



HAL
open science

Ivan Farron, l'égotiste nonchalant

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Ivan Farron, l'égotiste nonchalant. Cahiers Valery Larbaud, 2008, Du journal intime au monologue intérieur dans la littérature du XXe siècle, études réunies par F Lioure et A Chevalier, Presses Universitaires Blaise Pascal, n° 43, p 201-213. hal-01674990

HAL Id: hal-01674990

<https://hal.science/hal-01674990>

Submitted on 3 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Ivan Farron, l'égotiste nonchalant », *Du journal intime au monologue intérieur dans la littérature du XX^e siècle*, études réunies par F. Lioure et A. Chevalier, Cahier Valéry Larbaud n°43, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 201-213.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Ivan Farron, *Les Déménagements inopportuns*, éthique, subjectivité, humour

Résumé : L'expression « égotisme nonchalant » caractérise le point de vue sur l'existence qu'illustre le roman d'¹. Ce roman est « égotiste » en ce qu'il privilégie le point de vue – les pensées, les émotions – d'un héros unique, un peu comme *À la recherche du temps perdu* privilégie le point de vue d'un « héros narrateur » unique. Dans ce type de romans, un seul voit, et c'est le héros ; les autres personnages sont vus. Certes, ces derniers se révèlent par ce qu'ils disent ou font ; sans doute leurs points de vue sont-ils pris en compte, mais de façon intermittente et circonstanciée. Le roman égotiste ne s'intéresse de façon continue qu'à une seule conscience ; et c'est son évolution, et elle seule, qu'il rapporte. En 1913, Proust et Larbaud (ce dernier avec *A. O. Barnabooth, Ses œuvres complètes, c'est-à-dire un conte, ses poésies, son journal intime*) ont donné ses lettres de noblesses à la formule du roman égotiste : elle prend comme « sujet » la conscience d'un individu singulier – et quoi de plus singulier qu'un apprenti écrivain ? – aux prises avec les données de son existence. Égotiste, le roman d'Ivan Farron met en scène une conscience qui sait qu'elle ne mérite pas qu'on s'intéresse à elle ; cette conscience n'est plus du tout singulière ; elle est tout simplement inquiète de son peu de consistance. Le roman contemporain est une gigantesque salle de consultation ; toutes les maladies de l'âme s'y donnent rendez-vous ; le roman, bien sûr, ne diagnostique rien ; il affirme le droit des consciences blessées à voir leur souffrance reconnue. Le héros et le narrateur anonyme des *Déménagements inopportuns* n'en demande pas tant. Il refuse de donner un statut lyrique à son malaise : il ne veut pas être plaint ou aimé. Il ne se pose ni en victime ni en exemple. Il ne milite pas en faveur de lui-même. En un mot, c'est un égotiste nonchalant. Il estime que l'humour est la meilleure façon (et sans doute la seule) dont on puisse parler de soi.

Ivan Farron, l'égotisme nonchalant

Le titre de cette étude l'indique assez : il s'agit d'un portrait. Mais de qui ? Le nom propre (Ivan Farron) identifie un écrivain – c'est-à-dire un individu qui accepte que son identité publique soit définie par ce qu'il écrit. Le romancier tire en effet son statut social de cette étrange équation : pour ses lecteurs, c'est-à-dire pour le premier venu, il *est* ce qu'il raconte, non parce qu'il parlerait de soi et raconterait, de manière ou plus transposée, sa propre vie², mais parce qu'en portant des histoires à la connaissance du public, il indique ainsi ce qui lui paraît digne d'être raconté. Il expose son système de valeurs. Le romancier tient au lecteur ce discours : « puisque vous avez quelques heures à perdre en lisant une histoire qui *a priori* ne vous concerne nullement, autant le faire en ma compagnie ; vous apprendrez sur la vie des choses qui méritent d'être sues ; vous éprouverez des émotions qu'il est bon d'avoir vécues, ne

¹ Ivan Farron, *Les Déménagements inopportuns*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2006.

² Il y a un rapport (plus ou moins direct, plus ou moins assumé) entre ce qu'on écrit et ce qu'on est. Proust le reconnaît, et son analyse du médecin aliéniste vaut, *mutatis mutandis*, pour l'écrivain : « Quel est le médecin de fous qui n'aura pas à force de les fréquenter eu sa crise de folie ? Heureux encore s'il peut affirmer que ce n'est pas une folie antérieure et latente qui l'avait voué à s'occuper d'eux » (*La Prisonnière, À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre volumes de J.-Y Tadié, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1987-1989, p. 711, je souligne). Proust savait qu'en parlant si continûment de l'inversion, il pouvait faire naître le soupçon (somme toute fondé) qu'il était homosexuel.

serait-ce que sur le mode imaginaire ». Tout contenu narratif plaide en faveur du celui qui le rapporte. Par le biais des personnages et de leurs aventures, une histoire témoigne d'une certaine manière d'envisager la vie ; elle contient une évaluation sur les comportements mis en scène. C'est là, je crois, ce que Thomas Pavel appelle « la pensée du roman³ » : or à qui rapporter une telle pensée si ce n'est à l'auteur, l'instance qui assume la publication du livre ?

L'expression « égotisme nonchalant » me semble bien caractériser le point de vue sur l'existence qu'illustre le roman d'Ivan Farron, *Les Déménagements inopportuns*⁴. Ce roman est « égotiste » en ce qu'il privilégie le point de vue – les pensées, les émotions – d'un héros unique, un peu comme *À la recherche du temps perdu* privilégie le point de vue d'un « héros narrateur » unique. Dans ce type de romans, un seul voit, et c'est le héros ; les autres personnages sont vus. Certes, ces derniers se révèlent par ce qu'ils disent ou font ; sans doute leurs points de vue sont-ils pris en compte, mais de façon intermittente et circonstanciée. Le roman égotiste ne s'intéresse de façon continue qu'à une seule conscience ; et c'est son évolution, et elle seule, qu'il rapporte. En 1913, Proust et Larbaud (ce dernier avec *A. O. Barnabooth, Ses œuvres complètes, c'est-à-dire un conte, ses poésies, son journal intime*) ont donné ses lettres de noblesses à la formule du roman égotiste : elle prend comme « sujet » la conscience d'un individu singulier – et quoi de plus singulier qu'un apprenti écrivain ? – aux prises avec les données de son existence.

Chez Flaubert ou chez Huysmans, le geste romanesque était encore nosographique ; il s'agissait de décrire des cas, des types, qui ne pouvaient en aucune façon rivaliser en prestige avec l'écrivain lui-même. Emma Bovary est le « type » de la jeune provinciale mal mariée, mal préparée à affronter la réalité de sa situation, et donc vouée à la déception. Frédéric est un aboulique, l'héritier qui ne parvient pas à choisir. Des Esseintes est un esthète décadent. Par rapport à tous ces personnages, les héros de Proust et de Larbaud ont une sensibilité et une « consistance » intellectuelle qui en font les égaux de leurs créateurs : le romancier ne projette plus ses tares ; par son héros interposé, il offre une représentation plausible de ce qu'il est, ou du moins de ce qu'il pourrait être, des problèmes esthétiques ou moraux qu'il pourrait se poser. Ivan Farron montre le devenir – et peut-être l'épuisement – de ce grand modèle romanesque. Égotiste, le roman qu'il pratique met en scène une conscience qui sait qu'elle ne mérite pas qu'on s'intéresse à elle ; cette conscience n'est plus du tout singulière ; elle est tout simplement inquiète de son peu de consistance. Le roman contemporain est une gigantesque salle de consultation ; toutes les maladies de l'âme s'y donnent rendez-vous ; le roman, bien sûr, ne diagnostique rien ; il affirme le droit des consciences blessées à voir leur souffrance reconnue. Le héros et le narrateur anonyme des *Déménagements inopportuns* n'en demande pas tant. Il refuse de donner un statut lyrique à son malaise : il ne veut pas être plaint ou aimé. Il ne se pose ni en victime ni en exemple. Il ne milite pas en faveur de lui-même. En un mot, c'est un égotiste nonchalant. Il estime que l'humour est la meilleure façon (et sans doute la seule) dont on puisse parler de soi. Ce roman fut récompensé par le prix Féneon 2006. Un bon roman suggère des questions ; il offre aussi quelques éléments de réponse. Les questions dont s'occupe ce roman portent sur le rapport à soi – et sur la possible expression littéraire d'un tel rapport.

Questions sur le mot « moi »

Comment un écrivain, aujourd'hui, peut-il encore parler du « moi » ? Cet énoncé peut se comprendre comme une vraie question ou comme une fin de non-recevoir : demander « comment peut-on encore faire telle ou telle chose ? » revient à dire quelque chose comme : « quand je pense qu'il y a encore des gens assez naïfs pour faire cela ! » Parler du « moi », c'est en effet prendre le risque de remettre de vieilles questions sur le tapis. Un « moi », est-ce que

³ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

⁴ Ivan Farron, *Les Déménagements inopportuns*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2006.

cela existe ? Si oui, peut-on le connaître ? Si oui encore, cette connaissance présente-t-elle le moindre intérêt⁵ ? Si oui toujours, la littérature peut-elle rendre utile et agréable la connaissance du moi ? Si oui enfin, comment s'y prend-elle ? Comment assume-t-elle la vieille problématique du « moi » ? Avec quelles formes ? Monologue intérieur, journal intime, récit à la première personne ? Autobiographie ? Autofiction ? Toutes ces questions sont piégées : elles sont à la fois incontournables et exaspérantes, et exaspérantes précisément parce qu'elles sont incontournables. À vrai dire, il n'est pas de question plus commune que celle-ci : qui suis-je ? Ma vie porte-t-elle bien témoignage de ce que je suis⁶ ? Répondre à ces questions est à la fois une urgence absolue et, en même temps, une impossibilité manifeste. On est opaque à soi-même ; on ne cesse de se tromper sur soi ; on existe comme personnage social, par le regard des autres, par la fonction que des structures anonymes assignent aux individus. Être soi-même, être cohérent, responsable, c'est-à-dire docile et raisonnable, quel ennui ! La littérature doit-elle s'emparer de toutes ces questions – ou doit-elle leur tourner le dos, résolument ? Aller voir ailleurs, là où « je » n'existe pas⁷ ?

Si un écrivain, aujourd'hui, ne peut parler de son « moi » sans courir le risque de passer pour un barrésien suranné, le « soi » a encore, il me semble, de beaux jours devant lui. La distinction entre un « moi » et un « soi » est très clairement formulée par Barnabooth lui-même : « J'écris toujours avec un masque sur le visage⁸ », dit-il. Nous voilà prévenus : le poète dit « je », donc il parle de lui ; mais il porte un masque ; donc le « je » dont il est question n'est pas moi. « Je est un autre » : reprenant l'héritage de la poésie, le roman égotiste moderne se veut exploratoire. Il ne représente pas une conscience préalablement posée et définie ; il représente l'effort de cette conscience pour atteindre quelque chose, qui n'est pas un moi, mais qui est un devenir pour Rimbaud et un masque pour Barnabooth (et pour Larbaud aussi, sans doute). Dans tous les cas, « je » est différent de la manière dont la société le nomme, et du rôle qu'elle lui assigne. Aucune identité stable – caractère, type, fonction sociale, appartenance nationale – ne peut prétendre définir ce qu'il est. Par ailleurs, ce qu'il est, le « je » qui écrit ne le sait pas lui-même avant d'écrire. En cela, le roman égotiste moderne est une enquête, une « recherche » désintéressée – et non une apologie, comme pour Rousseau qui, dans *Les Confessions*, s'autorise d'une connaissance préalable de lui-même⁹. Mais faute d'une telle certitude, la valeur de vérité de la recherche sur le soi n'est-elle pas compromise ? Barnabooth emploie le mot « masque ». Un masque dissimule ; mais ce masque, c'est quand même le « je » qui le choisit ; nul ne lui impose de se masquer. L'écrivain qui dit « je » ne renonce donc pas à parler de lui ; mais il estime que son masque, cette « fiction », cette invention qu'il fait de lui-même, sont plus intéressants, plus révélateurs que le « moi ». Le moi, c'est l'origine muette dont on ne peut rien dire ; c'est parfois la petite personne limitée qu'on veut quitter ; mais le soi, c'est la figure que l'écrivain construit dans et par sa recherche.

Entendu comme fiction, le « soi » a donc permis d'éviter l'encombrante question du « moi ». Ivan Farron relève la gageure de parler du soi avec un masque larbaldien sur le visage. En cela, il explicite ce que signifie être larbaldien pour un écrivain d'aujourd'hui. C'est se composer une certaine manière d'être – une identité –, ce que les anciens appelaient un *ethos* :

⁵ Dans *Loin de moi*, Paris, Minuit, 1999, Clément Rosset pose la question et y répond par la négative : « la connaissance de soi est à la fois inutile et inappétissante ». Telle est la thèse de l'ouvrage, brillamment résumée par la quatrième de couverture.

⁶ Laurent Mattiussi rappelle le paradoxe fondateur de l'autofiction : l'auteur raconte une histoire dont il est le héros, bien qu'elle ne lui soit jamais arrivée. Seule en effet une vie inventée peut dire ce que le sujet estime être sa vérité profonde, vérité intime à laquelle les événements de sa vie ordinaire ne peuvent rendre témoignage. Voir *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi* (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf), Genève, Droz, 2002.

⁷ « L'être que j'appelle moi », écrit Yourcenar, au début de ses mémoires. Mais d'elle-même précisément, elle parle très peu.

⁸ Valéry Larbaud, *A. O. Barnabooth, Ses œuvres complètes, c'est-à-dire un conte, ses poésies, son journal intime*, dans *Œuvres complètes*, édition de G. Jean-Aubry et R. Mallet Paris, Gallimard, La Pléiade, 1958, p. 47.

⁹ La formule de Rousseau est admirable – et on ne se lasse pas de la citer : « Je sens mon cœur et je connais les hommes ». La connaissance des hommes est médiante, distanciée ; le rapport à soi est intime, invisible ; il passe par le sentiment ; il constitue la vie intérieure.

quand on parle et qu'on veut être écouté, il faut se rendre se faire agréer, faire bonne figure. En quoi consiste cette figure du Larbaud *redivivus* ? Elle est faite de trois traits : il faut être à la fois modeste, sensible et sensé. Il faut être modeste parce que notre époque a horreur des dogmatiques – de ceux qui disent : « je suis la vérité ». Tout discours dogmatique apparaît insuffisamment fondé. La modestie est une façon intelligente de se rendre agréable : je suis une vérité relative, fragile, intermittente, qui doute d'elle-même, dira le héros d'Ivan Farron. Ce roman est aussi sensible : le je qui s'y exprime a des goûts, des dégoûts, qui eux-mêmes rendent compte d'une culture, d'une histoire : dire qui « je suis », c'est énumérer des singularités physiques, de ses petites idiosyncrasies, et s'arranger pour que le lecteur s'y attache. Enfin, ce roman doit être sensé : il n'est pas question de dire n'importe quoi, de délirer. Il s'agit toujours d'argumenter subtilement non en faveur de soi, mais en faveur du rapport légèrement décalé que le héros entretient vis-à-vis du soi : puisque le héros narrateur n'a aucune raison ni de se réjouir ni de se plaindre d'être ce qu'il est, il ne lui reste qu'à tirer un ingénieux parti littéraire de ce peu qu'il est. Ivan Farron montre comment écrire un récit à la première personne sans être indécent. Le prix reçu et mérité prouve à l'évidence que c'est bien ainsi que peut s'écrire la subjectivité aujourd'hui.

Le roman de l'entre deux¹⁰

« L'entre deux » est une manière d'être au monde qui est à la fois modeste, sensible et sensée. Vivre dans l'entre deux, c'est d'abord refuser de se laisser définir par une identité stable. On ne prétend pas dominer l'existence par un projet ; la modestie, le réalisme imposent de faire sa part à la complexité des choses. Mais l'entre deux est aussi le fait d'un être sensible. On regrette chaque possibilité que tel ou tel choix a, de fait, exclue. Etre avec une femme et rêver d'en posséder une autre ; être dans une ville, et souhaiter se trouver dans une autre ; parler une langue et désirer en parler une autre. C'est la situation de Felice Francia dans « Amants, heureux amants... »¹¹. L'entre deux procède de l'imagination et la nourrit ; c'est le rythme, le mouvement vital qui déporte de l'ici à l'ailleurs. L'entre deux est en enfin une manière d'être sagement décalé. L'entre deux protège du risque de la multiplicité : « dès le premier coup d'œil, le hall de l'immeuble m'avait fait forte impression, avec ses deux miroirs rectangulaires qui se faisaient face. Il était étrange de voir sa propre silhouette reflétée à l'infini¹² ». L'entre deux est un dispositif existentiel fini ; il conjure la menace d'une dissolution dans l'infini, chère au cinéma d'Orwell.

L'histoire ? Elle est on ne peut plus simple. Un homme mène une existence rangée à Zurich auprès d'Hélène. Lassé par la routine conjugale, il s'offre avant Noël une petite fugue à Paris, ville où vit encore Jacqueline, un amour de jeunesse. Constatant vite qu'il n'a rien à faire à Paris, ville trop aimée, trop connue, trop saturée de souvenirs personnels et littéraires, il revient à Zurich ; là, il dort à l'hôtel, avec la trouble et agréable impression d'être devenu étranger dans sa propre ville – et donc étranger à lui-même. Profitant qu'Hélène travaille, il se pénètre, presque par effraction, dans son appartement : « mon double avait habité là encore trois jours auparavant, portant mes habits, partageant mes goûts musicaux, saluant chaque matin un reflet familial dans le miroir de la salle de bains¹³ ». Il déambule dans Zurich, cette ville familière et cependant renouvelée par une curieuse « impression de clandestinité¹⁴ », une

¹⁰ Voir à ce sujet le bel article de Jean-Claude Corger sur Larbaud, « Écritures de l'Entre-Deux », dans *Langages de Larbaud*, études réunies par S. Chaudier et F. Lioure, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, pp. 281-295.

¹¹ Cette nouvelle est la seconde du recueil *Beauté, mon beau souci...*, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 615-646.

¹² *Les Déménagements inopportuns*, op. cit., p. 102. La référence est désormais abrégée en *DI*, suivie du numéro de la page.

¹³ *DI*, 84.

¹⁴ *DI*, 23.

« vacance » de l'identité sociale. Alors qu'Hélène part passer Noël dans l'Oberland, le narrateur revient chez lui, où il attend sa femme.

Le livre est tissé de flâneries, de rencontres, de souvenirs, de rêves ; les épisodes s'enchaînent souplement mais sans nécessité : « J'aurais même pu prendre une deuxième chambre d'hôtel à Bâle, et, pourquoi pas, y passer Noël. Je serais ainsi allé d'une chambre d'hôtel et d'une ville à l'autre, alternant entre Bâle et Zurich. Cette vie vagabonde n'aurait pas été pour me déplaire pendant un certain temps¹⁵ ». Et dix pages plus loin : « Au fond, je n'avais pas grand-chose à faire à Bâle¹⁶ » ; de même, ayant retrouvé le numéro de Jacqueline, le narrateur constate : « Après la deuxième sonnerie, j'ai raccroché. Au fond je n'avais rien à lui dire¹⁷ ». Au fond des choses, il n'y a sans doute que l'inconsistance du lien qui nous relie à elles – et donc, l'inconsistance de nos désirs.

Égotisme nonchalant : le héros narrateur ne parle que de lui, de sa vie intérieure, mais sans trop s'impliquer dans le sujet : l'irréel du passé – « j'aurais pu », « je serais allé » – se combine avec une assertion modeste, tentée par la litote plus que par l'hyperbole : « et, pourquoi pas », « n'aurait pas été pour me déplaire », « pas grand-chose à faire ». La chose n'a même pas besoin de se réaliser pour donner l'impression d'un accomplissement inutile ; elle tombe d'elle-même. Le désinvolte manifeste toujours un effort pour se dégager de l'emprise des choses ; il ponctue son effort d'une narquoise insolence ; le nonchalant, lui, laisse agir les choses : elles se dénouent d'elles-mêmes ; c'est pourquoi l'inconsistance du réel est le grand scénariste de l'existence. Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le narrateur définit son personnage genevois par deux propositions curieusement apparentées : « Franz trouvait irréaliste sa vie entre les livres¹⁸ ». C'est pourquoi rien ne séduit plus cet intellectuel que ce qu'il estime être la vraie vie : un amour adultère avec une artiste dissidente tchèque, la révolution ou, faute de mieux, la protestation, et la musique. Or Franz n'a fait que passer d'une irréalité à l'autre : « il avait toujours préféré l'irréel au réel¹⁹ ». Dans les romans de Kundera, le partage entre l'irréel et le réel est une question problématique, mais pertinente ; elle est même vitale. Dans le roman d'Ivan Farron, c'est tout le réel qui semble avoir basculé dans l'irréel – et ce recouvrement des contraires annule les deux termes de l'opposition.

De fait, la grande question des *Déménagements inopportuns*, c'est bien celle de la réalité. Si le « je » éprouve tant de mal à se rejoindre, à se fixer, c'est bien parce que les étayages (sociaux, historiques, collectifs) manquent. Voulant revenir dans cet appartement qu'il a quitté, le narrateur note « j'avais envie de jouer à l'assassin qui retourne sur les lieux de son crime²⁰ ». Mais il n'y a ni crime, ni assassin, rien qu'une très vague culpabilité. Le désir de violence hante le roman : « j'aurais aimé écrire un roman d'espionnage se déroulant dans le milieu de la haute finance internationale. Zurich y aurait occupé une place centrale. J'avais imaginé une scène de meurtre spectaculaire à l'Utobad un samedi après midi²¹ ». À Paris, dans un café, le héros et son amie surprennent un vieil homme chic se proposant d'aider un jeune fugueur : « était-ce un criminel sadique ou un simple amateur de garçons ? Le bon sens et le calcul des probabilités faisaient plutôt pencher pour la deuxième hypothèse, mais Hélène et moi avons cédé aux charmes morbides de la première²² ». Ils échafaudent d'improbables scénarios ; et ils en sont quittes pour épilucher la rubrique des faits divers du *Parisien* à la recherche d'une confirmation.

¹⁵ *DI*, 58.

¹⁶ *DI*, 69.

¹⁷ *DI*, 89.

¹⁸ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, roman traduit du tchèque par F. Kérel, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1987 pour la dernière édition revue par l'auteur, p. 129.

¹⁹ *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 154.

²⁰ *DI*, 23.

²¹ *DI*, 41.

²² *DI*, 128.

Passant du songe au texte, de la fiction à la réalité, la vie se dilue. Ces jeux de miroirs et de trompe-l'œil donnent une nécessité existentielle à l'opération d'attestation, le désir compulsif de vérifier l'existence de ce dont on parle :

Nestor Burma était sans doute un des derniers authentiques flâneurs parisiens. J'avais pensé à lui en remontant le boulevard Magenta peu avant de reprendre mon train pour Zurich, et je voulais vérifier sur pièces les allusions à ce quartier²³.

Un très curieux lapsus signale l'échec de cette enquête, de cette tentative presque policière : le narrateur veut vérifier « sur pièces » et non « sur place », comme si la « pièce » s'était substitué à la « place », lui volant sa « place ». Les « pièces », les archives sont plus solides, plus consistantes que la réalité à laquelle elles prétendent référer : celle-ci n'est pas autre chose que ce qu'un texte aura bien voulu désigner comme tel. L'expression « vérifier sur place » se trouve pourtant à un autre endroit du roman où à nouveau la question de l'identité se trouve posée :

Quand j'étais plus jeune, un réflexe dont j'ignore l'origine me poussait à lire les pages de l'annuaire téléphonique. Lorsqu'une inscription me plaisait – j'étais tombé une fois sur un Lausannois qui, à la rubrique « profession », s'était inscrit comme *rabbin itinérant* – j'allais parfois jusqu'à vérifier la chose sur place. J'aimais aussi relever les noms sur les boîtes aux lettres des immeubles élégants. Une lumière allumée derrière de belles fenêtres suffisait à alimenter ma rêverie. Louis Muller, avenue de Rumine 48, Constantin Marcoussis, avenue des Mousquines 17.

D'où me venait le prestige de ces inconnus illustres à mes yeux mais que, pour rien au monde, je n'aurais voulu connaître en chair et en os ? J'imaginai parfois un adolescent semblable à celui que j'avais été autrefois, contemplant les fenêtres de mon appartement et voulant relever mon nom à l'entrée. J'étais peut-être devenu une créature mythique, à l'instar de Louis Muller et de Constantin Marcoussis²⁴.

L'expression « mon nom » est l'acronyme (borgésien) à partir duquel joue le texte, en se faisant roman des fenêtres, roman des miroirs. Le texte (l'annuaire, le répertoire des identités) invite à se rendre sur place ; mais là, le narrateur trouve un nouveau texte, une liste de noms qui s'associent à de nouveaux signes, les fenêtres allumées. Ces fenêtres dorées elles-mêmes ne s'ouvrent sur rien ; elles relancent le rêve, un rêve d'élégance tissé à même les sons : de « Louis Muller / Rumine » à « Constantin Marcoussis / Mousquines », tout un jeu d'allitérations (en /m/, /l/ et/k/) et d'assonances structure chaque série et crée entre elles des échos. Puis le narrateur passé de l'autre côté de la fenêtre ; il imagine que la même illusion se poursuit, lui-même ayant simplement changé de place et un nouvel adolescent ayant pris la sienne. Une impression de sage vertige nous saisit : la rêverie se nourrit d'une réalité à la fois précise mais lacunaire ; elle tient à distance ce que le texte nomme « la chair et les os », autant dire la structure matérielle du monde.

Quand on est entre deux villes, deux femmes ou deux époques, c'est sans doute qu'on désire la troisième, innommée, la présence qui manque à jamais. Tout le roman s'organise autour de ce non-dit, de ce creux – qui est peut-être tout simplement l'histoire de la Suisse, dont la neutralité sauvegardée a engendré un vide plus douloureux que l'épreuve évitée :

Zurich, qui avait subi d'importantes mutations durant ces années, n'avait cependant pas été touchée par la guerre. Un dessin remédiait à cette impunité en représentant la vieille détruite par les bombes. Kübler avait imaginé le général Guisan, chef des troupes suisses durant la dernière guerre mondiale, en train d'examiner l'ampleur du désastre depuis le Lidenhof, un des belvédères de Zurich. Guisan était absent du dessin, qui se limitait à ce paysage de ruines fictives. Après avoir bombardé sa propre ville, le dessinateur avait pris la place du général²⁵.

²³ *DI*, 70.

²⁴ *DI*, 45-46.

²⁵ *DI*, 79.

Le point de vue est constitué par un personnage absent – un général dont le peintre prend la place ; or ce point de vue montre non une réalité mais une fiction, un cauchemar qui semble, dans son irréalité même, plus réel que la réalité dont il a pris la place. Comment dire mieux le désarroi, l'angoisse muette d'un sujet – et peut-être celui de tout un pays – qui souffre de ne pas avoir rencontré le « désastre », de ne pas s'être mesuré à ce qu'il imagine être la réalité, c'est-à-dire la violence de l'histoire ?

Comment réagir ? Pour suturer le manque, le « je » peut rêver de tout concilier : « quand j'avais envisagé sérieusement notre cohabitation, je rêvais d'un lieu qui me permette de préserver ma solitude tout en vivant sous le même toit qu'Hélène²⁶ ». On rêve l'harmonie des contraires au lieu de la vivre : car dans la vie, on découvrirait vite soit qu'elle est impossible, soit, qu'étant possible, elle n'en valait pas la peine. L'idéal, ce serait bien sûr que les choses, d'elles-mêmes, s'arrangent pour offrir au héros la plénitude à laquelle il aspire : « quand je traversais ces rues familières avec Hélène à mes côtés, le passé et le présent se réunissaient sans accroc²⁷ ». Mais ces moments sont précisément ceux de l'irréalité, qui font tout le charme du loisir, de la promenade, de la vacance heureuse :

J'aime traverser la Suisse en train, m'assimilant à une éponge capable d'absorber toutes les conversations environnantes. Sur le trajet de Genève à Saint-Gall, les dialectes alémaniques prennent peu à peu l'avantage sur le français. Il faudrait savoir décrire ces nuances d'accent et vocabulaire, qui changent tous les cinquante kilomètres²⁸.

Le temps passe, et offre au sujet un continuum de sensations subtiles. Certes, l'autorité du savant pèse toujours sur les frêles épaules de l'amateur. Mais ce vague regret de ne pas savoir « décrire » les nuances linguistiques accroît encore le plaisir de les percevoir : c'est un plaisir gratuit, sans enjeu d'aucune sorte. À la fois rattaché au monde des hommes, mais détaché de toute appartenance précise, emporté par le mouvement du train, le héros est abrité de ce qui le fascine et qu'il redoute le plus au monde : la possibilité d'un événement. Et quand l'événement, par chance, arrive, le plus sage est alors de s'en remettre à l'irréalité du rêve :

Si je m'étais installé à Paris avec Jacqueline, j'aurais peut-être revu d'anciens camarades. À la sortie d'un cinéma, j'aurais aperçu Jeanne Fressard. Nos regards se seraient croisés. Le mieux aurait été de ne rien faire et de garder le souvenir ému d'une fugitive apparition.

Très romanesque, le syntagme qui clôt la phrase conjoint Proust et Flaubert. C'est la synthèse du romanesque « à la française ». Mais ce « moi » contemporain, mi flaubertien, mi proustien, apparaît comme délesté d'une double pesanteur : celle de l'intensité (qui auréole l'instant) et celle de la durée (qui exténue le sujet dans la quête de cette intensité inoubliable). C'est pourquoi au-delà de Proust et de Flaubert, un autre nom s'impose : le maître contemporain des quêtes qui ne peuvent pas aboutir et que le sujet ne veut pas voir se terminer, l'écrivain auquel tout le roman d'Ivan Farron rend un brillant hommage, c'est bien sûr Modiano. De Larbaud à Modiano, telle est, je crois, la filiation que pourrait revendiquer ce jeune romancier.

Conclusion

En faisant l'étude de ce roman bref, j'ai voulu m'interroger sur les conditions de possibilités du « je » dans le roman contemporain. Je proposerais volontiers deux idées, venues en relisant *Les Déménagements inopportuns*. D'une part, le roman contemporain est tout entier plongé dans ce qu'on pourrait appeler « le moment énonciatif » de la littérature d'expression française, en ce sens où la plupart des textes littéraires écrits dans cette langue ambitionnent

²⁶ *DI*, 43.

²⁷ *DI*, 61.

²⁸ *DI*, 59-60.

avant toute chose d'être le portrait d'une voix : la vie intéresse moins que l'effort sans cesse avorté, sans cesse renouvelé, pour la dire.

D'autre part, il me semble que la question des formes ou des genres est aujourd'hui moins importante que celle de l'*ethos* du locuteur. Quelle que soit sa forme, un texte contemporain s'interprète presque toujours un plaidoyer (plus ou moins subtil ou narcissique) en faveur d'une certaine manière de vivre, d'habiter l'existence, de s'en accommoder. Faut-il une formule ? Je dirais volontiers que la littérature d'aujourd'hui nous propose les évangiles de héros modestes, qui n'osent plus se prendre pour Dieu, et ne savent plus vraiment qui est cet être qu'on persiste à appeler moi.