la fiction –, le jugement éthique ou la négociation des valeurs. Alors que l'exotisme culturel domine la scène énonciative dans *The White Tiger* et *The Other Hand*, c'est avant tout les handicaps cognitifs qui nourrissent les romans *Extremely Loud and Incredibly Close* et *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*. *La kermesse* et *The Castle in the Forest* semblent présenter un exotisme éthique en raison des motivations douteuses de leurs narrateurs qui se disent eux-mêmes indignes de confiance. Au moyen de

l'écriture (de mémoires, d'un roman, de lettres, d'une collection d'artefacts), ces personnages-narrateurs cherchent à décrire, à examiner, à souligner ou à réduire l'écart qui les sépare des narrataires qu'ils imaginent. Lorsque leur non-fiabilité résulte de lacunes perceptives et analytiques ou de carences encyclopédiques et linguistiques, elles semblent dépourvues de leurre et peuvent espérer recueillir une certaine empathie. La mauvaise foi, la folie ou les ambitions de l'ego signalent en revanche une bonne dose de séduction stratégique. Ces deux mouvements contradictoires nous permettent d'opposer deux attitudes de lecture, deux modes d'adhésion au discours du narrateur. Les Lazarillo – voix d'enfant, voix de handicapé, voix de guenilloux – profitent de la différence et de l'ingénuité rhétorique qui les caractérisent parce que leurs agissements et leurs jugements sont « naturalisés » par leur condition énonciative « étrange » *mais* authentique. Ces narrations participent, de fait, d'un exotisme qui présente moins un être étranger que notre propre étrangeté. Dans les mots d'Olson, ces narrateurs ne seraient *que faillibles*. Ils tirent leur innocuité, dirait-on, de leur ignorance supposée du paradoxe de leur non-fiabilité. Cette posture permet éventuellement aux critiques sociales qu'ils avancent de passer la rampe du soupçon mieux que les camouflages et illusions de la « narration autorisée » et formée à l'usage rhétorique ou littéraire du langage. Se présenter tel le Lazarillo, c'est en quelque sorte faire le choix de la faillibilité, mais c'est aussi choisir l'étrangeté à l'autre comme mode d'être dans le langage, une authenticité qui devient un gage de fiabilité.

« Je ne suis pas digne de foi, sachez-le », dirait l'Épiménide de Paul de Tarse¹⁴. Les Épiménide, et peu nous importe que ce soit lui ou Euboulide de Millet qui ait formulé le paradoxe du menteur le premier, font pour leur part valoir une compétence

14. Épiménide, ou Epimenides, doit sa relative célébrité à une toute petite phrase – somme toute anodine – rapportée dans l'épître à Tite de saint Paul datant du premier siècle de notre ère, vers l'an 60 : « Parmi les Crétois, un des leurs, interprète de leur commune nature, dit : "Crétois – toujours menteurs, bêtes et méprisables, gloutons paresseux" » (Colli, 1991 : 45). La référence biblique est la suivante : Ti 1 : 12.

ou une franchise trop assurée pour être admise sans procès, et qui par conséquent reste toujours suspectée d'imposture. Ces illuminés – Lusignan, Dieter –, animés par leur croyance en la puissance du langage, du récit ou de la littérature, affirment d'emblée le paradoxe de leur autorité fragilisée et fondée sur leur puissance inventive et rhétorique. Leur fiabilité problématique met à mal leur bonne foi, ce qui par conséquent affecte plutôt négativement le crédit à accorder aux critiques qu'ils formulent et aux valeurs dont ils font explicitement ou implicitement la promotion, car celles-ci sont alors teintées de stratégie. Cela dit, l'inconfort causé par la non-fiabilité du narrateur ne dépend pas que du procédé littéraire, car les deux postures sont ici comparables d'après les critères linguistiques et narratologiques. Il dépend aussi des intentions que la lecture voudra prêter au narrateur et à son récit. Si l'étrangeté, chez les Lazarillo, est donnée d'emblée et fournit avec le récit un cadre interprétatif (« je ne suis pas qualifié pour raconter, mes valeurs ne sont pas les vôtres et je n'aurais rien à gagner à vous mentir »), elle reste, chez les Épiménide, un paradoxe sur lequel s'échafaude l'entreprise littéraire¹⁵.

On l'a vu, les altérités culturelle, éthique et cognitive des narrateurs des romans de ce corpus permettent de parler à côté des discours autorisés. Ils tiennent notamment un propos sur le

15. Pour Giorgio Colli, l'existence historique d'Épiménide demeure incertaine, même si l'on trouve de nombreux biographèmes chez Plutarque (*Vies des hommes illustres*), Platon (*Lois*) et Aristote (*Constitution des Athéniens*, 1). Les textes qu'on lui attribue, dont ce paradoxe du menteur, proviendraient en réalité d'un recueil d'oracles d'inspiration orphique et attribuées postérieurement à Épiménide, devenu bien après sa mort une icône de la poésie orphique. On raconte qu'Épiménide, qu'on envoyait retrouver une brebis qui s'était perdue, entra dans la caverne du mont Ida, consacrée à Zeus, pour se reposer. Il s'y serait endormi pendant cinquante-sept ans – des variantes parlent de vingt-sept, cinquante-et-un et même de cent ans. Durant cette longue léthargie, ce long rêve, il aurait rencontré des divinités dont nul encore n'avait entendu parler, notamment « Outrecuidance » et « Turpitude » (Colli, 1991 : 17). Quand il se réveilla, il ne reconnut plus personne, et plus personne ne le reconnaissait non plus. Aristote, dans la *Rhétorique*, parle brièvement d'Épiménide afin de distinguer les genres délibératif et judiciaire dans l'établissement de la preuve : « [...] celui-ci ne devinait point les choses du futur, mais celles du passé qui étaient inconnues » (1960 : 21-25).

discours littéraire, en particulier sur le récit de témoignage (traumatisme), le récit historique (valeur de vérité et croyance, sympathie), de même que sur les possibilités poétiques du roman (différentes postures de narration). D'une certaine manière, et c'est là un point commun, ces romans mettent en évidence les *différentes* communautés interprétatives susceptibles de produire et d'interpréter les discours. Cela est particulièrement saillant lorsque le narrateur et la narratrice exposent leur exotisme culturel : Little Bee, Balram et autres Lazarillo témoignent de la distribution inégale des bénéfices dans les sociétés qu'ils décryptent avec une maladresse attachante. Ce discours, qui pourrait très facilement être absorbé par le discours postcolonial, décrit avec acuité – en raison même de son inadéquation à ces mondes – les tensions implicites associées à des valeurs comme le multiculturalisme, le développement des pays « sous-développés » ou « en développement », l'effacement des frontières nationales ou encore la résilience optimiste entourant le discours de la décolonisation. Les altérités cognitives d'Oskar et de Christopher décrivent le monde des adultes, des relations interpersonnelles, le monde des signes de l'Occident avec une certaine étrangeté qui engage plutôt une critique de l'aveuglement et de la relativisation de la hiérarchie des signes dans la postmodernité. Ces narrateurs suscitent en effet un certain émerveillement des choses banales en montrant leur caractère construit et conventionnel. Dieter et Lusignan, quant à eux, sont des personnages tout à fait littéraires et philosophiques, car leur façon d'envisager le monde est un jeu construit stratégiquement afin de susciter un inconfort (« *discomfort* », selon le mot de Dieter) moral par rapport à la valeur de vérité dans le récit. Raconter des histoires, ou l'Histoire, à en croire Dieter en tout cas, c'est potentiellement la même chose : c'est offrir au monde *sa vision* du monde en engageant son propre point de vue, en cherchant à émouvoir, à capter la bienveillance, l'empathie, l'adhésion de ses interlocuteurs. Ce en quoi ils nous avertissent : si je dis que je dis la vérité, n'en croyez rien.

BIBLIOGRAPHIE

- ADIGA, Aravind, *The White Tiger* (2008), New York, Free press.
- AGULLÓ, Mercedes (2010), *A vueltas con el autor del Lazarillo : con el testamento e inventario de bienes de Don Diego Hurtado Mendoza*, Madrid, Calambur. (Coll. « Biblioteca Litterae », n° 21.)
- ANONYME ([1958] 1993), *La vie de Lazarillo de Tormes*, Paris, Flammarion.
- ARISTOTE (1960), *Rhétorique*, livre III, Paris, Belles lettres.
- BOOTH, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/Londres, Chicago University Press.
- BOOTH, Wayne C. ([1961] 1977), « Distance et point de vue. Essai de classification », dans Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, p. 85-113. (Coll. « Points ».)
- CASANOVA, Pascale ([1999] 2008), *La république mondiale des lettres*, deuxième édition, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- CLEAVE, Chris ([2008] 2009), *The Other Hand*, Londres, Hodder & Stoughton.
- COLLI, Giorgio (1991), *La sagesse grecque*, vol. II, Combas, Éditions l'Éclat. (Coll. « Polemos ».)
- FISH, Stanley (1980), *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- GRICE, Paul H. (1979), « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, p. 57-72.
- HADDON, Mark ([2003] 2004), *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*, New York, Vintage Books. (Coll. « Vintage Contemporaries ».)
- KEEN, Suzanne (2006), « A theory of narrative empathy », *Narrative*, vol. 14, n° 3, p. 207-236.
- KEEN, Suzanne (2007), *Empathy and the Novel*, New York, Oxford University Press.
- KINDT, Tom (2007), « L'« auteur implicite ». Remarques à propos de l'évolution et de la critique d'une notion entre narratologie et

LA POSTURE EXOTIQUE DU NARRATEUR-PERSONNAGE

- théorie de l'interprétation », dans John PIER (dir.), *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 59-84. (Coll. « Narratologie ».)
- MAILER, Norman (2007), *The Castle in the Forest*, Londres, Abacus.
- NÜNNING, Ansgar (1997), « "But why will you say that I am mad?" On the theory, history, and signals of unreliable narration in British fiction », *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 22, n° 1, p. 83-105.
- NÜNNING, Ansgar (1998), « *Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen theorie und analyse unglaubwürdigen Erzählens », dans Ansgar NÜNNING (dir.), *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier, WVT, 1998, p. 3-40.
- NÜNNING, Ansgar F. (1999), « Unreliable, compared to what? Towards a cognitive theory of unreliable narration : Prolegomena and hypotheses », dans Walter GRÜNZWEIG et Andreas SOLBACH (dir.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 53-73.
- NÜNNING, Ansgar F. (2005), « Reconceptualizing unreliable narration : Synthesizing cognitive and rhetorical approaches », dans James PHELAN et Peter J. RABINOWITZ (dir.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden (Mass.), Blackwell Publishing, p. 89-107.
- OLSON, Greta (2003), « Reconsidering unreliability: Fallible and untrustworthy narrators », *Narrative*, vol. 1, n° 1 (janvier), p. 93-109.
- PHELAN, James, et Mary Patricia MARTIN (1999), « The lessons of "Weymouth": Homodiegesis, unreliability, ethics, and *The Remains of the Day* », dans David HERMAN (dir.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, p. 88-109.
- POLIQUIN, Daniel (2006), *La kermesse*, Montréal, Boréal.
- SAFRAN FOER, Jonathan (2005), *Extremely Loud and Incredibly Close*, Londres, Penguin Books.

LES DESSOUS DE L'ADHÉSION

MOUVANCE ET SPÉCULARITÉ
DES MODALITÉS VÉRIDICTOIRES DANS
LES MIROIRS INFINIS DE ROGER MAGINI

Christine Otis
Université Laval

Un roman peut se lire comme la transmission d'une histoire du narrateur au narrataire. Si certains éléments du texte semblent suggérer une tromperie ou une mystification de la part du narrateur, le narrataire peut chercher à accumuler les éléments de l'histoire et tenter de reconstituer la véritable version, parfois en pure perte. Cet échec dans la recherche de la « véritable » histoire d'un roman est-il symptomatique d'un échec de la lecture et de la transmission narrative ou représente-t-il une façon différente de lire et de raconter ? Nous proposons d'explorer le cas des *Miroirs infinis* de Roger Magini. Ce roman a la troublante particularité de présenter un narrateur impossible narrant de façon impossible un récit impossible. Nous nous pencherons donc sur ces différentes impossibilités du récit : la posture du narrateur, les événements qu'il raconte et la possible ou illusoire adhésion du lecteur à son récit. En effet, malgré la présence des mensonges du narrateur et des paradoxes de son récit entremêlés les uns aux autres, l'intrigue ne cesse pas sa progression et parvient à conserver sinon l'adhésion du lecteur, du moins son intérêt. Il semble que, dans ce cas à tout le moins, la suspension de l'incrédulité n'est fondée ni sur la vraisemblance du récit ni sur la crédibilité du narrateur. Dans *Les miroirs infinis*, l'adhésion du lecteur

repose peut-être au premier chef sur un jeu déceptif autour de l'attente de la vérité devant être révélée au fil de la lecture. Pourtant, au moment de tourner la dernière page du roman, cette vérité pourrait se résumer en l'acceptation du simple fait qu'une histoire fictive n'a pas à proposer au lecteur de version « autorisée » de son propre récit, elle est fiction, illusion. Nous allons donc commencer par étudier la diégèse paradoxale de ce roman avant d'en dégager les nombreux épisodes problématiques ou impossibilités. Par la suite, les événements les plus marquants de l'intrigue seront examinés de plus près au moyen des modalités véridictoires du carré sémiotique. Nous entreverrons comment ce roman surmonte ses nombreuses impossibilités pour présenter une histoire qu'il est possible de lire malgré tout.

Résumons d'abord les multiples détours pris par le narrateur des *Miroirs infinis* pour brouiller les cartes du vrai et du faux. Au départ, le lecteur est mis en présence d'un narrateur autodiégétique anonyme¹. Mettant cartes sur table dès les premières pages, le narrateur affirme d'entrée de jeu :

Mes souvenirs, comme certains miroirs, sont infinis ; ils ignorent le tain et quiconque y cherchera, avec le recours des lois de la logique et de la réflexion, quelque étincelle de la réalité, en fera les frais – au mieux, l'angle d'incidence de la lumière n'est pas égal à l'angle de réflexion ; au pire, il n'y a pas de lumière (1997 : 11²).

Cet avertissement fait, il entreprend tout de même de relater les événements de sa vie qui se sont déroulés au cours de la dernière année. Il confie au lecteur qu'il est un écrivain plutôt moyen, dont l'œuvre, limitée en volumes, a reçu un accueil confidentiel au cours de ses vingt-cinq années de carrière. Au moment d'écrire son dernier roman, publié depuis sous le titre *Les miroirs*

1. Puisque le narrateur se présente lui-même comme un écrivain et pour éviter certaines répétitions, nous l'appellerons aussi l'Écrivain, réservant le terme *auteur* à Magini.

2. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention *MI* suivie du numéro de la page.

infinis, il se sent paralysé dans son écriture par l'exigence de sa compagne, Manhattan, qui veut suivre la progression de son roman au jour le jour. Il décide donc d'entreprendre en parallèle de l'écriture de son véritable roman (celui qui est destiné à la publication) la rédaction d'un autre texte destiné à Manhattan. L'un des *Miroirs infinis* est donc revu et corrigé par Manhattan et l'autre, rédigé dans l'ombre du premier. Une fois les deux romans achevés, la copie de Manhattan est détruite et celle qui a été écrite en secret est remise à son éditeur. Un tel stratagème ne pouvant demeurer sans conséquence, Manhattan découvre la supercherie au moment du lancement des *Miroirs infinis* et sombre dans une grave dépression. Bien qu'ils n'aient pas vraiment rompu leur union, l'Écrivain et Manhattan demeurent plus ou moins comme deux étrangers dans leur appartement à la suite de cet événement. Après quelque temps, Manhattan prend rendez-vous avec un psychanalyste nommé Wiseman, sur le conseil d'un collègue. Le narrateur livre alors quantité de détails sur la thérapie de Manhattan, sans vraiment révéler comment il est au fait de tout cela. Au fur et à mesure que la thérapie progresse, Manhattan semble se détacher de l'Écrivain pour se rapprocher de Wiseman jusqu'au jour où elle part avec ce dernier en Afrique. Pendant l'absence de sa compagne, le narrateur trouve une autobiographie de Wiseman chez un bouquiniste et s'empresse de la résumer au lecteur. Enfin, à son retour, Manhattan annonce la fin de la relation : elle ira vivre avec Wiseman. Le narrateur reçoit la nouvelle comme une évidence, le juste sort qui lui est destiné. Ce n'est qu'après cet épisode que survient un coup de théâtre : Wiseman n'existe pas, il a été inventé par le narrateur pour, affirme-t-il, se « justifi[er], dans [son] intérêt et celui de Manhattan » (*MI* : 82). De quoi doit-il se justifier, il n'en dit pas plus. Après cet aveu, le récit s'achève assez brutalement en une dizaine de pages. Au moment où Manhattan revient récupérer ses effets personnels, le narrateur en profite pour l'empoisonner avant de lui arracher le cœur à la manière des rituels mayas, de le cuisiner, de le manger avant de s'empoisonner à son tour et de mourir. Au dernier chapitre, le narrateur confirme son trépas

et, de la façon dont il poursuit son récit, nous avons l'impression que l'ensemble du récit vient d'outre-tombe, que le temps de la narration est ce temps indéfini dans lequel le narrateur se retrouve après sa mort. D'ailleurs, il nous confirme qu'il a tout son temps pour raconter, cette éternité représentant son « unique appréhension : comment meubler [s]on temps ? » (*MI*: 92).

À la suite de ce résumé, nous pouvons relever certains problèmes de cohérence ou de logique. D'abord, si Wiseman n'existe pas, avec qui Manhattan est-elle partie en Afrique ? Pour qui quitte-t-elle le narrateur ? A-t-elle vraiment suivi une thérapie, si ce n'est avec Wiseman, du moins avec un autre psychanalyste, psychologue ou thérapeute ? À ces questions, le narrateur ne répond pas. Nous pouvons aussi nous demander pourquoi nous accepterions ainsi la véracité du passage dans lequel le narrateur nous annonce l'inexistence de Wiseman :

Je m'étais donc inventé cette histoire de Wiseman comme j'aurais écrit une vie de saint ou d'assassin et je ne m'étais pas aperçu qu'en créant un Wiseman de toutes pièces, je parlais aussi de moi : il fallait bien que je me justifie, dans mon intérêt ou dans celui de Manhattan, quelle que soit la manière (*MI*: 82).

Nous pourrions choisir de considérer cet aveu comme un mensonge et le reste de l'histoire comme la vérité. Quoi qu'il en soit, face à ce mensonge dans le récit, nous sommes aussi en droit de nous interroger sur les autres éléments de la diégèse. L'épisode du meurtre suivi du suicide de la fin a-t-il vraiment eu lieu ? En quoi consiste le contenu de l'une ou l'autre des deux versions fictives des *Miroirs infinis* ? Il semble douteux de supposer que le roman que le lecteur tient entre ses mains est identique à l'une ou l'autre des deux versions qui y sont mentionnées puisque l'une des deux est prétendument publiée avant l'écriture de la version réelle du roman et que l'autre a été détruite. Le narrateur, plutôt avare d'éclaircissements sur le sujet, se contente d'affirmer à propos de la version publiée :

C'était le seul texte qui parlait de moi, où le narrateur évoquait un homme qui lui ressemblait comme un traître à s'y méprendre. J'en fus presque gêné. Pourtant, au gré des chapitres, séduit et entraîné par le jeu, je n'avais pu me retenir de glisser çà et là des traits, des attitudes, des sentiments qui ne m'étaient pas familiers, qui eussent, au contraire appartenus au personnage que j'aurais voulu être plutôt qu'à celui que j'étais en réalité (*MI*: 12).

Au sujet de la copie détruite, il se contente de la qualifier d'« exécration doublure » (*MI*: 25) et d'ajouter qu'elle avait satisfait Manhattan. Nous pourrions imaginer que le contenu du roman publié par le narrateur correspond à l'autobiographie de Wiseman (*Wiseman par lui-même*) que le narrateur nous résume au chapitre 4 (voir le tableau).

LES DIFFÉRENTS *MIROIRS INFINIS* DANS *LES MIROIRS INFINIS*

TITRE DU LIVRE	<i>Les miroirs infinis</i> (1)	<i>Les miroirs infinis</i> (2)	<i>Les miroirs infinis</i> (3)	<i>Wiseman par lui-même</i>
AUTEUR	Roger Magini	Le narrateur	Le narrateur et Manhattan	Wiseman ou le narrateur
ÉDITEUR	Éditions de la Pleine Lune	Un éditeur à Paris	Pas d'éditeur, détruit	« [U]n éditeur spécialisé dans ce genre d'élucubrations [...] » (<i>MI</i> : 51)
CONTENU	L'histoire du narrateur	L'histoire d'un personnage ressemblant au narrateur ou à ce qu'il voudrait être	Infâme doublure des <i>Miroirs infinis</i> (2)	Récit de la vie personnelle et professionnelle de Wiseman

Pour étayer cette hypothèse, rappelons-nous qu'au moment où l'Écrivain avoue avoir inventé Wiseman, il mentionne que ce dernier lui ressemblait (« [...] en créant un Wiseman de toutes pièces, je parlais aussi de moi » – *MI*: 82 –) et, au sujet du

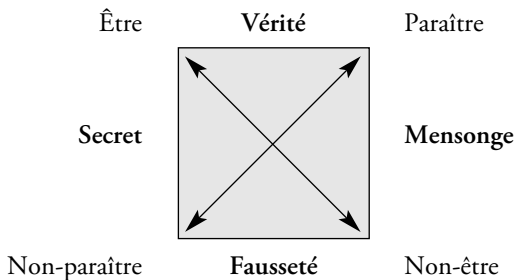
personnage de son roman titré *Les miroirs infinis* (2) (voir le tableau), il affirme aussi : « C'était le seul texte qui parlait de moi, où le narrateur évoquait un homme qui lui ressemblait comme un traître à s'y méprendre » (MI : 12). Ainsi, à la fois Wiseman et le personnage des *Miroirs infinis* (2) ressemblent, de l'aveu même de leur créateur, à l'Écrivain. Dans les deux cas, en créant ces personnages, il parle de lui. De plus, en présentant l'ouvrage de Wiseman, l'Écrivain sous-entend qu'il peut très bien s'agir d'une fiction : « Cette fragile vie qu'il nous racontait, bien qu'inachevée, appartenait-elle à la vérité ou à cette fiction qu'il étalait sous l'œil arrondi de ses lecteurs avec une perfection digne des plus pures impostures ? » (MI : 65) Ces éléments pourraient nous amener à supposer que ces deux personnages qui parlent de l'Écrivain sont les mêmes et que *Les miroirs infinis* (2) et *Wiseman par lui-même* est un seul et même livre, ou alors que *Wiseman par lui-même* est la version détruite du livre écrit avec Manhattan, ce qui expliquerait comment Wiseman pourrait être la cause de leur rupture. Les hypothèses semblent alors aussi infinies que les miroirs.

Par ailleurs, à propos du statut particulier du narrateur, c'est-à-dire sa mort, certains problèmes se posent. En effet, en observant le style de l'écriture tout au long du roman, nous pouvons avoir l'impression que nous restons toujours dans le même temps de la narration. En effet, le narrateur rapporte toujours les événements au passé en y ajoutant des remarques au présent et, une fois arrivé au chapitre « postmortem », il décrit sa situation plutôt au présent. Il nous semble donc justifié de supposer que le narrateur formule son récit après sa mort. Nous sommes alors mis en face d'une alternative : soit nous acceptons l'in vraisemblance pragmatique voulant qu'un récit d'outre-tombe puisse nous être transmis (en effet, l'homme est mort et si sa conscience persiste, elle manque probablement de la matérialité nécessaire pour rédiger un texte et le proposer à un éditeur), soit nous supposons que le narrateur mente sur le fait qu'il soit mort, comme il l'a déjà fait plus tôt dans les épisodes concernant Wiseman. Dans tous les cas, la question n'est pas clairement tranchée par le texte.

Pour voir comment les différents éléments du texte peuvent être acceptés ou non, selon le cas, nous allons déterminer certains éléments clés de la diégèse et examiner comment nous pouvons les interpréter en utilisant le carré sémiotique des modalités véridictoires d'Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés (1979). Puisque le narrateur propose de raconter des événements de sa vie, nous croyons être en train de faire un pacte avec lui pour obtenir la vérité sur ces événements. Donc, même si un personnage fictif nous raconte une histoire, nous croyons que dans l'intrigue, celle-ci ne sera pas fictive, mais vraie. Nous croyons lire la vraie histoire d'une fiction. Étant donné que la véridiction permet de déterminer si le discours est vrai ou mensonger en utilisant les agencements suivants des modalités être et paraître, nous pouvons tirer parti de ce modèle pour mieux comprendre comment certains éléments du texte peuvent passer aux yeux du lecteur de vrai à faux, ou inversement.

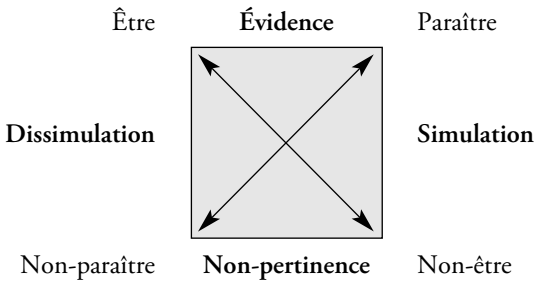
Rappelons d'abord que, dans le modèle de Greimas et Courtés, l'adéquation de l'être et du paraître est désignée par le terme vérité. À l'opposé, l'adéquation du non-être et du non-paraître correspond à la fausseté. Le mensonge, pour sa part, apparaît à la conjonction du paraître et du non-être et le secret, à celle de l'être et du non-paraître.

CARRÉ DES MODALITÉS VÉRIDICTOIRES
DE GREIMAS ET COURTÉS (1979 : 419)



Ces éléments, quoique intéressants, peuvent sembler pécher par manque de neutralité. Per Aage Brandt (1995 : 5), pour sa part, propose de substituer le terme évidence à vérité et non-pertinence à fausseté (ce qui nous semble en effet plus adéquat). Il substitue également simulation à mensonge et dissimulation à secret.

CARRÉ DES MODALITÉS VÉRIDICTOIRES
REVU PAR BRANDT³



Nous privilégierons donc cette terminologie dans l'examen de certains points du roman : le narrateur écrit sur certains événements de sa vie ; Manhattan consulte Wiseman ; le narrateur met à mort Manhattan et se suicide.

Commençons par le récit du narrateur. Celui-ci débute en disant qu'« il peut paraître banal qu'un homme veuille raconter dans un ordre chronologique, pour tenter d'en décrypter le sens, une période de sa vie qui l'a profondément marqué » (*MI*: 11). Nous nous attendons donc à ce que le narrateur livre les éléments de sa vie, puisqu'il semble établir avec le lecteur un pacte de type autobiographique. Nous commençons alors notre lecture en considérant qu'il s'agit d'une version fictive d'une autobiographie. Nous croyons que, dans la fiction, il y a adéquation entre « ce texte paraît être une autobiographie » et « ce texte est

3. Carré inspiré de Brandt (1995 : 5).

une autobiographie ». Le pacte autobiographique fictif est alors perçu comme une évidence. Le texte que nous sommes en train de lire doit donc répondre à certaines règles qui ne prévoient pas d'accroc du type « une grande partie du récit sera désavouée après coup », comme nous le voyons plus loin. Au moment de la révélation de l'inexistence de Wiseman, nous pouvons hésiter entre une nouvelle position dans le schéma véridictoire, soit « ce texte est une autobiographie, mais il ne paraît pas l'être », soit « ce texte paraît être une autobiographie, mais il ne l'est pas ». Étant donné qu'au départ le texte s'était plutôt affiché comme autobiographique, nous pouvons choisir la deuxième posture, celle de la simulation, donc. Cependant, si nous nous rappelons que le narrateur nous met en garde dès le départ contre la fiabilité de ses souvenirs, nous pouvons penser que le texte n'a jamais paru être une autobiographie et qu'en fin de compte, il n'en est pas une non plus (parlera-t-on alors de fausseté ou de non-pertinence de l'étiquette ?).

Passons à l'autre élément concernant la relation thérapeutique entre Manhattan et Wiseman. Au départ, il ne semble pas y avoir de problème. Nous pouvons considérer que si le narrateur parle d'un psychanalyste du nom de Wiseman qui accepte de rencontrer Manhattan, il est juste de croire qu'un tel personnage existe (évidence). De plus, à ce moment, nous serions probablement toujours en train d'effectuer une lecture basée sur un pacte autobiographique. Du côté de la lecture, donc, de prime abord, il n'y a pas de raison de ne pas supposer l'adéquation être-paraître par rapport à la relation entre Wiseman et Manhattan. Ce *statu quo* sera définitivement rompu au moment de la révélation à propos de l'invention de Wiseman par le narrateur. Il ne sera plus possible alors de considérer que « Wiseman semble exister et qu'il existe ». Nous nous retrouvons alors dans l'alternative mentionnée plus tôt : soit nous croyons en l'affirmation de l'Écrivain et modifions notre perception de la situation en « Wiseman semble exister, mais il n'existe pas » (une simulation, donc), soit nous considérons que « Wiseman existe, mais il ne

semble plus exister » (le narrateur se livrerait alors à une espèce de dissimulation d'un personnage devenu gênant).

A posteriori, nous remarquons aussi certains éléments troublants entourant la thérapie de Manhattan. Le narrateur en parle abondamment et livre plusieurs détails sur celle-ci alors qu'il affirme d'autre part que Manhattan lui parle à peine. D'où tient-il ces informations ? Pour donner un exemple de ce phénomène, examinons comment l'Écrivain décrit l'arrivée de Manhattan au bureau de Wiseman pour sa première séance :

À treize heures, le taxi s'arrêta devant un immeuble à la façade grise. Elle paya la course sans dire un mot, puis le taxi s'éloigna. Quand il ne fut plus qu'une carrosserie anonyme perdue dans la circulation, Manhattan franchit la porte cochère, le cœur lourd, au bord des lèvres ou du gouffre, elle ne le sut jamais (*MI*: 34-35).

Le narrateur nous livre les sentiments qui habitent Manhattan à ce moment, comme s'ils lui étaient totalement perceptibles, à moins qu'il ne les imagine simplement. Peut-être devrions-nous conclure que le narrateur paraissait dire la vérité mais que, en fait, il ne dit bien que ce qui lui chante (tout son récit serait à considérer comme une simulation).

Enfin, au sujet de la question de la scène du meurtre de Manhattan et du suicide de l'Écrivain, puisqu'elle se produit après la rupture du pacte autobiographique, il est plus difficile de supposer une adéquation entre l'être et le paraître dans ce passage du roman ; à la limite, les quatre modalités véridictoires pourraient être envisagées selon que nous accordons encore un semblant de crédit au narrateur et à la description même de la scène. Il faut bien préciser que celle-ci détonne dans l'ensemble. Pour résumer, après avoir empoisonné Manhattan avec un mélange de rhum, de thé noir et de digitaline, le narrateur organise une mise en scène sacrificielle pendant laquelle il ouvre la poitrine de l'être aimé avec « un couteau de sacrifice maya en fausse obsidienne [...] acheté aux puces » (*MI*: 85) pour lui arracher le cœur avant de le préparer à la cocotte-minute avec du vin rouge

et des petits oignons (la recette est fournie) et de le manger en buvant lui aussi le même poison qui a été fatal à Manhattan. Donc, en choisissant de le croire, nous pouvons envisager que le narrateur tue bel et bien Manhattan (évidence), mais nous pouvons aussi considérer que ce que le narrateur paraît nous raconter n'a pas vraiment lieu (simulation). Nous pouvons estimer que le coup de théâtre narratif arrivé précédemment mine suffisamment la crédibilité du narrateur pour que la scène ne paraisse même pas être la description d'un meurtre (surtout en considérant l'in vraisemblance des événements) alors qu'il s'agit bien d'une description (dissimulation) ou alors nous avons raison de nous méfier parce que le narrateur dit n'importe quoi depuis le début du roman et, à tout prendre, il fait des mots croisés en pantoufles avec Manhattan (à ce moment-là, le roman se dissout purement et simplement dans sa non-pertinence). Bien entendu, s'il s'agit d'un mensonge ou d'un secret, l'intention du narrateur joue un rôle (on ne peut pas mentir sans en avoir l'intention, on parlerait alors d'une erreur ou d'une méprise) ; c'est pourquoi les versions plus neutres de Brandt peuvent être utiles puisqu'elles remplacent le mensonge par la simulation (le meurtre est simulé dans le texte sans avoir lieu dans la fiction) ou le secret par la dissimulation (l'existence du meurtre est dissimulée par les circonstances entourant son récit, le mensonge avoué précédemment et l'apparence grand-guignolesque de l'événement lui-même).

En conclusion, nous avons constaté qu'en raison de ses multiples invraisemblances, volte-face et imprécisions, l'adhésion au roman *Les miroirs infinis* ne peut pas vraiment tenir d'une adhésion à l'histoire, puisque celle-ci se modifie sans cesse et qu'elle est impossible à appréhender de façon concluante. En changeant quelque peu notre angle de lecture du roman, nous pouvons en modifier complètement notre compréhension et, en définitive, il n'existe pas de lecture de ce roman dans laquelle nous pouvons être persuadés que tout ce que le narrateur veut bien nous livrer est vrai. Si le narrateur dit la vérité quand il affirme avoir inventé Wiseman, alors tous les passages où ce dernier apparaît sont faux

et si ces passages sont vrais, alors le narrateur nous ment en affirmant avoir inventé Wiseman. L'attrait du roman ne tiendrait donc pas uniquement dans l'histoire, mais également dans la construction de celle-ci, avec ses imprécisions et ses paradoxes, avec les miroitements qu'elle présente dans sa structure et sa diégèse. Peut-être finalement que le lecteur d'un tel roman n'a pas vraiment besoin de croire en l'histoire qu'il est en train de lire, qu'il n'a pas nécessairement besoin de lire une vraie histoire (à ne pas confondre avec une histoire vraie) sans que la pertinence du roman en soit irrémédiablement affectée. Ce type de lecteur est probablement capable de surmonter le désenchantement du croire en la littérature que Nathalie Sarraute annonçait dans *L'ère du soupçon* :

Et, selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire (1956 : 71).

Il nous semble que le besoin de croire et de faire croire ne soit plus un impératif littéraire, que nous soyons passés de l'autre côté du soupçon et que nous pouvons très bien nous satisfaire de nous faire raconter l'histoire d'une histoire qui se raconte, comme le fait Magini dans *Les miroirs infinis*.

MOUVANCE ET SPÉCULARITÉ DES MODALITÉS VÉRIDICTIONNES

BIBLIOGRAPHIE

- BRANDT, Per Aage (1995), « Quelque chose : nouvelles remarques sur la vérédiction », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, n^{os} 39-40, p. 3-21.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS (1979), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- MAGINI, Roger (1997), *Les miroirs infinis*, Lachine, Éditions de la Pleine Lune.
- SARRAUTE, Nathalie (1956), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)

LIRE LE PARADOXE.
PORTRAIT DU LECTEUR
DU RÉALISME MAGIQUE EN RÊVEUR

Pierre-Luc Landry
Université Laval

Le réalisme magique en tant que mode narratif n'est certainement pas exclusif aux littératures contemporaines ; les exemples parus depuis la première utilisation du terme en 1925, et même avant, sont très nombreux. Il semble toutefois qu'une réflexion sur la lecture du réalisme magique peut servir une réflexion plus large sur le contemporain. L'âge d'or du Nouveau Roman étant bel et bien terminé, il n'est plus question de refuser le récit. Au lieu de le contester, la littérature tente désormais de le renouveler, comme l'affirment entre autres Jan Baetens et Dominique Viart. Ils écrivent, dans leurs « États du roman contemporain », que « [l]e déclin d'une certaine littérature de recherche semble donner lieu à la recherche d'une littérature nouvelle, qui ne s'interdit plus le plaisir du récit, l'expression du sujet ni la confrontation avec le réel » (1999 : 3). Dominique Rabaté fait d'ailleurs un peu le même constat lorsqu'il affirme que le propre de la période contemporaine « est un retour au récit, une volonté de réintroduire l'histoire (la fable narrative) et l'Histoire, de retrouver le goût de la fiction, sans pourtant oublier les contestations des années précédentes » (1998 : 93). Le réalisme magique, en plus d'affronter le réel en faisant cohabiter le naturel et le surnaturel, s'inscrit parfaitement en tant que

mode narratif dans ces esthétiques contemporaines qui réinvestissent le récit. Sa lecture paradoxale propose aussi une nouvelle adhésion qui galvanise en quelque sorte les façons canoniques de raconter en puisant à la fois dans l'héritage des littératures fantastiques et dans celui des littératures réalistes. De plus, un roman qui présente presque impunément une série d'événements surnaturels dans un cadre de référence principal réaliste pose nécessairement la question de l'adhésion au raconté : comment croire à ces histoires qui engagent, par des mécanismes narratifs particuliers, une mise à mal de la vraisemblance et des pactes de lecture plus « traditionnels » ? Le lecteur de réalisme magique adopte une posture très différente de celle qui préside à la lecture, par exemple, d'une saga historique, d'un roman policier ou d'une œuvre d'autofiction. Je m'attarderai, dans les pages qui suivent, à démontrer les rouages de ce que je qualifie de lecture paradoxale, en m'intéressant d'abord au roman *La logeuse* d'Éric Dupont, paru en 2006 au Marchand de feuilles. Si le réalisme magique est un concept habituellement associé au roman latino-américain – celui du « boom », plus particulièrement –, il me semble intéressant de le rattacher à d'autres littératures nationales comme celle du Québec. Ainsi, mon étude, qui ne traite ni de postcolonialisme ni d'altérité, participe d'un mouvement de décloisonnement du réalisme magique qui vise à montrer que le concept est opératoire pour penser des œuvres qui s'éloignent de celles qu'on rencontre dans les études sur le sujet publiées depuis les cinquante ou soixante dernières années¹. L'exercice me permettra d'amener un questionnement théorique sur la posture de lecture paradoxale propre au réalisme magique et qui s'apparente à celle du rêveur. Cet examen de la lecture d'un roman réaliste magique contemporain sera l'occasion d'apporter un peu d'eau au moulin de la cartographie de la production narrative actuelle en réfléchissant en filigrane à la narration propre aux romans de ce type.

1. Pour illustrer ce décloisonnement du réalisme magique, on pourra lire, entre autres, Roussos (2007) et Scheel (2005).

DU ROMAN TRAGIQUE...

La logeuse, qui porte la mention éditoriale générique de « roman tragique », raconte l'histoire de Rosa Ost, jeune femme de Notre-Dame-du-Cachalot, en Gaspésie, qui est investie d'une mission par un oracle caché dans la coquille d'un bigorneau : elle doit quitter l'utopie marxiste où elle habite pour se rendre à Montréal, où elle devra trouver un moyen de faire lever le vent d'ouest qui ne souffle plus sur son village, ce qui menace la vie de tous ses habitants. En effet, il y a au village un gisement naturel intarissable d'Ennui, gaz hautement toxique et principale industrie de Notre-Dame-du-Cachalot, qui laisse échapper des volutes mortelles dans l'air ambiant habituellement épuré par le vent. À Montréal, Rosa trouve du travail dans un hôtel de passe comme vérificatrice de nuit et se lie d'amitié avec des effeuilleuses et des prostituées. Elle loge chez Jeanne Joyal, qui est déterminée à faire l'éducation de ses locataires, notamment en ce qui concerne l'histoire du Québec. Le temps passe et Rosa ne trouve pas le moyen de faire lever le vent d'ouest. Elle découvre toutefois que Jeanne ne projette pas d'ombre et, avec l'aide des autres locataires de la maison de chambres, met au jour les véritables motivations de leur logeuse : Jeanne Joyal ne serait nulle autre que Jeanne d'Arc, garçon efféminé déguisé en vierge d'abord et condamné au bûcher, puis sauvé des flammes par le diable en échange de son âme, qui se serait ensuite embarqué pour la Nouvelle-France en 1671 et qui aurait usé son immortalité sur les routes du Québec depuis près de quatre cents ans. En Gaspésie, Jeanne s'est lié(e) avec Thérèse Ost et lui a fait un enfant, Rosa, ce qui permettra de mettre fin à son immortalité : elle pourra mourir si Rosa, sa fille, la tue avec sa propre épée. Rosa décapite Jeanne et jette son corps dans le fleuve Saint-Laurent, et le vent d'ouest se lève aussitôt. Le roman se termine comme il s'était entamé, sur une citation de Karl Marx augmentée d'un commentaire de Thérèse, la mère de Rosa : « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. » Il a oublié

d'ajouter: "La première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce" » (Dupont, 2006 : 296-297). Rosa n'a plus d'ombre, et voilà que la farce peut commencer.

... AU RÉALISME MAGIQUE

L'expression « réalisme magique » a été employée pour la première fois par le critique d'art allemand Franz Roh dans le titre d'un texte publié en 1925 et lui sert à décrire le « retour de la peinture au réalisme après le style plus abstrait de l'expressionnisme. [...] [Cette] manœuvre critique contraste avec notre usage contemporain du terme pour désigner la tendance contraire, qui est l'*écart* d'un texte par rapport au réalisme plutôt que le réinvestissement du réalisme par le texte² » (Parkinson Zamora et Faris, 1995 : 15. Je traduis). L'expression a ensuite subi une double migration – d'une part vers la littérature et d'autre part vers l'Amérique latine – qui est devenue plutôt permanente après 1967 ; selon Maria Takolander, c'est la traduction du roman *Cent ans de solitude* du Colombien Gabriel García Márquez et sa diffusion dans le monde qui ont fait en sorte que l'expression soit accolée de façon consensuelle à cette « forme fictionnelle hybride qui combine fantastique et réalisme, que les auteurs latino-américains avaient produite et continuaient de produire³ » (Takolander, 2007 : 29. Je traduis).

Dans un ouvrage paru en 1985, Amaryll Beatrice Chanady affirme que la principale caractéristique du réalisme magique est la suivante: « [...] le surnaturel dans le réalisme magique est accepté comme faisant partie de la réalité. Ce qui est antino-

2. Texte original: « [...] this new painting's return to Realism after Expressionism's more abstract style. [...] [This] critical move [...] contrasts with our contemporary use of the term to signal the contrary tendency, that is, a text's *departure* from realism rather than its reengagement of it. »

3. Texte original: « [...] a hybrid form of fiction that combined fantasy and realism, which Latin American writers had produced and were producing. »

mique au niveau sémantique est résolu au niveau de la fiction⁴ » (1985 : 30). Toutefois, la présence du surnaturel n'est pas suffisante pour décrire le mode narratif ; il importe que le cadre de référence réaliste soit aussi développé que le cadre de référence surnaturel, sinon le texte bascule vers le merveilleux. Selon Chanady (1985 : 101), l'histoire doit être située dans le monde contemporain et contenir une somme importante de descriptions réalistes de ce monde et des êtres qui l'habitent afin de créer un tout harmonieux et cohérent. Est réaliste magique, donc, une fiction qui répond aux trois critères suivants : tout d'abord, le surnaturel dans le texte n'est pas présenté comme problématique ; ensuite, le conflit de sens habituel entre le naturel et le surnaturel est résolu dans la fiction ; finalement, il n'y a pas de jugement par rapport à la véracité des événements dans la fiction, les deux niveaux de réalité n'étant pas hiérarchisés. Le discours naturalise le surnaturel, en d'autres termes. La différence principale entre le réalisme magique et le fantastique réside dans la condition de non-problématisation du surnaturel. Le surnaturel crée dans le fantastique une hésitation que Tzvetan Todorov érige en condition essentielle : « D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués » ([1970] 1976 : 37).

Je ne m'attarderai pas à montrer que le roman *La logeuse* répond parfaitement à ces trois critères. D'une part parce qu'il ne s'agit pas là d'une illustration exemplaire du réalisme magique, d'autre part parce que c'est le deuxième critère qui retient davantage mon attention, celui de la résolution du conflit de sens entre le naturel et le surnaturel par la narration. Il semble que ce critère inclut les deux autres en quelque sorte : en effet, en ne problématisant pas le surnaturel et en présentant les deux cadres

4. Traduit par Charles W. Scheel (2005 : 90-91). Texte original : « the supernatural in magical realism is accepted as part of reality. What is anomalous on the semantic level is resolved on the level of fiction. »

de référence sur le même pied d'égalité, la fiction amorce la résolution de l'antinomie sémantique. Le roman de Dupont est truffé de renvois historiques et de descriptions conformes à notre expérience commune de la réalité. Par exemple, et en rafale, on trouve dans *La logeuse* des références et allusions au problème du suicide dans les régions périphériques du Québec, des citations tirées des écrits politiques de Karl Marx et de Rosa Luxembourg, des récits réalistes prononcés par les immigrants d'un peu partout dans le monde qui sont débarqués à Montréal, de nombreux renvois à l'histoire du Québec, à la mort de Pierre Elliott Trudeau, au tsunami du 26 décembre 2004, aux attentats du 11 septembre 2001, des considérations sur la prostitution, le trafic d'organes, les fraudes financières, l'exploitation du tiers-monde, etc. En plus de construire un cadre de référence réaliste principal très solide, la narration ne conduit pas à s'étonner lorsque sont présentés des événements surnaturels. Le narrateur extradiégétique et hétérodiégétique, autrement dit omniscient, résout le conflit de sens entre le naturel et le surnaturel en présentant l'ensemble des éléments de la diégèse de la même façon. Par exemple, au début du roman, Thérèse et Rosa Ost trouvent dans un bloc de glace rejeté sur la plage par la mer « une petite vieille toute ratatinée vêtue de velours mauve », « agrippée à une bouée de l'*Empress of Ireland* » (Dupont, 2006 : 10). Cette petite vieille, que Thérèse choisit d'appeler Zénoïde après l'avoir mise à dégeler chez elle, devient en quelque sorte la grand-mère de Rosa. Le narrateur se contente alors de rapporter les paroles de Thérèse, qui ne s'étonne pas outre mesure elle non plus : « “Et moi qui cherchais des oursins !”, avait dit Thérèse Ost » (Dupont, 2006 : 11). Cet humour pourrait être envisagé comme une manière de pointer le bizarre de l'affaire, mais il n'en est rien : il ponctue plutôt le roman du début jusqu'à la fin, en faisant appel notamment à la parodie, utilisée pour se moquer non seulement de certaines réalités sociologiques du Québec, mais aussi de certaines figures de la littérature nationale, par exemple celle de Nelly Arcan, incarnée dans le roman par Gillian la prostituée qui fait paraître chez un grand éditeur français un

roman intitulé *Clitoris*, sorte d'autobiographie qui porte « sur son sentiment d'aliénation par rapport à son propre corps » (Dupont, 2006 : 179).

EXAMEN DU PARADOXE : QUELLE POSTURE DE LECTURE POUR UN TEL HYBRIDE ?

La présentation du naturel et du surnaturel sur un même pied d'égalité par la narration m'amène à interroger la lecture du réalisme magique et à comparer son lecteur à celui d'un récit de rêve. Dans l'ouvrage *L'incertitude qui vient des rêves*, Roger Caillois s'intéresse au récit de rêve, dont il indique trois conditions qui président à sa réussite et qui rappellent (avant le temps) les trois critères du réalisme magique mentionnés plus tôt. Caillois affirme tout d'abord l'importance du réalisme dans le récit de rêve et l'illustre à partir de l'exemple que lui fournissent les romans de Franz Kafka :

Il me semble [...] que seul un long récit peut réussir à donner l'impression de la réalité, notamment en accumulant des détails bien liés qui peu à peu recréent un monde. C'est de cette façon que les romans de Kafka parviennent à restituer si exactement l'atmosphère du rêve : ils commencent par un événement insolite, qui dépayse d'un seul coup, mais présenté avec tant d'aplomb et comme si indiscutable que la possibilité d'en douter n'est pas laissée au lecteur. Alors suivent des descriptions d'un minutieux réalisme. Elles sont à dessein encombrées d'une multitude d'indications concrètes et comme microscopiques, destinées à exagérer le relief et la netteté du décor, le plus souvent banal et familier, où se meuvent les personnages. Car l'univers du rêve, contrairement à l'opinion commune, n'est ni flou, ni confus (1956 : 127-128).

Cette description que fait Caillois des romans de Kafka, dans lesquels la narration ne laisse pas au lecteur la possibilité de douter de l'insolite, pourrait très bien être appliquée au réalisme magique, où le surnaturel n'est pas remis en question. La deuxième condition de réussite d'un récit de rêve est celle d'un monde cohérent et complet :

Le monde, d'autre part, qui se donne à voir [...] est un monde auquel ne paraît manquer aucune des caractéristiques du monde vrai. Il semble comporter une présence illimitée de détails virtuellement perceptibles. L'imagination renoncerait vite à les inventer en si grand nombre. Plus exactement, elle devrait, dès le principe, déclarer forfait devant une tâche qui dépasse manifestement ses moyens. En effet, une description, si détaillée qu'on la suppose, tient en un nombre fini d'éléments, alors que la réalité en procure d'emblée une décourageante foison, que l'examen multiplie à mesure qu'il insiste, s'approche et approfondit. C'est pourquoi un récit où l'auteur veut donner l'impression du rêve ne saurait consister en quelques croquis squelettiques, encore moins en une esquisse sommaire (1956 : 128-129).

Cette idée avancée par Caillois n'est pas sans rappeler la condition de cohérence du réalisme magique. En effet, Chanady postule que les cadres de référence doivent être développés de façon égale dans le récit réaliste magique. La troisième condition de Caillois est

qu'il ne convient en aucun cas d'annoncer au lecteur qu'il s'agit d'un rêve : tout serait perdu s'il en était averti. Il importe cependant d'introduire l'insolite. [...] Il faut un insolite qui apparaisse en même temps nécessaire, une stupéfaction initiale qui fasse que rien ensuite ne soit capable d'étonner, qui déclenche sur-le-champ un inéluctable automatisme. Si l'auteur veut donner l'impression du rêve, [...] [il faut que], dans son récit, le surprenant cesse de surprendre (1956 : 129).

Nous avons vu que le surnaturel est nécessaire au réalisme magique. C'est dire qu'à l'instar du narrateur du récit de rêve, le narrateur du réalisme magique ne doit pas prendre position sur le degré de validité des événements de la fiction ni ne doit amener le lecteur à le faire. Il appert donc, selon moi, que le lecteur du réalisme magique s'apparente au lecteur du récit de rêve. L'analogie peut être poussée plus loin encore ; on peut en effet comparer le lecteur du réalisme magique au *rêveur*, un peu comme Christian Metz, dans *Le signifiant imaginaire*, le fait pour le spectateur du film de fiction. Metz affirme d'ailleurs que le

livre se rapproche plus du rêve que le film parce que « [l]e lecteur du roman, suivant les voies propres et singulières de son désir, [peut procéder] [...] à tout un habillage visuel des mots qu'il [lit] » ([1977] 2002 : 137) et peut donc davantage « fantasmer » le récit que le spectateur d'un film déjà placé devant des images et des sons pré-fantasmés par d'autres instances – le cinéaste, le réalisateur, le directeur photo, etc. Caillois dit du rêve que,

quelles qu'en soient les inconséquences, les contradictions, les impossibilités, [celles-ci] ne paraissent jamais telles au rêveur, qui les accepte comme allant de soi. Elles présentent pour lui l'épaisseur, la solidité, le caractère naturel et incontestable de la réalité de tous les jours (1956 : 126).

Si le rêve s'apparente au récit réaliste magique, le lecteur de ce type de récit a, de même, une posture très proche de celle du rêveur. Caillois affirme que « la loi fondamentale du rêve est que l'on ne s'y étonne pas, sauf si l'étonnement appartient lui aussi au rêve et rentre dans son déroulement automatique » (1956 : 53). Le rêveur, comme le lecteur du réalisme magique, accepte les invraisemblances du récit comme allant de soi. Toutefois, les deux ne sont pas tout à fait au diapason. Si le lecteur du réalisme magique adhère à la fiction que le texte lui propose, il peut toutefois s'en détacher à tout moment, ce qui n'est pas le cas du rêveur. Si la lecture est véritablement une « démission mineure » (Caillois, 1956 : 133) par rapport au rêve, il n'en reste pas moins que l'adhésion du lecteur au réalisme magique partage, comme je viens de le signaler, un nombre important de caractéristiques avec l'état de « tout acquiescement » du rêve (Caillois, 1956 : 44).

Cette similitude entre le rêveur et le lecteur de réalisme magique n'est pas l'unique modalité propre à cette posture de lecture paradoxale évoquée plus haut. Le lecteur du réalisme magique est appelé à travailler davantage son adhésion au récit. Marie-Laure Ryan, dans un ouvrage sur les mondes possibles et la théorie narrative, définit ainsi une loi qu'elle appelle le « principe de l'écart minimal » :

Ce principe [...] de l'écart minimal [...] stipule que nous reconstruisons le monde central d'un univers textuel de la même façon que nous reconstruisons les mondes possibles alternatifs des énoncés non fictifs : en nous conformant le plus possible à notre représentation du monde réel. Nous projetons sur ces mondes tout ce que nous connaissons de la réalité et nous ne faisons *que* les ajustements dictés par le texte (1991 : 51. Je traduis)⁵.

Or, comme l'a montré Richard Saint-Gelais dans son ouvrage *L'empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, même le monde fictionnel le plus étrange partage quelque chose avec le monde du lecteur (1999 : 214). Comme je l'ai mentionné précédemment, le cadre de référence réaliste est tout aussi important que le cadre de référence surnaturel dans le réalisme magique ; sa construction doit être tout aussi rigoureuse afin que l'adéquation entre le naturel et le surnaturel se fasse sans que le lecteur remette en question l'étrangeté de certains événements. J'ajouterai donc, à l'instar de ce que Saint-Gelais a proposé pour le lecteur de science-fiction, que le lecteur du réalisme magique souscrit à un principe de l'écart *indéterminé*, plutôt que minimal ou maximal. L'écart n'est pas minimal parce que le lecteur ne fait pas *que* les ajustements dictés par le texte ; une fois qu'il comprend qu'il a affaire à une œuvre réaliste magique, il est en droit de s'attendre à ce que des événements encore plus étranges que ceux qui viennent de se produire aient lieu, même si cette attente n'est pas toujours comblée. Par contre, si l'écart à la lecture n'est pas minimal, il n'est pas non plus maximal, parce que le lecteur du réalisme magique ne suppose pas que « le monde fictif différera sur tous les points de [son] cadre de référence » (Saint-Gelais, 1999 : 217). Bien que Saint-Gelais applique ce principe à la lecture du

5. Texte original : « This [...] principle of minimal departure [...] states that we reconstrue the central world of a textual universe in the same way we reconstrue the alternate possible worlds of nonfactual statements : as conforming as far as possible to our representation of AW. We will project upon these worlds everything we know about reality, and we will make *only* the adjustments dictated by the text. »

genre science-fictionnel, il semble approprié de parler du même principe de l'écart indéterminé pour le réalisme magique. Toutefois, et le paradoxe est intéressant, le lecteur du réalisme magique ne doit pas tant être « *sur ses gardes* » (Saint-Gelais, 1999 : 218) comme le lecteur de science-fiction, puisque l'antinomie entre le naturel et le surnaturel est *déjà* résolue par la narration. Chanady (1985 : 102) affirme que le lecteur du réalisme magique doit plutôt apprécier simplement l'histoire racontée et ne pas se distancier des événements ou réfléchir à la validité du monde fictif.

Donc, même si le lecteur ne remet pas en question la présence du surnaturel dans le récit, il doit sans cesse réajuster sa posture en cours de lecture, car l'écart est indéterminé. Mais, en plus d'être indéterminé, il est constamment *variable*, et le lecteur ne sait pas quel pan de son encyclopédie devra être remis en question. C'est sur cette variabilité de l'écart indéterminé que l'on peut distinguer avec le plus de justesse ce qui différencie le lecteur du réalisme magique du lecteur de science-fiction. En effet, si les limites de l'écart indéterminé sont aussi floues dans les deux cas, le lecteur du texte science-fictionnel peut inférer plus aisément en raison des « grands thèmes » qui fondent le genre : exploration de l'espace, extrapolations technologiques, voyages dans le temps, relations géopolitiques entre différentes espèces, époques futures, etc. Les facteurs d'altérité encyclopédique du réalisme magique sont moins groupés et plus inattendus. Le surnaturel, par définition (et par convention), est compris comme une chose ou un événement qui ne peut pas s'expliquer par les lois de la nature. J'en donne une définition aussi vague que celle-ci pour la seule raison qu'elle est à l'image du concept lui-même, c'est-à-dire floue et indéterminée. Il est donc assez facile d'imaginer les multiples possibilités que le surnaturel offre. Le réalisme magique ne permet certes pas tout, mais ses potentialités sont grandes. À cette incertitude encyclopédique s'ajoute l'incertitude de l'horizon d'attente. Chanady écrit à ce propos que

[l]'auteur d'une fiction réaliste magique crée une vision du monde convaincante qui diffère radicalement de la nôtre.

Cette vision du monde peut être basée sur les superstitions occidentales, comme les fantômes et les doubles, ou sur une culture avec une perception entièrement différente de la réalité, comme celle des Amérindiens d'Amérique centrale. Toutefois, le réalisme magique n'est pas confiné à ces deux manifestations, et ne doit pas nécessairement faire référence à des thèmes bien connus du surnaturel (1985 : 114. Je traduis)⁶.

La possibilité de construire de façon rigoureuse un horizon d'attente comme celui du roman policier ou de la science-fiction, par exemple, est assez improbable avec le réalisme magique. L'incertitude de cet horizon perturbe l'acte de lecture et rend difficile la saisie de manières particulières à ce mode narratif.

Quant à la possibilité de lire le surnaturel de façon allégorique dans le récit, il me semble qu'elle n'empêche pas une lecture réaliste magique. Je ne serai pas aussi tranché que Todorov, qui affirme du fantastique qu'il implique « non seulement l'existence d'un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros ; mais aussi une manière de lire, qu'on peut pour l'instant définir négativement : elle ne doit être ni "poétique" ni "allégorique" » ([1970] 1976 : 37). Le réalisme magique implique lui aussi une « manière de lire », ce que je me suis appliqué à montrer dans ces pages. Reste que cette manière de lire paraît être, pour le moment, compatible avec certaines autres, comme celle de l'allégorie. Todorov ajoute d'ailleurs que, dans l'allégorie, « le niveau du sens littéral a peu d'importance ; les invraisemblances qui s'y trouvent ne gênent pas, toute l'attention se portant sur l'allégorie » ([1970] 1976 : 71-72). Si le niveau de sens littéral est celui qui domine le récit réaliste magique – et c'est là que celui-ci se différencie véritablement du genre allégorique

6. Texte original : « The magico-realist author creates a convincing world view which is radically different from our own. It may be based on Western superstition, such as ghosts and doubles, or it may be based on a culture with a different perception of reality entirely, such as that of the Indians of Central America. Magical realism, however, is not confined to these two traditional manifestations, and must not necessarily contain well-known themes of the supernatural. »

dans son sens le plus strict –, il n'en reste pas moins que, là non plus, les invraisemblances ne gênent pas. Toutefois, et c'est là-dessus que se terminera cet examen, tout porte à croire que, si dimension allégorique il y a, elle doit être plaquée sur le texte par son lecteur, et non par la narration – qui présente de la même façon le naturel et le surnaturel, faut-il encore le rappeler. Le narrateur du roman *Midnight's Children* de Salman Rushdie, exemple canonique de réalisme magique maintes fois qualifié ainsi par la critique savante, l'affirme d'ailleurs lui-même, d'une certaine façon, lorsqu'il précise qu'il ne s'exprime pas par des métaphores⁷.

EN GUISE DE CONCLUSION : LECTURE PARADOXALE D'UNE FICTION NON TRANSGRESSIVE

Ce paradoxe lectoral est probablement ce qui fait la particularité de la lecture du réalisme magique. D'un côté, le lecteur est amené à accepter la cohabitation de deux cadres de référence habituellement antinomiques dans un même récit sans que la construction de ce récit vienne problématiser l'étrangeté sémantique, comme s'il s'agissait d'un rêve. D'un autre côté, l'examen des modalités de lecture du mode narratif laisse entendre que le même lecteur devrait y appliquer un principe de l'écart indéterminé et même variable, et faire ainsi preuve d'une coopération interprétative (Eco, [1979] 1985) plus poussée. *La logeuse* de Dupont me paraît être un exemple fort intéressant de cette lecture paradoxale. L'examen du réalisme magique sous l'angle de la lecture permet de présenter et d'approfondir les modes d'adhésion au récit. On pourrait d'ailleurs avancer que si le réalisme magique n'est pas un mode exclusivement contemporain, on observe cependant un nombre de plus en plus important de romans qui peuvent y être rattachés. Pensons entre autres à *Bébé et bien d'autres qui s'évadent* (2007) de Gaétan Leboeuf, à *La sorcière* (1996) et *En famille* (1990) de Marie NDiaye et à *Point mort*

7. « I am not speaking metaphorically » (Rushdie, [1981] 2006 : 229).

(2005) de Clint Hutzulak, ou encore à ces romans qui, sans être réalistes magiques à proprement parler, puisent certains éléments de leur diégèse dans ce mode narratif, comme *Un an* (1997) et *Les grandes blondes* (1995) de Jean Echenoz. Le réalisme magique s'ajoute donc aux multiples exemples de récits qui ne cessent d'explorer le rapport de la fiction au réel. Cependant, il ne le fait pas en accentuant les tensions comme certaines « fictions transgressives », pour reprendre l'expression de Francis Berthelot (2004), qui exacerbent précisément les décalages. Le réalisme magique explore ce rapport de la fiction au réel par l'intermédiaire d'une étonnante résolution de ces possibles tensions, par une harmonisation des contraires opérée par la narration elle-même.

BIBLIOGRAPHIE

- BAETENS, Jan, et Dominique VIART (1999), « États du roman contemporain », dans Jan BAETENS et Dominique VIART (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996, Paris/Caen, Lettres modernes Minard, p. 3-7. (Coll. « La revue des lettres modernes ».)
- BERTHELOT, Francis (2004), « Les fictions transgressives », dans Bruno BLANCKEMAN, Aline MURAT-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 349-357.
- CAILLOIS, Roger (1956), *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- CHANADY, Amaryll Beatrice (1985), *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York/London, Garland Publishing Inc.
- DUPONT, Éric (2006), *La logeuse*, Montréal, Marchand de feuilles.
- ECHENOZ, Jean ([1995] 2006), *Les grandes blondes*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Double ».)
- ECHENOZ, Jean (1997), *Un an*, Paris, Éditions de Minuit.
- ECO, Umberto ([1979] 1985), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de poche. (Coll. « Biblio essais ».)
- HUTZULAK, Clint (2005), *Point mort*, traduit de l'anglais (Canada) par Rémi Charest, Québec, Alto.
- LEBCEUF, Gaétan (2007), *Bébé et bien d'autres qui s'évadent*, Montréal, Triptyque.
- METZ, Christian ([1977] 2002), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- NDIAYE, Marie ([1990] 1997), *En famille*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Double ».)
- NDIAYE, Marie ([1996] 2003), *La sorcière*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Double ».)

LA TRANSMISSION NARRATIVE

- PARKINSON ZAMORA, Lois, et Wendy B. FARIS (1995), « Editor's note », dans Franz ROH, « Magic realism : post-expressionism », dans Lois PARKINSON ZAMORA et Wendy B. FARIS (dir.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham/London, Duke University Press, p. 15.
- RABATÉ, Dominique (1998), *Le roman français depuis 1900*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- ROH, Franz ([1925] 1995), « Magic realism : post-expressionism », dans Lois PARKINSON ZAMORA et Wendy B. FARIS (dir.), *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham/London, Duke University Press, p. 15-31.
- ROUSSOS, Katherine (2007), *Décoloniser l'imaginaire : du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris, L'Harmattan.
- RUSHDIE, Salman ([1981] 2006), *Midnight's Children*, Toronto, Random House of Canada Limited. (Coll. « Vintage Canada ».)
- RYAN, Marie-Laure (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press.
- SAINT-GELAIS, Richard (1999), *L'empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Littérature(s) ».)
- SCHEEL, Charles W. (2005), *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan.
- TAKOLANDER, Maria (2007), *Catching Butterflies. Bringing Magical Realism to Ground*, Bern, Peter Lang.
- TODOROV, Tzvetan ([1970] 1976), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)

IRONIE ET MISE À L'ÉPREUVE CHEZ ÉRIC CHEVILLARD

Pierre Schoentjes
Ghent University

L'IRONIE COMME FANTAISIE

Il n'est sans doute guère envisageable aujourd'hui d'aborder la question de la littérature contemporaine sans faire une place à l'ironie. La composante joueuse et critique, qui fait une part importante au non-dit, compte en effet parmi les caractéristiques majeures d'un romanesque qui cherche depuis bientôt trente ans à se réinventer. L'autoréflexivité à l'œuvre aujourd'hui prolonge certes des interrogations qui étaient déjà celles du Nouveau Roman, mais chez les écrivains que le plus grand nombre s'accorde à estampiller du terme d'*ironie*, l'élément joueur est bien plus ouvertement assumé que cela n'avait été le cas jadis.

Même si je me consacrerai ici au *Vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard¹, un des auteurs les plus incontestablement ironiques de la nouvelle génération, je tiens toutefois à souligner qu'en tant que pratique littéraire, l'ironie s'observe bien au-delà des auteurs « fantaisistes » ou « ludiques », que le grand public associe volontiers aux Éditions de Minuit. Elle n'appartient pas non plus en propre à l'« extrême » modernité. Elle s'observait déjà, pour prendre un exemple dans le domaine de la littérature qui revisite les

1. Voir Tobiassen (2008) et Roche (2008).

contes, chez Michel Tournier qui publiait une *Fugue du Petit Poucet* (1978) à l'ironie essentielle.

Le « Préambule » du *Vaillant petit tailleur*, nouvelle réécriture d'un conte célèbre, insiste sur le fait que ce roman constitue une sorte de « texte fondateur » manquant. En l'établissant, l'écrivain permettra enfin au personnage d'accéder « au rang de figure mythique à l'instar d'Œdipe, de Don Juan, de Faust et de quelques autres » (Chevillard, 2003 : 19²).

C'est par un faux rejet que l'auteur indique le registre dans lequel l'œuvre va s'écrire : « L'enfance est derrière nous, et ses mièvreries fantaisies » (*VPT* : 11). Une fantaisie donc, qu'on imaginera à la manière des romantiques – Frédéric Chopin ou Robert Schumann – dans un « style brillante » qui implique simultanément une grande liberté par rapport à la forme traditionnelle et une grande sophistication. Si l'on pense encore aux ruptures de ton caractéristiques, on peut imaginer que *Le vaillant petit tailleur* est au roman ce que les *Fantasiestücke*, les humoresques ou les arabesques sont à la sonate.

Qu'un écrivain de ce début de XXI^e siècle s'inscrive dans la lignée des romantiques ne devrait pas surprendre ; on sait depuis longtemps qu'en matière d'ironie au moins, la postmodernité retourne volontiers aux sources romantiques³. La question de la « parabase permanente » (*Fragments philosophiques* : § 85), centrale dans la pensée de Friedrich Schlegel, trouve aujourd'hui une actualité nouvelle chez des auteurs comme Chevillard. Je rappellerai brièvement ici que dans le théâtre antique, on nomme *parabase* la technique qui consiste pour l'auteur à s'adresser directement au public. Par l'entremise d'un messager ou du chœur, le créateur intervient ainsi personnellement dans la fiction qu'il crée. Pour qu'il y ait parabase au sens traditionnel du terme, il faut nécessairement qu'action et commentaire alternent, comme c'est le cas dans la tragédie antique.

2. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention *VPT* suivie du numéro de la page.

3. Voir Schoentjes (2001 : 100 *sqq.* et 285 *sqq.*).

Mais la parabase permanente qu' imagine Schlegel implique que l'anecdote, l'histoire si l'on préfère, et son commentaire coïncident, de telle manière qu'il est impossible d'isoler l'une sans faire immédiatement disparaître l'autre. Cet agencement particulier se présente dans des œuvres comme celles de Ludwig Tieck ou de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann par exemple, des auteurs chez qui l'affaiblissement de la mimésis et la rupture de l'illusion aboutissent à accentuer ce qu'il y a de plus proprement artistique dans l'art. Dans le contexte romantique, l'ironie est l'accentuation constante du caractère fictif, artificiel de toute fiction ; une manière pour la littérature de prendre ses distances avec un réalisme qui se donne pour ambition de décrire « fidèlement » le monde. Le fragment, forme privilégiée par Schlegel, convenait parfaitement à cette volonté de dire simultanément une chose et son contraire ; par sa brièveté il permettait en outre des juxtapositions ironiques fortes.

La dimension ludique, qui n'était pas, tant s'en faut, dominante dans la conception théorique des romantiques, n'en apparaissait pas moins clairement chez les auteurs précités. Elle n'a fait que prendre une place plus importante depuis sa réactualisation à la fin du siècle dernier. Les jeux sur les conventions de la création artistique se sont généralisés bien au-delà de la littérature à strictement parler, pour constituer une pratique particulièrement goûtée même du grand public. Un dessinateur comme Philippe Geluck, avec *Le Chat*, exploite avec bonheur et succès des techniques dont Schlegel conseillait la généralisation.

Il ne fait guère de doute que le succès du mode ironique répond à une forme de sensibilité propre à notre époque rendue méfiante à l'égard des opinions fortes et plus encline à pencher du côté du second degré.

LA PARABASE ET LA RUPTURE DE L'ILLUSION

Si l'apostrophe directe, le fameux « cher lecteur », fait défaut dans *Vaillant petit tailleur*, le lecteur ne manque toutefois pas d'apparaître sous différentes formes, dont certaines inattendues.

Ainsi, il surgit en acheteur : « Au prix d'un certain nombre de sacrifices, renonçant par exemple au plaisir garanti d'un fraisier pour six personnes, un homme a fait l'acquisition de ce livre » (*VPT*: 89). L'énumération des possibilités saugrenues qui pouvaient s'imposer en lieu et place de l'acquisition d'un livre, et dont l'achat d'un fraisier n'est que le premier, interdit toute adhésion « sérieuse » et souligne que le roman doit se comprendre d'abord comme un jeu d'expansion. Chevillard réclame le droit de « broder », un mot dont il récuse les connotations négatives :

Le verbe broder a pris en littérature une signification contestable qui n'est certes pas celle à laquelle je pense lorsque j'évoque l'autorité de la chose brodée. Il ne saurait s'agir en effet d'en rajouter, de déraisonner à partir de quelques faits succincts, d'en tirer des conséquences improbables, ni d'embellir ou d'orner de fioritures (*VPT*: 72).

Une nouvelle négation-affirmation apprend au lecteur qu'il est « loin du compte »/conte (*VPT*: 73) s'il imagine « un développement fantaisiste, une exagération, une extrapolation, l'amplification extravagante » (*VPT*: 73). L'écrivain se met lui-même en scène dans ce qui constitue le propre de son travail ; au moment de raconter un combat de géants, il s'arrête : « Laissons trépigner un peu notre lecteur à l'orée du bois. Tenu en haleine par sa curiosité [...] je suis assuré d'avoir son oreille » (*VPT*: 121).

Chevillard joue d'ailleurs avec son image personnelle quand il évoque sa « réputation d'écrivain sarcastique incapable de contenir le fou rire qui monte en lui en toute circonstance de la vie et même au nez du mort » (*VPT*: 21) et garantit l'indépendance de son personnage par rapport au créateur qu'il est : « [...] le vaillant petit tailleur a vaincu trop de géants pour craindre l'ironie de celui qui raconte aujourd'hui son histoire » (*VPT*: 202). Sarcasme et ironie : ce sont là les modes d'écriture qu'affectionne tout particulièrement Chevillard et qui lui assurent une grande liberté dans l'usage de la langue.

C'est l'univers littéraire qui importe et pas le monde réel. Au centre de l'écriture se trouve la liberté de l'imagination, de la fantaisie. C'est pourquoi Chevillard souligne qu'il est maître de la création. Au moment de décrire un château, il s'arrête : « Jamais encore notre héros n'avait vu un château aussi majestueux... hélas, nous n'en saurons pas davantage, il a fermé les yeux » (*VPT*: 95). Le point de vue n'est amené que pour jouer sur les conventions de la perspective de la narration.

Chevillard multiplie les allusions à la liberté de l'écrivain et à la légitimité de ses caprices. Il assure avec force n'avoir jamais cru « à cette fable des personnages filant entre les doigts de leurs auteurs pour mener la grande vie dans leurs livres » (*VPT*: 106, 107). L'essentiel est qu'il puisse mener son récit à sa guise, selon une logique qui ne relève pas de l'agencement du monde et qui ne tienne pas compte des désirs ou des états d'âme du public : « Nul n'obligeait l'auteur à entreprendre ce travail s'il n'en avait pas envie » (*VPT*: 91).

Son écriture se développe selon le principe de la digression. Tantôt il choisit de suivre une idée :

Qu'est-ce que ce vagabond qui file droit comme un lièvre au gîte ? Mes digressions épousent plus fidèlement ses trajectoires. Nous ne savons pas où nous allons. Rien ne presse, pourquoi ne pas nous arrêter et dormir quelques heures dans cette clairière ? Pourquoi ne pas remonter à la nage le courant de ce torrent sauvage ? (*VPT*: 111)

tantôt ce sont des mots qu'il poursuit. À partir de l'image d'un pendu, le texte embraye selon un principe qui fait penser aux kyrielles enfantines :

Une fois mort, quant à lui, le bois cassant du cerisier ferait même un verre excellent et de première qualité s'il ne conservait cette opacité désespérante qui pourrait néanmoins le rendre propre à certaines applications intéressantes. Ainsi par exemple aurions-nous enfin tout d'une pièce la vitre et le volet (*VPT*: 80).

On trouve chez Chevillard de très nombreux passages qui mettent en scène la langue : ainsi « le petit tailleur s'enfonce hardiment entre les arbres – d'un bond, écrivent même les frères Grimm qui ont dû voir un écureuil et confondre » (*VPT* : 128) ou encore « Mon tailleur est une loque » (*VPT* : 251). En jouant sur les clichés, l'auteur interroge simultanément l'écriture et nos habitudes de lecture. Le fragment, que Chevillard signale avoir « pratiqué depuis toujours » (Lémi, 2008), est particulièrement propice à cette tâche et *L'autofictif*, le blogue de l'auteur, multiplie ce genre de trouvailles. Il s'en explique dans une interview :

Une métaphore réussie change notre rapport au réel comme si nous étions soudain dotés d'une antenne sensible de plus. L'humour aussi court-circuite les connexions les mieux établies, éloigne ou rapproche deux choses qui semblaient installées dans un rapport immuable et définitif, augmente ou réduit la distance qui les séparait, il remet en cause tous les états de fait, il produit de nécessaires catastrophes (dans Larnaudie, 2007).

Le jeu sur les fins possibles du roman illustre bien cette manière de court-circuiter les habitudes et les attentes. *Le vaillant petit tailleur* exploite toutes les possibilités et pour cela il envisage un grand nombre de chemins de traverse. Une des techniques récurrentes dont se sert Chevillard est d'envisager des fins autres. Le petit tailleur pourrait soit se pencher par la fenêtre et « tombe[r] et se tue[r]. Belle histoire, n'est-ce pas ? et comme la fin est triste ! » (*VPT* : 29), soit « s'en all[er] courir le vaste monde. Fin du conte. Voici un dénouement élégant et neuf » (*VPT* : 59). Il pourrait encore déjeuner de céréales et non de confiture « qui de surcroît n'attire pas les mouches – fin du conte » (*VPT* : 233).

Chaque fois, le lecteur est invité à suivre une piste, mais comme le rappelle la véritable fin du volume, l'écrivain refuse d'écrire « sous la dictée des mouches » : il n'est pas « leur secrétaire appliqué » (*VPT* : 265). Son dernier geste sera d'ailleurs de frapper les mouches, qui dans le jeu de letrisme à la dernière page apparaissent numérotées de « un » à « huit » (!), ce dernier clin d'œil ironique suggérant que le « maître » en a raté une.

LES ALLUSIONS ET LES COMPLICITÉS

Apartés, clins d'œil... L'écriture de Chevillard fait appel à une complicité forte avec le lecteur. Celle-ci emprunte volontiers la voie d'un savoir partagé. Cette culture est souvent littéraire, mais il serait erroné de l'imaginer particulièrement exigeante : des mouches arrivant « par l'odeur alléchées » (VPT: 41) rappellent le renard de Jean de La Fontaine, de « trop longues et larges oreilles » qui « ne lui permettaient pas non plus de voler » (VPT: 148) évoquent l'albatros de Charles Baudelaire. Voilà qui est à la portée d'un collégien. Le rêve d'un « héros sans aventure qui accomplirait le réel exploit de remplir ses journées sans les occuper à rien » (VPT: 164) rappelle celui de Gustave Flaubert du « livre sur rien ».

Pour rester chez Flaubert, on peut encore voir dans tel couvre-chef ridicule un double de la casquette de Charles Bovary. À la célèbre « pauvre chose », « dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile » (Partie I, chap. 1) de Flaubert, répond chez Chevillard un « ridicule bonnet carré », la « cloche de feutre » de l'aîné des frères Grimm et dont la description occupe une page entière : « [...] il est grotesque, ce bonnet poilu. A-t-on jamais rien vu d'aussi laid ? » (VPT: 60). Le lecteur répond évidemment oui... parce qu'il songe à la page de *Madame Bovary* : un morceau d'anthologie que l'école en France ne cesse de faire relire. La reconnaissance n'est peut-être pas aussi aisée à comprendre que telle allusion au « score de Blanche Neige » (VPT: 233) amenée lorsque le petit tailleur abat sept mouches, mais elle reste à la portée du plus grand nombre.

Il est certain qu'un des plaisirs de la lecture de Chevillard provient de la satisfaction que le lecteur éprouve à la reconnaissance des signes de complicité ironique que lui adresse le texte. Le fait que les allusions se situent à différents niveaux d'accessibilité induit certes une différenciation dans le public, mais beaucoup restent accessibles au plus grand nombre. Peu de choses me

paraissent plus éloignées de la réalité qu'un portrait de Chevillard en auteur intellectuel, voire intellectualiste ; j'y reviendrai.

Le passage suivant fait résonner la célèbre phrase du *Neveu de Rameau*, « Mes idées, ce sont mes catins » (*incipit*), dont les lectures scolaires retiennent qu'elle souligne la liberté de l'écrivain. Chevillard fait surgir une lectrice dont les « talons rapides claquent sur les pavés gris [...] dans la nuit qui s'avance » (*VPT*: 92) ; renversant la perspective qui était celle de Denis Diderot, il fait d'elle une passante qui emboîte le pas à l'écrivain :

Avant moi, elle n'a connu qu'une aventure, avec un livreur de miroirs. Ça s'est mal fini. Aujourd'hui, sa vie recommence. Ma lectrice allonge le pas. Je me sens plus léger moi aussi. Je reprends goût à ce travail, Allons, ce n'est pas si terrible. Elle se rapproche. Je la reconnais, ses yeux sont bleus ou noirs, ses cheveux blonds ou bruns, c'est bien elle. Comme elle a eu raison de quitter son fastidieux mari à la première occasion – il avait pensé à son anniversaire, l'animal, il a fallu se vexer pour le vin – afin de se retrouver seule avec moi dans cette chambre d'hôtel (*VPT*: 92).

Sur ce fond d'érotisation emprunté à Diderot, et qui souligne sur le ton de la dérision les liens entre désir, liberté de choix et littérature, Chevillard greffe un élément supplémentaire qui renforce son plaidoyer en faveur d'un romanesque de la digression. Certains lecteurs au moins, et sans doute plus qu'on ne pense, auront compris la référence à l'aventure avec le livreur de miroirs comme une allusion à cet autre incontournable de l'histoire de la littérature... la phrase du roman *Le rouge et le noir*: « Un roman, c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin » (Chap. 13). L'aventure de la lectrice avec le livreur, c'est évidemment une « aventure » – au double sens de rencontre sexuelle et d'histoire romanesque – avec la littérature réaliste, dont Stendhal passe pour le représentant caractéristique.

Par l'intermédiaire du second degré allusif, *Le vaillant petit tailleur* offre au lecteur le plaisir d'admirer... sa propre ingéniosité. Parce qu'évidemment tout lecteur est libre d'imaginer qu'il compte parmi les *happy few* qui ont, seuls, saisi l'allusion. Cette

satisfaction qui découle du fait d'« en être » est plus grande encore quand les allusions s'inspirent de l'œuvre même de Chevillard, qui de son propre aveu signale qu'il a par exemple glissé une phrase de chacun de ses romans dans *Du hérisson*. Pascal Riendeau a interrogé Chevillard sur les raisons esthétiques de ces jeux de connivence :

Quand on recourt fréquemment à l'ironie, il est sain de retourner parfois l'arme contre soi. Sain, nécessaire et, de toute façon, inévitable. Ce n'est pas politesse ou pose de modestie, les sujets que je connais le mieux et si intimement que j'en suis souvent fatigué, ce sont tout de même moi et mes livres ! [...] Quant à ce lecteur fidèle qui connaîtrait l'œuvre entière et pourrait se délecter de ces renvois discrets ou de ces *private jokes*, il est plus rare que le grand amour. C'est le fameux, idéal et « *cher lecteur* » de Nabokov (dans Riendeau, 2008).

Lecteur idéal... voire ! Car si le souci d'auto-ironie plaide évidemment en faveur de Chevillard, cette auto-ironie venant excuser en quelque sorte l'ironie, la justification ne trouve pas nécessairement son pendant chez le lecteur.

On rejoint sans doute ici un des problèmes majeurs qui touchent les textes ironiques et que relevait déjà Paul Valéry. Il note dans *Tel quel* que comme « marque de liberté » il goûte l'ironie à l'oral – « Bonne en conversation, qu'elle complique » (1960, t. II : 583) –, mais il se montre simultanément beaucoup plus réservé quand il s'agit de juger de son utilisation à l'écrit. Le renversement qu'implique l'ironie lui inspire une méfiance parce qu'il lui apparaît que l'écrivain ironique bâtit en réalité un monument à sa propre ingéniosité : l'ironie, poursuit-il, « tend directement à glorifier donc l'auteur » (1960, t. II : 583). Du coup, le lecteur qu'il est s'interroge sur la validité du mode ironique en littérature :

Et puis le lecteur songe à la peine que se donne l'ironiste pour ironiser, et ce mal le bafoue bien plus que ne fait tout son talent l'objet à rendre ridicule. Se donner la peine de faire semblant de mépriser – croire qu'on se donne un air de

supériorité. Tout ironiste vise un lecteur prétentieux où il se mire (1960, t. II : 583-584).

La dernière phrase est particulièrement sévère, mais elle illustre bien une difficulté fondamentale de l'écriture ironique et de ses jeux allusifs. Le danger est sans doute moins grand pour l'écrivain ou le lecteur non professionnel que pour le critique de métier. En effet, il y a toujours un risque à déchiffrer explicitement des réseaux allusifs dont l'ironie ne fait que suggérer les voies.

L'exemple suivant montrera bien les pièges qui menacent la critique, universitaire en particulier. J'emprunte une analyse à Olivier Bessard-Banquy qui, dans une étude importante, a été un des premiers à examiner un corpus de textes ironiques de notre contemporanéité. *Le roman ludique : Echenoz, Toussaint, Chevillard* a pour ambition première de proposer une vue d'ensemble et pour ce faire, l'ouvrage consacre une large place aux considérations synthétiques. La lettre des textes n'est cependant pas absente ; ainsi quand l'universitaire commente cette phrase du *Démarcheur* : « Non informé de son affectation exacte, l'hippocampe n'obtient pas le moindre embryon de réponse à la question qui le ronge, qui suis-je ? » (Chevillard, 1989 : 60). Emboîtant le pas à Chevillard, il propose de voir dans cet hippocampe dont la forme rappelle le point d'interrogation le symbole de l'interrogation du monde :

C'est-à-dire qu'épousant la forme du point d'interrogation l'hippocampe devient lui-même le corps de l'interrogation, la chair du questionnement ontologique. C'est-à-dire qu'étant l'incarnation métonymique du doute, il est ipso facto la figure même du penseur perdu, de l'homme inquiet, de l'écrivain en quête de lui-même (2003 : 184-185).

Ces phrases, qui pourraient passer pour du néo-Nisard pastiché par Chevillard, montrent combien il est délicat de ne pas tomber dans le piège. Chevillard imagine – et raille – ce type de lectures savantes quand il évoque le peu de goût qu'ont les femmes, les seules dit-il à lire aujourd'hui, pour une littérature « que l'on pourrait définir comme une aventure de la langue ouvrant à la

conscience des expériences inédites », ce qui a pour conséquence « secondaire et anecdotique d'affamer les écrivains dans [s]on genre » (Chevillard, 2009)...

Mais alors que l'écrivain peut ironiquement jouer au professeur, l'universitaire ne peut pas, lui, faire du Chevillard. Si elle n'est pas donnée sur le mode ironique, une lecture trop sophistiquée, même pertinente, apparaîtra toujours pédante. Et il y a peu de choses plus prétentieuses qu'un commentaire sérieux d'un texte ironique. C'est cette difficulté qui avait poussé un certain nombre de penseurs, à commencer par le Schlegel de *Sur l'incompréhensibilité*, à avancer qu'il n'était légitime d'écrire sur l'ironie qu'avec ironie. Une position évidemment qu'un universitaire, même de notre « postmodernité », aurait quelque difficulté à tenir dans la durée.

LA MISE EN SCÈNE DES CONVENTIONS ET LES MODÈLES

À la façon de certains dessins animés humoristiques qui jouent volontiers sur les conventions du genre pour mettre les personnages dans des situations inattendues – souvent comme victimes de leur créateur –, Chevillard joue sur les codes propres au genre. Il raille l'imagination populaire qui façonne des contes de bric et de broc :

[V]oici un arbre, un oiseau, plus loin des pierres sur le chemin, ça fera l'affaire : elle invente ses histoires à partir de ces éléments, elle les combine naïvement. Parfois aussi un loup vient à passer : on le recrute. L'imagination populaire a des inquiétudes de bergère, trois questions seulement la tourmentent : le loup rôde-t-il dans les parages ? (VPT : 135)

Commentateur constant de sa propre entreprise, il fait appel à des sources scientifiques pour expliciter la perspective dans laquelle s'inscrit son roman. Auteur d'un conte, il s'interroge sur la leçon, la moralité, qu'on en tire habituellement : « *Does reading moral stories build character?* s'interroge la psychologue Darcia Narvaez dans un récent numéro de *Educational Psychology Review*. Non, conclut-elle. C'est illusion de le penser » (VPT : 226).

L'article savant, authentique, et qui est disponible sur le Net, conclut en effet dans ce sens, même si Chevillard prête à la chercheuse des positions qu'elle n'exprime pas.

Notons qu'il n'y a pas que l'écrivain, mis en scène dans le roman, qui s'attache à briser l'illusion romanesque. À la manière de Tieck, mais qui est aussi celle de certains *cartoons* de la Warner Bros.⁴ ou du *Chat* de Geluck, les personnages en viennent à faire des commentaires sur leur propre rôle. Ainsi les deux géants qui se querellent au sujet de l'origine d'une blessure apparue chez l'un d'eux :

- Tu as dû te cogner en te retournant dans ton sommeil.
- Penses-tu qu'une telle automutilation involontaire puisse avoir un sens caché ?
- Nous irons voir ça dans *Psychoanalyse des contes de fées*, après la sieste (VPT: 139).

La référence à l'ouvrage de Bruno Bettelheim, d'un grand usage dans la critique universitaire, témoigne bien de la manière dont récit et métarécit se combinent de manière inextricable. Le texte thématise d'ailleurs la recherche du sens et fait apparaître ses propres modèles. Au premier rang de ceux-ci, explicitement cité dans l'ouvrage, figure Miguel de Cervantès :

Combien de retouches et de corrections faudrait-il apporter à leur texte pour changer *Le Vaillant petit tailleur* en *Don Quichotte*? Quel travail! Mais aussi quel exaltant projet! On consacrerait une vie à cela, mais, à force de patience, en coupant ici, en sabrant là, en élaguant beaucoup, en ajoutant énormément, en précisant ce qui se dérobaît dans le flou et même dans le non-dit, en retravaillant chaque phrase, l'entreprise pourrait aboutir. Ainsi amendée, l'histoire du petit tailleur deviendrait sans conteste plus passionnante et riche de significations secondes dont l'humanité ferait son profit, tout grand livre étant un miroir réformant pour les choses et les êtres (VPT: 179).

4. On pensera en particulier au célèbre *Duck Amuck* (1953) de Chuck Jones.

La référence au *Quichotte*, œuvre ironique s'il en est, connue pour avoir mis en scène – à distance – son propre récit, est significative. Des jeux comme celui-ci, où Cervantès joue avec la fonction du titre de chapitre en faisant une fausse annonce – « Où l'on raconte ce que l'on y verra » (t. II, chap. 9) –, participaient déjà d'une volonté de déstabiliser les conventions littéraires.

Au miroir de Stendhal, Chevillard oppose le « miroir réformant » – pas *déformant* ! – d'une littérature qui réinvente le monde. Faire donc un conte qui n'en soit pas un, comme Cervantès faisait un vrai-faux roman de chevalerie, voilà l'« exaltant projet ». Dans un paragraphe particulièrement réussi, Chevillard commente l'entreprise qui est la sienne :

En dépit d'une référence explicite à tel chef-d'œuvre espagnol du XVII^e siècle, tout ce passage évoque plutôt le roman anglais du XVIII^e siècle, ce qui constitue une façon bien originale de piller la littérature germanique du XIX^e siècle pour un écrivain français du XXI^e siècle, convenons-en (*VPT*: 112).

Ces phrases font suite à un paragraphe déjà cité qui faisait en aparté avec le lecteur l'éloge de la digression et où un oxymore caractéristique réclamait pour l'écrivain le droit « d'errer d'un pas résolu » (*VPT*: 111). L'auto-ironie de l'« écrivain français du XXI^e siècle », qui le sauve de la pédanterie, ne doit pas occulter l'importance du commentaire, pas plus que le brio de l'écriture. Tout le monde aura évidemment compris que le chef-d'œuvre espagnol n'est autre que le *Quichotte*, que le roman anglais est le *Tristram Shandy* de Laurence Sterne et que par littérature germanique il faut entendre les productions de Tieck, de Hoffmann ou de Heine.

Sur le mode de l'autodérision, Chevillard montre dans cette page qu'il choisit de se situer dans une tradition qui est celle de l'ironie, plus exactement celle que les spécialistes caractérisent habituellement d'ironie romantique et qui est une manière pour l'art de s'autoreprésenter. Libéré des contraintes de la référentialité, l'écrivain peut déployer sa liberté de créateur dans un travail

sur la langue. Se rappelant l'auteur du *Tristram Shandy*, Chevillard l'exprime ainsi dans une interview :

Pour Sterne, le lecteur n'est pas une vache invitée à lever quelques instants la tête de son pâturage pour regarder glisser sur ses rails le train du roman, sa puissante locomotive et ses beaux wagons bien solidement attachés les uns aux autres. [...] La littérature n'a rien à dire, rien à exprimer, elle est l'exercice même de la liberté (Chevillard, 2004).

Honoré de Balzac, dont Chevillard rappelle combien il admirait pourtant Sterne, apparaît comme le contre-modèle. C'est à l'opposé du roman balzacien, le « *bon vieux roman* » (Favre, 2005 : 22), contre ce roman réaliste conventionnel et escapistes, contre la « perspective de la vache » que lui-même écrit. Répondant à une question portant sur la mise en abyme de l'écrivain dans ses romans, Chevillard précise :

Je ne suis pas intéressé par l'idéal réaliste qui voudrait que l'écrivain n'existe pas. Je suis en cela plus proche du roman du 18^{ème} siècle, celui de Sterne, de Diderot, où l'écrivain intervient régulièrement, entretient un commerce avoué avec son lecteur. Je mets aussi l'écrivain en situation dans mes livres afin de créer des perspectives variées, des jeux de miroirs dans lesquels le lecteur à son tour se trouve personnellement impliqué (dans Favre, 2005 : 20).

Cette littérature réflexive est évidemment celle de l'ironie et les modèles cités par Chevillard – Cervantès, Diderot, Sterne, les romantiques allemands – sont ceux-là mêmes qui occupent la ligne de crête de cette tradition ironique particulière.

J'estime toutefois qu'un nom manque dans les références que la critique convie régulièrement à la suite de l'auteur. Il s'agit de Byron, dont le *Don Juan* ([1824] 1986) me semble au plus près de l'entreprise de Chevillard dans *Le vaillant petit tailleur*. D'abord parce que c'est aussi une réécriture éminemment ironique jouant sur la parabase et les codes du récit, ensuite parce que les chants de Byron font une place importante à l'écriture en fragments dont on sait l'importance pour celui qui poursuit

parallèlement à son œuvre chez Minuit l'entreprise du blogue *L'autofictif*, et finalement parce que si l'on mettait entre les mains d'un amateur de Chevillard Cervantès ou Sterne, voire Diderot, il n'en terminerait peut-être pas la lecture, alors qu'il goûterait sans doute plus le grand romantique anglais.

L'IRONIE CONTEMPORAINE : LA MISE À L'ÉPREUVE

La mise en perspective du *Vaillant petit tailleur* avec d'autres textes permet de mieux distinguer une des voies majeures dans laquelle s'est engagée l'ironie contemporaine. Si, conformément à sa réactualisation par le romantisme allemand, l'ironie est une manière pour l'art de s'autoreprésenter par l'intermédiaire des jeux de la parabase et de la rupture de l'illusion romanesque, celle que pratique Chevillard nous montre que la maîtrise du jeu par l'auteur a perdu de son importance.

La fantaisie de Chevillard s'inscrit dans un imaginaire débridé ; en renouant avec l'ironie dite romantique, l'écriture virtuose de l'auteur marque un refus de se « contente[r] de redoubler le réel » (Larnaudie, 2007) qui va bien plus loin que le choix du registre du conte de fées et simultanément une volonté de laisser la langue et sa musicalité propre conduire le récit.

Au-delà du cas particulier du *Vaillant petit tailleur*, il me semble important de souligner en conclusion le statut plus général qu'occupe dans l'univers contemporain le type de jeu d'allusions et de complicités fortes qu'il met en place. Des œuvres ironiques comme celles d'Éric Chevillard ou de Pierre Senges, pour citer ici un auteur qui lui est proche à plus d'un titre, mettent le lecteur au défi. Il est invité à – voire sommé de – quitter ses habitudes confortables et à prendre le risque de se perdre dans les ambiguïtés et les doubles sens mis en place par la fiction.

De ce point de vue, ces textes participent d'une tendance de notre modernité extrême qu'Avital Ronel a circonscrite de manière très pertinente. *Test Drive* (2005), qui étudie la fascination de notre époque pour la mise à l'épreuve, souligne que l'examen – le test – entretient une relation très forte avec la

figure rhétorique de l'ironie. S'en rapportant explicitement à Schlegel et l'*Athenäum*, la philosophe américaine écrit : « L'ironie et l'épreuve impliquent une certaine tolérance au risque, et alimentent les contours gauchis de l'accélération temporelle. Tous deux produisent de nouvelles ruptures, de nouveaux bouleversements » (2009 : 30).

Ces ruptures et ces bouleversements sont incontestablement ceux que l'on a observés dans l'œuvre de Chevillard. Il est impossible chez lui de « de freiner le mouvement pour récupérer les conséquences imprévisibles de l'ironie » (2009 : 30), comme on pouvait encore le faire à la lecture de Tournier chez qui l'ironie n'interdisait pas d'imaginer un sens relativement stable.

Tout lecteur du *Vaillant petit tailleur* quitte la « perspective de la vache » pour enfourcher un taureau, qu'il doit, toujours selon Ronell,

chevaucher comme un animal de rodéo, jusqu'à ce qu'[il] soit jeté par terre, brisé, terrassé. Il est indispensable de retenir l'hypothèse selon laquelle l'ironie, comme la mise à l'épreuve, la soumission au test, finira par nous détruire (2009 : 30-31).

La dernière phrase citée fait toutefois résonner *douloureusement* la question du devenir de ce type de lecture, qui est évidemment d'abord celle du futur de la littérature autoréférentielle exploitant le principe de la parabase permanente. Comment éviter en effet que le jeu significatif de l'ironie ne se transforme à la longue en un simple exercice, remuant peut-être, mais gratuit ?

Ce n'est certes pas le moindre intérêt de l'étude des œuvres de l'ironie triomphante que d'observer comment des écrivains comme Chevillard parviennent, sans jamais se répéter, à tenir toujours éloignée la menace.

BIBLIOGRAPHIE

- BESSARD-BANQUY, Olivier (2003), *Le roman ludique. Echenoz, Toussaint, Chevillard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion. (Coll. « Perspectives ».)
- BYRON, lord ([1824] 1986), *Don Juan*, New York, Penguin classics.
- CHEVILLARD, Éric (1989), *Le démarcheur*, Paris, Éditions de Minuit.
- CHEVILLARD, Éric (2003), *Le vaillant petit tailleur*, Paris, Éditions de Minuit.
- CHEVILLARD, Éric (2004), « Une magnifique liberté », *Magazine littéraire*, n° 432 (juin), [En ligne], [<http://www.eric-chevillard.net/lectures.php>], (1^{er} octobre 2010).
- CHEVILLARD, Éric (2009), *L'autofictif*, fragment 707, 28 octobre, [En ligne], [<http://www.eric-chevillard.net>] (1^{er} octobre 2010).
- FAVRE, Emmanuel (2005), « Cheviller au corps », entretien avec Éric Chevillard, *Le Matricule des anges*, n° 61 (mars), [En ligne], [http://www.eric-chevillard.net/e_chevilleraucorps.php], (1^{er} octobre 2010).
- LARNAUDIE, Mathieu (2007), « Des crabes, des anges et des monstres », entretien avec Éric Chevillard, dans *Devenirs du roman*, Inculte/Naïve, [En ligne], [http://www.eric-chevillard.net/e_descrabesdesanges.php], (1^{er} octobre 2010).
- LÉMI (2008), « J'admire l'angélisme des pessimistes. Comme si la situation pouvait empirer encore! », entretien avec Éric Chevillard, *Article XI*, 27 septembre, [En ligne], [<http://www.article11.info/spip/spip.php?article108>], (1^{er} octobre 2010).
- RIENDEAU, Pascal (2008), « Des leurres ou des hommes de paille », entretien avec Éric Chevillard, *Roman 20-50*, n° 46, [En ligne], [http://www.eric-chevillard.net/e_roman2050.php], (1^{er} octobre 2010).
- ROCHE, Anne (2008), « Démolir Chevillard? », dans Claude PEREZ, Joëlle GLEIZE et Michel BERTRAND (dir.), *Hégémonie de l'ironie?*, publié le 22 juin, Fabula, [En ligne], [<http://www.fabula.org/colloques/document1039.php>], (1^{er} octobre 2010).

LA TRANSMISSION NARRATIVE

- RONELL, Avital (2009), *Test drive. La passion de l'épreuve*, traduction de Christophe Jacquet, Paris, Stock.
- SCHOENTJES, Pierre (2001), *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Essais ».)
- TOBIASSEN, Elin Beate (2008), « Promenades de lecteurs dans *Le vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard », *French Studies*, vol. 62, p. 313-327.
- VALÉRY, Paul (1960), *Tel quel*, dans *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

TROMPE-VOIX, ATTRAPES ET POSTICHES.
BASTARD BATTLE DE CÉLINE MINARD

Bruno Blanckeman

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

En 2008, Céline Minard publie aux Éditions Léo Scheer son quatrième roman, *Bastard Battle* : il est écrit, de la première à la dernière ligne, en ancien français – du moins dans une langue qui pastiche une certaine norme linguistique communément associée à la fin du Moyen Âge. Le personnage-narrateur est un clerc pris en plein XV^e siècle dans le siège d'une petite ville de province et qui ne doit la vie sauve qu'à son statut de récitant lettré. Le siège de la ville de Chaumont, ici évoqué, eut lieu, mais l'on ignore si un lettré en tint la chronique... Le roman pose sur le plan de la fiction le problème de la transmission, historique et narrative : comment l'histoire se fait-elle, c'est-à-dire comment s'écrit-elle ? Quels modèles culturels et littéraires en préemptent-ils la composition ? Quels sont, à l'intérieur d'un énoncé qui s'affiche fictionnellement comme un témoignage, les inflexions et les effets de l'acte d'affabulation ? Tout le roman est porté par un esprit de jeu tantôt léger, tantôt grinçant qui, littéralement, prend voix. Une voix de fiction, en abyme de toute fiction tant plusieurs degrés la règlent et plusieurs cordes se nouent en elle, énonce à la première personne une histoire, laquelle se déploie en funambule sur la ligne étroite démarquant le pastiche de la parodie et des événements historiques attestés de la bibliothèque qui les virtualise. Ce petit livre drolatique, qui semble écrit comme

pour accomplir une prouesse, n'en pose pas moins à la légère quelques questions de fond. Qui raconte l'histoire ? Dans quelle mesure, ou selon quelles limites, le conteur, mobilisant les ressources diversifiées d'un art mais aussi les ressorts d'une personnalité intime, devient-il le produit de son propre conte ? À qui s'adresse-t-on et que transmet-on, depuis quelles sources avérées vers quel lieu de fertilité potentiel, et selon quelles dynamiques porteuses ou quelles résistances freinantes ?

Bastard Battle : le titre à lui seul tient lieu d'étendard, rythmé par des sonorités d'olifant et porté par la figure du bâtard qui entretient, on le sait, des relations étroites avec l'art du roman. La bataille en question, pour se jouer au XV^e siècle en Haute-Marne, se mène aussi sur le terrain des formes et n'est pas sans résonner avec celle, illustre, de Pharsale dont elle constitue comme une miniature inversée. L'une et l'autre se tiennent en vis-à-vis à la croisée d'une période et d'une esthétique distinctes : une modernité à dimension expérimentale qui tend parfois à s'égarer dans ses constructions labyrinthiques au début des années 1970, pour la première, une postmodernité à dimension ludique qui donne souvent l'impression de tourner en rond dans sa cage aux codes, au tournant du XXI^e siècle, pour la seconde. La question posée dans les deux cas est celle du formalisme et de ses bons usages. S'il est un formalisme creux, que satisfait le seul jeu narcissique avec les formes de la langue et de la narration, il est aussi un formalisme plein qui, par le travail mené sur ces formes, éprouve la capacité de la conscience à entretenir et à enrichir ses propres unités de mesure, à les affiner pour en éviter l'ankylose – un formalisme spéculatif en ce qu'il garantit, depuis le travail mené sur la pragmatique du récit, la puissance de recherche symbolique et d'interrogation critique propre à toute littérature.

Le narrateur du roman, Denysot, est un clerc qui raconte une bataille aux multiples rebondissements ayant donc pour enjeu Chaumont, tour à tour prise par une bande de dangereux pillards menés par le Bastard et libérée par une coalition des plus composites. Comme cette coalition, le récit obéit à un principe

d'hybridation qui fait de lui un parfait bâtard tant, sur un plan linguistique et littéraire, il amalgame de généalogies improbables. Les modèles interfèrent et s'entrecroisent : écrit en trompe-voix, le texte génère un roman pipé, pour reprendre l'image de l'envoi (2008 : 7¹). Son écriture unifie des automatismes langagiers et des références intertextuelles incompatibles, dans un style de synthèse artificiel, produit par la seule dynamique narrative calquant les états lexicaux, syntaxiques, grammaticaux et graphiques propres à la langue lettrée du XV^e siècle. Le texte assure en cela au pastiche une fonction déterminante selon un montage empruntant à des dialectes, des époques et des textes hétérogènes. C'est en quelque sorte l'idée d'une langue une et indivisible, traversant les siècles en portant avec elle l'identité d'une communauté soudée, qui se trouve tournée en dérision sous la forme d'une langue de carton-pâte *médiévale-revival*. On sait combien cette idée traverse les temps, de l'idéal du bel *françois* dans le Moyen Âge à l'idéologie de la République des Jules (Ferry, Grévy, Michelet, Vallès).

Ce qui se repère à l'échelle philologique de la phrase se confirme à l'échelle morphologique du récit. Le pastiche relève de l'imitation stricte de différents styles – quatre prévalent – selon des modalités d'emprunt elles-mêmes différenciées. Aux récits épiques des chansons de geste, le conteur emprunte une rhétorique accumulative. Du style poétique de François Villon, il retient le pittoresque de la gueuserie, une truculence mi-épique mi-lyrique propre à dire la vie des miséreux, des moins que rien, des va-nu-pieds, marginaux, dont lui-même, « toujours beau débri-deur de boyte, et dérouillé du baston [...], déconnu, tonsuré, toujours m'en est la porte ouverte comme pauvreté sur moi reverté » (*BB*: 103). Au style des récits historiographiques à la Jean de Joinville, il prélève l'art de narrer avec précision et grandeur les faits et gestes de la noblesse d'armes :

1. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention *BB* suivie du numéro de la page.

Régnier de Montigny fut armé et cestui-là, que le bastard haïssait en secret pour cause de sa vraie noblesse, était rompu au métier et au style des armes anciennes. Ce qui changea l'allure.

Au signal les deux chevaliers s'élançèrent de concert dans la lice, portant deux lances itelles de quatorze empan, brassards, avant-braz et gantelets sans garde, empan et dossières sans accessoires aulcuns.

Empris du même feu de chevalerie les deux adversaires se touchèrent vite et violemment au flanc pour Enguerrand qui fut déséquilibré mais resta en selle, au chef pour Régnier de Montigny et d'un tel coup que son bassinet sauta au pied des gradins. Au deuxième assault, ils se choquèrent si procheement que leurs gantelets s'agrippèrent, toutes lances brisées. Du bras gauche, Enguerrand frappa Régnier à la poitrine qui chut dans la lice (*BB*: 56).

Enfin, des archives et récits anonymes qui constituent la matière première des enquêtes historiques menées par les historiens comme Jacques Le Goff, il simule la reconstitution minutieuse, sur fond de détails chronologiques, topologiques, météorologiques, du long siège de Chaumont en 1437, cet événement local constituant sur le plan de la micro-étude de terrain un révélateur des crises endémiques que connaissent alors les provinces de France en leurs bourgs². La seule imbrication dans l'exercice du pastiche de ces quatre hypotextes suscite un premier effet parodique en raison même de leur disparate, et l'un des pseudonymes du conteur, Denysot dit Spencer Five dit le Hachis, commence à se motiver. Quand on garde à l'esprit que le sens premier du mot *pastiche* désigne un pâté, on saisit que le hachis en question est autant littéraire que militaire. Si l'exercice du pastiche s'apparente à un pillage, celui de la parodie en constitue l'étape suivante, celle du saccage. Bastard battle, dit-elle ?

C'est toutefois un élément incongru mais pleinement intégré dans la poétique de la fiction qui valide la machinerie parodique. Son application recoupe l'une des figures héroïques

2. Pour exemples, voir les pages 22, 35, 47, 84-86.

du roman. Le membre le plus actif de la coalition victorieuse est une femme mercenaire, double infraction aux usages d'une époque et d'une littérature qui n'apprécie l'héroïsme au féminin que lorsqu'il revêt les traits dévots d'une pucelle rissolant au bûcher. Comble de la fantaisie – mais une fantaisie qui structure la lettre du texte et le jeu avec l'intertexte –, cette femme mercenaire est asiatique et, en bonne adepte du jiu-jitsu, boute l'ennemi ignoble, le Bastard, hors de Chaumont grâce à une technique de défense et d'attaque directement tirée de sa maîtrise des arts martiaux :

Trois cents flèches volent vers la démonsse. Immobile, ne fuyant, ne mouvant ni pied, ni bras, ni cil, elle semble attendre infiniment la volée mortelle. Mais à son heure, au juste terme d'être percée de toutes parts, elle s'élance, sa hallebarde s'élève et tourne en moulin fol, par en bas, par le ciel, par l'horizon. Les traits bondissent en retour, filent à l'envers à rebours, éclatent sur son arme, dégringolent à ses pieds. Par trois sauts enroulés en l'air, déroulés en l'air, repris à l'est et à l'ouest, elle fait place nette de la nuée de trois cents flèches. Je l'ai vu (*BB*: 17).

L'exercice de haute voltige prêté à l'héroïne concerne au premier chef l'art de la romancière elle-même. Celle-ci semble mettre à l'épreuve la langue en multipliant les tours et les passes visant à l'assouplir, à tirer profit de son potentiel d'adaptation et de rebond. Même épreuve à l'adresse du récit, de sa capacité à produire des séquences de fiction inédites depuis la simple exploitation – mais la conjugaison nouvelle – de ses compétences élémentaires : le jeu pratiqué est celui des ajustements improbables, lorsque les figures rhétoriques démarquées du style épique servent à articuler les figures thématiques du combat de samouraï, ce qui crée un effet de dissonance savoureux. Il ne reste plus alors à Minard qu'à resserrer et à ouvrir le champ d'application parodique lui-même pour en parfaire l'usage.

Le resserrage passe par les références et les citations malaxées dans le texte, comme autant de condiments relevant le hachis quand, au hasard d'une réplique, Rutebeuf s'abreuve à

Jean de La Fontaine et la grièche d'hiver atteint la cigale, déguisée en grillon, l'image même du conteur qui chante à tous les vents : « Tu es un grillon ! L'été tu crèves, l'hiver tu gèles, sec et noir comme un écouvillon, et froid au cul quand bise vente » (BB : 73). Le jeu parodique présente ici trois modes opératoires : l'inclusion citationnelle (Rutebeuf), le travestissement synonymique (le grillon pour la cigale, la cigale pour La Fontaine, La Fontaine pour le conteur) et l'écho onomastique (l'écou/villon, tout aussi bien écho à Villon). La réécriture de François Rabelais, quant à elle, fonde différentes scènes de combats. Minard lui emprunte l'art de la variation sur le grand charcutage des corps, angles d'attaque, postures de fuite, motifs des membres tronçonnés et des viandes volant dans l'espace, avec une ébriété qui confère au champ de massacre un goût indécent de scènes de ripailles³. Le moine-soldat de Rabelais qui, dans *Le tiers livre*, expédie avec une fougue sanguinaire les méchants chrétiens, se nomme frère Jean des Entommeures, et l'on se souvient que ce dernier mot était alors synonyme de *farce*, de *pâté*, de *hachis*. Baptême de conteur, donc. Le cas Rabelais importe, car il montre comment, dans le roman, pastiche et parodie rivalisent, se combattent, se défont au gré des chassés-croisés d'une réécriture qui remet en question leur distinction, comme si elle n'était que joute et prouesse. La parodie devient en effet elle-même objet de pastiche à partir du moment où le roman pastiche autant les parodies de récits épiques (à la Rabelais) que les récits épiques qui leur servent alors de modèles. Quant à l'exercice du pastiche, il recouvre une dimension intrinsèquement parodique parce qu'anachronique à deux niveaux, attribué à un clerc vivant en un temps qui en ignore pour des raisons culturelles la pratique,

3. « Il s'en tua par brassées. Et bienheureux iceux qui furent occis premièrement car aux aultres, on arracha dents et langue. Puis au pied de leur prier desnudé crucifié dont le sang coulait noir sur la croix, tous ces moynes aux bouches rouges furent percés de flèches. [...] Dégousté, le bastard abattit la croix à la hache et compissa tout du long le martyr. Il en était là, andouille en main, quand arriva emmi le cloître un novice chargé d'un boisseau de simples » (BB : 42).

laquelle s'impose trois siècles plus tard, autant qu'il ne peut guère imiter les œuvres d'un Rabelais qui en 1437 reste encore à naître. C'est ce hiatus entre l'application structurellement fondée d'un type d'écriture et son actualisation comme mode d'énonciation fictionnalisé à l'intérieur d'un dispositif romanesque d'ensemble qui génère le processus de parodisation.

Ce processus connaît alors des modes d'application annexes plus classiques. Ainsi des associations de termes porteuses d'un effet d'anachronisme ou d'anatopisme. Anachronisme : « À dix pas, il s'arrêta, son compaignon derrière lui, et s'excusa d'apparaître ainsi sans annonce, et assura que n'avait nul besoin d'un comité de réception, qu'il passait par icy discrètement pour vider un gobeau en bonne entente avec tout un chascun » (*BB* : 31). La belle allure imitative de l'ancien français, avec ses particularismes orthographiques, syntaxiques et argotiques, est quelque peu troublée par l'insertion d'un « comité de réception » tout droit issu de la seconde moitié du XX^e siècle. Anatopisme, lorsque certaines intrusions lexicales attestent d'un glissement de terrain provocateur, ainsi des anglicismes et du côté ancien français qui en résulte, insertion fonctionnant comme l'évocation plaisante des combats qui opposent régulièrement la France toujours éternelle à la déjà perfide Albion. Le titre lui-même en est la première illustration, de même le nom du narrateur qui, en des temps où l'autorité littéraire s'accommodait fort bien de l'anonymat, concentre à lui seul un prénom et deux surnoms comme une sorte de titre dynastique burlesque⁴.

Resserrement de champ littéraire ici, mais ouverture là, avec l'emprunt régulier, dans les scènes de combat, à une poétique cinématographique diversifiée. Si elle exclut les deux extrêmes que représentent la poésie sophistiquée d'un Éric Rohmer (*Perceval le Gallois*) et le comique troupier d'un Jean-Marie Poiré (*Les visiteurs*), elle se rapproche parfois des films reconstituant sur un mode loufoque l'univers du Moyen Âge (les Monty Python). Mais elle assimile aussi les codes des films de kung-fu,

4. Page 103. Lire aussi page 58, l'arme nommée la « morning star ».

voire, dans son exhibition appliquée de figures de combats orientaux exigeant un long entraînement, les clichés des téléreportages tournés dans les salles de dojo dont s'enorgueillissent nos sous-préfectures. La combinatoire de différents modèles de fiction et leur actualisation selon des modalités d'écriture relevant du pastiche ou de la parodie, selon que l'on en considère les segments respectifs ou le maillage d'ensemble, agissent donc sur un plan endogène (rapport du roman à sa propre histoire) et exogène (rapport du roman à ses concurrents culturels) avec une vitesse de réglage narratif qui assure au roman sa dimension de grand hachoir. Pour le meilleur et pour le rire certes – mais d'un rire qui ne s'autosuffit pas, de toute évidence, quand bien même il consacre une authentique prouesse d'auteur. Ce qui frappe dans le roman de Minard, c'est combien l'intelligence affichée du jeu – l'exercice de virtuosité – stimule l'intelligibilité masquée du propos – ses lignes de sens, son autorité. Toute une réflexion sur l'histoire accompagne le récit de la première à la dernière page du récit – réflexion grimée et travestie, jouant de ses degrés enchâssés pour se faire entendre sans esprit de sérieux, avec esprit, simplement :

Mais qui peut dire où commence l'histoyre monseigneur ?
On sait à peine où elle finit. Car il ne suffit pas de pendre.
Voyez le Clerc-des-Loges, une pauvre tête encordée, un écouvillon, cinq siècles après, qui le sayt ? moi ! il continuera de chanter.

Jehan Rabustel – maudit syndic que les oeilz lui sortent par le nez ! a pris le reste de troupe, mais une histoyre, autant qu'on la conte, ne finit pas (*BB* : 7).

Mais grillon toujours, en été, je repaire en ermitage, déconnu, tonsuré, au bord d'un étang seulet. Et ce rien faisant, la mémoire ne me tarissant, j'emplis les feuillets. [...] Et lors qui peut dire où finit l'hystoire et de quelle manière ?

Bar-sur-Aube ou un aultre, tout corps, every body, qui porte en teste la bastard battle complète et tient encore les armes, en tous lieux la portera et en écho par les siècles. Et ainsi ja l'hystoire ne finira (*BB* : 103-104).

La réflexion sur l'histoire vise les événements qui la constituent, événements situés dans le temps, donc uniques en tant que tels mais aussi profondément répétitifs, obéissant à des paradigmes dont la guerre, quels qu'en soient les avatars, est l'illustration la plus expressive. On ne peut s'empêcher d'établir un parallèle d'époque avec d'autres récits qui élisent chacun un bastard battle et en font la manifestation emblématique de quelque thanatopraxis, un principe de mise à mort de la civilisation par elle-même sans laquelle il semble qu'elle ne puisse se survivre, par laquelle tout à la fois elle s'absout et se régénère et dont la forme varie sans cesse à travers les temps. Bastard battle les guerres ethniques du Rwanda dans la trilogie de Jean Hatzfeld (2000, 2003 et 2007), bastard battle la guerre de décolonisation algérienne dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier (2009), bastard battle la Seconde Guerre mondiale dans *Jan Karski* de Yannick Haenel (2009), bastard battle la guerre civile de la Terreur dans *Les Onze* de Pierre Michon (2009)... Ce que compose Minard, avec cet «écho par les siècles» et ces usages du futur achevant le livre et en constituant l'envoi, c'est la version fantaisiste de cette littérature spectrale qui, depuis un quart de siècle, appréhende l'avenir par le prisme d'un passé de la hantise. Le spectre désigne à la fois ce qui se profile au futur et ce qui vient de la nuit des temps, ce qui menace le présent en amont comme en aval. «Et ainsi ja l'hystoire ne finira.»

Par-delà les événements eux-mêmes, la réflexion porte sur les formes qui les articulent et les transmettent, les récits fondateurs de l'histoire, et sur les figures qui leur prêtent voix et conscience, les faiseurs d'histoires, les conteurs, les clercs. L'histoire n'est que transmission, et tout acte de transmission narrative est à la fois bâtard et mercenaire : il pille des sources intertextuelles différentes qui font de lui un parfait hybride, mû par un bel esprit de conquête au nom des valeurs de circonstance qu'il défend. Le jeu de la réécriture, la polyphonie interne au roman, les multiples voix qui parasitent celle du conteur, les phénomènes d'écho et de démarquage, de reprise et d'altération, la palinodie des registres, entre pastiche et parodie, entretiennent cette bâtardise foncière

du récit. Quant à son statut de mercenaire, les prouesses verbales, rhétoriques, intertextuelles qu'il accomplit pour réduire à merci le lecteur, c'est-à-dire en faire de haute lutte la conquête et le séduire, ne peuvent qu'être couronnées de succès.

C'est bel et bien un vigoureux éloge du roman comme bâtard que propose Minard. Non pour faire de cet état la marque d'une infamie disqualifiante – une régression, une déperdition de son énergie, comme un certain discours décliniste nous incite à le penser –, mais au contraire une régénération, une énergie en retour du temps qui le qualifie, pour peu qu'il sache mobiliser toutes les figures acquises au gré de son histoire et, à l'image du samouraï voltigeur, se propulser grâce à elles à des hauteurs d'esprit insoupçonnées puis passer à l'offensive. *Bastard Battle* multiplie à cet effet les phénomènes de trompe-voix, d'attrape-lecteur et de postiche narratif. Par là même il propose une défense des pouvoirs illusionnistes de la fiction romanesque et une illustration de sa puissance spéculative, jouant, contre le primat de la virtualité technologique, la carte de la virtuosité narrative sur le mode de la fantaisie postmoderne, légère mais dense. D'une part, il nous invite à penser les conditions d'une fiabilité du récit exclusivement tropologique qui lui permet d'être efficace hors du livre même. Seule la réappropriation des modèles littéraires et des catégories de la langue peut fonder un discours dégageant quelques invariants, ce qui discrédite par là même toute bouffissure d'époque, mais aussi contre peut-être tout risque d'amnésie collective. D'autre part, l'autorité du narrateur semble comme préemptée par le récit lui-même, donc totalement désinvestie de l'anecdote psychologique et du présupposé ontologique, mais motivée par un principe anthropologique – une pulsion, ou compulsion, de narration (faire trace, faire graphe, créer) qui convertirait la pulsion contraire (biffer, effacer, guerroyer).

TROMPE-VOIX, ATTRAPES ET POSTICHES

BIBLIOGRAPHIE

HAENEL, Yannick (2009), *Jan Karski*, Paris, Gallimard.

HATZFELD, Jean (2000), *Dans le nu de la vie*, Paris, Éditions du Seuil.

HATZFELD, Jean (2003), *Une saison de machettes*, Paris, Éditions du Seuil.

HATZFELD, Jean (2007), *La stratégie des antilopes*, Éditions du Seuil.

MAUVIGNIER, Laurent (2009), *Des hommes*, Paris, Éditions de Minuit.

MICHON, Pierre (2009), *Les Onze*, Paris, Verdier.

MINARD, Céline (2008), *Bastard Battle*, Paris, Éditions Léo Scheer.

POUR UNE HISTOIRE SECRÈTE
DU ROMAN CONTEMPORAIN.
2666 DE ROBERTO BOLAÑO

Emmanuel Bouju

Université Rennes 2, Université européenne de Bretagne

La seule tâche de l'artiste, c'est d'explorer des significations possibles, dont chacune prise à part ne sera que mensonge (nécessaire) mais dont la multiplicité sera la vérité même de l'écrivain.

Roland BARTHES,
« La réponse de Kafka » (1960),
dans *Essais critiques*.

Ah, la notion du temps des gens malades, quel trésor caché au fond d'une grotte dans le désert !

Roberto BOLAÑO
2666.

On dit souvent des grands écrivains qu'ils sont « inclassables », et cela sert surtout à se dissimuler la difficulté que l'on éprouverait à leur attribuer une place précise dans le système de la littérature. Mais que l'œuvre de Roberto Bolaño soit proprement inclassable, c'est une évidence pour qui l'a lue et une nécessité pour qui l'a écrite : de la poésie « infra-réaliste » au roman-

monde, du Chili dont il est originaire (et exilé) à l'Espagne où il a écrit et publié, de l'avant-gardisme politico-littéraire à la reconnaissance par ses pairs, les coordonnées de Bolaño sont multiples et mobiles sur la carte du littéraire, et ne se laissent pas plus saisir d'un seul geste qu'elles ne définissent une seule trajectoire d'écrivain. D'aucuns ont eu un prix Nobel pour moins que ça ; Bolaño, lui, est tout simplement mort dans la foulée d'une œuvre en expansion permanente et dont la reconnaissance internationale ne fait que commencer d'être clairement perceptible.

Plusieurs des romans ou des nouvelles de Bolaño – comme *Amuleto*, *Nocturne du Chili* ou *Les détectives sauvages* – se prêteraient volontiers, de façon singulière et exemplaire à la fois, aux questions de la transmission narrative, de la filiation littéraire et de l'autorité d'auteur. Mais aucun, sans doute, ne peut éclairer ces questions et leur portée contemporaine aussi bien que *2666*.

Car *2666*, dernier ouvrage achevé par Bolaño dans l'urgence de sa propre disparition au monde (le 15 juillet 2003), est à la fois un roman du crime et de la littérature, un roman du nazisme et de sa perpétuation dans l'horrible série des viols et de meurtres de femmes au Mexique, un roman de la quête d'un idéal littéraire, mais aussi du mal et de la maladie auxquels la littérature « s'oppose » dans une « bataille perdue d'avance » (Bolaño, 2004 : 161), un roman de la filiation et de la réécriture, un roman de la transmission narrative comme mystère et chiffre, un roman, enfin, de la reconnaissance de l'autorité littéraire à partir des traces laissées par sa disparition.

2666 est composé de cinq livres possiblement autonomes, aux styles distincts mais avec un univers partagé et un arrière-fond référentiel commun – cinq « parties » (*partes*) d'un même tout :

1. « La partie des critiques » – quatre critiques spécialistes de Benno von Archimboldi, le grand écrivain allemand inventé par Bolaño – un écrivain invisible en quête duquel ils se lancent ensemble, sans jamais le retrouver, mais jusqu'à s'approcher au plus près de lui à Santa Teresa, la ville

imaginée par Bolaño dans l'État du Sonora, à la frontière nord-ouest du Mexique (« une oasis d'horreur dans un désert d'ennui », selon son épigraphe baudelairienne) ;

2. « La partie d'Amalfitano » – l'écrivain et philosophe chilien, universitaire exilé à Santa Teresa, vivant seul avec sa fille Rosa et avec la compagnie d'une voix mystérieuse qui le maintient vigilant au bord de la folie ;
3. « La partie de Fate » – le journaliste afro-américain de Brooklyn envoyé à Santa Teresa pour couvrir un match de boxe et qui a la tentation d'écrire un récit sur l'effroyable série de crimes de femmes qui s'y déroule, avant de devoir partir précipitamment pour sauver Rosa Amalfitano ;
4. « La partie des crimes » – ces centaines de viols et assassinats de femmes commis dans le Sonora depuis 1993, que décortique le narrateur dans un récit ultra-minutieux avec centrage sur Klaus Haas, le meurtrier présumé – celui dont l'emprisonnement permet surtout au réseau de narcotrafiquants, de policiers et de fils de notables de poursuivre leurs crimes ;
5. « La partie d'Archiboldi » – biographie de Hans Reiter alias Benno von Archiboldi, centrée sur sa participation à la guerre, tel un géant indestructible, dans les rangs de la Wehrmacht, puis sur sa carrière d'écrivain secret et exigeant : la biographie et le roman s'achèvent au moment de son départ au Mexique après que sa sœur Lotte lui eut appris que son neveu, Klaus Haas, y est emprisonné pour la série des meurtres.

Ces cinq parties sont donc liées étroitement par le motif du désert et des crimes – de l'horreur qui « est le destin [de] toute oasis » (Bolaño, [2003] 2004 : 158) – et par celui de l'écriture qui tente de s'opposer à la radicalité du mal ; ces cinq parties sont également liées par le principe d'une continuité narrative sensible et subsumées sous l'unité d'un titre mystérieux ; ces cinq parties sont organisées en somme selon un principe de composition

polytextuelle et de vraisemblance diégétique dont le lecteur peut trouver un analogon intra-fictionnel avec le *Testament géométrique* de Rafael Dieste, un livre que découvre Amalfitano dans ses cartons et qui, d'après sa quatrième de couverture, « était en réalité composé de trois livres, “avec leur propre unité, mais fonctionnellement reliés par le dessein de l'ensemble” » (Bolaño, [2004] 2008 : 219¹).

Or dans ce dessein ou ce « destin de l'ensemble » – « *el destino del conjunto* » (Bolaño, 2004 : 240) – réside ce que le personnage d'Amalfitano appelle alors « un mystère qui dépasse » (2666 : 220) le lecteur (mais qui lui appartient également), un mystère qui relève d'une *disposition* conforme à la rhétorique narrative très singulière du roman – une disposition au secret, pourrait-on dire : 2666 orchestre ainsi la négociation secrète d'un contrat de lecture frappé d'inquiétude, et qui ne peut être signé qu'au terme de l'expérience de lecture, quand l'auteur coïncide tout entier avec l'exercice de régie métanarrative, dans toutes ses ruses, ses failles et ses ambiguïtés – au point que l'on puisse considérer peut-être que se trouve dans cet exercice le véritable « testament » de Bolaño.

Pour rendre compte de cette entreprise (et de ce testament secret), je vais « traiter de cinq sujets, pas un de plus, pas un de moins » (2666 : 285) et imiter sa configuration, avec diversité de styles et dessein d'ensemble.

UNE ÉNIGME SANS FIN

Contrairement à ce qui est habituellement lié aux troubles de la transmission narrative, le dispositif narratif est ici parfaitement simple : narrateur extradiégétique constant au fil des cinq parties, avec exercice à discrétion de la focalisation zéro et délégation logique à une multiplicité, certes vertigineuse mais toujours clairement intégrée au récit-cadre, d'intra-narrateurs relais.

1. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention 2666 suivie du numéro de la page.

En revanche, cette clarté logique du régime narratif – sans risque pour la vraisemblance du récit ni soupçon *a priori* de non-fiabilité – va de pair avec une profondeur troublante, liée essentiellement à la régie, à la fois macro-structurale et micro-textuelle, des récits concaténés. Tout se passe comme si l'on disposait d'un dispositif à clé mais sans résolution, fait de pistes qui ne mènent nulle part : un puzzle inachevable, une géométrie sans loi, une architecture sans système.

Cela se manifeste par des étagements narratifs à l'intérieur de chaque partie mais avec enchâssements réversibles – comme dans l'histoire du peintre Edwin Johns dans la première partie ou dans les récits de rêves et d'événements réels emboîtés les uns dans les autres. Cela se manifeste aussi par le tuilage réciproque des parties : chevauchements avec passerelles d'une partie à une autre et hypothétique linéarité chronologique de partie à partie, finalement contredite : le roman s'achève sur le départ d'Archimboldi au Mexique, alors que la partie des critiques allait d'emblée au-delà, jusqu'au point où Archimboldi se confondait déjà, aux yeux de ses critiques, avec tout Santa Teresa (2666 : 189).

En définitive, le dispositif polytextuel relève d'une circularité sans centre reconnaissable ni circonférence claire : y a-t-il centrage sur les crimes, sur Archimboldi, sur Amalfitano, sur Fate ? Il y a des arguments (non décisifs) pour chacun : la profondeur évidente de l'horreur des crimes (dont dépend le « destin » de tous), mais aussi la trajectoire directrice de la biographie d'écrivain qui traverse tout le récit, mais encore la présence constante, en sourdine, de la lucidité désespérée d'Amalfitano, et encore un point d'équilibre sur la figure symbolique de Fate, etc. Cette géométrie thématique incertaine n'est que le symptôme d'un principe plus fondamental lié à la dynamique du récit d'ensemble – celle d'une série de cercles avec attraction, focalisation sur la zone des crimes au Mexique, mais aussi avec impression de ne jamais pouvoir atteindre la cible de cette focalisation, à la manière des *Variations sur Zénon d'Elée* qui font partie des livres de Rafael Dieste dont s'informe Amalfitano.

Le récit est un dispositif qui imite les paradoxes de Zénon, ou plus précisément ceux des escaliers d'Escher : ce qui prolonge peut être ce qui précède, ce qui est surface est peut-être profondeur, l'entrée est peut-être la sortie, la réponse est peut-être la question, etc. Cela fait du roman un entrelacement complexe d'enquêtes sans fin : énigmes partiellement résolues mais en définitive toujours ouvertes – à l'instar des deux principales (celle des crimes du Sonora et celle du devenir d'Archiboldi). Et cela permet à Bolaño de bâtir ironiquement son roman sur les débris épars de la littérature et l'ossuaire de ses plagiaires par anticipation : depuis le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach ou *Le roi des aulnes* (version Johann Wolfgang von Goethe ou version Michel Tournier, selon les moments) jusqu'à *L'étranger* revu par *Twin Peaks* de David Lynch (dans la partie de Fate).

UN « TESTAMENT GÉOMÉTRIQUE » OUVERT AUX QUATRE VENTS

Pour parvenir à ses fins, le récit se fonde sur la dépense narrative à chaque point du roman et sur la *dispositio* d'ensemble, aux lois secrètes : un chaos méthodique à la Ernesto Sabato, une architecture sans système, qui menace la vraisemblance pragmatique mais qui est capable également de la stabiliser par l'usage ponctuel de modèles intra-fictionnels.

Ainsi en est-il des peintures du nazi fou dans l'isba des Ansky (cinquième partie) – dont « la disposition de chaque élément laissait deviner une ironie et donc une maîtrise secrète beaucoup plus grande que celle qui s'offre au premier coup d'œil » (2666 : 841) ; comme le roman, il s'agit d'une fresque en cinq parties, qui représente Archiboldi lui-même en géant blond, et au centre de laquelle « se dressait une place pavée, une place imaginaire que Kostekino n'avait jamais eue, peuplée de femmes ou de fantômes de femmes, aux cheveux hérissés » (2666 : 841).

De façon analogue, le lecteur trouve plusieurs possibilités de mise en abyme en forme de chausse-trappes narratives, chaque

fois imparfaites et ironiquement défaites par le récit : *Le crépuscule* d'Ivanov et le cahier d'Ansky (lui-même matrice de toute l'œuvre d'Archiboldi) ; *Le roi de la jungle* d'Archiboldi que lit sa sœur avec la surprise de retrouver son enfance et de la voir se dissoudre comme « dans un chaudron bouillant » (2666 : 1006) ; la bibliothèque de l'éditeur Bubis – « [...] un chaos qui reflétait le monde, riche et prodigieux en dépit des guerres et des injustices » (2666 : 916) –, etc.

Surtout, j'y reviens, on peut voir dans *Le testament géométrique* de Rafael Dieste – qu'Amalfitano trouve dans ses affaires sans avoir le souvenir de ne l'avoir jamais acheté (ce qui est le signe d'un jeu métalectique) — un modèle idéal qui demande à être ouvert aux quatre vents et battu par l'air et la pluie de la réalité : c'est ce que fait Amalfitano en le suspendant dans sa cour, selon une technique de Marcel Duchamp, qui « avait pris plaisir à discréditer “le sérieux d'un livre empli de principes” comme celui-là » et, « en l'exposant aux rigueurs du temps, [lui] “avait enfin appris deux ou trois choses de la vie” » (2666 : 225).

Poursuivant cette hypothèse spéculaire, le lecteur établirait volontiers une équivalence entre Amalfitano et lui, autant qu'entre Amalfitano et Bolaño (tous deux Chiliens exilés) : la lecture de 2666 est elle aussi une quête tâtonnante, guidée par une « voix » secrète et anonyme aux bords de l'horreur et de la rédemption, et qui passe par la nécessaire conjuration de la fascination pour l'idéal et les apparences que cette fascination fait revêtir à la réalité.

Et peut-être, plus généralement, les diverses figures fictionnelles qui peuplent le récit occupent-elles autant la place virtuelle du lecteur qui fait face aux difficultés de la transmission narrative que celle de l'auteur aux prises avec la toute-puissance du Dieu caché qu'est son narrateur. C'est évidemment vrai des quatre critiques, dont la quête vaine leur sert surtout à apprendre la vie (et accessoirement à trouver l'amour), mais c'est vrai aussi de figures secondaires comme l'éditeur Bubis ou comme le vieil écrivain-devenu-simplement-lecteur, car apte à la récusation du culte des apparences et conscient que la forêt des œuvres

mineures sert tout juste à dissimuler la rareté de l'œuvre maîtresse (2666 : 891).

D'ailleurs Archimboldi, l'Auteur majuscule, pour devenir écrivain, ne fait jamais qu'emprunter à ce vieil écrivain-lecteur sa machine à écrire désaffectée – comme le lecteur que nous sommes prête à Bolaño, par son attention jubilatoire et souffrante à la fois, de quoi mettre en mouvement le mécanisme inquiétant qui fait de lui l'auteur (ou la fiction d'auteur) de son œuvre maîtresse.

CHIFFRE ET DÉCHIFFREMENT : EN NOMBRE DE 2666

À dire vrai, Hans Reiter/Archimboldi est lui-même lecteur autant qu'auteur, et même lecteur iconoclaste lorsqu'il répond, en plein nazisme, au grand chef d'orchestre prussien sûr de ses droits et de sa capacité à « contempler les affaires humaines avec équanimité », depuis ce qu'il appelle « la quatrième dimension » : « Tout est livre brûlé, cher maestro » (« du bruit, du bruit de feuilles froissées, du bruit de livres brûlés ») ; « que devient l'œuvre lorsqu'on la considère depuis une dimension supplémentaire ? toujours un livre brûlé » (2666 : 755-756).

Pour déchiffrer le mystère de 2666 – ce testament en forme de chiffre –, peut-être faut-il en effet *changer de dimension* et ne pas hésiter à le voir comme un *livre brûlé* : un livre brûlé dans l'incendie, « un livre qui est un pont en flammes »² (Bolaño, [2001] 2003 : 254) entre Archimboldi et Santa Teresa – puisque l'incendie fait figure de motif central dans le récit de la guerre (et de la vie) de l'écrivain, mais sert aussi à désigner la contagion dévorante et impunie des assassinats de femmes dans l'oasis du désert mexicain.

2666 pourrait avoir pour titre *Le grand incendie du désert du Sonora* – rappelant ainsi *Le grand incendie de Londres* qui permit naguère à Jacques Roubaud de faire son autoportrait d'écrivain à

2. Selon l'expression qui caractérise l'énorme anthologie de la poésie française dans la nouvelle intitulée « Photos » dans *Des putains meurtrières* de Bolaño (2003).

partir d'un modèle (historique et esthétique) précis, situé, justement, en 1666.

2666, ce n'est donc pas seulement le *chiffre* du Mal (666) au nouveau millénaire (2666), et c'est encore moins la passion trouble pour la numérologie du Mal : il faut entendre plutôt la curiosité profonde pour ce que recèle *le chiffre d'une histoire secrète*³ – celle de la réalité contemporaine et aussi celle du roman comme transcription de cette réalité –, une histoire secrète au cœur de laquelle se tient une douleur singulière et collective à la fois.

2666, ce n'est donc pas « un chiffre exact », en lequel, selon Bubis, seuls croient « les nazis [...], les sectaires, les dingues des pyramides » (2666 : 934) – mais pas les grands mathématiciens ni les éditeurs, qui eux « savent qu'on ne fait toujours que passer à travers l'obscurité » (2666 : 934) ; 2666, c'est *un nombre* comme le dit mieux l'espagnol, un nombre qui est un nom, « un nombre comme nom propre », à la façon dont, selon Roubaud (1989 : 367), les passionnés du nombre peuvent en faire l'expérience, plutôt une autre sorte de nombre d'or (de *nombre φ*), capable de laisser entrevoir des profondeurs secrètes et universelles.

2666, c'est peut-être le *nombre* du « Mexique comme métaphore » (pour plagier *La Sicile comme métaphore* de Leonardo Sciascia). Ou du moins le *nombre* du Mexique au sens où il est, selon Fate, « un hommage à tout ce qui existe dans le monde, et même aux choses qui ne sont pas encore arrivées » (2666 : 391).

2666, c'est le *chiffre* qui recèle tous les noms propres possibles de Bolaño, tous ses personnages comme fictions de lui-même – à commencer par Benno von Archimboldi, ce pseudonyme en forme de code secret, où Benno viendrait de Benito Juárez et non de Mussolini et où l'héritage (*von*) d'Arcimboldo permettrait de conjindre deux modèles esthétiques : celui de « la joie personnifiée. La fin des apparences. L'Arcadie avant

3. « Et tu dois te demander ce que c'est l'histoire secrète », glisse Bolaño dans une nouvelle (« Dentiste ») des *Putains meurtrières*. « C'est celle que nous ne connaissons jamais » (2003 : 224).

l'homme» (*Les quatre saisons*) et celui de «l'horreur», comme dans *Le cuisinier*, un tableau qui horrifie en changeant entièrement de signification selon l'accrochage (2666 : 832).

2666, à ce titre, est le chiffre de ce qui sous-tend toute l'entreprise narrative : une fiction d'auteur établie en instance occulte de régie, l'exercice, très secret et public à la fois, de son regard et de sa mémoire – à l'instar de la première occurrence du nombre, dans un récit antérieur de Bolaño, *Amuleto*⁴ : « [...] à cette heure-là [la Colonia Guerrero avait] tout l'allure d'un cimetière [...] de l'année 2666, un cimetière oublié sous une paupière morte » ([1999] 2008 : 93).

LA FICTION D'AUTORITÉ OU LE DISQUE MAGIQUE

Faire que le lecteur rejoigne l'auteur sous sa paupière morte : l'image est horrible mais très bolañienne, et elle dit l'enjeu de la transmission narrative dans *2666*.

Car si trugace métanarratif il y a, il est en effet de l'ordre de l'illusion d'optique, de ce que la psychologie cognitive appelle le « mouvement apparent » (lié à la rétention rétinienne) ou l'*effet φ* : cette illusion que rend possible l'écart extraordinaire entre l'épaisseur concrète du détail narratif à chaque place du roman et l'ampleur de l'espace textuel parcouru ou, plus précisément, cette illusion que rend possible le récit dès lors que celui-ci déplace ses éléments dans un mouvement spiralaire, une descente dans un maelström vertigineux.

Ce « mouvement apparent » est décrit dans le roman par Amalfitano grâce à l'exemple d'un « disque magique » qui, lorsque l'on fait tourner la partie transparente striée des barreaux d'une cellule devant le portrait d'un ivrogne rieur, donne l'impression que celui-ci est bel et bien prisonnier, et qu'il rit peut-être parce qu'il ne s'aperçoit pas qu'il l'est ou bien plutôt qu'il rit

4. *Amuleto* (1993) est consacré à la figure d'une poétesse, Auxilio Lacouture, qui confie ces mots alors qu'elle suit, dans les rues de México D.F., Arturo Belano – le principal double fictionnel de Bolaño, dans ce petit roman comme dans l'autre grande œuvre, *Les détectives sauvages* (1998).

du fait que l'on ne s'aperçoit pas qu'il ne l'est pas (prisonnier) : « il rit de nos yeux », conclut Amalfitano, dans un passage que je viens de paraphraser (2666 : 385-386).

Au-delà de l'interprétation cotextuelle possible (l'illusoire rétention du ou des meurtriers du Sonora), ce mécanisme du disque magique traduit surtout, par effet métalectique, l'enjeu profond du « contrat de lecture » difficile et indiscernable de 2666 : faire apercevoir, au plus profond et par l'intermédiaire d'une autorité narrative conçue comme disque magique – c'est-à-dire à la fois « dynamique, interactive et inférentielle », selon les trois critères de l'autorité distingués par Frances Fortier et Andrée Mercier (2010 : 110) – ou d'une autorité conçue comme *effet φ* , ce que peut être un auteur de romans aujourd'hui ou demain : une instance qui peut bien apparaître, aux yeux du lecteur « éclairé », comme strictement prisonnière de son dispositif fictionnel, mais qui peut aussi bien se tenir au revers de ce dispositif et, libre de toute contrainte, se permettre le luxe enivrant de rire de cette apparence.

Dans 2666 (qu'il savait ne pas avoir le temps d'achever mais qu'il a conçu comme publiable à chaque instant en son nom), Bolaño s'amuse, malgré tout (malgré la maladie mortelle, malgré la douleur de la séparation – le livre est dédié à sa femme, Alexandra, et à son fils, Lautaro –, malgré le dégoût du crime), à réapparaître, riant, aux yeux du lecteur et à faire avec la « mort de l'auteur » (cette *putain de mort de l'auteur*, dirait-il) un dernier clin d'œil, une dernière de ces plaisanteries macabres dont il a le secret.

L'auteur dans sa fiction n'est plus ni le vieil et austère Archiboldi (l'héritier idéal du modernisme européen, qui se tient bien au-delà de Günter Grass, Heinrich Heine, Heinrich Böll, Uwe Johnson et Friedrich Dürrenmatt réunis⁵) ni le modeste et désespéré Amalfitano, Chilien exilé dont la carrière d'écrivain et

5. Bien que dans la première occurrence du nom, au sein des *Détectives sauvages*, il ait pour prénom JMG... « vrai » prix Nobel pour le coup (Bolaño, 1998 : 170).

de philosophe s'enlise dans les sables du désert. L'auteur (ou sa fiction, c'est la même chose) ressemble plutôt à Sisyphe – tel du moins que le caractérise Bubis vers la fin du roman : être capable de ligoter Thanatos pour « vivre sans l'angoisse de la mort, c'est-à-dire sans l'angoisse du temps », voilà quelle était la vertu la plus chère pour Bolaño aux derniers temps de l'écriture ; et cette vertu (cette *virtus* conçue comme vigueur, comme force rhétorique) – qui définit à la fois son *autorité* comme puissance originaire à laquelle imputer la création et son *auctorialité* (*authorship*) comme signature –, cette vertu a pour chiffre ou pour nom 2666.

Il faut imaginer Sisyphe heureux et rusé au point de revenir encore, lesté du rocher de sa maladie mortelle, comme il faut penser pouvoir accorder de nouveau à l'auteur (ou à son fantôme) cette autorité et cette force dont la toute-puissance du narrateur semblait l'avoir privé. Ou plutôt : penser pouvoir lui accorder de nouveau une autorité, mais alors légère comme un souffle, diaphane comme une ombre.

L'OMBRE PERDUE ET L'AUTORITÉ SECRÈTE DU ROMAN

On retrouve disséminé dans 2666 le motif (romantique et moderniste à la fois) de l'ombre perdue⁶, motif repris ironiquement (rectifié) en allégorie sévèrement néo-platonicienne de la caverne des écrivains mexicains – ces « intellectuels sans ombre » qui n'ont même pas accès à l'ancre de la caverne ou de « la mine » à laquelle ils tournent le dos et qui ne font que « traduire, réinterpréter ou recréer très pauvrement » les bruits « furibonds ou séducteurs » qu'ils entendent (2666 : 147-149) : la perte de l'ombre prévient de la menace constante du faux écho, du bruit illusoire, contre laquelle s'arcboute en particulier la partie des

6. Ainsi Walter Benjamin écrit-il de Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort : « Peut-être se heurte-t-il de la sorte à des fragments de sa propre existence, qui s'inscrivent encore dans le rôle qu'il doit jouer. Il parviendrait alors à se saisir de son geste perdu, comme Peter Schlemihl de son ombre vendue. Il parviendrait à se comprendre lui-même, mais au prix de quel prodigieux effort ! » (2000 : 451).

crimes – cette litanie quasi documentaire de la mise à mort impunie, cette quête inlassable des traces laissées par le crime, cette nostalgie du « trésor perdu » de la liberté individuelle et du bien public (Arendt, 1987 : 14), dont l'écrivain espère toujours la reconquête, après l'expérience originelle (au Chili) et renouvelée (au Mexique) de sa dilapidation.

Comme dans le mystère des deux miroirs en abyme dans lesquels la députée mexicaine (Azucena Esquivel Plata) ne parvient jamais à se voir (2666 : 707), l'écriture affronte le risque de la dématérialisation, de la dé-substantification, et fait face à ce que Bolaño appelle la « maladie » – et qui est peut-être la vraie raison de ses jeux spéculaires⁷.

Pour recouvrer sa fonction, l'auteur a besoin de retrouver son ombre : c'est vrai d'Amalfitano avec la « voix » mystérieuse qui le guide ou d'Archiboldi avec la figure d'Ansky, l'écrivain russe dont Hans Reiter trouve le cahier secret et qui est à l'origine de toute son œuvre ultérieure ; et ce qui est vrai des personnages dans la fiction l'est aussi de Bolaño lorsqu'il souffle, dans ses dernières notes, que l'unique narrateur des cinq parties était Arturo Belano, son ombre portée au fil du temps, son double fictionnel éternellement survivant dans la littérature⁸. Comme si la parfaite rigueur du régime extradiégétique, l'apparente ultra-fiabilité du narrateur, n'était principalement qu'un leurre dissimulant l'inscription secrète de l'auteur, sa présence comme ombre dans tous les plis et détours de la fiction, son ambition incertaine de n'être plus séparé en rien de son écriture.

7. Car à la fin des fins résonne cette inévitable fascination de Bolaño pour le lieu spéculaire de la fiction, analogue à celle qui conduit le jeune Hans Reiter à plonger au plus profond pour ouvrir les yeux jusqu'à la limite de l'asphyxie et contempler, hors du temps, les algues auxquelles il ressemble étrangement. Comme si en somme le vers de Charles Baudelaire cité en épigraphe remontait finalement d'un cran pour laisser entendre *in fine* le vers manquant, l'épigraphe secrète du roman : « hier, demain, toujours, nous fait voir notre image ».

8. « En revenant sur la disparition de Belano et en multipliant les pistes sur sa mort éventuelle, Bolaño laisse ouvert le deuil de Belano », écrit Joaquín Manzi dans un très bel article intitulé « L'auto de Bolaño » (2004 : 83).

* * *

« Qu'est-ce que je veux dire quand je dis que plus rien désormais ne le séparait de son écriture ? Sincèrement, je ne le sais pas très bien », précise la clause d'un des derniers textes de Bolaño, consacré à Kafka ([2003] 2004 : 165).

Il s'agissait du moins pour moi de (commencer à) faire de *2666* une forme de totalité ouverte, un répertoire panoptique des moyens et des enjeux de l'écriture romanesque contemporaine dès lors qu'elle fait face à la question du pouvoir, du mal et de la maladie : une de ces « grandes œuvres, imparfaites, torrentielles, qui ouvrent des chemins dans l'inconnu » (*2666* : 265) et où la répétition et la réécriture se révèlent invention et transmission idéale.

« Seul le très grand art fortifie sans consoler », écrit Iris Murdoch dans *L'attention romanesque* (2005 : 233). À sa façon, *2666* est un roman dont le contrat de lecture a la forme d'un héritage sans testament ; il orchestre la transmission posthume d'une autorité littéraire obstinée et fragile, par l'entremise d'un narrateur occupé à disposer secrètement les chiffres de sa reconnaissance.

« Quel héritage mystérieux ! » sont presque les derniers mots du roman. Cet héritage mystérieux de *2666*, je le considère comme faisant pleinement partie de l'histoire secrète du roman contemporain – et comme un hommage par anticipation au roman qui n'existe pas encore, mais que l'on attend.

BIBLIOGRAPHIE

- ARENDETT, Hannah ([1954-1968] 1987), *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- BENJAMIN, Walter ([1934] 2000), « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, p. 410-453. (Coll. « Folio ».)
- BOLAÑO, Roberto (1998), *Los detectives salvajes*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto ([1999] 2008), *Amuleto*, traduit de l'espagnol par Émile et Nicole Martel, Paris, Éditions du Rocher. (Coll. « Motifs ».)
- BOLAÑO, Roberto ([2000] 2002), *Nocturne du Chili*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois éditeur. (Coll. « Titres ».)
- BOLAÑO, Roberto ([2001] 2003), *Des putains meurtrières*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois éditeur. (Coll. « Titres ».)
- BOLAÑO, Roberto ([2003] 2004), « Littérature + Maladie = Maladie », dans *Le gaucho insupportable*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- BOLAÑO, Roberto (2004), *2666*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto ([2004] 2008), *2666*, traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- FORTIER, Frances, et Andrée MERCIER (2010), « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », dans Emmanuel BOUJU (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes. (Coll. « Interférences ».)
- MANZI, Joaquín (2004), « L'auto de Bolaño », *Néo-Latines*, « Chili 1973-2003. Arts et histoire », n° 330, p. 65-84.

LA TRANSMISSION NARRATIVE

MURDOCH, Iris ([1997] 2005), *L'attention romanesque. Écrits sur la philosophie et la littérature*, traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal, Paris, La Table ronde. (Coll. « Contretemps ».)

ROUBAUD, Jacques (1989), *Le grand incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations*, Paris, Éditions du Seuil.

SOIF DE RÉALITÉ.
IMAGINAIRE CONTEMPORAIN
ET STRATIFICATION DES RÉGIMES
DE FICTIONNALITÉ DANS *LUNAR PARK*
DE BRET EASTON ELLIS

Bertrand Gervais

Université du Québec à Montréal

Ne sois pas un autre si tu peux être
toi-même.

PARACELSE

Comme pour bien d'autres substances, Bret Easton Ellis fait un usage immodéré des procédés métalectiques dans ses romans, stratégie qui inscrit une véritable logique du soupçon quant à la réalité diégétique de ce qui y est raconté. L'exemple par excellence en est la possibilité, évoquée tardivement dans *American Psycho* (1991), que la débauche de tueries et de viols à laquelle nous avons assisté ne soit ultimement qu'un fantasme, *a delusion*. Dans *Glamorama* (1998), Ellis a érigé en système, mais un système qui s'emballe au point de déraper, à la Philip K. Dick, un jeu de miroirs portant sur des versions de la réalité, exploitant la présence de doubles et d'univers contrefactuels et débouchant sur une incohérence généralisée. *Lunar Park* (2005a) ne fait pas

exception à la règle, et le jeu porte cette fois, non plus sur les codes du roman de mœurs, façon *jet set*, mais sur les rapports autobiographiques qui sont de mise dans l'autofiction, surtout s'ils servent d'écran à un roman d'horreur. Les ingrédients de *Lunar Park* sont le récit de soi et la maison hantée, auxquels s'ajoutent des relents d'*American Psycho*, un zeste de *campus novel*, ce qui nous ramène aux premiers romans de l'auteur, et, pour épicer le tout, une pincée de débauche. Le canular est savamment monté.

Le personnage principal de *Lunar Park* est nul autre que Bret Easton Ellis, l'auteur de *Less than Zero* (1985), de *Rules of Attraction* (1987) et, bien entendu, de *American Psycho*, le roman à scandale des années 1990. Ellis se met en scène dans un récit à caractère autobiographique, un portrait peu valorisant où ses nombreux excès sont détaillés. Mais il n'en reste pas là. Cette entrée en matière est un écran sophistiqué qui cache une fictionnalisation déjà à l'œuvre et qui donne lieu à un feu d'artifice de procédés métanarratifs. Les stratégies narratives et énonciatives présentes dans *Lunar Park* exploitent la complexité des formes romanesques, ainsi que le spectre des possibilités de la fictionnalisation, et les strates qui s'y multiplient viennent brouiller les conventions narratives qu'elles feignent initialement de respecter.

Que dit ce roman de l'état de la littérature contemporaine ? Que le soupçon en est l'esthétique majeure... Qu'il faut se méfier de l'authenticité, qui n'est plus un mode de présence du vrai, mais une stratégie pour asseoir la fiction sur des bases d'une extraordinaire efficacité.

REALITY HUNGER

Nous avons soif de réalité, nous dit David Shields dans son manifeste de 2010, *Reality Hunger*. Soif oui, mais pas de n'importe quelle réalité. Celle que nous recherchons est déjà fortement médiatisée. Si la réalité est une construction sociale, l'imaginaire contemporain nous en offre une version élaborée sur la base d'un spectacle permanent, d'une médiatisation où l'image

s'impose comme valeur fondamentale et où l'identité est un jeu savant, qui déborde l'opposition habituelle établie entre le soi et le même, entre l'ipséité et la mêmeté, pour reprendre le vocabulaire de Paul Ricoeur (1990), afin de s'ancrer dans la dynamique d'une identité processus ou d'une identité-flux. Cette identité-flux ne repose pas sur l'intimité, le privé et la conscience de ses propres actes, qui ouvre la voie à une confession ou à un aveu, mais sur l'extimité¹, le public et la position occupée dans un réseau, où la confession est un amusement sans prétention puisque sans conséquence. Cette médiatisation que la télévision, Internet et les autres médias surdéterminent dans leurs jeux croisés, est définie moins comme un simple mécanisme de transmission d'informations que comme un véritable principe d'identification et d'action. C'est une interface, celle par laquelle nous comprenons le monde et en projetons des versions qui répondent à nos attentes.

Pour Shields, il faut exploiter cette soif de réalité. Il ne faut pas se contenter de la subir ou d'en reproduire la logique, mais s'en servir comme principe de composition. Un mouvement artistique est, selon lui, en train de prendre forme. Ses principales composantes en sont les suivantes :

Une absence délibérée de qualités artistiques : un matériau brut, apparemment intact, non filtré, non censuré et aucunement professionnel [...] ; un ton ouvertement littéral, comme si un journaliste témoignait d'une culture étrangère ; la plasticité de la forme, le pointillisme, la critique comme forme autobiographique ; l'autoréflexivité, l'autoethnographie, l'anthropologie autobiographique ; une indétermination complète de toute distinction entre la fiction et la non-fiction : l'attrait du réel et du flou (2010 : 5. Je traduis).

Mais ce n'est pas tant un mouvement artistique qu'un régime d'historicité, l'actuel régime contemporain qui fait du présent et de ses multiples événements l'objet de toutes nos

1. Voir Tisseron (2001) et Gervais et Desjardins (2009).

attentions². L'imaginaire contemporain est obsédé par les formes que prend notre réalité sociale. D'ailleurs, nous dit Shields, l'art fondé sur la réalité (*reality-based art*) est la représentation par excellence du fait que cette réalité est bien la seule chose à laquelle on ait droit³.

Dans *Lunar Park*, Ellis joue avec cette même soif de réalité, et son récit se donne initialement sous une forme autobiographique, contrat de lecture des plus rassurants qui met la table pour une expérience de lecture où l'horreur s'inscrit dans toute sa démesure. Auteur médiatisé à l'excès, il profite de ce savoir partagé sur sa vie publique pour exploiter les avantages de l'authenticité, entre autres en ce qui a trait à l'adhésion du lecteur aux faits et événements représentés.

Les premières pages de *Lunar Park* nous le disent clairement : ce n'est pas une fiction que nous lisons, mais une autofiction. Le « je » du texte est celui de Ellis ; ce sont ses tripes qui s'étalent dans les pages de ce texte. Tout y passe, ses abus d'alcool et de drogues, sa sexualité débridée, ses ruptures, son égocentrisme, ses tendances suicidaires, et cela, jusqu'à l'ultime appel au secours lancé à la mère de son enfant, Jayne Dennis, qu'il a laissée sans arrière-pensée et qui accepte malgré tout de le reprendre, pour que leur fils connaisse enfin son père.

Aucune mention générique ne détermine le statut de ce texte. Nulle part n'est-il écrit qu'il s'agit d'un roman, et nous sommes libres de croire que le pacte autobiographique s'applique

2. C'est la thèse développée entre autres par François Hartog dans *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps* (2003). Sur le même sujet, on lira Laidi (2000) et Zawadzki (2002).

3. Shields ne fait pas que professer de manière abstraite et théorique cet art du collage et de l'appropriation ; son essai, qui contient 618 segments, séparés en 26 chapitres, est constitué d'une myriade de collages. Ce sont des collages à révélation *a posteriori*, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas désignés comme des emprunts dans le texte lui-même, mais à la fin du volume, dans une annexe, où l'on trouve les noms des auteurs pillés et, parfois même, le titre des textes repris. La technique montre sans peine qu'un texte tout autant que la réalité ne sont jamais que des assemblages fortuits et imparfaitement joints, même s'ils paraissent au premier regard constituer un tissu uniforme et rassurant.

dans sa version contemporaine et autofictionnelle. L'auteur dit vrai, ce récit est le témoignage de sa vie. Il y a bien, sur la page des crédits, la précaution habituelle concernant le caractère fictionnel de cette œuvre et qui doit servir à la prémunir de toute poursuite pour libelle diffamatoire, mais le caractère discret de la notice de même que la force du lien autobiographique exploité d'entrée de jeu favorisent une adhésion de bon aloi aux conventions de l'autofiction. D'ailleurs, la présence importante de noms connus (Barbara Walters, Oprah Winfrey, William F. Buckley et autres vedettes du *jet set* international) semble accréditer l'authenticité de ce récit de descente aux enfers. Il y est aussi question de son amitié avec Jay McInerney, tous deux membres de ce que les médias ont désigné comme « *the literary Brat Pack* », en référence au Rat Pack des années 1950, composé essentiellement de Frank Sinatra, de Dean Martin et de Sammy Davis Jr.

Si un premier doute s'installe à la mention de Jayne Dennis (2005 : 13⁴), l'actrice avec laquelle il aurait eu une liaison et, ultimement, un enfant, une vérification rapide dans Internet nous confirme que l'actrice existe bel et bien. Sur son site Web, on la voit sur un tapis rouge en robe de gala, photographiée par une meute de journalistes, en plan américain avec Keanu Reeves, avec qui elle aurait une relation. Ses principaux films incluent *The Back Room Deal* (1988), *The Mysteries of Pittsburg* (1993), *Something Blue* (2004).

Si la première impression laisse croire à un site personnel en bonne et due forme, qui vient confirmer l'authenticité des propos de Ellis, une lecture plus attentive permet aisément de découvrir le caractère factice du site. En testant tous les liens, on est dirigé vers une page qui affirme (c'est la reprise de la mise en garde de la page des crédits du livre) : « This is a work of fiction. Names, characters, places, and incidents, either are the product of the author's imagination or are used fictitiously. »

4. Dorénavant, les renvois à ce roman seront signalés par la seule mention *LP* suivie du numéro de la page.

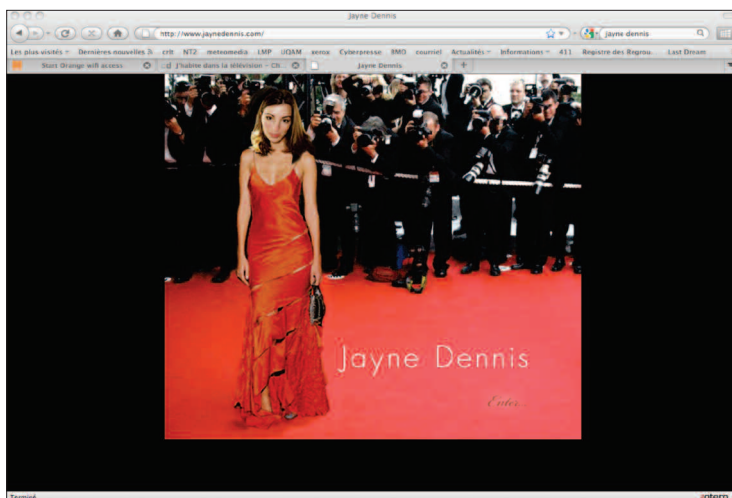


FIGURE 1
PAGE D'ACCUEIL DU SITE WEB DE JAYNE DENNIS

La dimension autofictionnelle du texte apparaît subitement comme un leurre savamment élaboré, une stratégie littéraire qui a pour but de répondre à notre soif de réalité, à notre intérêt presque morbide pour le biographique à scandale et le vedettariat surmédiatisé. Ellis s'amuse à brouiller les frontières entre le réel et la fiction. L'avertissement est d'ailleurs étrange en ce qu'il déclare que les événements et les personnages sont le produit de son imagination ou encore « utilisés de façon fictionnelle ». Qu'est-ce qu'utiliser de façon fictionnelle un événement ? C'est ajouter à un événement réel une strate de fiction, qui fait en sorte qu'il est à la fois vrai et fictif. Vrai par son origine, mais fictif dans son utilisation. Et c'est une fiction qui a les apparences du vrai.

Quelles raisons justifient cette stratégie ? Une première, globale, est sûrement la volonté de Ellis de profiter pleinement de la tendance actuelle à la médiatisation du réel et d'en exploiter les possibilités à des fins romanesques. L'imaginaire contemporain est fondé sur un double processus de banalisation du méta-

phorique et du symbolique, de mythification du quotidien et de médiatisation du réel, dans une société du spectacle dont les artifices s'imposent comme mode majeur de connaissance. Ellis, dans *Lunar Park*, exploite ce double processus, en se servant du caractère fortement médiatisé de sa vie comme preuve de l'authenticité de ce qu'il écrit et en banalisant, en brouillant la frontière entre la fiction et le réel. Il se fait le miroir d'un régime de représentation, tout en montrant les apories. Il n'invente pas une nouvelle forme littéraire, il tire profit des formes et des conventions actuelles pour en pousser la logique à la limite, tout comme il l'avait fait dans *American Psycho* et *Glamorama*.

Une seconde raison, romanesque cette fois, est l'utilisation de ce surplus d'authenticité découlant du caractère biographique du texte pour susciter l'adhésion entière du lecteur au monde fictionnel offert. *Lunar Park* est un roman d'horreur, dans la tradition d'Edgar Allan Poe, de H. P. Lovecraft et de Stephen King, qui se présente dans les atours d'une autofiction. Une telle stratégie n'est pas différente des tout premiers romans anglais, ceux de Daniel Defoe, de Samuel Richardson ou de Henry Fielding qui se donnaient comme d'authentiques écrits, un journal ou une relation épistolaire. Comme le mentionne Shields, l'origine du roman résidait dans sa prétention à la réalité, et les premiers romanciers sentaient le besoin de mettre au premier plan de leurs œuvres une façade faussement réaliste (2010 : 13 et *passim*). En régime contemporain, le besoin de reconnaissance n'est plus le même, le roman comme genre est une forme établie et pérenne, mais la stratégie permet encore d'assurer au texte un surcroît de crédibilité et d'authenticité dont il profite pour assurer l'adhésion de son lecteur et ainsi augmenter l'efficacité de ses procédés romanesques.

La stratégie exploitée par Ellis dans *Lunar Park* a fait ses preuves au cinéma ces dernières années. Des films tels que *The Blair Witch Project* de Daniel Myric (1999) et *Cloverfield* de Matt Reeves (2008) se présentent comme des films amateurs, des documentaires faits avec peu de moyens : caméra à l'épaule, éclairage sommaire, montage brusque, scénarisation absente, jeu

d'acteur défaillant, etc. Cette précarité leur permet d'obtenir évidemment une crédibilité instantanée. Ce sont des films maison, des films authentiques, à mille lieues des superproductions hollywoodiennes. Et le monde représenté n'est pas une fiction, mais le monde du spectateur, celui du moins qu'il croit réel et pensait partagé. Un tel artifice n'est bien entendu que la première étape d'une stratégie narrative axée sur l'horreur et ses excès⁵, horreur d'autant plus effrayante qu'elle est expérimentée par le spectateur sur le mode initial non pas du suspens du doute lié à l'expérience de la fiction, mais de la croyance en la vérité des événements racontés. Pour le dire en termes simples : un excès de réel introduit à une horreur maximale.

Ellis, dans *Lunar Park*, ne fait pas autrement en ouvrant son roman d'horreur à partir des conventions de l'autofiction. Mimant sur le mode romanesque ces films faussement documentaires, il déclare que son texte a été fait avec peu de moyens, comme pour un témoignage ne reposant que sur la mémoire et l'expérience de l'auteur :

[...] this is, ostensibly, a true story, no research was involved in the writing of this book. [...] Regardless of how horrible the events described here might seem, there's one thing you must remember as you hold this book in your hands : all of it really happened, every word is true (*LP* : 39-40).

Il faut comprendre cette assertion à la lumière de l'avertissement initial du roman : tous les mots sont vrais, seule leur utilisation est fictionnelle. L'authenticité est simplement un procédé parmi d'autres visant l'établissement d'effets de réel.

5. Pour David Banash, « the film [*Blair Witch Project*] is not only obsessed with returning the viewer to an authentic experience of self under the sign of imagination but simultaneously presents itself as an unmediated, even “unimaginative,” reality. However, *Blair Witch Project* is, ironically, a deconstruction of the possibilities of such authenticities in our technologically mediated culture, and the return of this knowledge is where the real horror of the film is to be found » (2004 : 111).

CRAVING FICTION

Lunar Park exploite le spectre complet de la fiction, depuis la fictionnalisation minimale de l'autofiction jusqu'à la fiction exacerbée, voire ontologiquement surchargée du roman d'horreur, en passant par la fiction assumée du roman de mœurs contemporain. La fictionnalisation y est graduelle, et elle engage à des jeux d'énonciation de plus en plus complexes, jeux exploitant une stratification des niveaux de représentation et une multiplication des métalepses.

Les dédoublements sont présents, il faut le dire, dès l'incipit du roman. Ellis prend la parole pour nous expliquer comment ses différents romans débudent. Nous avons droit à une présentation de ses incipits. Il passe ainsi en revue la phrase initiale de *Less Than Zero*, puis de *Rules of Attraction*, de *American Psycho* et de *Glamorama*. Le tout commence bien entendu par l'incipit de *Lunar Park* :

« You do an awfully good impression of yourself. »

This is the first line of *Lunar Park* and in its brevity and simplicity it was supposed to be a return to form, an echo, of the opening line from my debut novel, *Less Than Zero* (LPC: 3).

Le roman s'ouvre sur une citation. Non pas une phrase, mais une citation de phrase. Nous ne sommes pas en situation d'énonciation, mais de métaénonciation. La phrase a été extraite de son contexte pour être mise en représentation ; elle devient ainsi un exemple d'incipit, au lieu d'en être un, véritable et effectif. Voici, nous dit Ellis, la phrase qui commence *Lunar Park*, et qui de fait ouvre le roman, sauf qu'elle ne le fait plus directement, mais au second degré. Le procédé crée un palimpseste, fiction d'un texte premier caché. Que lisons-nous exactement ? Nous lisons la phrase que nous lirions si nous commençons à lire *Lunar Park*. Or, justement, nous lisons *Lunar Park*. C'est dire que le *Lunar Park* que nous lisons n'est pas le roman authentique, mais une version autre, un *Lunar Park* second. Le vrai est ailleurs, et nous sommes projetés sans ambages dans une esthétique du soupçon,

de l'écart et de la médiatisation. L'incipit n'existe plus que dans sa médiatisation, cité, mis en représentation et, par la force des choses, neutralisé dans ses effets illocutionnaires initiaux.

Par ailleurs, la phrase réapparaît tout au début du chapitre deux. Le vrai a simplement été déplacé... La phrase est prononcée cette fois par Jayne Dennis et s'adresse à Bret, qui a décidé de se déguiser en lui-même (!) pour le party d'Halloween qu'ils organisent. L'incipit est donc reconduit, mais la phrase survient enfin dans son contexte. Est-ce à dire que le chapitre deux est le véritable début du roman ? et que le premier chapitre n'est en fait qu'une introduction ? Difficile de le déterminer de façon précise... Quoi qu'il en soit, c'est une façon subtile du moins d'inscrire la gémellité au centre de ses enjeux.

Avec cette mise en abyme initiale, camouflée sous un narcissisme presque éhonté de la part d'un auteur qui, non content de nous raconter sa vie dans le menu détail, nous explique la qualité de ses incipits, nous sommes au cœur de la logique du dédoublement qui ceint le roman et le fait implorer. Le point de départ est un aplatissage des différences où, par l'intermédiaire de l'autofiction, une identification franche est établie entre le « je » de la narration et l'auteur, Bret Easton Ellis, l'auteur réel, celui dont les frasques ont fait les manchettes des journaux à potins. Nous sommes en présence d'une fictionnalisation minimale, qui répond parfaitement aux attentes de l'imaginaire contemporain obsédé par la médiatisation de son présent.

Mais Ellis n'en reste pas là et, à la suite du premier décrochage que représente la supercherie de Jayne Dennis, son autofiction se meut en véritable fiction, une fiction assumée ou conventionnelle, un roman de mœurs, qui raconte la vie d'une famille recomposée. Dans ce deuxième régime fictionnel, qui commence dès la fin du premier chapitre, le « je » du roman est celui du personnage auteur Bret Easton Ellis. L'identification entre les deux Ellis, le personnage et l'auteur, continue à être suggérée, mais le personnage commence son existence autonome.

Bret emménage dans la maison de Jayne dans une banlieue de Los Angeles et apprend à vivre avec son propre fils, Robby,

ainsi qu'avec Sarah, le second enfant de Jayne. Il s'y montre menteur, alcoolique, adultère, et pas du tout le repentî qu'il est censé être. Même en thérapie, il ment, invente des rêves, simule la bonne foi, espérant ainsi sauver les apparences. Ce n'est, comprend-on rapidement, qu'un masque censé lui assurer une certaine stabilité. Ce dédoublement psychologique, par son caractère spectaculaire, détourne évidemment l'attention de la stratification à laquelle est soumis le texte. Bret, l'auteur dans *Lunar Park*, n'est plus Bret Easton Ellis, l'auteur dudit roman, et il y mène une double vie, fiction qui devient vite férale.

Cette fictionnalisation conventionnelle n'est qu'une transition et le roman s'achemine graduellement vers une fictionnalisation exacerbée ou maximale, celle que le fantastique, le merveilleux et le récit d'horreur exploitent de façon compulsive. La maison du 307 Elsinore Lane est hantée. Une bête invisible terrorise les enfants et laisse des marques de griffes sur le bas des portes. Bret lui-même sent une présence, les lumières vacillent à son passage. Une bête rôde aux alentours de la maison, et même le chien, un inoffensif golden retriever, devient menaçant. Des enfants des environs commencent aussi à disparaître, des garçons uniquement qui s'évaporent sans laisser de traces. L'une des premières manifestations de cette présence est Terby, la poupée que Bret a achetée à Sarah, un oiseau en peluche, noir et cra-moisi, au bec jaune et aux yeux protubérants. Elle semble animée, comme si le spectre avait choisi de s'incarner dans cette forme inoffensive. Bret apprendra à se méfier de Terby, dont la violence ira grandissante.

À cette fictionnalisation exacerbée, caractérisée par une ontologie exubérante, peuplée de monstres et de spectres, correspond un nouveau dédoublement identitaire. Ce tour d'érou fait apparaître une nouvelle entité, désignée simplement comme *the writer*, l'écrivain. Cette entité s'adresse à Bret, elle le réprimande, le conseille, remet même les pendules à l'heure. Par moments, Bret et l'écrivain sont incapables de s'entendre et se disputent sur l'interprétation des événements. Les paroles de l'écrivain

apparaissent initialement entre parenthèses et en italique. Elles sont impromptues.

« Is Terby Alive daddy ? »

(Go ahead, look at the scab on your palm. It had gone for the wrong hand, Bret. It was aiming for the hand with the gun in it, but it bit the wrong hand.)

« Why ? » I asked hesitantly. « Do you think he is ? » My voice was quavering (LP: 214).

On croit d'abord qu'il s'agit de digressions de Bret qui soliloque à loisir, simple dédoublement énonciateur. Mais la présence soutenue de ces parenthèses nous conduit à y voir une véritable entité, ce que le roman finit par confirmer. Au début du chapitre 19, la présence et le travail de l'écrivain ne peuvent plus être ignorés : « I woke up staring at our darkened ceiling in the master bedroom. The writer was imagining an intricate moment » (LP: 268) ; « I couldn't tell if the carpeting in the living room was darker. The writer told me it was » (LP: 269) ; « The writer whispered to me : the house is turning into the one you grew up in » (LP: 270).

Dans ce qui ressemble à une véritable décompensation, Bret dialogue avec l'écrivain, ce qui génère une nouvelle stratification identitaire. Il y a Bret Easton Ellis, l'auteur de *Lunar Park*, Bret Easton Ellis, l'auteur dans le roman, qui ne cesse de multiplier les mensonges, en véritable mythomane, et l'écrivain, à la fois voix présente dans le roman et entité extradiégétique, méta-fictionnelle, en ce qu'elle paraît être l'*auctor* du texte lui-même ou du moins son avatar diégétique.

Le roman d'horreur est le troisième registre fictionnel adopté. Le premier, minimal, reposait sur une identification des locuteurs. Le second, conventionnel, se déploie sur la distinction habituelle entre les instances. Le troisième, exacerbé, propose maintenant une triade, où auteur, personnage d'auteur et figure abstraite d'écrivain se complètent dans une fiction de la hantise et de l'obsession. Ces registres mettent en jeu des rapports au monde en tension. Une fictionnalisation minimale repose sur

une fascination pour la réalité telle que nous préférons ne pas nous en éloigner. C'est le *reality hunger* du présentisme, esquissé par Shields. Une fictionnalisation assumée indique quant à elle que la réalité telle que nous l'avons construite socialement nous convient et nous définit correctement comme sujets. Nous pensons pouvoir la décrire, voire la contrôler. Nous la représentons dans des fictions qui nous confirment dans notre agir. La fictionnalisation exacerbée indique que notre situation est devenue précaire, car la réalité n'est pas tout à fait ce que nous pensons et qu'elle peut même nous attaquer. L'angoisse latente du registre minimal éclate au grand jour et elle nous soumet à la peur qui nous gagne quand plus rien n'est maîtrisé. Les dédoublements auxquels est soumis Bret dans *Lunar Park* et leurs conséquences psychologiques le montrent aisément.

HUNGRY GHOST

Mais qu'est-ce qui hante Bret Easton Ellis ? Qu'est-ce qui cherche tant à se faire entendre et ne peut être contenu ? La réponse est double et elle implique deux relations intertextuelles particulières.

La première prend la forme d'une transfictionnalité. Ce qui hante Bret Easton Ellis dans *Lunar Park*, c'est le spectre de Patrick Bateman, le personnage de psychopathe de *American Psycho*. Lors du party d'Halloween, décrit au chapitre deux de *Lunar Park*, il apparaît une première fois. Un invité s'est amusé à se costumer en Bateman, ce qui ne fait pas rire du tout Bret. Un des étudiants du collège où il enseigne, celui-là même qui s'est présenté en costume de Bateman, lui ressemble. La figure du tueur devient peu à peu oppressante. Il faut dire qu'un tueur opère dans la région qui se prend pour Patrick Bateman, c'est-à-dire que ses meurtres suivent un rituel commandé par *American Psycho*. Le tueur reproduit les mises à mort de Bateman en fonction des descriptions que Ellis a faites, comme s'il essayait de rendre réel le roman (*LP*: 250). « He's back » (*LP*: 162), se dit Bret. Comme si l'auteur était à jamais poursuivi et hanté par

cette créature qu'il a lui-même créée, mais dont il ne contrôle plus le destin.

Mais la figure du tueur est complexe, car dans l'esprit de Bret, Patrick Bateman est un être composite, construit en grande partie à partir de l'image de son père, Robert Martin Ellis, mort en 1992. Ce qui hante Bret, c'est le spectre dédoublé de son père et du tueur en série, de son père *en tueur en série*. Ellis a expliqué que le personnage de Patrick Bateman était fondé sur son père, et cette identification est reprise explicitement dans *Lunar Park*. D'ailleurs, quand il s'exclame : « He's back », ce n'est pas tant à Bateman qu'il pense qu'à son père, justement. Nous rejoignons ainsi le motif classique du roman d'horreur : le retour du refoulé.

Il faut voir que Bret est attaqué de toutes parts dans le roman, par Terby l'oiseau en peluche, par Bateman qui rôde en périphérie après s'être enfui du roman qui doit normalement le contenir, par l'homme dans la Mercedes Benz 450 SL de couleur crème qu'il remarque sans arrêt et que conduisait son père, par Victor, le golden retriever devenu violent, par un monstre qui se cache dans le boisé environnant, par le tueur qui imite son roman et, bien entendu, par la maison qui est hantée. Celle-ci ne reste pas intacte, mais se transforme. Les meubles du salon sont réarrangés, les murs extérieurs se transforment. En fait, une maison palimpseste essaie de prendre la place de la maison, tel un parasite qui épuise son hôte et s'y substitue : « 307 Elsinore Lane was turning itself into a house that used to exist on Vista Valley in a suburb of the San Fernando Valley called Sherman Oaks » (*LP*: 254). C'est évidemment la maison paternelle, la maison d'enfance de Bret. C'est elle qui essaie de s'imposer et, par métonymie, son père, cet homme qu'il a tant haï et dont le souvenir contamine tout. Le passé demande à être transmis et refuse de se laisser oublier.

La seconde relation intertextuelle est liée au motif de la maison hantée et apparaît comme un hommage aux romans d'horreur et plus précisément à ceux de King, dont *The Shining* (1977) en est l'exemple par excellence. Ellis a avoué en entrevue son intention de rendre hommage à ce genre littéraire : « I first

wanted to write a book that, I suppose, paid homage to a genre that meant a lot to me growing up (Stephen King was an idol of mine) and which was concerned with a house that was haunted. And it was really that simple » (Ellis, 2005b).

Les liens entre *The Shining* et *Lunar Park* sont nombreux et font de celui-ci un véritable hommage au roman de King. Les deux situations narratives se ressemblent : une famille habite ou emménage dans une maison hantée, dont les manifestations deviennent de plus en plus excessives. Ces manifestations affectent le père alcoolique de façon plus précise et il devient fou ou croit le devenir. Les prénoms des principaux personnages sont aussi voisins les uns des autres : Bret et Jack, Robby et Danny, Jayne et Wendy. Les dynamiques familiales se ressemblent : Jack et Bret tentent de se faire pardonner des péchés passés, mais échouent lamentablement et la famille explose littéralement.

On sait que l'une des particularités de l'hôtel Overlook dans *The Shining* est qu'il a été construit sur un ancien cimetière amérindien et que des restes humains ont été déterrés, source potentielle de la malédiction. Évidemment, Ellis ne peut s'empêcher de faire dire à son personnage éponyme, au moment de l'entrevue avec Robert Miller, l'homme qui a été approché pour pratiquer l'exorcisme de la maison et à qui il tente d'expliquer qu'il a été attaqué par la chose :

« Hey, listen, this thing last night, whatever the fuck it was, went after my kids, okay? [...] I'm not antagonizing anyone – they're antagonizing us. » This admission prodded a new found nerve. « And the house wasn't built on an ancient burial ground either, okay? Jesus Christ. » (*LP*: 336).

La référence à l'hôtel Overlook ne pourrait être plus explicite. Ellis ne fait pas que s'amuser avec des éléments diégétiques ou encyclopédiques du roman de King, il reprend aussi certains des procédés stylistiques les plus marquants de l'œuvre. Ainsi, l'utilisation des parenthèses et de l'italique, pour rendre compte des paroles de l'écrivain et instaurer un lieu second d'énonciation, entre la parole et la pensée, mais une pensée transmise au

lecteur, est directement inspirée de l'usage des parenthèses de *Shining*, qui servent à marquer à la fois les pensées partagées par Danny dont les pouvoirs télépathiques sont au cœur de l'intrigue, et celles qui sont suggérées à Jack par l'hôtel doté de sa propre intentionnalité. Le procédé est simplement repris par Ellis, avec une efficacité tout aussi grande.

On pourrait multiplier à l'envi les correspondances entre les deux romans, mais un dernier exemple illustrera sans peine le bien-fondé de cette comparaison. Tout au long du roman de King, Danny en transe ne cesse de répéter un terme énigmatique : *redrum*. Les parents se perdent en conjecture sur le sens à donner à cette inquiétante expression, jusqu'à ce qu'on apprenne qu'il s'agit du mot *murder* écrit à l'envers. Le *redrum* est une prémonition, car c'est bien ce qui menace Danny et sa mère. Ellis reprend le procédé à son compte. Le nom de l'oiseau en peluche de Sarah, le Terby, qui le premier attaque les membres de la famille, n'est autre qu'un mot écrit à l'envers : *ybret*. Why Bret ? (*LP* : 344) Pourquoi, Bret ? Le Terby est ainsi la figure de la responsabilité de l'auteur dans les événements, tout comme le *redrum* était la figure de la mort à venir dans *The Shining*. Et il est une mise en accusation plus qu'une demande d'explication. Plus Bret refuse d'avouer sa responsabilité dans la hantise, plus la question se fera menaçante, littéralement.

Ainsi, si *American Psycho* hante *Lunar Park*, *The Shining* le fait tout autant, imposant son esthétique et son registre fictionnel. Ce qui se transmet de texte en texte, c'est une violence, celle des traumatismes refoulés tout autant que celle, spectaculaire, d'un genre qui fait de l'horreur une forme seconde du sublime.

LOGIQUE DU SPECTACLE

Ellis a fait de l'incohérence l'un des moteurs de son écriture et de la descente dans le chaos, son procédé de mise en intrigue privilégié. Quel que soit le roman, aucun ne résiste à cette plongée dans le désordre des relations et des interprétations. L'explosion des scènes de violence dans *American Psycho*, la prolifération

des structures en miroir dans *Glamorama* et les formes de l'horreur dans *Lunar Park* montrent aisément sa prédilection pour le désordre et l'indétermination qu'il engage. Mais ces trois romans illustrent aussi l'un des traits de sa poétique, qui est le caractère systématique de ses déconstructions narratives et de son brouillage des rapports entre le réel et l'imaginaire. Patrick Bateman, dans *American Psycho*, passe de dandy à psychopathe à schizophrène et à la fin on ne sait plus si ce que nous venons de lire était vrai ou imaginaire. Victor, dans *Glamorama*, est constamment suivi par une équipe de tournage dont on ne sait trop si elle est réelle ou une simple expression du narcissisme du personnage, d'autant plus que cette équipe est suivie par une autre équipe de tournage, ce qui multiplie les surfaces réflexives du roman. *Lunar Park* brouille tout autant les frontières, en jouant sur les registres fictionnels, passant d'une fictionnalisation minimale à sa contrepartie assumée, puis exacerbée, accumulant au passage les doubles et les troubles identitaires.

Ce brouillage des frontières et cette tendance au chaos et aux surfaces réfléchissantes nous disent bien que cette réalité qui est la nôtre n'est jamais qu'une surface impossible à percer⁶. C'est une illusion de penser que nous pouvons nous rapprocher de la réalité ou de la vérité, ce qui sera révélé une fois que tout aura été dit. L'indétermination est une constante de notre existence, notre modalité première d'être au monde, et Ellis en réaffirme sans arrêt son importance.

Ses romans sont en fait des versions exagérées, presque satiriques, de la société contemporaine et de son imaginaire. D'une part, ils exploitent la banalisation des différences, le flou entre le réel et l'imaginaire et, en privilégiant une esthétique de l'indétermination, un désordre grandissant où les valeurs et leurs structures symboliques n'ont plus aucune pertinence. D'autre part, ils se servent effrontément de l'hypermédiatisation de notre société de consommation, de la « pipolisation » et de la logique du spectacle qui en sont les formes les plus saillantes. C'est le monde

6. Lire à ce sujet l'essai de Joëlle Gauthier (2011).

LA TRANSMISSION NARRATIVE

des apparences qui impose son régime sémiotique, tout en surface de diffraction et de réflexion. Nous sommes mis en face d'une forme de l'extimité, plutôt que de l'intimité. L'identité chez Ellis, ce n'est pas soi, mais l'image qui est renvoyée de soi et qui vacille au moindre choc. Une image qui ne reste jamais au foyer, malgré les moments d'éblouissement qu'elle suscite.

SOIF DE RÉALITÉ

BIBLIOGRAPHIE

- BANASH, David (2004), « *The Blair Witch Project* : Technology, repression, and the visceration of mimesis », dans S. L. HIGHLEY et J. A. WEINSTOCK (dir.), *Nothing That Is. Millennial Cinema and the Blair Witch Controversies*, Detroit, Wayne State University Press, p. 111-124.
- ELLIS, Bret Easton (1985), *Less than Zero*, New York, Penguin Books.
- ELLIS, Bret Easton (1987), *The Rules of Attraction*, New York, Simon & Schuster.
- ELLIS, Bret Easton (1991), *American Psycho*, New York, Random House.
- ELLIS, Bret Easton (1998), *Glamorama*, New York, Random House.
- ELLIS, Bret Easton (2005a), *Lunar Park*, New York, Random House.
- ELLIS, Bret Easton (2005b), « A conversation with Bret Easton Ellis », [En ligne], [<http://www.randomhouse.ca/catalog/display.pperl?isbn=9780739321799&view=auqa>], (7 mai 2010).
- GAUTHIER, Joëlle (2011), *Bret Easton Ellis. Une descente dans le chaos. Lecture pragmatique de The Rules of Attraction*, Montréal, Éditions Figura. (Coll. « Mnémosyne », n° 03.)
- GERVAIS, Bertrand, et Mariève DESJARDINS (2009), « Le spectacle du corps à l'ère d'Internet. Entre virtualité et banalité », *Protée*, vol. 37, n° 1, p. 9-23.
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil.
- KING, Stephen (1977), *The Shining*, New York, Doubleday.
- LAIDI, Zaki (2000), *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion.
- RICCEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil.
- SHIELDS, David (2010), *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, Alfred A. Knopf.
- TISSERON, Serge (2001), *L'intimité surexposée*, Paris, Éditions Ramsay.
- ZAWADZKI, Paul (2002), *Malaise dans la temporalité*, Paris, Publications de la Sorbonne.

LA NARRATION IMPOSSIBLE.
CONVENTIONS RÉALISTES,
CATÉGORIES NARRATOLOGIQUES
ET ENJEUX ESTHÉTIQUES

Frances Fortier

Université du Québec à Rimouski

Andrée Mercier

Université Laval

Le lecteur se demande sans doute quel mystérieux personnage est venu relayer l'auteur de cette histoire. C'est une bonne question et je vais y répondre de ce pas : il apparut très vite au narrateur principal que ses habitudes régulières et son attachement indestructible à l'heure du thé le mettaient dans l'incapacité de couvrir à lui seul le sujet, c'est-à-dire Marie-Julie-Anastasie. Sa conscience professionnelle lui intima de faire appel, aux risques et périls de son avancement, à un narrateur de secours, afin d'assurer à la façon des correspondants de guerre, une double couverture de l'événement, c'est-à-dire de Marie-Julie-Anastasie. Eh bien, je suis tout simplement ce narrateur de secours chargé de couvrir l'extérieur de Marie-Julie-Anastasie,

tandis que le narrateur principal se charge de son intérieur et de la préparation du thé.

Michèle ROZENFARB,
Tendre Julie.

Amusante et ouvertement métacritique, la situation de narration du roman *Tendre Julie* peut sembler aussi excessive que marginale avec ce narrateur suppléant « chargé de couvrir l'extérieur » du personnage principal. S'il est vrai que la figure du narrateur-écrivain a largement contribué à mettre en avant l'acte de transmission du récit, sa dimension réflexive a eu plus souvent pour effet d'asseoir la vraisemblance de la narration que de l'ébranler. Quant aux romans comme *Le bavard* de Louis-René des Forêts et *L'innommable* de Samuel Beckett, si la voix singulière qui les porte est beaucoup plus radicale et en arrive à envahir le récit, c'est aussi aux dépens du narratif lui-même : en effet, ces « narrateurs » racontent-ils encore vraiment ? Poursuivant les expérimentations énonciatives de la modernité littéraire, plusieurs romans contemporains, tel *Tendre Julie*, problématifisent leur situation de transmission narrative, mais sans sacrifier pour autant leur dimension romanesque¹. À la lecture de ces romans, certaines questions surgissent : qui, exactement, raconte cette histoire ? Ce narrateur est-il apte à la relater ? Peut-on se fier à son récit ? Pour l'heure, nous distinguons trois principales configurations ou problématifisations, susceptibles de se combiner au sein d'un même récit. La narration *impossible* renvoie à la compétence du narrateur. Dans *Lauve le pur* de Richard Millet, par exemple, le récit est pris en charge par un narrateur collectif, plus exactement par des femmes illettrées qui citent pourtant textuellement un long récit au registre stylistique très élevé qu'un

1. Cette étude s'inscrit dans le cadre plus large d'un projet de recherche que nous menons conjointement, financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et dont le titre est « Narration impossible, indécidable et ambiguë. Enjeux esthétiques et théoriques de la transmission narrative dans le roman contemporain ».

homme de leur village leur a raconté au fil des jours. Le récit recourt, on le voit, à une curieuse scénographie énonciative qui met en relief l'incongruité de la narration. La narration *indécidable* renvoie, quant à elle, à l'identité du narrateur. Ainsi, dans le roman de Nicole Brossard *Hier*, la narration peut être aussi bien attribuée à la technicienne en documentation muséale qu'au personnage de l'écrivaine Carlson, et ce, sans véritable résolution. La narration *ambiguë*, enfin, renvoie à la crédibilité du narrateur et à la fiabilité de son récit. Dans *Le ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis, il est difficile de déterminer si la narratrice a tué sa famille comme elle le prétend ou si l'incendie n'est en fait qu'un accident. De façon tout à fait différente, dans *Un an* de Jean Echenoz, la narration omnisciente oscille entre surabondance et rétention d'information qui laisse le coup de théâtre final insoluble : qui est mort ? Qui est vivant ?

Cette problématisation de la transmission narrative est intéressante pour plusieurs raisons. D'une part, les exemples en sont de plus en plus nombreux dans le roman contemporain, ce qui déjà en soi expliquerait qu'on s'y arrête. D'autre part, même si la situation de narration de bien des récits peut passer souvent inaperçue², il s'agit pourtant là du lieu constitutif de la fictionnalité du récit. Comme le rappelle Philippe Gasparini :

Contrairement au discours référentiel qui est pris en charge par son auteur, le récit fictionnel est attribué à un narrateur fictif. La fictionnalité d'un roman ne réside [donc] pas dans les situations, les décors, les personnages, qui peuvent être empruntés à la réalité, mais dans son protocole d'énonciation : il est raconté par une entité imaginaire qui n'a aucun compte à rendre au réel » (2004 : 18).

Par ailleurs, si le narrateur n'a en théorie « aucun compte à rendre au réel », il n'en reste pas moins que la performance

2. Gérard Genette signale la dissymétrie qui existe entre les déterminations temporelles, nécessaires, quoique se limitant généralement au temps de la narration, et les déterminations spatiales, encore moins importantes : « [...] le lieu narratif est fort rarement spécifié, et n'est pour ainsi dire jamais pertinent » (1972 : 228).

narrative demande à être justifiée de façon à assurer à la fiction sa légitimité et un certain crédit. C'est là un autre point d'intérêt car, en déstabilisant la narration, le récit met dès lors en jeu l'adhésion à l'histoire racontée, autrement dit il signale et redéfinit en quelque sorte le pacte romanesque et ses conventions. Enfin, cette problématisation permet aussi de nourrir, entre autres interrogations fondamentales, une réflexion sur le rapport d'échange ou l'acte de communication qui se trouve au fondement même du récit. À travers les aléas de la narration et les dévoiements de la figure du narrateur se voient ainsi inscrites au cœur du procès romanesque la responsabilité du récit, de même que les possibilités de sens et de vérité du récit et de la fiction.

On constate que le champ d'investigation est vaste, de sorte que nous limiterons notre étude à l'une des trois principales configurations mentionnées ci-dessus : la narration impossible. L'objectif est d'approfondir le concept même de narration impossible, susceptible, nous le verrons, de renvoyer à des modalités théoriques ainsi qu'à des manifestations romanesques très différentes. Dans un premier temps, nous présenterons deux exemples de narration impossible qui ont fait l'objet d'examens théoriques : la narration simultanée à la première personne et la narration omnisciente. Dans un deuxième temps, nous convoquerons plusieurs figures de narration impossible tirées de romans contemporains. Il s'agira d'en arriver à une typologie susceptible de mieux préciser, d'un point de vue théorique, les critères de cette narration, mais aussi d'en dégager les formes (notamment celles qui nous intéressent plus particulièrement dans le cadre de notre recherche), de même que les enjeux esthétiques en contexte contemporain.

LA NARRATION SIMULTANÉE À LA PREMIÈRE PERSONNE

Dans une étude tirée de l'ouvrage *Le propre de la fiction*, Dorrit Cohn qualifie la narration simultanée à la première personne de « posture verbale "impossible" » (2001 : 163). Cette impossibilité est bien sûr relative, dans la mesure où des exem-

ples de fiction en narration simultanée à la première personne existent bel et bien. C'est le cas du roman *En attendant les barbares* de John Maxwell Coetzee ([1980] 1991), auquel renvoie Cohn pour illustrer ses propos. L'impossibilité de ce type de narration résiderait d'abord dans le fait, comme le souligne Cohn, qu'il heurte le sens commun selon lequel on ne peut raconter et vivre en même temps, constat que plusieurs narratologues et autres spécialistes considèrent comme une caractéristique essentielle du récit : « Toute histoire racontée n'est-elle pas passée pour la voix qui raconte ? » demande ainsi Paul Ricoeur cité par Cohn (2001 : 149)³. C'est pourtant la posture que réussirait malgré tout à endosser la narration simultanée à la première personne dans certaines fictions, en racontant les faits au fur et à mesure qu'ils se produisent et qu'ils sont vécus par le narrateur⁴. Le passage du roman de Coetzee sur lequel s'appuie l'étude de Cohn (voir l'extrait plus bas) permet effectivement de constater qu'il ne s'agit pas du présent historique qui, dans un récit globalement en narration ultérieure, sert à mettre en relief certaines scènes et constitue de ce fait un moyen stylistique « inoffensif », pour reprendre l'expression de Cohn, en ce qu'il « s'intègre facilement au récit sans perturber le moins du monde la situation narrative de base qui détermine ce type formel » (Cohn, 2001 : 154). Dans *En attendant les barbares*, le présent de l'indicatif a bel et bien une valeur de présent (et non de passé ou une valeur temporelle indéterminée) : on n'y trouve d'ailleurs aucune trace de cadre englobant en narration ultérieure et on peut noter la présence de déictiques temporels (maintenant, ce matin) que nous avons soulignés dans l'extrait qui suit⁵.

3. Voir Ricoeur (1984 : 147-148). Sur le même sujet, Cohn cite également Rimmon-Kenan (1983) et Scholes (1980).

4. On pourra aussi lire la description qu'en propose Genette (1972 : 228-234).

5. Nous avons mis en relief différents énoncés au moyen du soulignement (pour les **déictiques temporels**), du caractère gras (pour les **énoncés d'action**) et des petites majuscules (pour un énoncé à CONTENU PARADOXAL).

En attendant les barbares

Aussi hardiment que je peux, mais sans pouvoir maîtriser mes tressaillements de douleur, je **gravis l'escalier**. Quel aspect présenté-je au monde avec ma chemise et mon pantalon douteux, ma barbe mal tenue ? Celui d'un domestique, j'espère ; un palefrenier qui rentre chez lui après une nuit de ribote.

Le couloir est vide, la chambre de la jeune fille est ouverte... Le lit est fait. Quand je **glisse la main** entre les draps, j'ai l'impression de pouvoir sentir l'écho lointain de sa chaleur. Rien ne me plairait plus que de me blottir dans son lit, de poser ma tête sur son oreiller, d'oublier peines et souffrances, de ne pas songer à la chasse qui doit maintenant s'être déclenchée contre moi et, comme la petite fille du conte, de plonger dans l'inconscience. Ce matin, de quelle volupté se parent à mes yeux le doux, le tiède, le parfumé ! En soupirant, je **me mets à genoux** et je **fourre mon corps sous le lit**. En face, contre terre, si serré entre le plancher et les lames de bois du sommier qu'au moindre mouvement de mes épaules, le lit se soulève, j'essaie de m'apprêter à passer une journée cachée.

JE SOMNOLE ET ME RÉVEILLE, dérivant d'un rêve informe à un autre.

Dès le milieu de la matinée, il fait trop chaud pour dormir...

Déjà une torpeur pèse sur la ville. Le travail du matin est terminé : en prévision de la chaleur de midi, les gens se retirent dans leurs cours ombragées, ou dans la fraîcheur verte de l'intérieur des maisons...

En soupirant, je **m'étends sur le lit**, dans le doux parfum des fleurs dont je me souviens bien. Comme il est tentant de suivre dans la sieste le reste de la ville ! Ces jours, ces tièdes journées de printemps, qui déjà deviennent l'été – comme il m'est facile de me couler dans leur humeur langoureuse ! Comment accepter que le désastre ait submergé ma vie quand les cycles du monde se succèdent encore avec une telle tranquillité?... *Pourquoi ?* Je **gémis** dans l'oreiller : *Pourquoi moi ?* Il n'a jamais existé d'être plus inconscient que moi, plus innocent des choses du monde. Un véritable bébé ! ([1980] 1991 : 152-153)⁶

6. Cité dans Cohn (2001 : 157-158). Les italiques proviennent du texte original du roman.

Le roman de Coetzee ne relèverait pas davantage du monologue intérieur, type de discours distinct de la narration, correspondant à un flux de la pensée livré sans médiation narrative. Dans le monologue intérieur, le présent de l'indicatif n'aurait pas, en effet, de valeur narrative puisque le moi qui s'exprime ne raconte pas et qu'aucun patronage narratif ne prend en charge ses pensées ni ne les intègre à son discours (comme ce serait le cas avec le discours indirect libre par exemple)⁷. Dans l'extrait ci-dessus d'*En attendant les barbares*, on peut noter la présence de verbes d'action – mis en relief par des caractères gras (graver, glisser la main, se mettre à genoux, etc.) – qui montrent que nous ne sommes pas strictement dans un flux de conscience, mais dans un récit d'événements. Enfin, le roman de Coetzee se distinguerait également de la narration simultanée de certains nouveaux romans, dans lesquels le narrateur se présente davantage comme un observateur situé en dehors de l'action et du champ visuel décrit que comme un agent engagé dans la diégèse. Ces récits « behavioristes » fondés sur l'exclusion de l'autoréférence (Cohn, 2001 : 156, note 18), où l'on ne retrouve donc pas de déictiques de personne, ne comporteraient pas « les caractéristiques particulièrement perturbatrices » (2001 : 156, note 18) des romans à la première personne au présent selon Cohn. L'énoncé « Je somnole et me réveille », indiqué en petites majuscules, exprime précisément cette curieuse simultanéité temporelle de la narration et de l'action, superposition du narrateur et de l'agent de l'action que réalise la narration simultanée à la première personne.

« Nouveauté “anormale” » (Cohn, 2001 : 157) en regard des trois autres modes précédemment évoqués et qui, pour leur part, sont déjà intégrés aux différents modèles narratologiques, ce type de narration n'est donc pas impossible dans les faits. Du point de vue des conventions réalistes, il impliquerait toutefois une

7. Sur le cas du monologue intérieur, Cohn renvoie entre autres à Genette (1972 : 193), à Stanzel (1984 : 212), ainsi qu'à sa propre étude, *La transparence intérieure* (1981 : 214 et 245-279).

situation narrative impossible à se représenter, puisque la relation du récit et de sa source serait insaisissable (Cohn : 162-163). Selon Michal Glowinski (Cohn : 152⁸), à qui l'on doit la notion de mimésis formelle, le récit de fiction à la première personne a pour particularité d'« imiter » traditionnellement les genres discursifs de la vie réelle ; cette « imitation » s'exerce néanmoins sur un fond de tension (entre, par exemple, le roman et le journal intime) et sur un fond de stylisation. Autrement dit, l'imitation est perceptible, et même doit l'être. La narration simultanée à la première personne échapperait cependant à la mimésis formelle en ce qu'elle ne renvoie à aucun autre mode de discours. Comme le souligne Jon-Arild Olsen toujours à propos d'*En attendant les barbares*, « le lecteur doit imaginer un discours sans pouvoir préciser quel est le genre de ce discours » (2004 : 265). Sur les plans sémiotique et cognitiviste, c'est plutôt la distinction entre deux structures temporelles qui serait ici problématique : celle de l'action et celle de la narration, dans la mesure où ces deux structures sont fondamentalement distinctes. Structure temporelle prospective, « l'action vise un but situé dans l'avenir » (Olsen, 2004 : 240). La posture de l'agent est donc fondée sur des croyances, des intentions et des scénarios qui ne garantissent pas que les effets visés seront atteints. C'est dire que l'agent de l'action est dans la prévision. La narration engagerait, quant à elle, une structure temporelle inverse, puisqu'elle consiste en une explication rétrospective d'actions humaines. C'est précisément cette posture qui permettrait à la narration d'attribuer des intentions et des causes aux actions à partir de leurs effets et non strictement à partir des seules intentions de l'agent. La rétrospection impliquerait donc une distance entre le temps de l'action et celui de la narration, distance temporelle nécessaire pour que la médiation de la narration puisse opérer et répondre à l'attente de pertinence narrative du lecteur. Dans cette perspective, le rôle fondamental de la narration est ainsi de reconnaître – ou encore

8. Cohn renvoie à l'article de Glowinski, (1987), repris dans Genette (dir.) (1992 : 229-245).

de chercher – du sens et une logique narrative à une suite d'actions. Dès lors, l'expression de « narration simultanée » serait une contradiction dans les termes (Olsen, 2004 : 251)⁹, une impossibilité conceptuelle (Olsen, 2004 : 254).

Cette posture verbale, pour « impossible » qu'elle soit sur les plans réaliste et théorique, n'en est pas moins présente dans la production romanesque : on en trouverait même les prémices dès la fin du XIX^e siècle, bien qu'elle ne soit « pratiquée de manière conséquente que dans le roman contemporain » (Olsen, 2004 : 265). Cette « déviance » reste toutefois bien relative du fait que, comme le précise Cohn, elle se montre plutôt discrète :

Contrairement aux autobiographies fictionnelles standard, qui mettent souvent en évidence leur posture narrative et mnémonique, ces textes déviants ont en effet tendance à décourager eux-mêmes toute question relative à leur origine ostensible. Leurs histoires sont en général présentées sans que l'attention soit attirée sur quelque relation temporelle que ce soit entre les expériences racontées et l'instance narrative, entre la référence et l'acte énonciatif, entre ce qui est dit et où, quand et comment c'est dit. Cette discrétion concernant la posture verbale « impossible » du narrateur semble faciliter l'acceptation spontanée de la narration simultanée comme technique fictionnelle (2001 : 163).

Comme elle souhaite avant tout confronter ce mode particulier de narration aux normes narratologiques, Cohn n'envisage pas l'impossibilité dans une perspective pragmatique. La narration simultanée à la première personne est donc qualifiée d'impossible bien qu'elle échappe le plus souvent au lecteur, qui n'est pas encouragé à y voir une incongruité temporelle ou narrative. Dans le cadre de notre projet (nous y reviendrons plus loin), la perspective pragmatique est au contraire déterminante : il nous

9. Si une histoire fictive peut bien sûr exister sans narration (c'est le cas de la fiction dramatique), cela implique toutefois que « le lecteur imagine une histoire dont il ne peut pas attribuer la responsabilité au(x) locuteur(s) fictif(s) » (Olsen, 2004 : 265). Dès lors qu'il y a narration, l'attente de pertinence narrative s'y voit rattachée.

importe que la problématisation de la transmission narrative soit mise en évidence dans les romans et qu'elle fasse signe au lecteur.

LA NARRATION OMNISCIENTE

Un autre exemple de narration dite *impossible*, qu'on ne saurait cette fois rattacher aux expérimentations contemporaines, a intéressé le discours théorique : la narration omnisciente. Dans un article qui porte sur l'évolution de la vraisemblance pragmatique, Cécile Cavillac rappelle qu'avant le XIX^e siècle et le roman réaliste, la narration omnisciente, c'est-à-dire la possibilité pour le narrateur de s'attribuer des capacités de perception théoriquement illimitées, était inacceptable. Le pacte romanesque assujettissait plutôt la performance narrative à un protocole pragmatique selon lequel le narrateur devait feindre de ne rien imaginer et donc se montrer informé de ce qu'il racontait ; devait se montrer digne de foi, de sorte qu'on puisse lui faire confiance ; enfin, devait aussi se montrer compétent et cohérent dans sa relation des faits (Cavillac, 1995 : 25-26). Selon ce protocole, il aurait donc été difficile d'adhérer à un récit dont le narrateur aurait été illettré (non compétent), moralement douteux (indigne de confiance) ou qui aurait affiché le statut imaginaire de son récit. Pour justifier la possibilité effective de la narration, le récit de fiction pouvait bien sûr recourir à toutes sortes de formalités (affirmer avoir été témoin des événements, en avoir reçu confession, etc.) et même à certains paradoxes « naïvement retors » (plus un événement est fabuleux, plus il est logique que l'historien (c'est-à-dire le narrateur) en ait été informé...) (Cavillac, 1995 : 24). La narration omnisciente laissant indéterminés aussi bien les circonstances de l'énonciation que le mode d'information du narrateur, elle contrevenait largement à ce protocole.

L'article de Cavillac montre bien que les modalités de la vraisemblance pragmatique se modifient au fil de l'histoire littéraire. De fait, depuis plus d'un siècle, les lecteurs considèrent la narration omnisciente comme tout à fait acceptable. D'un point de vue pragmatique, il ne s'agit donc plus d'une narration

impossible, malgré son caractère proprement fantastique et un statut quelque peu paradoxal ; fantastique dans la mesure où le narrateur a un accès illimité à la vie intérieure d'autrui et possède un savoir précis et détaillé sur des événements aussi bien passés, présents que futurs ; paradoxal, du fait que ce mode de narration est malgré tout étroitement associé au roman réaliste. D'un point de vue théorique, la narration omnisciente n'en reste pas moins problématique, et plusieurs travaux ont tenté d'en résoudre le statut singulier. En effet, comment concevoir théoriquement le narrateur omniscient, c'est-à-dire un narrateur qui « échapperait aux contraintes épistémiques qui caractérisent la communication humaine » (Olsen, 2004 : 267) ? Plus fondamentalement, est-il possible que la notion de narrateur puisse se concevoir en dehors du modèle de la communication humaine ? Comment définir la narration autrement que comme un acte de langage feint lié à des conditions de réussite ? Se penchant sur la question, Olsen présente différentes solutions théoriques avancées pour résoudre cette impossibilité conceptuelle que constitue le narrateur omniscient : le narrateur fantastique, le narrateur impersonnel et la narration sans narrateur.

La première option, celle du narrateur fantastique, proposée par Félix Martinez-Bonati¹⁰, vise justement à assouplir la notion de narrateur et à la dégager des contraintes de la communication humaine. Elle repose sur le raisonnement suivant : puisque le romancier est libre d'imaginer une histoire fantastique, il est tout aussi libre d'inventer une narration fantastique. Le problème avec cette proposition, comme le signale Olsen, est que le lecteur ne perçoit pas la narration omnisciente comme le fait d'un narrateur fantastique. Autrement dit, le lecteur ne se représente pas le narrateur omniscient à moins que la fiction ne le désigne comme tel (en se donnant un narrateur proprement fantastique, doté d'invisibilité ou de capacités cognitives exceptionnelles). L'hypothèse d'un narrateur fantastique, à plus forte raison dans

10. Olsen renvoie à quatre études de Martinez-Bonati : 1980, 1981, 1983 et 1992. La présentation d'Olsen va de la page 298 à la page 303.

le cadre d'un roman réaliste, crée donc plus de problèmes qu'elle n'en résout, conclut Olsen (2004 : 301).

L'option du narrateur impersonnel, proposée par Marie-Laure Ryan (1981)¹¹, vise également à assouplir la notion de narrateur et à la dégager des contraintes de la communication humaine. Cette solution inverse en quelque sorte la précédente : au lieu de doter le narrateur de propriétés fantastiques, elle consiste plutôt à le purger de toute caractéristique individualisante (Olsen, 2004 : 304). Contrairement au narrateur personnel, qui est bien une entité fictive ou fictionnalisée, le narrateur impersonnel ou omniscient n'est pas un personnage inscrit dans la fiction. Pour le distinguer du narrateur personnel mais aussi de l'auteur, Ryan suggère donc de lui attribuer un statut ontologique particulier : il serait une entité fictive ontologiquement incomplète. Pour Olsen, cette option n'apporte pas de solution satisfaisante, car si en reconnaissant le caractère impersonnel du narrateur on cherche à le dégager en partie des contraintes de la communication humaine, rien n'explique pourquoi il serait libéré ou doté de certaines propriétés seulement. Par exemple, pourquoi expliquer son infaillibilité par le fait qu'il est impersonnel, donc détaché des contraintes de la communication humaine, mais lui attribuer tout de même un acte de langage ?

La dernière option, celle de la narration sans narrateur, avancée par Käte Hamburger (1968 et 1992)¹², pousse l'idée du narrateur impersonnel un peu plus loin. Dans cette perspective, l'histoire fictive ne serait pas dans un rapport relationnel avec un narrateur fictif. Autrement dit, le roman à narration omnisciente reposerait sur l'idée d'une fiction verbale sans énonciation feinte (Olsen, 2004 : 315). La narration se réduirait en quelque sorte à une stricte fonction dégagée d'un locuteur fictif. La question qui se pose dès lors est celle de la possibilité d'exclure le narrateur sans le remplacer par l'auteur. À qui, par exemple, attribuer les

11. Olsen présente cette option de la page 303 à la page 308 de son ouvrage.

12. Olsen présente cette option de la page 308 à la page 315.

énoncés fictionnels qui portent les marques du passé? Au romancier directement? Ce serait alors l'inclure dans la fiction, puisque la temporalité des énoncés fictionnels appartient bien à la fiction.

UNE PROPOSITION DE TYPOLOGIES

Ces réflexions théoriques, qui cherchent à cerner le caractère « impossible » de la narration fictionnelle, ne saturent pas l'ensemble des phénomènes que nous remarquons dans la fiction contemporaine, tant s'en faut. Nous proposons donc d'examiner d'autres manifestations de narration impossible tirées de romans contemporains. Un premier tableau nous permet de regrouper les infractions, selon qu'elles consistent en un problème d'ordre conceptuel ou d'ordre pragmatique.

TABLEAU 1
IMPOSSIBILITÉS CONCEPTUELLES OU PRAGMATIQUES

IMPOSSIBILITÉS CONCEPTUELLES	IMPOSSIBILITÉS PRAGMATIQUES
Narration simultanée à la première personne	Incompétence fictionnelle (voix narrative d'outre-tombe, narrateur comateux, etc.)
Narration omnisciente	« Je » omniscient
	Posture du narrataire (narrataire fantôme, à l'identité trouble, etc.)

Sur la foi d'une exploration de notre corpus, nous avons ajouté aux impossibilités conceptuelles dégagées par Cohn et Olsen d'autres figures de narration qui, pour leur part, renvoient plus directement à la communication narrative. En effet, les impossibilités conceptuelles, nous l'avons vu, n'engagent pas toujours la conscience d'une infraction et peuvent, en raison de

conventions établies au fil des esthétiques, passer carrément inaperçues. Notre hypothèse d'une manipulation délibérée du code narratif exige de l'infraction qu'elle soit soulignée par la diégèse (illettrisme, perturbation psychologique) ou soutenue par une posture énonciative hétérodoxe (narration collective, invalidation des relais de parole, etc.) ; d'où la nécessité de prendre en considération les modalités d'indexation de l'impossibilité narrative, que cette indexation opère dans la fiction ou dans la scénographie énonciative. C'est ce que vise à signaler ce premier classement.

Un second tableau cherche à raffiner, avec des exemples précis de romans à l'appui, les diverses formes que nous retenons sous la configuration sémiotique de narration impossible. Ce tableau systématise les potentialités de narration impossible, selon que la question de cette impossibilité est posée ou non dans le texte et selon qu'elle est ou non justifiée.

TABLEAU 2
 TYPOLOGIE DES NARRATIONS IMPOSSIBLES

INFRACTION	JUSTIFICATION	QUALIFICATION	ROMANS
Non signalée	Non justifiée	Indétermination	Coetzee
Signalée	Non justifiée	Invraisemblance	Chen et Toussaint
Signalée	Justifiée	Vraisemblance	Millet et Roth (1)
Non signalée	Justifiée	Motivation	Roth (2)

Dans le premier cas (voir la ligne 1), la question de l'impossibilité narrative n'est pas posée dans le texte (l'infraction n'est donc pas signalée), pas plus qu'on n'y apporte de réponse (elle est non justifiée). On peut parler dès lors d'indétermination, puisque l'infraction passe inaperçue et qu'elle n'engage,

de ce fait, aucun procès interprétatif. L'exemple de *En attendant les barbares* examiné par Cohn correspond à ce premier cas de figure¹³. De notre point de vue, puisque l'infraction n'est ni indexée ni motivée de quelque manière, cette narration n'est pas vraiment « impossible ». Comme pourrait le dire Dominique Rabaté, la voix est autorisée par l'imaginaire littéraire et n'entraîne « pas le soupçon d'une transgression de ses limites » (2006 : 113). L'impossibilité reste strictement conceptuelle.

Le second cas (voir la ligne 2) accuse, à l'inverse, le caractère invraisemblable de la narration. Cependant, si l'infraction est ostensible, elle n'est pas nécessairement commentée dans la fiction. Porté par une narration posthume, *L'ingratitude* de Ying Chen présente une *impossibilité pragmatique* (au sens de notre tableau 1). La narratrice Yan-Zi est déjà morte au moment où commence le récit : elle est invisible, mais elle ressent et perçoit, elle flotte et se déplace, elle décrit ses funérailles, etc. Cette voix d'outre-tombe, qui se dissout peu à peu, manifeste, sans la justifier, une incompétence fictionnelle, à l'image de nombreux romans québécois contemporains qui mettent en scène toutes sortes de formes d'incompétence narrative, que la voix qui les énonce se dise expressément inapte à raconter (le narrateur du roman *Les miroirs infinis* de Roger Magini révèle qu'il est mort en une sorte de coup de théâtre final) ou encore carrément illettrée (la narratrice de *La petite qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy affirme ne tracer que des « l » cursifs et qualifie son manuscrit de « gribouillis », mettant ainsi le lecteur aux prises avec une aporie, celle de l'illisibilité du récit).

13. Dans son étude, Cohn mentionne plusieurs autres exemples dont *La servante écarlate* ([1985] 1987) et *Faire surface* (1972] 1994) de Margaret Atwood ou *Portrait d'un inconnu* ([1948] 2002) et *Martereau* ([1953] 2001) de Nathalie Sarraute. On pourrait encore ranger sous cette bannière d'autres romans de facture réaliste, entièrement narrés au présent, tels *L'ogre de Barbarie* (1972) de Pierre Billon, la trilogie historique de Marie Laberge, *Le goût du bonheur* (2000), ou encore *Le roman de Sara* (2000), triptyque d'Anique Poitras destiné aux adolescents.

La trilogie de Jean-Philippe Toussaint (*Faire l'amour, Fuir, La vérité sur Marie*), pour sa part, met en scène un narrateur d'une incompétence avérée qui n'a de cesse d'affirmer qu'il ne comprend pas ce qui se passe : « [...] et je sentais mon cœur battre très fort dans ma poitrine, avec ce sentiment de peur pure et d'effroi, de panique d'autant plus effrayante et irrationnelle que je n'avais aucune idée de ce que nous étions en train de fuir ainsi éperdument » (Toussaint, 2005 : 112). Non seulement il ne gère pas l'histoire, mais il en arrive aussi à carrément disparaître au moment crucial, sans qu'on ne sache où il était passé ni pourquoi il s'est absenté : « Mais où étais-je ? » dira-t-il (2005 : 162). Cette posture se double encore d'une *impossibilité conceptuelle*, alors que le « je » se révèle omniscient, sans que rien ne vienne justifier cette prérogative qui le rend, en quelque sorte, surcompétent. De fait, le narrateur des trois romans peut raconter et décrire dans le détail des événements auxquels il n'a pas accès : la marche de Marie dans la cour du Louvre, par exemple, alors que lui-même se trouve en Chine en train d'arpenter les couloirs d'un train ou, encore, la scène du cheval fou qu'on cherche à faire monter dans un avion-cargo, véritable prouesse d'anthologie descriptive qui se passe pourtant bel et bien en l'absence du narrateur je. Certes, les textes de Chen et de Toussaint relèvent d'enjeux esthétiques singuliers et distincts (exploration d'une figure de narrateur fantastique dans un texte réaliste dans un cas, narration événementielle subordonnée à une narration du sensible dans l'autre), mais en les rapprochant, nous voulions mettre en lumière les formes d'impossibilité liées strictement au narrateur et à sa fictionnalisation.

La troisième entrée de notre tableau (ligne 3) regroupe des romans qui, comme dans les exemples précédents, problématifient le procès de la communication narrative en mettant en scène le narrateur, ainsi qu'un ou des narrataires. Les deux cas retenus présentent une scénographie énonciative apparentée et en soulignent le caractère incongru. Dans *Lauve le pur* de Millet, le narrateur s'adresse oralement, soir après soir, « à la même heure, après souper » (2000 : 80), pendant six soirs (2000 : 349), à un

auditoire de femmes illettrées qui rapportent fidèlement ses paroles, comme l'atteste l'usage des guillemets ; dans *J'ai épousé un communiste*, de Philip Roth, un écrivain (Nathan Zuckerman, figure fétiche de Roth) rapporte de même fidèlement (comme le signalent aussi les guillemets) les propos de son ancien professeur, qui raconte, soir après soir, pendant six soirs, l'histoire de son frère. Ces narrations vespérales, rapportées avec tous les raffinements stylistiques idoines, relèvent sans doute de ce qu'Olsen nomme « la convention de la mémoire parfaite » (2004 : 261) qui permet à un narrateur de rapporter sur 500 pages les paroles d'un autre, au-delà de toute vraisemblance. L'infraction, ici indexée, est en outre justifiée avec force détails, comme s'il s'agissait de souligner à gros traits la perversion des codes autobiographique et biographique : dans le cas de *Lauve le pur*, c'est Lauve lui-même qui raconte sa propre vie à ces femmes qui vont nous la rapporter ; dans *J'ai épousé un communiste*, le relais de parole est double, la vie de Ira Ringold étant racontée par son frère Murray à Nathan Zuckerman, qui se charge de la rapporter.

La dernière entrée de notre tableau ajoute encore une forme à notre typologie de l'impossibilité narrative. Quoique non signalée, l'infraction est néanmoins justifiée, en une sorte de motivation narrative qui met en lumière, dans les romans retenus, le rôle du destinataire. *La bête qui meurt* de Roth met ainsi l'accent sur le procès de la communication, mais cette fois sur le mode de l'adresse. Un narrateur (David Kepesh) raconte la passion amoureuse qu'il éprouve pour une de ses étudiantes (il a 62 ans, elle en a 24), en s'interrompant, par exemple, pour répondre au téléphone. À qui s'adresse ce récit ? Alors qu'on pourrait croire spontanément que le narrateur s'adresse au narrataire implicite, figure aisément investie par le lecteur, le texte raffine ses interpellations et on se rend vite compte qu'il y a un narrataire explicite et déterminé, qui demeurera non seulement anonyme mais également silencieux tout au long du récit, sauf aux dernières lignes, où il prend la parole pour dire au narrateur qu'il ne devrait pas courir au chevet de son amante : « Si tu y vas, tu es foutu. » L'impossibilité est ici tout entière du côté du narrataire implicite, qui se

voit transformé en récepteur fortuit, dirait Olsen (2004 : 262), d'une conversation privée qui ne lui est pas adressée, et à laquelle il ne peut, vraisemblablement, avoir assisté. En problématisant de cette manière la réception du récit au sein de la fiction, le texte déconstruit les conventions liées à l'acte de lecture.

DES DISPOSITIFS ET LEURS ENJEUX

Pour incomplète et exploratoire qu'elle soit, notre cartographie de l'impossible cherche à en préciser les modalités narratives et énonciatives. En distinguant les impossibilités conceptuelles des impossibilités pragmatiques, nous voulions d'abord raffiner notre saisie du pacte romanesque et de ses conventions. Si la narration simultanée à la première personne et la narration omnisciente représentent une sorte d'impensé théorique, il faut bien voir que ces techniques plus ou moins discrètes, plus ou moins « naturalisées », ne problématisent pas forcément le procès narratif. Les impossibilités pragmatiques (que celles-ci touchent le narrateur, le narrataire ou leur relation) nous intéressent davantage en ce qu'elles désignent ouvertement leur mise en jeu de la transmission narrative et soulignent à plus gros traits la nécessité d'une posture interprétative. L'origine du récit devient dans ce cas une question posée par la fiction, sans véritable résolution. Si nous revenons à notre deuxième tableau, ce sont donc les infractions signalées qui demanderont principalement à être approfondies dans la suite de notre recherche, qu'elles soient justifiées ou non, dans la mesure où la justification ne vient pas nécessairement dénouer l'impossibilité pragmatique.

À la narration impossible s'ajoutent, rappelons-le, deux autres configurations que nous retenons en ce qu'elles problématisent également la transmission narrative mais sous l'angle de l'identité ou encore de la fiabilité. C'est ainsi que, pour en revenir à *La bête qui meurt* de Roth, alors que l'impossibilité de la posture du narrataire implicite est tout à la fois posée et résolue par le surgissement d'un destinataire explicite au terme du récit (ce qui pour nous la « disqualifie » en quelque sorte en tant

qu'impossibilité), l'identité de cet interlocuteur n'en devient pas moins une question aussi intrigante qu'insoluble. D'un point de vue pragmatique, il y a là finalement un bel exemple de narration indécidable. Avec *Lacrimosa* de Régis Jauffret, où l'impossibilité prend la forme d'une « improbable » correspondance entre un écrivain et une femme suicidée qui lui répond de l'au-delà (impossibilité commentée et accentuée encore par plusieurs invraisemblances diégétiques¹⁴), le dispositif en vient quant à lui à cumuler les problématisations, la narration se montrant par ailleurs ambiguë et indécidable : l'interlocutrice multiplie les démentis au récit du narrateur et affirme n'être qu'une projection de sa voix. Pour avoir en commun une problématisation explicite de leur situation de narration, les romans devront donc être caractérisés en fonction des configurations qu'ils présentent et éventuellement articulent, et en regard des enjeux que ces configurations indexent. En effet, les conditions de possibilité, de sens et de vérité du récit et de la fiction sont mises en jeu de manière distincte selon que l'on fragilise le récit par une « fausse » incompetence du narrateur, que l'on brouille l'origine de la narration ou que l'on mette en doute la valeur du récit par le caractère manipulateur et retors du narrateur.

S'il fallait trouver un semblable ancrage à ces « formes déviantes », ce serait sans doute pour l'heure du côté des enjeux éthiques de la fiction. Le narratif contemporain s'affirme certes volontiers témoignage¹⁵. Mais ce témoignage désigne, du même geste, son imperfection. Chez Chen, la narration d'outre-tombe devient emblématique de toute narration, écartelée entre le réel et l'imaginé ; chez Toussaint, la sensation prend le pas sur une réalité qu'on donne à voir mais qu'on ne comprend pas ; chez Millet et Roth, la narration se fait relais d'un autre récit, ou

14. Le médecin qui a constaté le décès de Charlotte, l'interlocutrice d'outre-tombe du narrateur, a pour compagne Mazda, une femelle panda ramenée de Chine, à qui il tente en vain d'apprendre des rudiments de français.

15. Cette prégnance du témoignage prend diverses formes (fictions biographiques, récits de filiation, etc.) et s'attache à certaines thématiques ou expériences (la guerre, le quotidien, la mémoire, etc.).

LA TRANSMISSION NARRATIVE

encore, témoin fortuit d'une confession qui nous parvient par inadvertance en quelque sorte ; chez Jauffret, le désir de mémoire et le rapport d'échange se montrent trahison. Dans toutes ces œuvres, la narration, en incarnant, dans sa forme énonciative, son impossibilité, son origine ou sa valeur, n'a de cesse de relancer la dimension transactionnelle du récit.

BIBLIOGRAPHIE

- ATWOOD, Margaret ([1972] 1994), *Faire surface*, traduit de l'anglais par Marie-France Girod, Paris, Le serpent à plumes. (Coll. « Motifs ».)
- ATWOOD, Margaret ([1985] 1987), *La servante écarlate*, traduit de l'anglais par Sylviane Rué, Paris, Robert Laffont.
- BECKETT, Samuel (1953), *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit.
- BILLON, Pierre (1972), *L'ogre de Barbarie*, Paris/Montréal, Robert Laffont/Éditions du jour.
- BROSSARD, Nicole (2001), *Hier*, Montréal, Québec Amérique. (Coll. « Mains libres ».)
- CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101 (février), p. 23-46.
- CHEN, Ying (1995), *L'ingratitude*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
- COETZEE, John Maxwell ([1980] 1991), *En attendant les barbares*, traduit de l'anglais par Sophie Mayoux, Paris, Éditions du Seuil.
- COHN, Dorrit (1981), *La transparence intérieure. Modes de la représentation psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- COHN, Dorrit (2001), « "Je somnole et me réveille". La déviance de la narration simultanée », *Le propre de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, p. 149-166. (Coll. « Poétique ».)
- DES FORÊTS, Louis-René (1946), *Le bavard*, Paris, Gallimard. (Coll. « Blanche ».)
- ECHENOZ, Jean (1997), *Un an*, Paris, Éditions Minuit.
- GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GENETTE, Gérard (dir.) (1992), *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- GLOWINSKI, Michal (1987), « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, p. 497-506.

- HAMBURGER, Käte ([1968] 1986), *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HAMBURGER, Käte (1992), « Authenticity as mask. Wolfgang Hildesheimer's *Marbot* », traduit de l'allemand par C. MacLeod, dans Ann FEHN (dir.), *Neverending Stories*, Princeton, Princeton University Press, p. 87-97.
- JAUFFRET, Régis (2008), *Lacrimosa*, Paris, Gallimard. (Coll. « Blanche ».)
- LABERGE, Marie (2000), *Le goût du bonheur*, vol. 1 : *Gabrielle*, vol. 2 : *Adélaïde*, vol. 3 : *Florent*, Montréal, Boréal.
- MAGINI, Roger (1997), *Les miroirs infinis*, Montréal, La Pleine Lune.
- MARTINEZ-BONATI, Félix (1980), « The act of writing fiction », *New Literary History*, vol. 11, n° 3, p. 425-434.
- MARTINEZ-BONATI, Félix (1981), *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, Ithaca, Cornell University Press.
- MARTINEZ-BONATI, Félix (1983), « Towards a formal ontology of fictional worlds », *Philosophy and Literature*, vol. 7, n° 2, p. 182-195.
- MARTINEZ-BONATI, Félix (1992), *Don Quixote and the Poetics of the Novel*, Ithaca, Cornell University Press.
- MAVRİKAKIS, Catherine (2008), *Le ciel de Bay City*, Montréal, Hélotrope.
- MILLET, Richard (2000), *Lauve le pur*, Paris, P.O.L.
- OLSEN, Jon-Arild (2004), *L'esprit du roman. Œuvre, fiction et récit*, Berne, Peter Lang, p. 267-320.
- POITRAS, Anique (2000), *Le roman de Sara*, Montréal, Québec Amérique.
- RABATÉ, Dominique (2006), *Le chaudron fêlé*, Paris, José Corti.
- RICCEUR, Paul (1984), *Temps et récit*, t. II, Paris, Éditions du Seuil.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1983), *Narrative Fiction*, Londres, Methuen.
- ROTH, Philip (2001), *J'ai épousé un communiste*, traduit de l'américain par Josée Kamoun, Paris, Gallimard. (Coll. « Du monde entier ».)

LA NARRATION IMPOSSIBLE

- ROTH, Philip (2004), *La bête qui meurt*, traduit de l'américain par Josée Kamoun, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Folio ».)
- ROZENFARB, Michèle (1992), *Tendre Julie*, Paris, Éditions de Minuit.
- RYAN, Marie-Laure (1981), « The pragmatics of personal and impersonal fiction », *Poetics*, vol. 10, n° 5, p. 17-39.
- SARRAUTE, Nathalie ([1948] 2002), *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- SARRAUTE, Nathalie ([1953] 2001), *Martereau*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- SCHOLES, Robert (1980), « Language, narrative and anti-narrative », *Critical Inquiry*, n° 7, p. 204-212.
- SOUCY, Gaétan (1998), *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal.
- STANZEL, Franz K. (1984), *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2002), *Faire l'amour*, Paris, Éditions de Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2005), *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2009), *La vérité sur Marie*, Paris, Éditions de Minuit.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

RENÉ AUDET est professeur agrégé au Département des littératures de l'Université Laval et chercheur au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ); il y est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en littérature contemporaine. Ses recherches portent sur la poétique du recueil (*Des textes à l'œuvre*, Nota bene, 2000), la littérature actuelle (en France et au Québec) et la narrativité contemporaine (dossier « Actualités du récit », codirigé avec Nicolas Xanthos, *Protée*, 2006). Il est directeur de la collection « Contemporanéités » aux Éditions Nota bene et de la revue savante numérique *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*.

Ancien élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, agrégé des lettres, docteur de l'Université Paris 3, d'abord *lecturer* à Yale, YVES BAUDELLE est aujourd'hui professeur à l'Université de Lille 3, où il a longtemps dirigé la revue *Roman 20-50*. Vingtiémiste, collaborateur de l'édition d'*À la recherche du temps perdu* dans La Pléiade (1989), il a dirigé plusieurs numéros de revues (sur Jouve, Céline, Sarraute, etc.) et coédité des ouvrages collectifs: *Nouvelles et nouvelles au XX^e siècle* (Septentrion, 1992), *Marcel Arland ou La grâce d'écrire* (Éditions universitaires de Dijon, 2004) et *Roman, histoire, société* (Université Charles de Gaulle, 2005). Poéticien, d'abord spécialiste d'onomastique et de géographie romanesques, il s'est ensuite tourné vers la question des rapports entre univers référentiel et mondes fictionnels, notamment dans l'autofiction. Ses dernières publications sont *Bernanos, le rayonnement de l'invisible* (Presses universitaires de France, 2008), trois hors-série de *Roman 20-50* – sur Bernanos (2008), Mandiargues (2009), Robbe-Grillet (2010) – et, comme directeur d'ouvrage, *Onomastique romanesque* (L'Harmattan, 2008) et *Nom propre et écritures de soi* (avec Élisabeth Nardout-Lafarge, Presses de l'Université de Montréal, 2011).

BRUNO BLANCKEMAN est professeur de littérature française des XX^e et XXI^e siècles à l'Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3, où il codirige le Centre d'étude du roman des années cinquante au contemporain (CERACC). Il est l'auteur de nombreux articles et essais consacrés à la littérature actuelle, dont *Les récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard* (Septentrion, 2000), *Les fictions singulières* (Prétexte éditeur, octobre 2002), *Lire Patrick Modiano* (Armand Colin, 2009). Sa prochaine étude, *Le roman depuis la Révolution*, paraîtra aux Presses universitaires de France.

Ancien élève de l'École normale supérieure, EMMANUEL BOUJU est professeur de littérature comparée à l'Université Rennes 2. Directeur du Groupe phi (Groupe de recherche en poétique historique et comparée, CELAM), il a dirigé les ouvrages collectifs du Groupe pour les Presses universitaires de Rennes: *Littératures sous contrat* (2002), *L'engagement littéraire* (2005), *Littérature et exemplarité* (en collaboration avec Alexandre Gefen, Guiomar Hautcœur et Marielle Macé, 2007) et *L'autorité en littérature* (novembre 2010). Il est également l'auteur de *Réinventer la littérature: démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste* (avant-propos de Jorge Semprún, Presses universitaires du Mirail, 2002) et de *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle* (Presses universitaires de Rennes, 2006).

JEAN-FRANÇOIS CHASSAY est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal depuis 1991. Il s'intéresse depuis longtemps à la représentation de la science et du scientifique dans la fiction et dans le discours social. Il a publié plus d'une vingtaine de livres (essais, romans, anthologies, actes de colloque). Parmi les plus récents, on compte *Si la science m'était contée. Des savants en littérature* (Seuil, 2009), *Sous pression* (un roman, Boréal, 2010) et *L'imaginaire de l'être artificiel* (une anthologie, Presses de l'Université du Québec, 2010). Au printemps 2011 sont parus sous sa direction et celle d'Éric Giraud les actes d'un colloque tenu à Montréal à l'automne 2008: *Contemporanéités de Gertrude Stein* (Éditions des Archives contemporaines).

Professeur de littératures française et québécoise à l'Université du Québec à Montréal et directeur de la revue *Voix et images*, ROBERT DION

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

poursuit des recherches sur les fictions contemporaines et sur la biographie littéraire. À titre de coéditeur scientifique, il a fait paraître en 2007, aux Éditions Nota bene, un collectif ayant pour titre *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Avec Mahigan Lepage, il a supervisé en 2009 un dossier de la revue *La Licorne* consacré aux « Portraits biographiques ». Il vient de publier, avec sa collègue Frances Fortier, une monographie intitulée *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur* (Presses de l'Université de Montréal, 2010).

FRANCES FORTIER est professeure de lettres à l'Université du Québec à Rimouski. Elle s'intéresse à la narrativité contemporaine, tant romanesque que biographique. Ses recherches actuelles portent sur la problématisation de l'autorité narrative et les modalités textuelles de la relation biographique. Elle a entre autres publié en 2010, en collaboration avec Robert Dion, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur* (Presses de l'Université de Montréal) et, avec Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion » dans l'ouvrage collectif d'Emmanuel Bouju, *L'autorité en littérature* (Presses universitaires de Rennes).

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 à 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.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 Groupe de

recherche et d'étude sur la littérature française d'aujourd'hui (GRELFA), elle a récemment codirigé deux collectifs: *Vies en récits: formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie* (Nota bene, 2007) avec Robert Dion, Frances Fortier et Hans-Jürgen Lüsebrink, et *Le roman français de l'extrême contemporain: écritures, engagements, énonciations* (Nota bene, 2010) avec Pascal Michelucci et Pascal Riendeau. Son projet de recherche actuel, subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, s'intitule *Les blessures «indiscibles»: le trauma personnel dans les écrits intimes récents des femmes*.

PIERRE-LUC LANDRY est doctorant à l'Université Laval, sous la direction d'Alain Beaulieu et d'Andrée Mercier. Il s'intéresse à la création littéraire, aux narrativités contemporaines, au réalisme magique, aux théories des genres, aux théories de la lecture et au discours sur la création littéraire. Il est membre du comité de rédaction de l'observatoire de la littérature contemporaine *Salon double* et assistant de recherche au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Il a coorganisé le colloque «Créer à l'université: pourquoi, comment? Enjeux et devenir de la recherche création à l'Université Laval», à l'origine de la revue *Le Crachoir de Flaubert*, qu'il a fondée avec Alain Beaulieu et Andrée Mercier. Il a codirigé le dossier «Vraisemblance et fictions contemporaines» (*temps zéro*, n° 2, 2009), avec Andrée Mercier et Christine Otis. Il bénéficie d'une bourse d'études supérieures Joseph-Armand-Bombardier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour ses études en cours. Il effectue, en 2011-2012, un séjour doctoral d'études et de recherche à l'Université Paul Verlaine de Metz, au Centre de recherches Écritures de l'UFR lettres et langues, sous la direction de Charles W. Scheel. Il enseigne parfois au Département de français du Cégep de l'Outaouais.

FRANCIS LANGEVIN est professeur adjoint au Secteur arts et lettres de l'Université de Moncton (campus d'Edmundston). Titulaire d'un doctorat conjoint de l'Université Lille 3 et de l'Université du Québec à Rimouski, il a mené des recherches postdoctorales (CRSH) et enseigné les théories littéraires au Département des arts, culture et médias de la Rijkuniversiteit Groningen (Pays-Bas). Ses recherches portent, d'une part, sur les relations entre le style et les valeurs, à la faveur d'un examen

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

des représentations de la régionalité dans les romans québécois et français contemporains, et d'autre part, sur des questions de théorie littéraire (narrateur hétérodiégétique, ironie, valeurs et énonciation). Avec Frances Fortier, il a codirigé un numéro de la revue en ligne *Analyses* (« Fiction et réel », vol. 4, n° 2, printemps-été 2009). Avec Renald Bérubé, il a également participé au commissariat et au catalogue de l'exposition *Yves Thériault, le pari de l'écriture* (BAnQ/Presses de l'Université Laval, 2008). Il a publié des articles dans les revues *Voix et images*, *temps zéro* et *Lettres québécoises*.

ANDRÉE MERCIER est professeure au Département des littératures de l'Université Laval et directrice du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Ses travaux les plus récents portent sur la question de l'autorité narrative et des narrations problématiques dans le roman contemporain. Elle a notamment dirigé, avec Robert Dion, le dossier « Narrations contemporaines au Québec et en France: regards croisés » de la revue *Voix et images* (n° 106), ainsi que le dossier « Vraisemblance et fictions contemporaines » de la revue *temps zéro* (n° 2), avec Pierre-Luc Landry et Christine Otis.

JEAN MORENCY est professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Moncton. Son principal champ de recherche est la question de l'américanité de la littérature québécoise, à laquelle il a consacré un ouvrage intitulé *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washington Irving à Jacques Poulin* (Nuit blanche éditeur, 1994), ainsi que de nombreux articles et chapitres de collectifs. Il est aussi titulaire d'une chaire de recherche du Canada dont l'objectif consiste à étudier les multiples emprunts qui ont été faits, par les écrivains du Québec, de l'Acadie et du Canada français en général, à des cultures étrangères, notamment la culture littéraire américaine.

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 compte *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).

Doctorante à l'Université Laval, CHRISTINE OTIS rédige actuellement une thèse sur les mystifications fictionnelles dans le roman contemporain sous la direction d'Andrée Mercier et la codirection de Frances Fortier (Université du Québec à Rimouski). Elle est auxiliaire de recherche au projet *Narration impossible, indécidable et ambiguë. Enjeux esthétiques et théoriques de la transmission narrative dans le roman contemporain*, dirigé par Andrée Mercier et Frances Fortier, à l'équipe de recherche *Poétiques et esthétiques du contemporain* et est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Elle a participé à plusieurs colloques, où elle a présenté des communications sur des enjeux de vraisemblance, de coïncidences, d'authentification et de mystification, en plus de codiriger, avec Andrée Mercier et Pierre-Luc Landry, un dossier portant sur la vraisemblance dans la revue *temps zéro*.

MARILYN RANDALL est professeure au Département d'études françaises à l'Université Western Ontario, à London, où elle enseigne principalement la littérature québécoise et la théorie littéraire. Ses recherches portent sur la littérature québécoise du XX^e siècle, surtout depuis la Révolution tranquille (*Le contexte littéraire: lecture pragmatique d'Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Le Préambule, 1991), ainsi que sur la figure du patriote des rébellions de 1837-1838, en particulier le discours sur le rôle de la femme relatif à ces événements dans les textes historiques et fictifs. Elle s'est aussi intéressée au phénomène du plagiat littéraire (*Pragmatic Plagiarism. Authorship, Profit, and Power*, University of Toronto Press, 2001, prix Raymond-Klibansky). Elle poursuit actuellement une exploration des «perspectives curieuses» dans le roman québécois contemporain, dont la figure de la métalepse.

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) avec Barbara Havercroft et Pascal Michelucci. Ensemble, ils ont dirigé *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations* (Nota bene, 2010). Pascal Riendeau a récemment coordonné un dossier critique portant sur Éric Chevillard (*Roman 20-50*, décembre 2008). Il a écrit un livre sur l'essai à paraître aux Éditions Nota bene en 2012. Actuellement, il travaille à un ouvrage sur les questions éthiques dans la littérature française de l'extrême contemporain.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

PIERRE SCHOENTJES est professeur à Ghent University, où il enseigne la littérature française. Spécialiste de l'ironie (*Poétique de l'ironie*, Éditions du Seuil, 2001 ; *Silhouettes de l'ironie*, Droz, 2007) et de la représentation littéraire de la guerre (plus particulièrement de la Grande) (*Fictions de la Grande Guerre*, Classiques Garnier, 2009, *La Grande Guerre : un siècle de fictions romanesques*, Droz, 2008 ; *J'ai tué*. *Violence guerrière et fiction*, Droz, 2010), il interroge la littérature des XX^e et XXI^e siècles dans une perspective européenne. S'intéressant de près à la littérature de l'extrême contemporain, il a lancé récemment, en collaboration avec une équipe internationale, une publication électronique : la *Revue critique de fiction française contemporaine*. Ses derniers travaux portent sur l'écopoétique.

PHILLIP SCHUBE-COQUEREAU est doctorant en lettres à l'Université du Québec à Rimouski, où il agit aussi à titre de chargé de cours et d'auxiliaire de recherche. Soutenus par le Fonds de recherche sur la société et la culture (FQRSC), ses travaux actuels interrogent la légitimité épistémologique d'approches critiques récentes – analyse du discours littéraire, approches narratologiques énonciatives et non mimétiques – ainsi que les enjeux paradigmatiques et culturels soulevés par les œuvres narratives extrêmes ou expérimentales, travaux dont sont issus quelques articles sur la littérature et la critique littéraire contemporaines (parus dans *temps zéro*, *Protée*).

NICOLAS XANTHOS est professeur agrégé au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ses recherches portent sur la littérature française contemporaine et sur les théories du récit et du dialogue. Il a publié une vingtaine d'articles, dans plusieurs ouvrages collectifs et dans des revues, notamment dans *Littérature*, *Orbis litterarum*, *Australian Journal of French Studies*, *Voix et images*, *temps zéro* et *Études françaises*. Il a codirigé, avec René Audet, un numéro double de la revue *Protée* intitulé « Actualités du récit ». Il a fait paraître, en 2008, aux Éditions Nota bene, un essai intitulé *De l'empreinte au récit. Destin de l'indice et de l'action dans le roman policier*. Il est membre régulier du Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire Figura et membre associé du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ).

TABLE DES MATIÈRES

MODALITÉS DU PACTE ROMANESQUE CONTEMPORAIN. INTRODUCTION Frances Fortier et Andrée Mercier	7
--	---

L'AUTORITÉ FICTIONNELLE

NOMINATION, AUTORITÉ NARRATIVE ET ADHÉSION FICTIONNELLE. DU TRAITEMENT DE L'ONOMASTIQUE DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN (1990-2010) Yves Baudelle	25
LE RÉCIT EN RÉGIME DE DIFFRACTION. DISPERSION DISCURSIVE ET AUTORITÉ René Audet	49
<i>ALBUCIUS</i> DE PASCAL QUIGNARD. UN DÉFI À L'AUTORITÉ Robert Dion	63
BIOGRAPHIES, AUTOBIOGRAPHIES, FICTIONS. L'ART DE METTRE DES SUJETS EN RUINES Jean-François Chassay	83
UNE HISTOIRE DONT VOUS N'ÊTES PAS LE HÉROS. <i>LE VIEUX CHAGRIN</i> DE JACQUES POULIN Jean Morency	97

LA TRANSMISSION NARRATIVE

RACONTER DANS LE CRÉPUSCULE DU HÉROS. FRAGILITÉS NARRATIVES DANS LE ROMAN D'ENQUÊTE CONTEMPORAIN Nicolas Xanthos	111
---	-----

LES STRATÉGIES DE LA VOIX NARRATIVE

L'AUTOBIOGRAPHIE (IM)PERSONNELLE ET COLLECTIVE. ENJEUX PRONOMINAUX DE LA TRANSMISSION NARRATIVE DANS <i>LES ANNÉES</i> D'ANNIE ERNAUX Barbara Havercroft	129
LA MÉTALEPSE INCERTAINE ET LE LECTEUR COMME VICTIME. <i>GROS MOTS</i> DE RÉJEAN DUCHARME ET <i>HIER</i> DE NICOLE BROSSARD Marilyn Randall	143
VARIATIONS NARRATIVES DANS <i>L'AVENIR</i> DE CAMILLE LAURENS Pascal Riendeau	159
SCÉNOGRAPHIES ÉNONCIATIVES ET « DIALOGUES ». UNE MISE À L'ÉPREUVE DE L'EFFET MONOLOGIQUE DU ROMAN CHORAL CHEZ RÉGIS JAUFFRET Phillip Schube-Coquereau	175
UN SUJET DIFFICILE Warren Motte	195
LA POSTURE EXOTIQUE DU NARRATEUR-PERSONNAGE. INCONFORT ET NON-FIABILITÉ DANS QUELQUES ROMANS CONTEMPORAINS Francis Langevin	207

TABLE DES MATIÈRES

LES DESSOUS DE L'ADHÉSION

MOUVANCE ET SPÉCULARITÉ DES MODALITÉS VÉRIDICTOIRES DANS <i>LES MIROIRS INFINIS</i> DE ROGER MAGINI Christine Otis	237
LIRE LE PARADOXE. PORTRAIT DU LECTEUR DU RÉALISME MAGIQUE EN RÊVEUR Pierre-Luc Landry	251
IRONIE ET MISE À L'ÉPREUVE CHEZ ÉRIC CHEVILLARD Pierre Schoentjes	267
TROMPE-VOIX, ATTRAPES ET POSTICHES. <i>BASTARD BATTLE</i> DE CÉLINE MINARD Bruno Blanckeman	285
POUR UNE HISTOIRE SECRÈTE DU ROMAN CONTEMPORAIN. <i>2666</i> DE ROBERTO BOLAÑO Emmanuel Bouju	297
SOIF DE RÉALITÉ. IMAGINAIRE CONTEMPORAIN ET STRATIFICATION DES RÉGIMES DE FICTIONNALITÉ DANS <i>LUNAR PARK</i> DE BRET EASTON ELLIS Bertrand Gervais	313
LA NARRATION IMPOSSIBLE. CONVENTIONS RÉALISTES, CATÉGORIES NARRATOLOGIQUES ET ENJEUX ESTHÉTIQUES Frances Fortier et Andrée Mercier	333
NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	357

Révision : Isabelle Bouchard
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Antoine Tanguay et KX3 Communication

Diffusion pour le Canada : Gallimard Itée
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 NOVEMBRE 2011
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 4^e trimestre 2011
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

« La seule solution, c'est d'abandonner Brick, de m'assurer qu'il aura un enterrement convenable, et d'inventer une autre histoire. Quelque chose de terre-à-terre, cette fois, qui fasse contrepoids à la machine fantastique que je viens de fabriquer: Giordano Bruno et la théorie des mondes multiples. Matière à provocation, certes, mais d'autres pierres, aussi, méritent qu'on les déterre. » (Paul Auster, *Seul dans le noir*, 2009, traduit de l'américain par Christine Le Boeuf)

« En fait, le seul mérite de mon interprétation, c'est d'être plus vraisemblable que la version officielle. Plus solide... Au fond, c'est ma fiction contre la leur. » (Louis Hamelin, *La constellation du lynx*, 2010)

En dépit de l'hétérogénéité des pratiques et des esthétiques, la cartographie de la production narrative contemporaine à laquelle s'emploie la critique depuis quelques années met au jour des modalités inédites d'instauration et de contestation du pacte romanesque. Toute l'adhésion au raconté se trouve ainsi délibérément mise en procès dans le roman contemporain, au gré de formulations diverses qui touchent tant les propositions thématiques que leurs expressions figurales.

Peut-on tenter de systématiser les mécanismes qui engagent une telle problématisation de la transmission narrative ? Dans cette perspective, et afin d'approfondir l'examen des modalités formelles du paradigme narratif, la question est étudiée sous divers angles théoriques par une vingtaine de chercheurs du Québec, du Canada, de la France et des États-Unis. L'étude de romans parus depuis 1990 permet d'explorer la diversité des stratégies qui réinventent la transmission narrative en jouant de la séduction d'une voix, de la déstabilisation de l'autorité narrative ou de la déconstruction plus ou moins subreptice de l'adhésion.

Avec des textes de : René Audet, Yves Baudelle, Bruno Blanckeman, Emmanuel Bouju, Jean-François Chassay, Robert Dion, Frances Fortier, Bertrand Gervais, Barbara Havercroft, Pierre-Luc Landry, Francis Langevin, Andrée Mercier, Jean Morency, Warren Motte, Christine Otis, Marilyn Randall, Pascal Riendeau, Pierre Schoentjes, Phillip Schube-Coquereau et Nicolas Xanthos.

www.editionsnotabene.ca



ISBN : 978-2-89518-383-9