



HAL
open science

L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980

Michel Collomb

► **To cite this version:**

Michel Collomb (Dir.). L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980. Presses universitaires de la Méditerranée, 302 p., 2005, 2-84269-676-X. hal-03050752

HAL Id: hal-03050752

<https://hal.science/hal-03050752>

Submitted on 22 Feb 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Centre d'étude du xx^e siècle

L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980

Textes réunis par Michel Collomb

Université Paul-Valéry — Montpellier III
2005

Ce livre rassemble les contributions présentées lors d'un colloque international qui s'est tenu les 6 et 7 février 2004 à l'Université Paul-Valéry (Montpellier III). Son organisation a été assurée par l'axe « esthétique, histoire des idées, littérature comparée » du Centre d'étude du xx^e siècle, avec le concours de l'Université Paul-Valéry, de la région Languedoc-Roussillon, du Conseil général de l'Hérault et du Pôle universitaire de Montpellier.

Coordination éditoriale : Lambert Barthélémy

Illustration de couverture : Gerd Arntz, *Crise*, 1931, gravure sur bois, 43,50 × 32,50 cm, La Haye, Collection du Gemeentemuseum. © Adagp, Paris 2005.

Mise en page : Service des Publications de l'Université Paul-Valéry

© Centre d'étude du xx^e siècle, Service des publications, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 2005.

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayant cause, est illicite et constitue une contre-façon (art. 2 et suivant du Code pénal). Les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective sont interdites (Loi du 11 mars 1977).

Table des matières

Michel COLLOMB	
<i>Introduction</i>	7
Marie-Élaine MINEAU	
<i>La théorie littéraire et le social : un bilan</i>	13
Bruno BLANCKEMAN	
<i>Le souci de société (sur quelques écritures néoréalistes)</i>	25
Isabelle RABADI	
<i>La représentation du lien social contemporain dans les romans de Jean Echenoz et de Patrick Deville</i>	35
Jochen MECKE	
<i>Le social dans tous ses états : le cas Houellebecq</i>	47
Florence VINAS-THÉRON	
<i>L'accident, révélateur d'une crise du corps social, dans deux romans contemporains : Russell Banks, Kristien Hemmerechts</i>	65
Philippe MARTY	
<i>Présentisme et Aoristisme. Le « creux social » d'après le conteur Botho Strauß, spécialement dans Les Fautes du copiste (et comparativement au Journal du dehors d'Annie Ernaux)</i>	89
Isabelle CHARPENTIER	
<i>Produire « une littérature d'effraction » pour « faire exploser le refoulé social ». Projet littéraire, effraction sociale et engagement politique dans l'œuvre autosociobiographique d'Annie Ernaux</i>	III
Stéphane CHAUDIER	
<i>Rhétoriques du social</i>	133

Hélène BOISSON	
« <i>Le temps n'était plus aux histoires à la première personne. Et pourtant...</i> » : Une année dans la vie de Gesine Cresspahl et L'Accidenté, <i>Uwe Johnson entre chronique sociale et crise du sujet</i>	147
Anne ROCHE	
« <i>Le vide pour tous en 49 leçons</i> » : le réalisme dans l'œuvre d'Antoine Volodine	163
Mirjam TAUTZ	
<i>Regards sur la société et l'histoire dans deux romans policiers : La Fin de Selb de Bernhard Schlink et Un peu plus loin sur la droite de Fred Vargas</i>	177
Mauricio SEGURA	
<i>Méthode sociologique, méthode littéraire : analyse comparative de C'était toute une vie de François Bon et de La Misère du monde de Pierre Bourdieu</i>	191
Jean-Bernard VRAY	
<i>François Bon, du roman au récit : « ...droit debout dans la parole et rien d'autre »</i>	199
Annie PIBAROT	
<i>Une nouvelle écriture du social. Les œuvres de Marguerite Duras après 1980</i>	213
Pascal MOUGIN	
« <i>Au diable la peinture sociale</i> » : enjeux et limites d'une position de principe. À partir des romans de Christian Oster	227
Gérard SIARY	
« <i>L'immigré est peut-être le personnage central et déterminant du xx^e siècle</i> » : roman fin-de-siècle, littérature immigrée, intégration sociale	239
Elisa BRICCO	
<i>Marginales et solitaires dans les romans de Sylvie Germain, Dominique Mainard, Marie NDiaye et Marie Redonnet</i>	259
Jeanne-Marie CLERC	
<i>Pour un nouveau Bildungsroman : le roman « beur »</i>	271
Michel COLLOMB	
<i>Distance sociale, sur Un an de Jean Echenoz</i>	287
Auteurs	297

Introduction

Michel Collomb

Université Paul-Valéry, Montpellier III

En guise d'introduction aux actes de ce colloque, qui s'est tenu à l'Université Paul-Valéry, les 6 et 7 février 2004, je voudrais brièvement revenir sur le titre délibérément flou que nous avons donné à cette rencontre : « l'empreinte du social dans le roman ».

Si nous parlons du « social » et non de la société, c'est que celle-ci, en tant que lieu d'appartenance réunissant des individus sur la base d'une identité commune, nous est apparue comme une notion trop abstraite pour notre propos. À l'époque de la mondialisation économique, de l'élargissement de la Communauté européenne, de l'accélération des flux migratoires, les contours d'une telle unité ne s'imposent plus clairement. Le couple « individu » et « société », à partir duquel s'articulent généralement les études sur l'impact de la société dans la littérature, apparaît de nos jours comme trop réducteur. Il rend mal compte d'une situation propre à l'existence contemporaine, qui veut que les individus soient souvent engagés dans plusieurs réseaux d'appartenance sociale et contraints, de ce fait, à un porte-à-faux permanent, à une constante adaptation de leur « moi » social. En outre, de nos jours, le problème est peut-être moins celui de l'aliénation au sein d'une société ressentie comme opaque et oppressante, que celui de l'emprise de la culture de masse subie consciemment par les individus, qui en partagent les valeurs symboliques et culturelles. La dimension répressive de la société, dont la génération de mai 1968 dénonçait les formes multiples, ne donne plus sa tonalité dramatique à la vie sociale. Ou du moins, celle-ci est diluée dans des teintes diverses, qui vont de la résignation au consentement. Au lieu d'apparaître comme une réalité extérieure contraignante, un principe de réalité destructeur des idéaux du moi, le social est reconnu comme une composante de l'individu. Il fait corps avec lui : « Chacun est indissociablement constitué des manières de vivre et de sentir, des modes de pensée, des façons de

se tenir et de se porter, par les pressions continues, les conditionnements imposés par les conditions matérielles d'existence, les sourdes injonctions de la *violence inerte* des structures économiques et sociales¹ ». C'est cette imbrication que certains romanciers d'aujourd'hui tentent de percevoir et d'objectiver à travers leurs personnages.

L'âge des relations de causalité claires et exclusives a fait place à celui des interactions complexes et changeantes. Aussi avons-nous préféré le mot « empreinte », qui n'implique pas l'idée d'un causalisme strict, pour désigner les effets de cette symbiose du social et de l'individuel sur l'expression romanesque.

Une empreinte, à vrai dire, n'est pas encore une trace : elle n'est que l'attestation d'un passage, le résultat de la mise en contact fortuit d'un objet avec une surface réceptrice. Cette conception photographique de l'empreinte, appliquée aux « sourdes injonctions » du social, nous semble s'accorder avec cet état de réceptivité et de porosité qui caractérise la conscience des personnages dans nombre de romans contemporains.

Une fois relevée, une empreinte doit encore être reconnue, déchiffrée, mise en relation avec des réseaux de sens qui, en s'étendant, vont dessiner tout un univers réel ou fictionnel. S'agissant du roman, le travail de déchiffrement portera plus particulièrement sur toutes les formes de médiations langagières, génériques, intertextuelles par lesquelles le romancier est parvenu à introduire la socialité dans la fiction et, inversement, à faire de cette fiction une parole sociale.

C'est donc cette compétence sociologique des romanciers contemporains, que nous avons mise au centre de ce colloque. L'empreinte du social est, il est vrai, souvent discrète, discontinue, estompée par l'ironie ou la dénégation. Dans certains pays, elle semble brouillée et en partie recouverte par les traces plus profondes des bouleversements historiques récents que furent, par exemple, la chute du mur de Berlin, la fin du bloc de l'Est ou l'accélération des immigrations.

Le discours critique sur la littérature et sa relation au social continue à utiliser un matériel notionnel qui n'a guère changé depuis la fin des années 1970. Faut-il encore faire appel à des concepts comme ceux d'idéologie ou de discours dominant qui faisaient partie d'un ensemble théorique qui n'a plus cours ? Faut-il en inventer d'autres ? Il me paraît significatif que les intervenants, dans leur grande majorité, n'aient pas jugé bon

1. Ch. Baudelot, « Les dimensions psychologiques, morales et corporelles des rapports de classe : Pierre Bourdieu et Annie Ernaux », colloque Annie Ernaux, organisé par Fabrice Thumerel, à l'université d'Artois, en novembre 2002, p. 5. Consulté sur le site sciences-sociales.ens.fr, en 2003.

de revenir sur ces questions théoriques qui, il y a vingt ans, suscitaient des débats passionnés parmi les universitaires. La communication de Marie-Elaine Mineau, très claire et très synthétique, nous en a rappelé les enjeux et les impasses. Le cadre chronologique que nous avons proposé — de 1980 à nos jours — a plutôt incité à aborder la question du « retour du social » dans la perspective de l'évolution du genre romanesque. C'est la voie choisie, en particulier, par Bruno Blanckeman, qui a tenté de circonscrire une tendance « néo-réaliste » parmi les jeunes romanciers français. Jochen Mecke s'en prend, sur un ton plus critique, à l'illusion entretenue par Michel Houellebecq et quelques autres, selon laquelle le roman pourrait parler directement de la société et prendre place dans ses débats, en renonçant aux préoccupations formelles et stylistiques qui avaient défini les précédentes avant-gardes romanesques.

Il importait que, dans ce colloque, une attention plus particulière fût portée aux romanciers qui assument ouvertement une orientation sociale ; c'est le cas de François Bon qui, pour parler du monde ouvrier, dont il est issu, et restituer l'expérience de l'usine qui fut la sienne, en est venu à douter de la légitimité de la fiction et à produire des textes qui se veulent résolument documentaires, tout en conservant, comme Jean-Bernard Vray l'a montré, une écriture très élaborée. Mauricio Segura s'est interrogé également sur l'évolution de François Bon, qu'il a proposé de mettre en relation avec les nouvelles tendances de la sociologie. Dans le cas d'Annie Ernaux, on peut à peine parler d'évolution puisque, comme l'a montré Isabelle Charpentier, sociologue et spécialiste de cet auteur, elle a toujours cherché dans ses romans à mettre à jour les discours sociaux qui ont interféré avec son itinéraire biographique, Stéphane Chaudier voit dans ce trajet entre l'intimité et la mise en scène sociale une des récurrences de l'écriture romanesque contemporaine, dont Pierre Bergounioux et Annie Ernaux lui fournissent des exemples probants. La coïncidence du social et de l'extrême individuel est également ce qui a intéressé Hélène Boisson dans le cas de Uwe Johnson. Chez ce romancier allemand, le contraste formé par la longue chronique historique d'*Une année dans la vie de Gesine Cresspahl*, et un unique opus autobiographique, *L'Accidenté*, éclaire étrangement l'imbrication de la crise du sujet et des traumatismes de l'histoire, qui forme la constante de son œuvre trop méconnue en France.

Le roman contemporain a vu se multiplier les genres et les sous-genres, destinés à des lectorats de plus en plus ciblés. Il fallait se demander si certains d'entre eux n'avaient pas davantage vocation à recevoir l'empreinte des réalités sociales ou politiques : Mirjam Tautz l'a fait en comparant les romans de Bernhard Schlink et ceux de Fred Vargas, deux roman-

ciers dont le succès auprès des lecteurs tient peut-être au lien qu'ils ont su renouer avec la tradition réaliste du genre policier.

Notre problématique comportait le risque d'une mise en correspondance simpliste des réalités sociales et de leur « reflet » dans le roman, risque contre lequel la sociocritique s'est évertuée à mettre en garde. Comment nier, en revanche, que nombre des écrivains parmi les plus talentueux tournent délibérément le dos au souci de la société et élaborent des récits qui se réfèrent très peu à la réalité extérieure ? Or, ces écritures « minimalistes », toutes de mise à distance et de dénégation, peuvent pourtant mettre en œuvre des médiations, au niveau du genre pratiqué ou parodié, de la posture narrative, des sujets traités, médiations qui leur permettent d'introduire des faits et des représentations sociales. Anne Roche l'a montré à propos du post-exotisme d'Antoine Volodine, niché ironiquement sur une improbable frontière entre science-fiction et geste révolutionnaire. Chez Christian Oster, la médiation du social se révélerait plutôt, selon Pascal Mougin, dans l'attitude du narrateur, allergique à toute prise en compte du réel. Les communications d'Annie Pibarot sur les dernières œuvres narratives de Marguerite Duras, de Philippe Marty sur Botho Strauß, d'Isabelle Rabadi sur Jean Echenoz et Patrick Deville, la comparaison tentée par Florence Thérond entre Kriestien Hemmerechts, Russel Blanks et Raymond Carver, montrent, dans la diversité de leurs approches et de leurs conclusions, qu'il est probablement vain de vouloir édifier une théorie d'ensemble de ces médiations. Tout au plus peut-on essayer de les décrire en veillant à les relier au projet formel de chaque roman et à l'évolution de chaque écriture.

Nous avons invité les participants à s'intéresser aux clivages qui se sont récemment creusés dans le paysage social entre, par exemple, l'espace public et l'espace privé, l'individu et la communauté, le féminin et le masculin, le distingué et le vulgaire. Ces nouvelles formes du social n'ont pu être toutes abordées dans leur spécificité. Les isoler dans la matière romanesque où elles sont généralement mêlées serait peut-être succomber à une sorte de sociologisme primaire. Toutefois certains de ces clivages dessinent désormais de telles lignes de force dans nos sociétés qu'ils ne peuvent que ressortir avec force dans la production romanesque. C'est ce que Elisa Bricco a montré à propos des personnages de femmes seules, vivant en marge de la société, que mettent fréquemment en scène les romancières françaises. Gérard Siary s'est intéressé au clivage entre l'immigré ambitionnant une intégration complète dans la société d'accueil et sa communauté d'origine, en prenant des exemples chez des romanciers anglo-saxons, issus des minorités indiennes, pakistanaises ou extrême-

orientales. Jeanne-Marie Clerc, dans une perspective voisine, a rappelé les nombreux malentendus auxquels le roman beur avait donné lieu en France, y compris dans la communauté d'origine maghrébine, montrant que ce phénomène littéraire n'était pas séparable de l'idéologie qui, en France, inspirait la politique d'intégration.

Le roman reste un révélateur incomparable des évolutions de la société. La rapide traversée de la production contemporaine que nous a permis ce colloque montre la grande diversité des inscriptions individuelles au sein de la société, qui contredit en partie l'impression d'homogénéité que produisent les médias. Même si nombre de romans offrent un univers social restreint, confiné dans un individualisme très narcissique, l'imaginaire du social, le désir de relations vraiment humaines et même l'aspiration utopiste à une société tout autre trouvent dans le roman une expression qui ne doit rien à la pensée formatée et aux moules de l'industrie des loisirs. Il y a aussi des romanciers, qui expriment en priorité leur « souci de la société ¹ » : l'attention qu'ils portent à la dimension sociale et politique du vécu les entraîne à ne plus se satisfaire d'une esthétique de l'œuvre close. Ils vont parfois jusqu'à introduire dans leurs récits des formes de référenciation immédiate — photographies, documents insérés, inventaires, listes, etc. —, pour dire une réalité sociale qu'ils ne veulent plus dissocier du vécu individuel et qu'ils refusent de trahir dans l'élaboration d'une forme dialectique, respectueuse de l'autonomie de l'œuvre littéraire. Ces expériences-limites reposent la question du rapport du roman à la réalité, trop vite tranchée par la *doxa* du tout sémiologique ². Elles justifient, comme l'ont montré aussi nos discussions, que les spécialistes de la littérature cherchent à renouer le dialogue avec les sociologues et les philosophes de l'esthétique. Cela pourrait même faire un excellent sujet pour un prochain colloque...

Je souhaite remercier, au nom du Centre d'Étude du xx^e siècle, tous les participants à cette rencontre et les institutions qui ont permis sa tenue : le Pôle universitaire européen de Montpellier, le Conseil général de l'Hérault, la région Languedoc-Roussillon, l'École doctorale « Langues, littératures, cultures » et le département de Lettres modernes de l'université Paul-Valéry. J'adresse un remerciement tout particulier à notre collègue, Lambert Barthélémy, et Catherine Sauveur qui se sont chargés de prépa-

1. J'emprunte cette notion au philosophe Harry Frankfurt (*The Importance of What We Care About*, Cambridge Uni. Press, 1988, p. 83 sq).

2. Je pense à l'influence de Barthes et aux lectures systématiques qui furent faites de son célèbre article sur « L'Effet de réel » (in Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 81-90). Voir aussi l'article de Jochen Mecke dans le présent volume.

Michel Collomb

rer les textes et la mise en page de ce volume et qui ont également réalisé la jaquette.

La théorie littéraire et le social : un bilan

Marie-Élaine Mineau

Université Paul-Valéry, Montpellier III

Durant les années 1980 et 1990, les théoriciens traitant du lien entre la littérature et le social aspirent à dépasser le clivage séparant la critique textuelle des années 1960 et 1970 de la critique d'inspiration marxiste. En apparence inconciliables — la première ayant tendance à considérer le texte littéraire comme un système clos et la seconde, plus près de la critique traditionnelle, comme un simple reflet de la société —, ces deux critiques étudient chacune *leur* dimension du texte, et vont parfois jusqu'à nier la pertinence de toute autre approche.

Les années 1960 et 1970 passées, plusieurs théoriciens jugent que cette situation aporétique ne peut plus durer. Ils s'emploient alors à intégrer les concepts développés par leurs devanciers, ainsi qu'à surmonter les problèmes qu'ils ont rencontrés, et parfois posés, et construisent de la sorte, par la gestion du double héritage textuel et marxiste, de nouvelles théories tenant compte à la fois du texte et de son contexte.

L'emploi du pluriel pour le terme « théorie » se justifie par le fait que, généralement, on estime que les rapports entre le texte littéraire et son contexte ressortissent à la fois de la sociologie de la littérature, attentive surtout aux conditions de production, de réception et au contexte institutionnel de la littérature, et de la sociocritique, qui s'intéresse plutôt à la textualisation des éléments du contexte socio-historique à l'intérieur de l'œuvre littéraire.

Bien qu'il s'agisse de deux domaines distincts, nous nous permettons de les réunir ici sous l'appellation unique de « théories ». D'abord parce que l'on reconnaît depuis plusieurs années déjà que ces deux approches sont plutôt complémentaires que concurrentes, car bien que « ce qui les arti-

cule l'une à l'autre demeure mal précisé¹ », la proximité de leurs objets respectifs fait en sorte que chacune de leurs découvertes contribue à leur enrichissement mutuel. Ensuite, parce qu'elles ont toutes deux été marquées (quoique différemment) par le double héritage, textuel et marxiste.

La critique textuelle

La critique textuelle des années 1960 et 1970 s'est en partie construite en s'opposant à l'ancienne critique qui régnait sur les études littéraires depuis la fin du dix-neuvième siècle. À l'érudition de cette dernière, à sa prédilection pour les entours du texte (sources, manuscrits, biographies d'auteurs), à la priorité qu'elle accordait au contenu plutôt qu'à la forme, à sa perception du texte comme reflet de la société, bref, à tous ses excès, la critique textuelle a opposé une vision formaliste, immanentiste et textocentriste de la littérature. Cependant, cette réaction elle-même n'a pas tardé à occasionner des excès, que les théories des années 1980 et 1990 se chargent de contrebalancer, non par un retour à l'ancienne critique, mais par un effort visant à mieux connaître la nature réelle de ces dichotomies auxquelles elle se heurte, et à débusquer entre elles d'éventuels points de rencontre.

Forme et contenu

Conscient qu'à l'instar des contenus, les formes peuvent s'avérer porteuses de signification, Edmond Cros² rapporte qu'Umberto Eco, à propos de James Bond, notait que « Fleming n'est pas réactionnaire par le fait qu'il remplit la case "mal" de son schéma par un Russe ou un Juif ; il est réactionnaire parce qu'il procède par schémas ; la répartition manichéenne est toujours dogmatique, intolérante³ ». Aussi, « hors d'une sociologie des contenus, avec l'apport de la narratologie, il est possible de trouver dans le texte les modèles idéologiques, narratifs, iconiques qui traversent le discours social, le structurent et le programment⁴. » Nier l'interdépendance de la forme et du contenu, c'est courir « le risque de paraître

1. Jacques Dubois, « Champ, appareil ou institution ? (note) », dans *Sociocriticism*, n° 2, 1985, p. 25-29, p. 26.

2. Edmond Cros, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, Études sociocritiques/C.E.R.S., 1983, 374 p., p. 5.

3. Umberto Eco, « James Bond, une combinatoire narrative », dans *Communication*, n° 8, 1966, p. 92.

4. Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (éd.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, 277 p., p. 95-121, p. 100.

viser dans le roman ce qui n'est pas le roman mais seulement un de ses ingrédients parmi d'autres [...] ¹. » C'est pourquoi, peu enclines à séparer ces deux dimensions du texte, les théories des années 1980 et 1990 les considèrent dans leur interaction, et se gardent ainsi de délaissier le contenu au profit de la forme. De cette manière, elles évitent de faire de la sociocritique une « poétique des restes » qui « décante le social ² » susceptible de se loger dans certains éléments du texte plutôt que dans les autres.

Immanence et transcendance

En soutenant que le contexte, étranger au texte, s'avère inutile à sa compréhension, la critique textuelle contestait l'ancienne critique qui tendait à se servir (trop) volontiers des intentions d'auteur, du contexte socio-historique et des sources du texte pour élaborer ses interprétations, allant parfois jusqu'à s'attarder exagérément à cette périphérie au point d'en oublier le texte lui-même. Ce faisant, néanmoins, la critique textuelle allait à l'encontre de la logique.

Les théories des années 1980 et 1990 optent au contraire pour un compromis : tout en désignant le texte en lui-même comme son objet premier, elles rétablissent la pertinence du lien entre le texte et son contexte. Elles affirment que le texte littéraire possède une existence sociale régissant sa production, sa diffusion et sa réception, et que « tout écrivain est de son temps, qu'il en exprime les besoins, les tendances, les contradictions, et que [...] l'on ne saurait comprendre les chefs-d'œuvre sans en avoir analysé les composantes historiques ³ ». Tel que le souligne Claude Duchet,

au sens restreint [...], la sociocritique vise d'abord le texte. Elle est même lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire. Mais la finalité est différente, puisque l'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale. L'enjeu, c'est ce qui est en œuvre dans le texte, soit un rapport au monde. La visée, de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique [...] ⁴.

1. Claude Duchet « Réflexions sur les rapports du roman et de la société », dans *Roman et société*, Paris, Armand Colin, 1973, 131 p., p. 65.

2. Claude Duchet, « Introduction. Positions et perspectives » dans Claude Duchet (éd.), *Sociocritique*, Paris, Nathan (coll. « Université »), 1979, 223 p., p. 4.

3. Pierre Barbéris, *Aux sources du réalisme : aristocrates et bourgeois*, Paris, U.G.E. (coll. « 10/18 »), 1978, 441 p., p. 20.

4. Claude Duchet, « Introduction. Positions et perspectives », *op. cit.*, p. 3.

Certes, il est ici question de sociocritique. Cependant, la sociologie de la littérature s'efforce également de tenir compte du texte littéraire lui-même dans ses travaux. Aussi, soucieux de montrer que sa théorie s'applique aux textes, Jacques Dubois fournit, en annexe de son livre théorique *L'Institution littéraire*, l'ébauche de trois études de fragments de textes où, après un survol de la biographie de l'auteur et de son environnement littéraire, il analyse la pratique du genre, l'écriture, la position d'énonciation, ainsi que les thématiques sociales et institutionnelles.

Textocentrisme et médiation

Étroitement reliée à l'immanentisme, la tendance textocentriste de la critique textuelle peut paraître exagérée, mais il s'agissait alors de contrer un excès de l'ancienne critique qui tendait à réduire le texte à un reflet de la réalité, à une transparence, à un message. En postulant l'autoréférentialité du texte littéraire, la critique textuelle proclamait qu'il y a antinomie radicale entre signe et référent, et que tout n'est que texte, ou, au demeurant, rapport intertextuel. Cette position a fortement influencé les théories littéraires des années 1980 et 1990 qui, si elles ne vont pas jusqu'à contester l'existence de référents extra-textuels, sont du moins conscientes de l'hétérogénéité de nature qui sépare le texte de la réalité extra-textuelle, et donc de l'impossibilité de les homologuer sans bafouer l'impératif d'objectivité. Or, lorsqu'on étudie le « statut du social dans le texte¹ », cette constatation pose problème puisque, dans ce cas, obligatoirement, une médiation entre le texte et le contexte est requise.

Dans le cadre du structuralisme génétique de Lucien Goldmann, méthode faisant appel à l'analogie entre deux structures de natures différentes (l'une sociale, l'autre textuelle), le concept de vision du monde tenait ce rôle de médiateur. Or, les analogies « ne sont pas toujours convaincantes, parce qu'elles ne se réfèrent pas à des rapports empiriques, démontrables². » La sémiotique et l'analyse des discours fournissent, au contraire, des points d'ancrage permettant de relier le texte à son contexte social. Elles rendent possible « l'homologation de l'homologable (on compare alors deux objets sémiologiques)³ ». La nature du référent du texte se précise :

1. Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *op. cit.*, p. 101.

2. Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard (coll. « Connaissance des Langues »), 1985, 252 p., p. 118.

3. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F. (coll. « Écriture »), 1984, 227 p., p. 8.

Les signes référentiels extérieurs auxquels renvoient les signes textuels et que travaillent les signes textuels, ne sont jamais des choses mais des rapports aux choses. [...] [Ce] qui est dans Goriot, ce n'est pas tant la Restauration que la relation de Balzac et d'autres hommes, en 1835, à ce que signifie et s'est mise à signifier une Restauration finie depuis des années¹.

Ces rapports aux choses s'expriment par le biais du langage, puisque la littérature renverrait toujours à d'autres langages, à d'autres discours, « lors même que la visée de l'écrivain serait de saisir l'extra-texte, de connaître et de représenter une des vérités du monde. » Elle « travaille sur le déjà-là des systèmes de représentation du monde et de la vie sociale » qui, eux-mêmes, « “connaissent”, différenciellement et même de façon antagoniste, le réel. » C'est pourquoi la sociocritique ne doit pas confondre la visée de l'écrivain, qui consiste à connaître le réel, avec « le matériau qui lui est propre et qui n'est aucunement le réel, mais les diverses manières dont le réel est déjà thématiqué, représenté, interprété, semiotisé [sic] dans des discours, des langages, des symboles, des formes culturelles². »

Une comparaison entre le discours social tel qu'il circule dans la société et le discours social tel que travaillé par le texte littéraire comporte l'avantage de mettre côte à côte des objets de même nature et de ne pas sortir du domaine du langage. La littérature se présente comme « une transformation et une permutation des textes parlés ou écrits, théoriques, littéraires ou autres. Avec Bakhtine et Kristeva, on pourrait définir le texte littéraire comme une intertextualité³. » En procédant de la sorte, la critique se soustrait à la fois aux analogies et au textocentrisme, tout en esquivant le problème épineux de la manière dont le discours social s'élabore lui-même, à partir de, ou en relation avec, la réalité non textuelle.

Le marxisme

« Aucun discours n'est idéologiquement neutre. » Ce postulat sur lequel s'appuie la critique d'inspiration marxiste marque également les théories littéraires des années 1980 et 1990. Cette influence marxiste fait toutefois l'objet d'un tri et de modifications destinés à pallier les trois problèmes

1. Pierre Barbéris, *Le Prince et le marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, 1980, 434 p., p. 139-140.

2. Régine Robin et Marc Angenot, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », dans *Sociocriticism*, n° 1, 1985, p. 53-82, p. 53-54.

3. Pierre V. Zima, *L'Ambivalence romanesque, Proust, Kafka, Musil*, Paris, Éditions Peter Lang, 1988, 393 p., p. 7.

principaux de cette critique : sa conception souvent déterministe du lien entre texte et contexte, les concepts sommaires qu'elle élabore, et son empressement à mesurer la valeur de son objet à l'aune de ses propres convictions politiques.

Des idéologies structurantes à la structuration des idéologies

Puisqu'aucun discours n'est idéologiquement neutre, la forme particulière de discours qu'est la littérature ne peut plus apparaître comme un objet intemporel et universel : la révélation de sa participation aux luttes idéologiques la démystifie. Longtemps, la critique d'inspiration marxiste a surtout considéré l'ascendant qu'a l'idéologie sur le texte, au point, parfois, de faire de ce dernier le simple porte-parole, plus ou moins conscient, d'un pouvoir.

Contre ce déterminisme, les théories des années 1980 et 1990 réaffirment la particularité de chaque œuvre :

La sociocritique prétend tenir les deux bords d'un dilemme ou d'un paradoxe. D'une part, le texte littéraire est immergé dans le discours social, les conditions mêmes de lisibilité du texte ne lui sont jamais immanentes — et ceci en apparence le prive de toute autonomie. Cependant, l'attention sociocritique est vouée d'autre part à mettre en valeur ce qui fait la particularité du texte comme tel, à faire voir des procédures de transformation du discours en texte¹.

La critique doit tenir compte de la « spécificité du travail fictionnel [...] par rapport aux énoncés qui traversent le texte. Ce qui ne veut pas dire que ce travail fictionnel échappe aux luttes idéologiques réelles. » Il dispose toutefois de la possibilité de contredire, de critiquer, de « rendre problématique un projet idéologique [...] »². En effet, si « le texte peut certes reconduire du doxique, de l'acceptable, des préconstruits, [...] il peut aussi transgresser, déplacer, confronter ironiquement, excéder l'acceptabilité établie³. » Il appartient à la critique de révéler

les écarts, les décrochements, les dysfonctionnements, les apories, contradictions insolubles, recouvrement d'un cadre axiologique par un autre, la

1. Marc Angenot « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (éd.), *op. cit.*, p. 9-27, p. 11.

2. Claude Duchet, « Introduction. Positions et perspectives », *op. cit.*, p. 7.

3. Marc Angenot « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », *op. cit.*, p. 11.

façon dont le texte dévie, dérape, déplace, les « ratés » du texte qui sont peut-être l'unique lieu de la littérature, sa façon de signifier l'impossibilité d'être soi, l'impossibilité de l'écriture et en même temps sa nécessité¹.

L'idéologie ne détermine pas le texte littéraire : elle ne se sert pas de ce dernier comme d'une simple fenêtre. Elle est au contraire textualisée par l'œuvre qui l'utilise comme tout autre matériau.

Affinement des concepts

Lorsqu'elle ne les abandonne pas, tout simplement², la théorie des années 1980 et 1990 redéfinit la plupart des concepts de la critique d'inspiration marxiste. Le terme « idéologie » fournit en ce sens un exemple significatif. Auparavant, dans le texte, ce dont la critique traquait l'influence (et parfois les contradictions, révélées par le processus esthétique) était l'*idéologie dominante*, cette représentation du monde élaborée par la classe dirigeante qui, bien que déterminée par des faits sociaux, se présentait comme une pensée abstraite, universelle et objective. Bref, le terme « idéologie » s'utilisait au singulier puisque les marxistes s'intéressaient surtout à celle qui émanait du pouvoir.

Or, pour les théories des années 1980 et 1990, le mot « idéologie » s'emploie au pluriel. Il désigne tout discours s'estimant naturel, universel, spontané, libre, et se montrant hostile à la critique³ (définition qui, cette fois, inclut le matérialisme historique). À cette définition plus ouverte s'ajoute l'effritement du bloc monolithique qu'évoquait le concept d'idéologie dominante : les idéologies deviennent « des bricolages, des collages hétérogènes dont [...] la rhétorique superficielle s'efforce [...] de cacher les coutures et les raccords. » Ce sont des « productions sectorielles de cet ensemble synchronique, plein d'affrontements, de "bougé" et de réfections subreptices, qu'on peut appeler le discours social total ». Hétéronomes et interdiscursives, elles apparaissent, une fois analysées, « comme des nœuds gordiens d'antinomies et d'apories [...] plus ou moins habilement dissimulées⁴. » Riche de ces précisions, la critique dispose d'un outil nettement plus complexe lui permettant de respecter la subtilité de la composition du tissu discursif que le texte littéraire travaille.

1. Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *op. cit.*, p. 117.

2. Répétition, anomie et aliénation, par exemple, ont pratiquement disparu.

3. Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, *op. cit.*.

4. Marc Angenot, « Les idéologies ne sont pas des systèmes », dans *Cahiers Ferdinand de Saussure*, n° 45, 1991, p. 51-76, p. 55.

Le concept de classe fait également l'objet de plusieurs précisions. Avec Bourdieu, les biens symboliques se voient octroyer leur propre marché, et la production culturelle son propre champ. La particularité du statut social de l'écrivain et du monde littéraire sont enfin reconnus. De plus, la société dans sa globalité est désormais perçue comme un domaine se composant de catégories de plus en plus variées :

Par spécialisation progressive, l'activité collective s'est partagée en grands secteurs fonctionnels. Chacun de ces secteurs s'institue en acquérant son autonomie et ses règles normatives, régulatrices. Institution en elle-même, la littérature a partie liée avec d'autres institutions et notamment avec l'appareil scolaire. [...] Toujours dans cette perspective, les pratiques littéraires nous apparaissent de plus en plus comme insérées dans des séries culturelles qui les connectent synchroniquement à d'autres pratiques et à d'autres phénomènes¹.

À l'instar des autres catégories sociologiques, la littérature, ainsi que ses conditions de production et de consommation, doivent être étudiés avec précaution. « Aujourd'hui que les antagonismes sociaux sont eux-mêmes fortement médiatisés, on ne peut se contenter d'approcher de manière simpliste ces "modes de classement" que sont les classes. » Il importe de ne pas confondre « l'habitus qui découle d'une appartenance et en intègre les styles de vie comme seconde nature, et la position, qui, sous forme le plus souvent réactive, est conscience active d'une situation dans le monde². »

Une prise de conscience similaire instille chez les sociologues de la réception le sentiment que

l'histoire socio-culturelle à la française a trop longtemps vécu sur une conception mutilée du social. Privilégiant le seul classement socio-professionnel, elle a oublié que d'autres principes de différenciation, eux aussi pleinement sociaux, pouvaient rendre raison, avec plus de pertinence, des écarts culturels. Il en va ainsi des appartenances à un sexe ou à une génération, des adhésions religieuses, des solidarités communautaires, des traditions éducatives ou corporatives, etc.³.

1. Jacques Dubois, « Sociocritique », dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (éd.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, 391 p., p. 288-313, p. 294-295.

2. *Ibid.*, p. 294.

3. Roger Chartier, « Communautés de lecteurs », dans *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, p. 13-33, p. 19.

Pour élaborer leur échantillon dans le cadre de leur enquête publiée sous le nom de *Lire la lecture*¹, Jacques Leenhardt et Pierre Jozsa ont, pour ces raisons, tenu compte de critères variés tels que l'âge, le sexe, la scolarité et la mobilité.

Le problème de l'évaluation

La critique d'inspiration marxiste avait tendance à juger la valeur du texte littéraire selon sa propre perception de la réalité, ce qui la portait à accorder une priorité aux textes lui permettant d'étayer ses convictions politiques, d'où sa préférence pour les romans réalistes et sa mise à l'écart de la poésie.

Or, convaincues que tout discours est influencé par le social et que toute œuvre littéraire constitue une forme particulière de discours, les théories des années 1980 et 1990 seraient malvenues d'affirmer que certains textes sont plus dignes d'intérêt que d'autres. Elles visent plutôt un élargissement de leur domaine d'analyse, et se donnent les moyens de cette ambition en étendant leur curiosité à toutes les formes du social (expressions populaires, idéologies, stéréotypes, codes sociaux, etc.), peu importe leur mode de manifestation (explicite ou implicite, par la forme ou par le contenu).

De plus, le but des théories des années 1980 et 1990 n'étant pas d'évaluer la validité du traitement du social dans une œuvre, mais d'étudier objectivement sa manifestation, il est naturel que la compréhension du texte se substitue chez elles au jugement de valeur. Ainsi, bien qu'inspirées par le marxisme, elles ont dû se débarrasser de tout militantisme ostensible pour adopter un angle plus acceptable d'un point de vue scientifique. La critique n'est plus « inséparable d'un système explicatif global qui la fonde », mais elle se présente plutôt comme « une pratique de lecture déterminée². »

Malgré tout, Gérard Fabre³ remarque que le réflexe évaluateur n'a pas entièrement disparu, et qu'il existe toujours des critères sous-jacents tendant à valoriser un texte plutôt qu'un autre, tels que sa nature fortement

1. Jacques Leenhardt, « Les effets esthétiques de l'œuvre littéraire : un problème sociologique », dans Martine Poulain (éd.), *Pour une sociologie de la lecture. Lecture et lecteurs dans la France contemporaine*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie (coll. « Bibliothèque »), 1988, 241 p., p. 59-79, p. 79.

2. Ralph Heyndels, « Avant-propos. Une opérativité. Des méthodes. Quelle sociocritique ? » dans *Imprévue*, n° 2, 1984, p. 1-3, p. 2-3.

3. Gérard Fabre, *Pour une sociologie du procès littéraire. De Goldmann à Barthes, en passant par Bakhtine*, Paris, L'Harmattan (coll. « Logiques sociales »), 2001, 206 p., p. 138.

polysémique ou sa résistance critique à la rhétorique idéologique. Conséquemment, lorsque Régine Robin écrit : « la façon dont le texte dévie, dérape, déplace, les “ratés” du texte qui sont peut-être l’unique lieu de la littérature¹ », elle proposerait en réalité un critère d’évaluation, une astuce pour reconnaître la littérarité. Ce qu’avance Fabre n’est pas faux ; néanmoins, on se demande s’il est seulement possible d’étudier la littérature sans isoler cet objet, sans tenter, du moins, de le distinguer des autres discours, et donc, sans élaborer des caractéristiques prédisposées à se transformer, directement ou indirectement, en critères d’évaluation.

Bref, malgré ce bémol, les théories des années 1980 et 1990 se démarquent de la critique d’inspiration marxiste par leur effort d’objectivité.

Conclusion

Les rapports qu’entretiennent avec leurs prédécesseurs les théoriciens des années 1980 et 1990 tiennent davantage de la filiation que la confrontation. Devant la plupart des problèmes, des exclusions, des caricatures, ils choisissent le compromis, l’affinement des concepts, l’élargissement du domaine d’analyse, un perfectionnement parfois subtil du « déjà théorisé », plutôt que la table rase. Cette attitude tranche avec celle qui caractérise les relations de la critique des années 1960 avec ses propres devanciers.

Certes, le contexte socio-politique a changé : les rapports entre les individus et les idées s’adoucissent et la conciliation tend à l’emporter sur le dogmatisme. De plus, plusieurs des grands critiques qui marquèrent les années 1960 (Barthes, Kristeva, Todorov) étaient institutionnellement marginaux, ayant débuté leur carrière en périphérie de l’université, ce qui a pu accentuer le clivage les séparant des critiques qui les ont précédés. Au contraire, les théoriciens des années 1980 et 1990 font non seulement partie intégrante de l’institution universitaire, mais, de plus, certains d’entre eux enseignaient déjà durant la vague structuraliste. Dans leur cas, la cassure intergénérationnelle est moins nette et l’influence des prédécesseurs, plus facile à assumer.

Pourtant, l’on s’étonne de cette absence de rupture radicale entre les nouvelles théories et leurs prédécesseurs. On parle d’essoufflement, on déplore que les « théoriciens des années soixante et soixante-dix [n’aient]

1. Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l’imaginaire social », *op. cit.*, p. 117.

pas trouvé de successeur¹» aussi innovateur. Sans doute, une effervescence théorique, une rupture radicale avec la critique établie serait plus passionnante que cette aptitude au dialogue dont font preuve les théoriciens des années 1980 et 1990. Cependant, d'un point de vue scientifique, il ne serait pas profitable de rayer de l'horizon intellectuel une théorie avant de l'avoir bien intégrée, d'en avoir tiré tous les bénéfices. À cet égard, force est de constater que la critique textuelle et la critique d'inspiration marxiste n'ont pas encore dit leur dernier mot, et qu'elles continuent à alimenter la réflexion des théoriciens actuels.

1. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Points essais »), 1998, 338 p., p. 10.

Le souci de société (sur quelques écritures néoréalistes)

Bruno Blanckeman
Université de Rennes II

Assisterait-on en matière de fiction à un renversement de tendances — un effacement de la *tentation autoscopique* par laquelle le roman français s'est naguère défini comme moderne, au profit d'une *tension hétéroscopique* par laquelle il retrouverait, depuis un quart de siècle, les voies de la Cité ? La réponse mérite d'être nuancée. Même en ses phases d'expérimentation les plus formelles, le roman en tant que genre n'a jamais délaissé le portrait de société ni renoncé, aux confins d'une axiologie éthique et politique, à toute mise en résonance sociale. La question coloniale accompagne l'œuvre de Duras ¹, la hantise carcérale celle de Genet ², le clin d'œil consumériste *Les Gommès* de Robbe-Grillet et *Les Choses* de Perec. Moins prestigieux mais également romanesques, les récits à succès de Roger Vailland, Claire Etcherelli, Robert Linhart multiplient, au fil des décennies et de leur évolution, les peintures d'un monde ouvrier en pleine métamorphose ³. Qu'en conclure, sinon que les situations de société, d'une position frontale qui furent la leur dans le roman classique et la tradition académique la perpétuant, se sont retrouvées en position latérale dans le roman moderne ⁴. Autres temps, autres postures, nouveaux glissements : ni frontale, ni latérale, la représentation de la société relève davantage aujourd'hui d'une approche *prismatique*. Le référent social tra-

1. Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1950.

2. Jean Genet, *Notre-dame des-Fleurs*, Marc Barbezat-l'Arbalète, 1948.

3. Roger Vailland, *32 5000 francs*, 1955 ; Claire Etcherelli, *Élise ou la vraie vie*, Gallimard 1972 ; Robert Linhart, *L'Établi*, Minuit 1981.

4. Si, dans *Les Gommès*, le premier des nouveaux romans, Alain Robbe-Grillet place au centre de la fiction une enquête ludique sur les automatismes rhétoriques, formels, langagiers de la fiction romanesque, il n'oublie pas, en coin, de dresser les toutes premières descriptions de nouveaux lieux de société — une société encore à peine nommée « de consommation » (Alain Robbe-Grillet, *Les Gommès*, Minuit, 1955).

verse des romans qui ne cherchent plus à le composer sous forme de tableaux, mais le laissent circuler dans son animation hétéroclite — un référent social sans société de référence, en quelque sorte. Objets, situations, lieux, mais aussi discours, parlures, signes et sigles constituent des instantanés de civilisation qui se superposent, interfèrent, se télescopent, dans des romans multipliant à l'identique les dénivelés narratifs. Par ces effets de turbulence, les écrivains tentent de saisir *in vivo* les mutations culturelles les plus significatives de notre tournant de siècle. Je proposerai d'appeler *néoréaliste* leur écriture, non sans avoir circonscrit un bon usage de cette notion.

Le terme de *réalisme* peut surprendre — ceux du moins qui, oublieux de son historicité, le figent dans un emploi à succès renvoyant à la seule littérature romanesque française du XIX^e siècle ou à la seule écriture filmique italienne des années 1950. Travailler sur une littérature en train de s'écrire, c'est aussi redéfinir — recharger de sens et d'histoire — des notions critiques qu'on ne peut tenir, sinon par quelque réflexe académique, pour « empaillées » (la critique la plus autorisée ne parle-t-elle pas de réalisme pour commenter le développement d'un roman comique au XVIII^e siècle, sinon certaines orientations du roman courtois à la fin du Moyen Âge ?). Le préfixe « néo- » désigne moins dans cette perspective la volonté d'aborder le présent avec les grilles du passé que de percevoir les continuités, les échos, les emprunts, les démarcations entre ce qui se crée aujourd'hui et ce qui s'est inventé plus tôt. En finir, par la même occasion, avec la vaine objection qui consiste à remettre en cause l'intérêt de la littérature en cours sous prétexte que ses voies rappelleraient des tentatives plus anciennes, comme s'il en avait jamais été autrement (ou comme si l'on restait prisonnier du mythe romantique de l'originalité et de l'idéologie moderniste de la *tabula rasa*). Penser le récit littéraire au présent en termes de *déplacement* plutôt que de *dépassement*, c'est aussi l'un des enjeux de la notion de « néoréalisme » telle que je l'emploierai ici.

Plusieurs romans contemporains en témoignent : la fiction romanesque vise à comprendre des états de société en cours, aux deux sens du verbe « comprendre » : les intégrer dans une trame narrative commune, leur donner sens par un travail de type herméneutique. Dans *Limite* de François Bon, un personnage évoque ainsi

ces lycées (...) énormes. Trop. Aux franges de leur ville, coincés par sa rocade, isolés par ses boucles d'autoroute. Le nôtre alors gris ; c'est depuis, qu'ils l'ont peinturluré jaune et ocre, ce qui n'égaye pas forcément. Deux mille cinq cents élèves, nous les techniques, dont huit cents internes (...) ¹.

1. François Bon, *Limite*, Minuit, 1985, p. 39.

L'écriture néoréaliste est celle qui prélève par des notations ponctuelles, sur un mode ethnographique, quelques éléments de vie sensible. Elle tente de saisir les liens qui associent des figures humaines, des lieux situés, un milieu ambiant. Balisant le récit, des *realia* soutiennent un travail de déchiffrement interprétatif, orientent une lecture du monde contemporain et relancent de façon ouverte, sans excès de contrainte discursive ni d'escorte idéologique, la ronde perdue du sens. Dans le passage de ce roman, une identité de société se profile à mi voix : un organisme qui rejette à la périphérie sa jeunesse en apprentissage, assigne dans des espaces incertains, entre rocade et autoroute, ses lieux de formation, préfère à une politique de qualification substantielle (placer celui qui apprend au centre de la cité) des pis-aller de réhabilitation superficielle (repeinturlurer les murs). Une posture néoréaliste mesurée articule donc une postulation politique ouverte, l'une et l'autre détachées de toute appartenance systématique, d'ordre esthétique pour la première, idéologique pour la seconde.

C'est à des fins proches le même « monde extérieur » qu'aborde Marguerite Duras dans de courts récits qui portent ce titre, la même « vie extérieure » qu'Annie Ernaux consigne dans le deuxième volet de son *Journal du dehors* ainsi intitulé. Si l'une, Duras, aborde des faits de société années 1980 au travers de chroniques qui flirtent avec la politique — celle d'un Mitterrand ou d'une Thatcher —, l'autre, Ernaux, annote des situations de société qui relèvent du politique — des structures de groupe, des types de comportement, des études de mœurs propres à une cité moderne, Cergy-Pontoise. Par delà leurs différences, l'une et l'autre tentent d'accrocher une matière première du monde social sans l'abstraire du regard qui la perçoit ni du timbre qui la formule¹. Nul droit de regard privilégié, nulle voix autorisée de l'écrivain sur les choses d'ici-bas pour autant, mais, dans les deux cas, un *être au monde* collectif qui s'énonce. Annie Ernaux filtre ses émotions pour mieux se projeter au dehors d'elle-même, dans quelque zone urbaine de « non-moi » avec laquelle elle fait corps et qui fonctionne au quotidien comme un révélateur de personnalité. Mate, son écriture se distingue du style-spectacle de Duras qui, en relatant des faits de société, assume avec ostentation ses marques de distance singulières — la vérité de société n'étant, après tout, ni tout à fait la même ni tout à fait une autre pour l'ensemble de ceux qui la composent. Les ouvrages en question indiquent comment de nouveaux projets se dessinent entre deux modèles à l'ancienne également refusés : celui de l'objectivité naturaliste,

1. Marguerite Duras, *La Vie extérieure, outside 2*, POL, 1993. Annie Ernaux, *Le Monde extérieur*, Gallimard, 2000.

qui conduirait l'écrivain à refouler la part de soi impliquée dans la représentation de sa société ; celui de la subjectivité psychoréaliste, qui absorberait les contours et la matière du monde extérieur dans les réseaux d'une conscience dévorante.

Le premier modèle est à la fois accredité et tourné en dérision par un autre écrivain, Michel Houellebecq, dans *Les Particules élémentaires*. Il recourt à certains acquis des sciences modernes — Loi de Bohr, théories des mécaniques ondulatoires — pour instituer, chroniques de vies à l'appui, un discours de connaissance sur la civilisation occidentale post-soixante-huitarde. Cette démarche apparemment scientiste est toutefois piégée par sa mise en forme romanesque même. Intégrée dans un roman d'anticipation, elle agit autant comme un principe d'illusion futuriste à bon compte que comme l'application démonstrative d'une vérité de société¹. Le second modèle — psychoréalisme subjectif — est quant à lui mis à distance par des romanciers comme Jean-Philippe Toussaint, Jean Échenoz, Christian Oster, Christian Gailly. Tous engagent avec leur société une relation de questionnement critique. Des personnages-fétiches leur servent en cela de médiateurs, qui traversent des espaces urbains, manipulent des objets nouveaux, véhiculent des stéréotypes langagiers, concentrent des imageries culturelles. Mais le regard que l'écrivain leur prête ne leur permet pas de mettre en perspective ces données, ni le degré de conscience dont il les dote d'établir entre elles des hiérarchies. Présence amorphe, le sujet humain est comme absorbé par une matière événementielle, topographique, objectale, matière à son tour doublée par des jeux d'images ou des représentations de seconde main, en l'occurrence de troisième œil, qui peu à peu la déréalisent. Portrait du personnage en ectoplasme, pour art du roman en distraction de la fiction : les écritures Minuit années 1990 rendent sensible, comme une caractéristique culturelle du temps, un double processus d'indifférenciation hommes/choses-choses/images, dernier avatar en date du principe de la réification, revisité en l'occurrence par la loi postmoderne du tout virtuel².

Si certains écrivains revisitent ainsi sur un mode critique les grands paradigmes de la tradition réaliste, c'est pour en renouveler l'ambition, à côté de tout systématisme. Comment le roman peut-il assimiler un certain nombre de réalités — matérielles, circonstancielles, culturelles, intimes — et construire à partir d'elles du réel, c'est-à-dire agencer des représen-

1. Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Flammarion, 1998.

2. On se reportera pour exemples à *la Salle de bains* de Jean-Philippe Toussaint (Minuit, 1985), *Lac* de Jean Échenoz (Minuit, 1989), *Les Évadés* de Christian Gailly (Minuit, 1995), *La Femme de ménage* de Christian Oster (Minuit, 1998).

tations signifiantes de son temps, depuis des régimes textuels qu'il lui appartient de renouveler sous peine d'antidater ses propres productions ? Cette question appelle la définition de *nouvelles stratégies mimétiques*, qui cherchent à établir des adéquations formelles entre la facture et l'écriture du roman, d'une part, les rythmes de vie et les énergies de pensées propres à notre civilisation, de l'autre. Certaines tentatives répondent à cette exigence exploratoire à la fois de leur société et de l'écriture de fiction. Elles ne font pas nécessairement école : face à un réel qui se pense de plus en plus comme fuyant et en état de refonte — un hologramme perpétuel —, l'écriture néoréaliste la plus réussie serait celle qui ne connaît pas de lendemain, ne fige pas une démarche herméneutique en méthode scolastique.

Il en va ainsi de l'écriture-télex, revendiquée par Jean-Jacques Schuhl dans les années 1970 avec *Rose poussière*, dans les années 1980 avec *Télex n.1*, dans *Ingrid Caven*, à un moindre niveau, en 2000. L'écrivain s'en explique en tête de son premier livre :

J'aimerais un jour parvenir à la morne platitude distante des catalogues de la Manufacture française d'armes et cycles de Saint-Étienne, du Comptoir commercial d'outillage, du Manuel de synthèse ostéologique de MM. Müller, Allgöwer, Willeneger, ou des vitrines du magasin de pompes funèbres Borniol (ces beaux poncifs). En attendant, loin du compte, j'ai recopié des rouleaux de télex hippiques, *France-Soir* (avec toutes ses éditions), des paroles de chansons anglaises connues, des dialogues d'anciens films célèbres, des prospectus pharmaceutiques, des publicités de mode, lambeaux sur lesquels furtivement, s'écrit le temps mieux que dans les œuvres. Le reste, hélas, est de moi ; probablement¹.

L'écriture-télex retranscrit, comme par photo-impression, un certain nombre d'événements dont la somme, la disparité, la banalité même constituent une garantie de fidélité face à des actualités de société qui se ramènent toujours à une multitude de petits faits entrecroisés, au degré de sens passablement incertain. Il s'en dégage comme une sismographie des humeurs culturelles de l'époque. Georges Perec, dans certains textes des années 1980 publiés à titre posthume, esquisse un projet voisin en recensant des objets usuels, en consignnant des états de lieux familiers, en notant des impressions de quartiers². Le récit relève en ce cas de l'archive critique : il rend possible la constitution d'une mémoire de société vivante, et d'une conscience de soi à travers elle, l'une et l'autre saisies, non par le biais de grilles intellectuelles ou de vrilles idéologiques, mais

1. Jean-Jacques Schuhl, *Rose poussière*, Gallimard, 1972.

2. *Penser//classer*, POL, 1985.

à vif, dans des réseaux de détails élémentaires, d'automatismes culturels, de valeurs sous-jacentes qui implicitement les datent¹. Dans *Les Particules élémentaires*, Michel Houellebecq se livre à un travail similaire depuis la matière même d'une langue dont il amalgame à dessein les figures culturelles les plus saisissantes. Un patchwork pour toute énonciation, il brasse les discours, les voix, les énoncés d'un corps social ainsi évoqué sur plus de trente ans : documents statistiques, études sociologiques, bulles de BD, slogans publicitaires, tracts politiques ou religieux. Faute d'accord, ces paroles mineures ne constituent aucun concert, mais renvoie la civilisation occidentale à sa propre atomisation, un défaut de société — de liens, de tissu, de texture. Si l'on active la symbolique piégée du roman, cette absence peut se lire comme un symptôme de décadence — symptôme lui-même interprétable ou bien comme une dénonciation idéologique très marquée à droite (Spengler ressuscité) ou bien comme un dégageant nihiliste en touche (les idéologies, y compris réactionnaires, caractérisant dans le roman les mauvais penchants d'un genre humain révolu). Entre ébranlements et basculements, les mutations historiques de la fin du vingtième siècle semblent ainsi légitimer des modes de représentation eux-mêmes extrêmes.

Autre cas : l'écriture-fax, pratiquée par Hervé Guibert dans son triptyque autobiographique du sida². L'écrivain retranscrit le quotidien d'un malade dans la France des années 1990 en adhérant le plus possible à ses états biocliniques — des bilans de santé sont régulièrement intégrés dans le récit — et à ses états psychosomatiques — douleur du corps et souffrances de l'âme s'amalgament en un même processus de dégradation. L'écriture-fax veut conserver à même le récit les empreintes singulières de celui qui écrit sur fond de données concrètes, une psychographie sensible et des échappées d'émotions dessinant quelque imaginaire du mal, ou autofiction par laquelle l'écrivain tente de donner sens à sa maladie. Ce projet excède le simple témoignage personnel en recouvrant une fonction d'exploration civile. À travers son expérience, Hervé Guibert décrit en situation le développement d'une maladie qui s'affirme très vite aussi comme une pathologie culturelle, renvoyant la société à sa vulnérabilité institutionnelle — des connaissances médicales paralysées, des structures hospitalières en coma dépassé — et à l'effondrement de ses défenses immunitaires symboliques — phobies irrationnelles et angoisses millénaristes ressurgissant face à ces nouveaux lépreux que d'aucuns appellent alors « sidaiques ».

1. Des fragments de ce projet ont été publiés dans *Espèces d'espaces*, Gallilée, 1974.

2. Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (Gallimard, 1989), *Le Protocole compassionnel* (Gallimard, 1991), *L'Homme au chapeau rouge* (Gallimard, 1992).

Que possèdent donc en commun ces quelques œuvres ? Une dynamique d'écriture paradoxale, peut-être : l'extrême pression entre un texte littéraire, qui essaie de se générer en tant que tel, et un infratexte de société qui, par son excroissance, en compromet la prise narrative. Une masse interactive de référents, de discours, de supports matériels, de codes constitue cet infratexte, lequel conditionne notre rapport au monde, par le biais de la presse, des médias télévisuels, d'innombrables énoncés volants (sigles, panneaux, notices, modes d'emploi, chansons, fonds sonores). C'est cet objet foisonnant que tentent de saisir les écritures néoréalistes quand elles acclimatent avec une part de fantasme consenti le modèle du télex ou du fax, du tag ou du mail (mais là, on attend encore des réalisations crédibles). L'objectif consiste à représenter la réalité depuis les outils, les canaux, les cadres qui en constituent les modèles immédiats, lui impulsent ses formes et ses rythmes — des flux ou des ondes ou des battements de société qui échappent au suivi narratif, au composé de fiction, au fractionnement de la représentation. Dans ces quelques lignes, extraites de l'ouverture de *Tigres en papier* d'Olivier Rolin, l'écriture semble calquer à la fois le dévidement des bandes-jingles propres à certaines radios privées et l'accumulation d'injonctions rétiniennes caractéristiques des villes modernes. Dans les deux cas, le texte romanesque s'écrit dans une relation d'assimilation/domination d'un infratexte de société qui, outre nos automatismes culturels, modèle notre personnalité intime en s'insinuant par sensations interposées en nous :

VINCENNES DORÉE STATION-SERVICE JOHNNY WALKER KEEP WALKING PÉRIPH FLUIDE ponts lumières jaunes Paris à droite sous un ciel de sombre lilas devant panneaux émeraude METZ NANCY PORTE DE BERCY DISNEYLAND 32 KM les pneus déchirent la soie noire-mordorée robe du soir espoir A4-A86 FLUIDE A4-A104 FLUIDE tout est fluide toi aussi Mr bricolage rouge bricoleur toi-même. Deux heures du matin. BERCY 2 vert CARREFOUR bleu BERCY EXPO rouge à droite grande barre noctilue du Minfinances 300 M N19 le ciel s'éclaircit devant à l'approche de la Seine. Les fleuves répandent cette espèce de phosphorescence dans le noir du ciel. Quand tu étais allé à My Tho tu avais pressenti le Mékong cette lueur dans les nuages. ¹

Dans ce roman historique où l'écrivain se portraiture en ex-bricoleur rouge, le boulevard périphérique fonctionne :

1. Olivier Rolin, *Tigres en papier*, Seuil, 2002, p. 13-14.

- 1 comme un décor de société (il polarise les indices éclatés du monde contemporain),
- 2 comme un lieu symbolique de la mémoire (les personnages y tournent, tels les souvenirs, à vitesse variable, sans y trouver toujours la bonne porte, pendant que des signalétiques clignotent de façon subliminaire),
- 3 comme une figure emblématique de la conscience (dans un monde qui a théorisé son propre décentrement, dans une civilisation qui, de crise en crise, s'est décadée, il n'est de définition de la réalité et de représentation de la société légitimes que périphériques — à côté du centre, déplacées en leurs marges.)

Les récits néoréalistes figurent ainsi une civilisation dont les schèmes se transforment, dans des formes littéraires elles-mêmes modifiées. Annie Ernaux, François Bon, Hervé Guibert, Marguerite Duras disent, chacun à sa façon, une société dans laquelle les idées de collectivité et de communauté ne se recourent plus. Olivier Rolin, Jean Échenoz, Michel Houellebecq, Jean-Jacques Schuhl, Philippe Sollers tendent vers des représentations de la vie et de l'histoire ouvertes à l'entropie, un monde en cavale de l'univers — figure de l'ordre — et du globe — figure de l'ensemble - dans des textes marqués par un éclatement de la fiction et une saturation des signes romanesques. Le penchant pour la question de société observable dans le champ romanesque contemporain s'affirme alors moins comme *un retour* que comme *une poursuite* : poursuite d'un objet improbable que le récit présume plus qu'il ne l'institue, poursuite d'une écriture de type expérimental, en partie déstructurée et désaxée, que sa nature indécidable cale au mieux sur cet objet.

Cette inflexion néoréaliste témoigne par ailleurs d'une double porosité du roman contemporain aux savoirs théoriques hérités de son siècle et aux expériences culturelles marquantes de son temps, qui lui permettent, dans l'un et l'autre cas, d'ajourner ses propres systèmes de représentation. Une triple empreinte semble à cet égard particulièrement active : celle des apports scientifiques, ou comment, des théories de la relativité à celles de la mécanique quantique, la conception assertive de l'idée de réel a cédé la place à des approches beaucoup plus probabilistes ; celles des acquis philosophiques, ou comment, se sont développées, loin de toute vision positiviste, des théories insistant sur la complexité du monde, naturel et social, et la perplexité quant au degré de connaissance que l'on peut en fonder ou de signification que l'on en peut hasarder ; celle des bouleversements idéologiques, ou la crise qui, depuis le milieu des années 1970, frappe les grands systèmes de valeurs ayant joué tant bien que mal jusque là un rôle de sur-moi collectif : histoire, politique, religion, art, institu-

tions. Ce sont ces ondes de chocs conjugués que la littérature de fiction néoréaliste répercute à même des pratiques textuelles à la fois sinueuses et trépidantes.

Il est donc au cœur des romans abordés un paradoxe-moteur : d'une part, le réel historique et les réalités socioculturelles qui le constituent sont tenues, à l'encontre d'une certaine doxa moderniste, comme *dicibles* : leur appréhension narrative et leur mise en forme fictionnelle sont, d'un écrivain à l'autre, perçues comme une gageure (comprendre le monde actuel) voire un impératif (proposer une éthique de l'humain au présent) ; d'autre part, la catégorie du réel et les composantes de la réalité sont considérées comme irréductibles à toute approche d'ensemble (saisie esthétique totalisante et discours épistémologique unitaire). Dans les œuvres évoquées, ce paradoxe se résout en quelques figures-types, qui se comprennent à la fois comme des positions intellectuelles (elles permettent des approches raisonnées de la société) et des postures poétiques (elles constituent des principes d'articulation narrative et de composition romanesque). Parmi ces néotypes, citons le multiple, le décentré, l'aléatoire, le dynamique, le percutant, le fragmentaire, le chaotique. Ces figures me semblent particulièrement actives dans la représentation de la société (elles constituent des *imaginaires du fait social*) et dans la mise à jour des structures de sens sous-jacentes qui la fondent (elles en formulent une *connaissance*). Combinées sur un plan thématique, formel, esthétique, linguistique, elles permettent au roman d'élaborer des formes-sens accordées à une société occidentale du début du *xxi*^e siècle, la nôtre.

La représentation du lien social contemporain dans les romans de Jean Echenoz et de Patrick Deville

Isabelle Rabadi

Université de Paris III

Marqués du sceau de leur époque de rédaction, les romans de Jean Echenoz et de Patrick Deville¹ contiennent une foule d'indices — événements politiques, valeurs et usages, habitudes et modes de vie, technologies et langage, musique, toile de fond économique, géopolitique... —, qui sont autant d'« effets de réel » rendant les années 1980 et 1990 reconnaissables². Donnés pour alertes, drôles et désinvoltes, ces romans portent pourtant sur le monde un regard vif et acéré, l'alacrité n'enrayant aucunement la profondeur de leur propos. Le savoir-vivre que les deux romanciers dessinent et destinent à l'usage de leurs personnages est, de fait, en partie semblable au nôtre. À l'aide de micro-situations extraites des romans, la vaste thématique du lien social, largement abordée par le discours sociologique actuel en termes de liens au monde, liens aux autres et liens à soi, sera posée comme l'une des empreintes les plus profondes du social dans ce romanesque contemporain.

Attentifs aux symboles comme à la réalité de notre société, aux contours fragiles et fragilisants, Echenoz et Deville animent des personnages qui sont déstabilisés dans leur relation au monde, dans ses plus simples productions comme dans sa cosmologie la plus développée. « Je me suis

1. On abrègera ainsi les romans dont il sera question : J. Echenoz : MG : *Le Méridien de Greenwich*, 1979 ; C : *Cherokee*, 1983 ; EM : *L'Équipée malaise*, 1987 ; L : *Lac*, 1989 ; NT : *Nous trois*, 1992 ; GB : *Les Grandes blondes*, 1995 ; JM : *Je m'en vais*, 1999 ; UA : *Un an*, 1997 — P. Deville : CB : *Cordon bleu*, 1987 ; LV : *Longue vue*, 1988 ; FA : *Le Feu d'artifice*, 1992 ; FP : *La Femme parfaite*, 1995 ; CD : *Ces deux-là*, 2001.

2. Les romans accumulent les références à l'époque mais privilégient autant les constats sur l'époque : le traitement privilégié des espaces urbains, de Paris et de sa banlieue en particulier, et l'analyse appliquée du concept de lieu transitionnel en sont des exemples clefs.

souvenu que le percolateur et moi filions autour du soleil à 107 000 kilomètres-heure. Mine de rien » (FA, 149). Cherchant vainement à imposer « une géométrie à (ce) monde en savon noir » (FA, 68), les personnages vivent et disent la douleur de se disperser dans cette culture au charme ambigu. « Je manquai d'allumer la radio, m'en abstins. De peur d'apprendre l'explosion d'une centrale atomique ex-soviétique ou la dilatation du trou dans la couche d'ozone. Quarante-quatre réacteurs nucléaires sont aujourd'hui en construction dans le monde » (FP, 25). Tous existent au milieu de valeurs ou d'objets qu'ils ne contrôlent pas toujours, à l'instar de Félix Ferrer qui, dans *Je m'en vais*, rate sa première nuit d'amour avec une certaine Sonia à cause d'un Babyphone qu'il ne sait pas faire fonctionner (JM, 120). Loin de le combattre, Ferrer s'efface devant l'empire des choses, instauré par la florissante société de consommation¹. Il n'est pas le seul. Dans *Le Feu d'artifice* et *La Femme parfaite*, les héros appartiennent à la culture plus publicitaire que littéraire des années 80 qui multiplie et véhicule une masse de désirs vagues et momentanés, indistincts et futiles. « Je l'embrassai sur la joue tout près du lobe de l'oreille, afin qu'elle se remémore bien mon *Égoïste* » (FP, 29). Deville se fait le héraut d'un message qui, en substance, montre l'être humain, de chair et de sang, totalement superflu dans ce monde qui s'efface derrière son propre duplicata. Il ne décrit pas les personnages, choisissant plutôt de faire remarquer qu'ici ou là ondoient les nuances colorées de leurs vêtements toujours griffés, que les effluves de leur parfum s'évaporent au fur et à mesure que grandit la liste des marques de leurs chaussures, de leurs voitures ou de leurs vodkas préférées. « La tyrannie des marques » signe alors une relation de domination entre personnages, domination qui s'impose par la possession de produits socialement prisés. Cortese, conscient que l'être humain se définit *aussi* par ses apparences, construit donc exclusivement l'enveloppe identitaire de la femme parfaite à l'aide de produits de luxe (FP, 45). De fait, la problématique existentielle des personnages se lit très vite en terme d'étouffement, d'asthme métaphorique dont les symptômes ne seraient que psychiques². « J'aurais aimé

1. Le monde de la télévision, aujourd'hui omniprésent, est tout entier savamment déséqué dans *Les grandes blondes*, du producteur stressé (GB, 29-30, 44, 65-66, 119, 150-151, 171-173, 199-200, 239), à l'assistante hyperactive au corps sculptural (GB, 28, 43) en passant par la téléspectatrice émotive (GB, 46, 201, 210) et l'ex-starlette au centre d'une affaire criminelle.

2. Le phénomène d'indifférenciation engendré par la modernité est souligné dans une scène de *Lac* qui montre l'entremêlement de l'intrigue avec un célèbre mélodrame hollywoodien, *Some came running* (L, 134-136) : l'hégémonie de la télévision est telle que l'on peut s'interroger pour savoir quelle scène interrompt l'autre ? Quelle place reste-t-il au quotidien dans l'ère de l'image et des désirs démultipliés ?

que ma vie fût un grand palmier tout extasié de soleil dans un matin clair, au-dessus d'une corniche vertigineuse, longs stipes acérés scintillant au gré du vent comme du camphre dans l'aurore... Moi aussi, dit-il, moi aussi » (FP, 155). Toutes ces figures, saisies dans la contingence des événements historiques¹ et « oscillant d'un pied sur l'autre entre le non-être et le néant » (FA, 150), se sentent prisonnières du présent, inutiles et mortelles. L'intrigue du *Feu d'artifice* se place précisément au cœur du passage à l'an 2000, et fait référence à l'attente de cette échéance fantasmatique à la fois espérée et redoutée (FA, 90). L'épisode de la boîte de nuit (FA, 92) donne toute son ampleur à la situation d'égoïsme de l'héroïne : sa danse solitaire et saccadée mime une volonté de perdre le contact avec le réel qui se lit comme l'adhésion à un mode d'être marginal et narcissique, qui fait que l'autre ne dérange ni n'encombre puisqu'il n'existe plus. Faisant grand emploi de photographies, d'appels téléphoniques, de télécopies², les personnages — Juliette, Louis et le narrateur — se relient entre eux dans un espace de proximité virtuelle qui préfigure, en quelque sorte, l'apparition d'Internet. L'ensemble de leurs relations, qui sont principalement des liens de dépendance affective, passe par un médium technologique et annonce un radical bouleversement³ des relations, un anonymat dévastateur déjà perceptible : « Le monde est une hallucination passagère » (FA, 9, 150). L'asphyxie n'apparaît pas comme l'unique symptôme de leur mal-être. Et, pour s'en convaincre, il n'est qu'à citer la mythomanie aggravée par un semblant de dédoublement de la personnalité de Juliette, les troubles narcissiques et psychosomatiques de Balbus, qui, en plus de confondre les épisodes de sa vie avec ceux d'un feuilleton de télévision (CB, 21, 44, 118) confond le réel et la fiction de sa mission au point d'être atteint par les symptômes d'une maladie qu'il ne devait que simuler ! Il faut encore évoquer la douce névrose régressive de Cortese, qui jamais ne se résout à abandonner l'espace virtuel qu'il a méthodiquement organisé : un cocon égoïste fait de luxe, de superficialité et de mélancolie douceâtre. Sa profession de Courrier de Cabinet l'incite à se désolidariser du monde et à demeurer « en lévitation au-dessus ou au-dessous de la planète qui tourne lentement, indifférente (...) dans un large fauteuil de première classe avec alcools et amuse-gueule à volonté » (FP, 84). Quant à Juliette, elle est devenue assez étrangère à elle-même pour envisager sa propre destruction, et celle du monde entier,

1. Espace et temps n'ont rien de fictif et soulignent la volonté de réalisme des auteurs.

2. L'e-mail fait une timide apparition dans *Je m'en vais* (JM, 180), publié en 1999.

3. Tout juste esquissé ici, le virtuel permet aujourd'hui la création de liens entre personnes dans des communautés choisies : l'appartenance territoriale, par exemple, ne fait plus autorité car elle ne définit plus le groupe.

comme une véritable jouissance esthétique : elle imagine « une espèce de Big Bang terminal en mondovision, avec des écrans vidéos géants dans toutes les villes (...) Puis la planète, pop ! Comme une bulle de savon » (FA, 136-137). En rêvant d'anéantir l'univers en « une euthanasie planétaire », Juliette formule son souhait de devenir enfin actrice, et non plus seulement spectatrice, de son destin. Maîtriser les enjeux de son existence, voilà ce que Cortese n'ose plus espérer, tant recouvrer le sentiment de soi au contact des autres lui semble un leurre. « Je me demandais si mon fils s'ennuyait déjà autant. (Dans mon souvenir, je commençai de m'ennuyer chaque jour et en quelque sorte consciemment vers l'âge de cinq ans) (...) Voici trente ans » (FP, 39-40). Tout part à *vau-l'eau*, s'écriait un siècle plus tôt Huysmans. De cartes postales d'aujourd'hui, qui se voudraient enfiévrées par l'essence d'un spleen au moins baudelairien, ne subsistent qu'un malaise et une décadence apprivoisées, anesthésiées, un *en deçà* des tortures de l'angoisse. Gloire, dans *Les Grandes blondes*, représente l'archétype de cet individu en faillite d'âme, dévasté par sa consommation irrépressible d'images et de palabres télévisuels. Solitaire et recluse, elle s'impose des règles mécaniques pour éviter de sombrer dans le non-sens et fait face à la langueur du quotidien, proche de l'épouvante. « Gloire passe une soirée coutumière (...) vaisselle rapide avant d'éteindre la radio, d'allumer la télévision qu'elle n'arrive pas à regarder (...) sans qu'en elle rien ne les retienne, les images la traversent comme des rayons X, comme un vent électronique indifférencié, monochrome et lisse, tiède et sourd » (GB, 40-41). Un dialogue de *Cherokee* saisit cette même mélancolie sans trêve : « Moi, se rappela Crémieux, les toboggans, je les remontais à l'envers. Ça glissait. — Oui, fit Guilvinec. C'est ça la vie, chef » (C, 144). Exploitant les grandes lignes des codes sociaux actuels, Echenoz et Deville n'omettent rien des difficultés à habiter les espaces qu'ils dépeignent. Leur approche de l'habitat romanesque illustre une réflexion sur le type de liens envisageables aujourd'hui. Le lieu créant le lien, l'évolution des relations entre Mercedes et Meyer, dans *Nous trois*, se fait systématiquement dans un cadre indifférencié et transitionnel : leur rencontre explosive sur la bande d'arrêt d'urgence de l'autoroute du sud (NT, 24-29), leurs successives retrouvailles dans différents ascenseurs (NT, 59-69, 166-167) et leur première étreinte amoureuse (NT, 209) à bord d'une navette spatiale évoluant « sereinement à 30 000 km à l'heure » (NT, 197). Meyer ne se voit, du reste, que comme une « côte flottante dans le corps du monde » (NT, 23). La ville, Paris en particulier et sa banlieue tentaculaire, crée et crie ces difficultés relationnelles, puisqu'il n'y subsiste bien souvent des échanges

humains¹ que cette « politesse promiscue qui régit également les relations, sans condiment, des tranches de rosbif serrées dans un Tupperware au frigo » (NT, 67). Dans *Je m'en vais* affleure la conscience polémique, si ce n'est politique, du narrateur qui met en question la volonté de la Communauté Européenne de créer un espace, dénommé Schengen, libre de toutes entraves et de toutes frontières. Cette facilité de déplacements demeure un leurre sur lequel le narrateur peut gloser puisqu'elle ne crée pas de relations équitables entre les communautés, mais bien au contraire renforce les disparités, autorisant « les riches à se promener chez les riches, confortablement entre soi, s'ouvrant plus grand les bras pour mieux les fermer aux pauvres qui, supérieurement bougnoulisés, n'en comprennent que mieux leur douleur » (JM, 202). *Le Méridien de Greenwich*, dans ses thèmes, dans sa symbolique comme dans sa composition interne, illustre cette volonté nouvelle de faire de la Terre un même village. Ce rêve de proximité mondialiste s'accompagne d'une frénésie de mouvements, synonyme d'une difficulté à se situer dans un univers, où chaque lieu fait sens et où, par conséquent, aucun n'en possède plus. Le cercle imaginaire prête son image au monde actuel, qui est vécu comme une sorte de présent sans limites. Derrière ses personnages aux destins d'errants se dissimulent les hommes d'aujourd'hui qui, en mal de conscience historique et géographique, connaissent une sensation nouvelle, celle d'ubiquité. Passé, présent et futur se confondent pour eux à l'heure du simultané et de l'immédiateté, de l'internet et de l'information internationale continue. La vaste et mystérieuse planète bleue est devenue abordable de tous côtés, et ses habitants n'en retirent qu'un sentiment d'impuissance et de lassitude, les routes ne les menant qu'à d'autres routes ! Défait de ses bornes, le réseau d'asphalte est désormais planétaire, et l'homme ressent comme fondamentalement dérisoire cette multiplication de non-lieux nécessaires à l'appropriation de la Terre, précisément parce qu'elle provoque une délocalisation du centre, qui s'accompagne pour lui d'une dramatique perte de sens. « Sous l'apparente diversité de la banlieue, toutes les choses y semblent affectées d'un même poids, du même goût, nulle forme sur nul fond ne faisait sens, tout était flou » (L, 188). L'univers, également peint en vaste réseau arachnéen dans *Ces deux-là*, met en cause le caractère d'identité du lieu : il n'engendre donc que des relations de similitude et de solitude. Englués dans ce décor tentaculaire qu'ils peuvent difficilement conceptualiser, les personnages cherchent un lieu de fuite hors du territoire terrestre. « Cap Canaveral (...)

1. Quelques instantanés, dans *L'Équipée malaise*, appréhendent le mode de vie des Français à l'heure des transports en commun (EM, 54,131).

Détourner une navette spatiale... Partir sur la Lune » (FA, 52), suggère Juliette. Ce nouvel espace, les héros de *Nous trois* semblent, quant à eux, l'avoir trouvé puisque l'intrigue se situe pour une large part (NT, 144-210) à bord d'une fusée. Cependant, cette quête n'est pas tout à fait fructueuse car le ciel, dépouillé de ses attributs poétiques, est perçu comme une excroissance de la Terre, anonyme, qui s'additionne aux autres territoires sans frontières, rhizomatiques. Körberg, dans *Longue vue*, incarne l'image extrême de la fuite en avant, hors de tout lien et de tout lieu. Ce personnage solitaire et singulier, hanté par le phénomène de l'irréversibilité du temps, illustre à lui seul, toute la difficulté de vivre et d'évoluer dans la réalité. Parce qu'il tisse et tire son présent de souvenirs fondamentaux, Körberg s'enferme volontairement dans sa mémoire affective, qui le maintient à distance du temps et du monde réels. « Aigle ou voyeur », il ne fait qu'observer temps, lieux et personnes. À jamais coupé du monde, Körberg vit donc l'impossibilité, pour tout homme, de sortir de soi et de faire corps avec ses semblables.

La formation de liens affectifs est pourtant gage de survie pour les personnages entamant la traversée de cette « ère du vide ». Leur besoin d'affection, d'amitié et d'amour est vif mais, c'est surtout l'indifférence, l'hostilité et la frustration qui surnagent autour d'eux. Ce qui permet aux romanciers d'offrir de belles images sur les pitoyables échanges humains. « Minuit vit Meyer, au fond de son canapé, passer un dernier coup de fil à Georges, très vieil ami, un de ces si vieux amis auxquels on a déjà tout dit, du moins tout le superflu, on n'a plus que l'essentiel à se demander, alors aujourd'hui qu'est-ce que tu as mangé » (NT, 67). Virtuoses de la désillusion, ces personnages possèdent une lucidité suraiguë de l'ameusement de leur relation aux autres. « Avec un appareil plus rapide, il serait possible de surfer sur les premières vagues de la nuit, de voir sans cesse les enseignes au néon s'allumer sous l'avion, les préparatifs du dîner, les apéritifs, les premiers préservatifs et les suicides des solitaires dans des cuisines silencieuses » (FA, 93). Chez Deville, cette vague de scepticisme et de désespérance atteint cependant une élite socioculturelle : loin d'elle chômage et pauvreté. « Des jours comme celui-ci, il faudrait être pris en otage par un psychotique pour se sentir vraiment vivant » (FA, 86). Les personnages illustrent le désespoir feutré, peut-être typiquement occidental, d'hommes tourmentés et rendus infiniment malheureux par une sourde inquiétude face à l'avenir et une douloureuse nostalgie du passé, avec son cortège d'illusions qu'ils n'ont pas pu, qu'ils n'ont pas su, conserver. Dressé dans *Ces deux-là*, le bilan, flaubertien, est sans appel. « Ils appartiennent pourtant tous les deux, dans cette petite

ville portuaire, à ce groupe d'adolescents qui se rendaient ensemble à la plage, déconnaient un peu dans les cafés, menaient une vie insouciant et stupide qui semble néanmoins constituer, de génération en génération, les meilleurs souvenirs de ceux qui par la suite n'ont plus cessé de se ramasser, ont dû se contenter de vivre ces vies plutôt merdiques dont ils ricanent alors ouvertement » (CD, 23). Ces héros tristes et velléitaires sont incapables de s'enthousiasmer pour des choses dont ils ressentent l'absolue vanité. « La vie est une varicelle », conclut Balbus dans *Cordon bleu*. C'est donc en toute logique qu'ils ne parviennent à dépasser les tentations toxicomaniaques, que sont alcool et hypnotiques, auxquels ils s'adonnent avec l'énergie d'un désespoir latent. Logiquement, ils optent, non pour une révolution, mais pour un repli philosophique conçu comme un mélange de jubilation et d'exaspération. « Il (...) concevait que toute existence ramenée à une gouttelette essentielle, et placée sous l'œil d'un microscope, devait contenir un pourcentage de malheur statistiquement équilibré » (CD, 57). Tous tentent d'assumer le ridicule manque de métaphysique donné comme stigmaté du vingtième siècle finissant. Momentanément rassurés par l'héritage du passé, ces nouveaux héros s'imprègnent de références philosophiques orientées vers le stoïcisme le plus classique : proches de la citation, les allusions à la sagesse antique de Cicéron ou de Marc-Aurèle fleurissent dans leurs propos quotidiens, sous la forme de *vade mecum* multifonctions, indispensables. « Je ne fus jamais un être particulièrement distrait. Non, j'ai toujours su que le pire en règle générale était inévitable » (FP, 11 ; CB, 72, 88). Si le couple apparaît comme la figure essentielle et gratifiante du monde individualiste¹, l'amour partagé demeure, lui, un idéal. C'est un lien d'alliance complètement dépendant d'un jeu de la séduction fort contraignant. « Vous savez ce que je veux dire : vous ne désirez pas spécialement une personne dont une deuxième personne, la désirant à votre place, vous donne l'idée voire l'approbation voire l'ordre de désirer la première, ces choses-là se produisent quelques fois, cela s'est vu » (JM, 177). Ce besoin vital de l'autre nommé désir entraîne, chez certains, la mise à l'épreuve d'un savoir-faire extrêmement précis et, au fil des textes, se tissent les « fragments d'un discours amoureux » inédit : « il est prouvé qu'on s'embrasse très souvent dans les cuisines (...) des baisers enflammés se brûlent au fourneau, collent

1. Il y a une histoire d'amour, aux contours plus ou moins précaires, dans quasiment tous les romans : dans *Cherokee* avec Jenny Weltman et Georges Chave, dans *Longue vue* avec Stella et Körberg, dans *L'Équipée malaise* avec Nicole, Pons et Pontiac, mais aussi Justine, Paul et Bob, dans *Ces deux-là*, dans *Lac*, avec Suzy et Franz Chopin, dans *Nous trois* avec Lucie et Meyer, dans *La Femme parfaite*, dans *Je m'en vais*, dans *Le Feu d'artifice* et *Les Grandes blondes* avec Gloire et Paul Salvador.

au frigo, basculent dans l'évier, c'est vérifié » (NT, 44-46). Conquêtes en puissance, les femmes y sont répertoriées en « amours potentielles, flirts sous le coude, casiers jadis posés, dossiers en cours, affaires pendantes présentant plus ou moins d'intérêt » (JM, 239). Les romans jonglent sans complexes avec les revendications et les clichés à l'égard des femmes. Ils dévoilent, par exemple, que, contrairement aux « hôtesse de l'air (qui) ne sont peut-être plus ce qu'elles ont été », les infirmières demeurent fidèles au cliché qui leur est imparti (JM, 168, 49, 9) : elles sont bien nues sous leurs blouses blanches ! Bien qu'ironiques, ces descriptions qui vont dans le sens d'une vision réductrice du corps à des statistiques, transforment les femmes en numéros brûlants, et non en véritables partenaires : ainsi Donatienne est-elle décrite par la formule « 95-60-93, en toute saison » (GB, 28). Toujours est-il que les liens entre hommes et femmes sont amplement distendus. Demeure une attention paradoxalement démesurée au corps. Approfondie jusqu'à la névrose, cette obsession, se signale dans *Le Feu d'artifice*, puisque le corps humain dans sa matérialité et sa temporalité organiques est devenu insupportable à l'héroïne, qui rêve d'apparaître et de disparaître comme la Vierge et qui répète à l'envie : « l'anorexie est angélique » (FA, 113). Ces bouleversements, au demeurant schématiques, correspondent à une construction idéologique et culturelle sur laquelle s'interrogent aussi *La Femme parfaite* ou *Les Grandes blondes*. Aux yeux de Cortese, la femme parfaite est celle qui possède le moins d'attributs humains et qui avoisine la pureté, attendu qu'elle est vide et sans intériorité : ce n'est donc pas Olga mais la sylphide de plastique. L'idéal féminin est tout aussi inhumain pour Salvador à la recherche d'une indéfinissable grande blonde ! En fait, Cortese et Salvador cherchent un corps de femme qui ne soit plus seulement un objet de désir, mais aussi un objet de design. Ils sont aux prises avec leurs fantasmes, profondément imprégnés et déstabilisés par cette thématique de l'éternel féminin¹ avec son cortège de gloses, de légendes, de préjugés, d'infantilismes, d'idées reçues et d'expressions toutes faites. Ce qui évidemment ne manque pas de souligner, avec un humour mal dissimulé, les travers d'une société qui se targue de considérer les femmes à leur juste valeur. À Ferrer de rappeler que « la moitié féminine du monde (...) est au moins quantitativement, on le sait, supérieure à l'autre moitié » (JM, 141). Les relations amoureuses sont donc présentes dans leur dimension ludique et fantasmatique, mais surtout dans leur dimension névralgique². Elles occupent une posi-

1. Plusieurs intrigues, dont *Les Grandes blondes* et *Un an*, reposent d'ailleurs sur des péripiéties de femmes.

2. *Ces deux-là* n'est-il pas à dessein placé sous l'exergue de Malcom Lowry « *No se puede vivir sin amar*, dit M. Laruelle... Comme l'a fait graver l'autre *estupido* sur ma maison » ?

tion centrale en tant que souffrance ordinaire, vague refoulement, et encouragent une représentation plus psychologique que physique, dans laquelle la voracité de la vue cède sa place à une vision plus complexe. S'appuyant sur de brèves métaphores, quelques mots crus, de timides propos anatomiques et un rien de stéréotypes (MG, 9 ; NT, 209 ; GB, 92, 177), les intrigues proposent des scènes à la crudité peu choquante, dans lesquelles le rapport sexuel subit un traitement pour le moins pudique. « L'amour, tu vois, lui a-t-il expliqué, c'est comme la neige à Paris. C'est bien joli quand ça vous tombe dessus mais ça ne tient pas. Et ensuite, c'est foutu. Soit que ça vire à la boue, soit que ça vire à la glace, très vite, c'est plus d'ennuis que d'émois » (GB, 245). Échecs, ruptures, chagrins d'amour, divorces et prises de conscience paralysent les personnages qui convertissent fréquemment leur frustration en symptôme névrotique. Plusieurs s'abîment dans la figure de l'absent, tel Körberg qui, *amator mortis*, vit dans le souvenir de Stella, décédée depuis plusieurs années. Cortese non plus ne guérit pas du mal d'amour qui le blesse depuis le départ de Margot, la mère de son jeune fils. Il refuse d'admettre cette situation et le roman tout entier, notamment à travers le personnage de son supérieur hiérarchique, Robin, s'engage à lui « ouvrir les yeux sur la réalité » (FP, 84, 145). L'épanouissement amoureux demeure tout aussi inaccessible dans d'autres intrigues où, contrairement à Cortese, les héros ont les yeux bien ouverts : « Tout se passa selon le processus désespérément commun, je veux dire qu'on dîna puis on coucha ensemble, ce ne fut pas une parfaite réussite mais on le fit » (JM, 240). Même s'ils savent que le retour à la sublimation de l'autre doit passer par une redéfinition et une réassurance de soi dans les relations d'altérité, ils se résignent à l'air du temps. « Depuis l'époque m'agréait qui chassait la douleur et la tristesse en chassant toute humanité (Protégé des autres, de la vie comme de la mort par du latex lubrifié) » (FP, 74). Ils dévoilent alors leurs vraies ambitions à l'égard des relations qu'ils vivent, désenchantés et douloureux. « Si vous saviez ce que je n'en peux plus, moi, de baiser des veuves dans des H.L.M. (...) Vous n' imaginez pas ce que c'est (...) Les réveils. Les matins. Rentrer chez soi même pas lavé par le périphérique bouché, sous le temps pourri, retrouver son appartement glacial. Remettre le chauffage et garder son manteau en attendant que le café passe. Vous n' imaginez pas la déconsidération de soi que c'est » (GB, 125). Cette appréhension frustrante de la relation amoureuse s'allie à la volonté d'adhérer aux normes sociales les plus répandues. « Je vois que tu vis toujours seul, a répondu Mortier, c'est mauvais pour ton humour » (FP, 41). Trouver un équilibre en fondant un couple solide, voire une famille, devient le projet de vie des personnages qui, pour l'heure, se débattent dans les affres du célibat. Paul, Félix Fer-

rer ou Louis Meyer, se sont longtemps fourvoyés sur le territoire amoureux et aspirent désormais à un bonheur qui prendrait la forme « d'un foyer régulièrement repeint et aspiré, pastellisé d'abat-jour et de joues de petites filles, de légumes suaves et de rosbif tranquilisant, d'éclatante vaisselle, d'odeurs fraîches et d'odeurs de velours que sont les foyers de familles traditionnelles » (EM, 38). Le titre même du roman *Nous trois* joue avec ces images romantico-sentimentales, synonyme d'un bonheur institutionnalisé, qui fleurissent dans les pages du célèbre magazine féminin *Nous deux* : il souligne en cela le déplacement de la norme autant que la permanence du besoin de norme. *L'Équipée malaise* explore aussi le thème traditionnel du trio amoureux : la trame principale consacre quelques moments au rappel des déboires et déceptions sentimentaux de deux amis, Pons et Pontiac, rivaux dans la conquête du cœur de Nicole, qui furent finalement tous deux éconduits. « Trente ans auparavant, deux hommes avaient aimé Nicole Fischer » (EM, 9). Ce ménage à trois manqué amorce l'intrigue qui, de retrouvailles en rencontres, d'aventures en souvenirs, se construira autour de ce même thème à travers la fille de Nicole, Justine, et ses deux amoureux. « Ils pensaient à Justine chacun pour soi (...) trente ans plus tard, ils se souviendraient d'elle » (EM, 250). L'aventure qui voudrait bien se nouer autour de Justine, grâce à l'amour que Paul, neveu de Pons, et son ami lui portent, ne laisse nullement présager une quelconque idylle, tant la passion et ses heurts ont fui. Paul et Bob réitérent sur le mode d'un doux romantisme d'antan l'histoire de leurs aînés, mais ne seront ni l'un ni l'autre mari ou amant : ils ne sont même pas des rivaux affirmés. Malchanceux et maladroits, ils cherchent vainement une place à bord de cette équipée qui n'a pour eux ni épique ni piquant : ils demeurent en situation d'échec dans leurs oripeaux d'amoureux transis comme dans ceux de trafiquants d'armes. Le malaise affectif s'étend à une catégorie d'hommes ordinairement plus habiles dans la maîtrise des faits et des émotions, voire imperméables à toute sentimentalité : hommes de mains, policiers, espions, détectives privés. Comme les histoires d'amour, les récits d'espionnage se moquent d'eux-mêmes tant les ficelles du métier sont depuis longtemps effilochées (L, 15, 44, 53 ; CD, 26) : en mal d'affection et de socialisation, les espions dans *Lac* avouent sans honte s'attacher aux clients qu'ils surveillent (L, 20). Définitivement sentimentaux, ils soignent leur chagrin d'amour (L, 16) en rêvant de succomber à un coup de foudre. (L, 21, 64). À Frédéric, chargé de retrouver Oswald, le mari porté disparu de Suzy Clair, de s'interroger non pas tant sur l'absurdité de sa profession que sur la nécessité de bâtir absolument des liens de dépendance avec les autres : « Vous en connaissez beaucoup, des types qui passent leur vie à chercher le mari de la femme de leur vie ? »

(L, 64). De l'arrière-fond des intrigues émerge une communauté de personnages solitaires et délicieusement faibles qui, progressant d'échecs en déroutes, véhicule une image dévalorisée d'elle-même.

Problématique par essence, la relation à soi est évoquée par un extrême dans *L'Équipée malaise*, celui de la désocialisation. Avec Pontiac, amoureux déçu devenu clochard, Echenoz aborde le thème de la déchéance sociale. En suivant *parallèlement* les existences de Pons et de Pontiac, il montre que vivre dans la marge de la société, c'est encore vivre dans la société, tant les attaches avec le groupe font autorité sur chacun. Le discours sur la précarité économique s'ancre sur une théorie normalisante de la félicité sociale, puisque Pontiac, qui s'est volontairement détourné du monde, renoue quelques contacts avec Nicole Fischer, son grand amour d'il y a trente ans (EM, 147). L'interrogation sur les conditions d'existence *en société* de cette minorité que représentent SDF, clochards en rupture de liens fondamentaux et autres exclus du jeu social, apparaît en revanche dans *Un an*. L'écrivain s'interroge sur le désir inconscient d'organiser quotidiennement le pire pour son existence et s'attache à décrire l'atmosphère de violence qui fait corps autour de son personnage devenu paria. Victoire (que le prénom prédestine malgré tout à l'héroïsme) connaît la faim, la gêne, le froid, l'isolement, la honte, le délabrement physique de la communauté des exclus. D'abris de fortune en rencontres de hasard¹, elle vit, pendant près d'un an, un véritable cauchemar. Elle y mettra fin, comprenant sans doute que son mépris du principe d'autorité du lien social équivaut à un refus de l'humanisation. Victoire a effectué un voyage au bout d'elle-même qui relève parfois de la psychiatrie (UA, 97). Son année d'errance est d'ailleurs comparée au « trajet brisé d'une mouche enclose dans une chambre » (UA, 63), image métaphorique pour dire encore l'auto-exclusion compulsive du personnage. Si de sereines images de solidarité sont développées, la fiction comporte aussi plusieurs paragraphes polémiques mentionnant l'existence des arrêtés anti-mendicité, qui redisent l'incapacité du corps social dans son ensemble à gérer le phénomène d'exclusion. Le discours social n'a que peu de réponse à apporter à ces remises en cause du besoin d'être lié ou relié aux autres. « Dans nombre de municipalités, les citoyens moins que les élus se lassèrent de

1. La peinture des liens, mais aussi des lieux est de nouveau particulièrement soignée : « Mal éclairé mais déjà surchauffé, ce débit : le radiateur à gaz installé près du bar était poussé à fond, des toiles cirées rayées couvraient les tables, des rideaux raides pendaient aux fenêtres, une incomplète collection de bouteilles patientaient derrière le bar au-dessus de six cartes postales jamais postées bien loin, punaisées puis conchiées par les mouches derrière un petit rang de trophées. Cela sentait la cuisine familiale et la soude, le pain d'épice et le vieux saucisson. » (UA, 101-102).

voir des vagabonds (...) investir leurs cités bien peignées, vaguer dans leurs parcs (...) leurs quartiers piétonniers, vendre leurs magazines misérables aux terrasses de leurs si jolies brasseries (...) Bref, on entreprit d'inciter les gueux à courir se faire pendre ou simplement se pendre ailleurs » (UA, 76). Le récit de cette déchéance délibérée amère, frustrante et anti-héroïque perd son sens politique : en ne contestant rien, il légitimise l'ordre établi. « Sa vie (...) rappelait à Victoire des vacances à la dure mais des vacances » (UA, 94). De plus, le retour du personnage à une certaine norme amorce la fin de son aventure existentielle autant que littéraire : métamorphosée, humanisée, Victoire redevient une figure au destin commun, autrement dit sans destin romanesque. « Non, dit Victoire, je ne vais nulle part. C'est plutôt que je reviens » (UA, 108). Un roman plus tard et sous forme de clin d'œil, Echenoz fait heureusement dire à son héros Félix (celui-là même que Victoire pensait avoir tué) : « Je m'en vais ». En le poursuivant dans ses aventures, l'écrivain montre que lier, relier, délier est fondamentalement littéraire.

Pour finir, il faut préciser que le vœu d'être des témoins de leur temps est loin d'être revendiqué par Echenoz ou Deville, pourtant habiles à peindre les hantises de notre époque. Ils font *aussi* de leurs personnages — dépeints comme nos semblables, nos frères ! —, des caricatures de bandes dessinées, avec leurs « petits sacs gélatineux de pensées frémissant comme une fleur translucide au-dessus de leur tête », leurs « bulles d'idées » (NT, 211, 217, 218) et leurs dents qui jettent un flash au moindre sourire (NT, 41). Ce qui, bien sûr, n'est qu'une façon d'autrement dire que les romans sont écrits pour nous ouvrir les yeux sur le monde, autant que pour nous le laisser imaginer...

Le social dans tous ses états : le cas Houellebecq

Jochen Mecke

Université de Regensburg

Retour du social – un point de convergence du roman contemporain ?

Peut-on parler d'un retour du social dans le roman français des deux dernières décennies ? Le social aurait-il par conséquent été absent depuis l'avènement du nouveau roman ? Les romanciers de la modernité littéraire auraient-ils supprimé dans leurs œuvres toute référence à la société de l'époque ? Certainement pas ! Les auteurs de la modernité littéraire comme Flaubert, Kafka, Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann et d'autres ont toujours parlé du contexte social, dans lequel se situent leurs personnages. La province chère à Flaubert, le Dublin d'*Ulysse*, le sanatorium de la *Montagne magique*, ou bien la grande bourgeoisie londonienne dans laquelle vit Mrs Dalloway campent le monde fictif en question dans une solide réalité sociale. Et il suffit de jeter un coup d'œil superficiel sur le successeur légitime de la modernité littéraire, à savoir sur les productions du nouveau roman, pour constater que même là, les références à la société moderne fourmillent.

Tous les romans de Claude Simon sont profondément marqués par la réalité historique : la guerre d'Espagne, par exemple, est évoquée dans *Le Palace, Histoire* ou bien *Les Géorgiques*, tandis que la deuxième guerre mondiale et l'époque d'après-guerre constituent le cadre référentiel de *La Route des Flandres*. Michel Butor, quant à lui, évoque les relations entre les habitants d'un immeuble dans *Passage de Milan*, décrit la société anglaise dans une ville universitaire (*L'Emploi du temps*) et la réalité des États-Unis dans *Mobile*. Il en est de même pour les autres nouveaux romanciers tels que Nathalie Sarraute qui parle dans ses romans de la réalité quotidienne

de la bourgeoisie aisée ou bien du milieu littéraire (*Le Planétarium, Vous les entendez*, etc.). Affirmer la thèse d'un retour du social n'équivaudrait donc pas à dire que cette réalité sociale aurait été absente de la littérature et qu'elle aurait fait à nouveau irruption à partir des années 80. Sur ce plan, il n'y pas eu de changement radical. S'agirait-il alors d'une conclusion fallacieuse qui confond le retour de la référence en théorie littéraire avec un renouveau social dans la pratique de l'écriture ? Car, bien sûr, en théorie, il y a eu une mise en question de la référence, une absence du réel¹. La thèse du retour du social serait-elle donc due à une métonymie qui déplace le retour du référent en théorie littéraire vers le renouveau du social dans la pratique de l'écriture ?

Pour dissiper les doutes, il suffit d'évoquer deux pamphlets littéraires récents qui peuvent être considérés comme symptomatiques dans la mesure où ils appartiennent à des courants littéraires opposés l'un à l'autre : en 1998 Christophe Donner publiait avec un retentissement considérable dans les médias et dans la critique un essai intitulé *Contre l'imagination*². Comme le titre l'indique, le livre est une charge contre la fiction considérée comme un véritable poison de la littérature, tandis que le réel constitue, pour l'auteur, la seule véritable source de la littérature.

L'imagination est une foutaise, un effort intellectuel qui n'amène que des clichés (...), Les fervents de l'imagination doutent du réel, moi il n'y a que le réel qui m'intéresse. Je n'aime pas non plus la petite musique des mots qui m'apparaît comme un chant d'hypnose, ni la recherche du style, activité fort misérable derrière laquelle le vrai se dérobe³.

Selon Donner, la littérature a donc pour seule fonction de montrer la réalité sociale, elle doit être absolument authentique. Par conséquent, l'auteur doit chercher la sincérité apte à faire scandale pour devenir ce qu'il appelle « le génie décervelé de l'écriture immédiate⁴. »

À l'opposé extrême de ce point de vue se trouve le livre de Marc Petit, publié un an après sous le titre également révélateur *d'Éloge de la fiction*. Ce manifeste d'un des représentants les plus éminents de la « nouvelle fiction » dénonce le néo-réalisme, le nombrilisme et le minimalisme du roman français actuel. Bien que Marc Petit se prononce pour une littérature différente marquée par l'imagination et la fiction, il constate néan-

1. Voir à ce propos, par exemple, le troisième chapitre du livre d'Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, pp. 111-162.

2. Christophe Donner, *Contre l'imagination*, Paris, Fayard, 1998.

3. Christophe Donner, *Interview*, in *Le Monde des Livres*, 7 sept. 2001, ii.

4. Christophe Donner, *Ibidem*.

moins que la littérature actuelle est une littérature du réel¹. Donc, malgré les différences qui séparent les deux auteurs, nous pouvons constater leur accord implicite en ce qui concerne l'essentiel, à savoir que la littérature actuelle est une littérature du réel.

Mais si d'une part le retour du social fait l'unanimité auprès des adhérents et les adversaires de cette nouvelle tendance, de l'autre il pose néanmoins de nouveau le problème du réalisme en littérature. Car, bien sûr, la littérature ne saurait se transformer en sa propre absence, s'effacer complètement au profit de ce qu'elle semble désigner. Même si elle est profondément marquée par la réalité sociale, il s'agit toujours de littérature. Donc, si nous parlons du retour du social, il s'agit plutôt d'une certaine manière nouvelle de se référer au monde social, de placer l'individu dans le monde qui l'entoure. C'est cette nouvelle manière de créer les signes du social, qui provoque l'impression d'un retour. Avec ces précautions et réserves théoriques, on peut prendre la métaphore de l'empreinte du social dans le roman contemporain à la lettre et essayer d'analyser les différentes manières dont le roman actuel se réfère au monde social.

Sans vouloir trop insister sur la théorie du réalisme littéraire, il est néanmoins indispensable de rappeler un point essentiel : le réel étant complètement différent de la littérature, il ne saurait apparaître en tant que tel dans un texte. Ce que nous appelons réalisme est évidemment l'effet d'une médiatisation complexe entre la réalité et la littérature. Dans un article célèbre de 1921, Jakobson a relevé le fait que ce que nous appelons « réalisme en littérature » dépend toujours d'un certain code. Sont alors appelées réalistes des œuvres qui respectent le code conventionnel pour représenter la réalité ou bien, tout au contraire, des œuvres qui déforment ce code. L'exemple donné par Jakobson concerne la fonction des personnages pour l'évolution de l'histoire : tandis que dans la tradition romanesque le premier personnage que le héros rencontrait par hasard dans la rue devait automatiquement jouer un rôle très important pour le déroulement futur de l'histoire, le roman réaliste, quant à lui, dénonçait le caractère factice de ce procédé qui, selon lui, est en fait très éloigné de la vie quotidienne. En déformant le code de son prédécesseur, considéré par lui comme pseudo-réaliste, le roman réaliste favorisait une rencontre entre le héros et un personnage qui n'avait aucune importance pour la suite des événements, ceci afin de souligner l'authenticité du roman². L'exemple cité par Jakobson confirme le fait que le réalisme en littérature ainsi que toute référence au monde social est l'effet

1. Marc Petit, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999, pp. 11-14.

2. Roman Jakobson, « Über den Realismus in der Kunst », *Poetik : Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979, pp. 129-139 ; 136 sq.

d'un code. Le retour du social serait donc une impression qui naît d'un « effet » du social¹.

Par conséquent, avant d'analyser les propos du roman contemporain sur le social, il faudrait examiner de plus près les différentes manières dont le social affecte ou bien empreint le roman. Au lieu de consacrer une étude aux contenus sociaux qui apparaissent dans différents romans, il est peut-être plus intéressant d'examiner les modalités selon lesquelles le roman s'articule sur le social. Pour analyser cette articulation, il peut être utile d'examiner un auteur dont la référence à la réalité sociale est indiscutable et dont les romans sont marqués d'une façon plus apparente et plus symptomatique par l'empreinte du social.

Les thèses des romans

Dès *Extension du domaine de la lutte*, les romans de Michel Houellebecq signalent leur prétention de décrire l'état actuel de toute la société et de faire comprendre son fonctionnement. En fait, grâce à une esthétique de la référence directe, ses romans prétendent refléter directement l'état de la société. Les thèses provocatrices qui sillonnent l'œuvre de Houellebecq depuis la parution de son premier roman sont la manifestation la plus sensible de ce parti-pris. Car tous les romans de Houellebecq sont des romans à thèse : ainsi, dans *Extension du domaine de la lutte*, le narrateur à la première personne énonce une théorie personnelle, celle-ci étant la règle du jeu qui fera fonctionner les personnages et l'action du roman entier :

La sexualité est un système de hiérarchie sociale (...). dans nos sociétés, le sexe représente bel et bien un second système de différenciation tout à fait indépendant de l'argent ; (...) Le libéralisme sexuel, c'est l'extension du domaine de la lutte, son extension à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société².

Loin d'affranchir l'homme de toute répression sociale, la sexualité érige des hiérarchies sociales même là où elles n'avaient pas existé avant. De ce point de vue, la solution provocatrice des *Particules élémentaires*, qui consiste à abolir l'individu grâce aux nouvelles techniques du clonage, est déjà préfigurée par les thèses prononcées dans *Extension du domaine de la lutte*.

1. Roland Barthes, « L'effet de réel », in Roland Barthes et al. (éd.) *Littérature et réalité*, Paris Seuil, « Points », 1982, pp. 81-90.

2. Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994 (coll. J'ai lu, 1997), p. 93, p. 100.

De cette thèse sur l'extension du social à un domaine qui jadis en avait été privé résulte une dominance quasi absolue du social dans les romans de Houellebecq, à tel point qu'il ne reste plus grand-chose de l'individu. *Les Particules élémentaires* enchaînent sur ce diagnostic avec une thérapie de choc des plus provocatrices : le seul salut pour l'homme consiste dans son auto-transformation en une race post-humaine qui ne connaîtra plus ni l'individualisme, ni la dignité humaine ni le progrès et par conséquent plus d'émotions comme la colère, des comportements cruels et des différences entre les sexes : « La mutation ne sera pas mentale, mais génétique¹. » Cette solution contient une triple provocation qui agit immédiatement dans le domaine de la réalité sociale, ce qui explique d'ailleurs — en dehors d'une médiatisation très professionnelle — le grand retentissement qu'a provoqué le roman de Houellebecq². Provocation d'abord, parce que les grandes valeurs humanistes par excellence ne sont plus considérées comme la solution des problèmes de l'humanité mais comme leur cause. Ensuite, parce que cette solution, on ne l'attend point d'un changement du comportement par l'éthique ou par des techniques sociales, mais de la génétique, troisièmement parce que cette solution n'est plus présentée sous la forme classique d'une utopie, mais d'une simple science-fiction³. L'accueil emphatique que le roman réserve à la fin de l'humanité se trouve, en fait, très proche d'une critique philosophique de l'homme, une critique qui s'étend de la fameuse lettre sur l'humanisme de Martin Heidegger jusqu'au passage souvent cité de *Les Mots et les choses* où Michel Foucault annonce la disparition de l'épistème de l'homme⁴. Cependant, malgré ces apparences de proximité, la différence ne saurait être plus grande, puisque, là où la philosophie critique la réduction ontologique ou épistémologique de l'homme, le roman de Houellebecq prend vivement parti pour la réalisation génétique de celle-ci.

Complémentaire à la thèse de la fin de l'homme est celle de la fin de l'histoire. Bien qu'à la fin des *Particules élémentaires*, le narrateur post-humain certifie que l'histoire existe (toujours), il est clair que désormais la post-humanité vit dans une époque post-historique⁵. Là encore, la pro-

1. Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, p. 392.

2. Pour une analyse de la stratégie marketing de Houellebecq par rapport à Flammarion voir François Busnel, « Le fabuleux destin de Michel H. », in *L'Express Livres*, 30 août 2001.

3. Comme si tout cela n'avait pas suffi, Houellebecq prend soin de positiver l'anti-utopie *Brave New World* de Aldous Huxley. Tout ce qui, chez Huxley, fait l'objet d'une critique radicale, comme par exemple la fécondation artificielle dans une éprouvette, la perte de l'individualité et de l'amour, revient sous une forme positive chez Houellebecq.

4. Voir Martin Heidegger, « Über den Humanismus : Brief an Jean Beaufret » in Martin Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den Humanismus*, Bern, Francke, 1954, pp. 53-119. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 398.

5. *Particules*, p. 394.

vocation est claire. La fin de l'histoire, célébrée par le marxisme comme la fin de la hiérarchie des classes et considérée par des auteurs conservateurs, tels que Arnold Gehlen, comme la réalisation de toutes les possibilités et diagnostiquée par Jean-François Lyotard comme la fin des grandes idéologies et grands récits, se trouve, dans *Les Particules élémentaires*, court-circuitée et synthétisée par Houellebecq pour créer un pendant cynique de toutes les utopies.

Dans *Plateforme*, la sexualité ne fait plus l'objet d'une transformation génétique mais, cette fois-ci, économique. Comme les membres des sociétés occidentales, en dehors de leur argent, n'ont plus rien à donner, tandis que les pays du tiers-monde n'ont strictement rien, mise à part leur capacité de donner et une sexualité toujours fonctionnante, il suffirait d'organiser un échange entre capital humain et capital monétaire. De cette manière, les touristes de l'ouest auront la possibilité d'acheter des services sexuels argent comptant¹. Le cynisme affiché de ces propositions est d'autant plus choquant qu'il stigmatise une image de soi complètement idéalisée des nations industrialisées de l'occident et qu'il ramène les prétentions mensongères de celles-ci aux besoins matériels qui se cachent derrière. Comme Houellebecq prononce ses thèses en public, son attitude provocatrice peut paraître comme une revitalisation d'un néo-cynisme que Peter Sloterdijk considère comme la fonction principale de l'art et de la littérature dans la société bourgeoise². Cependant, les thèses de Houellebecq ne pourraient jamais obtenir autant d'échos publics si elles n'étaient pas présentées sous une forme romanesque spécifique, à savoir le roman à thèse, qui les fait apparaître comme reflets immédiats de l'état actuel de la société.

Structures esthétiques d'un roman à thèse

La constellation des personnages comme reflet du social

Le principe du roman à thèse exige que les personnages et l'action aient pour fonction d'illustrer les convictions du romancier. En particulier, les personnages ont le rôle d'exposer les théories de l'auteur dans un double sens du mot : d'une part, ils servent de porte-parole à l'auteur, d'autre part, ils incarnent ses idées. Michel, le héros de *Plateforme*, rend explicite

1. *Plateforme*, p. 252.

2. Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1983, p. 214. Traduction française Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgois, 2000.

ce procédé dans ce que nous pourrions appeler une mise en abyme involontaire :

Le dépérissement de la sexualité en Occident était certes un phénomène sociologique, massif, qu'il était vain de vouloir expliquer par tel ou tel facteur psychologique individuel ; en jetant un regard à Jean-Yves, je pris cependant conscience qu'il illustrait parfaitement ma thèse, c'en était presque gênant¹.

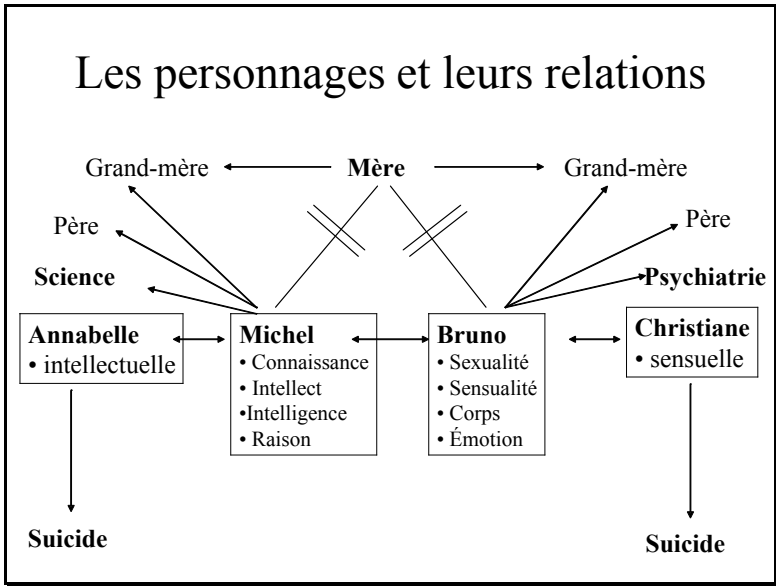
Il faut avouer que le lecteur partage souvent cette impression de gêne quand il se voit confronté à des personnages presque transparents dont la principale fonction semble consister à renvoyer directement à un aspect de la réalité. Dans ce but, Houellebecq se sert de la technique balzacienne de stéréotypisation des personnages. Dans *Les Particules élémentaires*, par exemple, tous les personnages incarnent un certain type de la société actuelle : il suffit d'évoquer quelques spécimens, comme, par exemple, Bruno, l'ex-enseignant laid et rongé par des ressentiments et que sa passion pour le sexe pousse à abuser de ses élèves, le chercheur Michel, dont le génie mathématique va de pair avec une incapacité à ressentir des émotions, leur mère Jacqueline, une soixante-huitarde égoïste, qui néglige ses enfants, la belle Annabelle, amoureuse, bien sûr, de Michel, et dont l'idéalisme se voit toujours déçu et qui se suicide à la fin, comme d'ailleurs aussi Christiane, l'amie de Bruno.

Cette brève évocation suffit pour montrer que Houellebecq donne toujours un portrait stéréotypé pour ne pas dire un portrait-cliché de ces personnages. La constellation des personnages du roman est le résultat de la même technique réductrice².

Le schéma souligne la construction symétrique des personnages grâce à des oppositions binaires entre corps et esprit, connaissance et sensualité, science et sexualité, etc. Comme c'est le cas déjà chez Balzac, cette structure particulière sert évidemment à représenter sous une forme condensée les traits caractéristiques de certains groupes sociaux. Ici, la suppression de presque tous les traits individuels souligne la prétention à la représentativité du roman.

1. Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 251.

2. Cette technique correspond tout à fait à la conviction de Houellebecq que les soi-disant individus sont en réalité interchangeables. Dans une interview accordée à *Art-Press* en 1995, l'auteur s'étonne lui-même que la critique lui attribue la capacité d'effectuer des portraits psychologiques réussis : « C'est peut-être vrai, mais d'un autre côté j'ai souvent l'impression que les individus sont à peu près identiques, que ce qu'ils appellent leur moi n'existe pas vraiment, et qu'il serait en un sens plus facile de définir un mouvement historique ». (Michel Houellebecq, *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998, p. 45).



C'est en ceci que réside une première différence avec les romans de Balzac. Tandis que chez celui-ci, comme l'a très bien montré Georg Lukács, il s'établit souvent une tension entre les commentaires auctoriels d'une part et l'action, la description et les métaphores de l'autre, chez Houellebecq force est de constater qu'il n'y a aucune tension esthétique de ce genre¹. Ce que Pierre Macherey avait constaté même pour un auteur de littérature pour la jeunesse comme Jules Verne, à savoir que les personnages constituent une possibilité d'esquisser des contradictions qui ne seraient pas possibles sur le plan idéologique et que l'idéologie, à passer du niveau de la représentation au niveau de la figuration, subit une complète modification, ne semble pas s'appliquer aux romans de Houellebecq². Ici, au contraire, les personnages de l'action servent à illustrer certains aspects de l'évolution sociale relevés par les commentaires auctoriels.

1. Dans *Balzac und der französische Realismus*, Georg Lukács montre que l'écrivain Balzac est beaucoup plus ouvert sur le plan idéologique que le conservateur convaincu qui porte le même nom (voir Georg Lukacz, *Balzac und der französische Realismus*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1952).

2. Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, 1966, pp. 218-222.

Le style de l'indifférence

Né en 1882, dans un village intérieur de la Corse, au sein d'une famille d'analphabètes, Martin Ceccaldi semblait parti pour mener une vie agricole et pastorale (...). Il s'agit d'une vie depuis longtemps disparue de nos contrées, dont l'analyse exhaustive n'offre donc qu'un intérêt limité ; certains écologistes radicaux en manifestant par périodes une nostalgie incompréhensible, j'offrirai cependant, pour être complet, une brève description synthétique d'une telle vie : on a la nature et le bon air, on cultive quelques parcelles (...), de temps à autre on tire un sanglier ; on baise à droite et à gauche, en particulier sa femme, qui donne naissance à des enfants [sic !]. On élève lesdits enfants pour qu'ils prennent leur place dans le même écosystème, on attrape une maladie, et c'est marre. (...) ¹

Le narrateur raconte les 44 années de la vie du grand-père de Michel en deux pages. Comme il lui importe de ne relater que ce qui est représentatif et typique, il peut limiter son récit à des situations caractéristiques de la vie à la campagne. C'est le texte lui-même qui indique le motif de ce parti-pris narratif : « Le destin singulier de Martin Ceccaldi est en réalité parfaitement symptomatique du rôle d'intégration (...) joué par l'école laïque tout au long de la III^e République (...) ² ». Ce qui intéresse Houellebecq ici, c'est surtout l'aspect représentatif ou symptomatique de ses personnages et de leur histoire. Ainsi, chaque personnage a une valeur d'exemple, chaque séquence de l'histoire sert de preuve, tous les deux constituent des pièces à conviction dans un procès intenté à l'humanité. Si le narrateur décide de livrer quand même une « brève description synthétique d'une telle vie », il ne fait rien d'autre que d'aligner des stéréotypes de la vie à la campagne et de souligner ce caractère stéréotypé par l'utilisation abondante de l'article déterminé, par la concision du résumé et par des italiques (par exemple, « *enfants* »).

Dans *Plateforme*, Houellebecq retourne à la perspective autobiographique de son premier roman. Ici, c'est à nouveau le personnage principal, Michel, qui raconte les événements de sa vie. Cependant, de temps à autre, le roman rompt avec le système narratif établi, enfreignant en même temps les règles de la vraisemblance narrative. Ainsi, après avoir soigneusement respecté la focalisation interne sur Michel, dans le sixième chapitre de *Plateforme*, le système narratif change tout à coup. Le septième chapitre raconte la jeunesse de Valérie, qui sera plus tard la compagne du héros, en partie par une focalisation interne, tout en donnant

1. Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, p. 33.

2. Michel Houellebecq, *Ibidem*.

des détails sur ses sentiments que le narrateur autobiographique et futur amant, Michel, n'aurait pu obtenir. Ensuite, la narration adopte à nouveau la perspective observée dans les chapitres précédents¹. Mais, à la différence du *nouveau roman* de Claude Simon, Marguerite Duras ou Michel Butor, où de tels changements de la perspective narrative ont une fonction esthétique précise, et également à la différence du *roman nouveau* d'un Jean Echenoz ou d'un Patrick Deville, où ces changements de perspective constituent une rupture de style préméditée qui relève d'une esthétique de l'imperfection se situant à dessein en deçà des exigences de la surenchère moderne, chez Houellebecq le changement de perspective obéit purement et simplement à la nécessité technique de devoir raconter des événements qui se soustraient à ce que le personnage principal peut savoir².

Cette négligence de la cohérence narrative se manifeste également dans la dimension stylistique du texte. Elle a souvent valu à Houellebecq le reproche d'avoir un style mauvais ou de ne pas avoir de style du tout³. Aussi peu fondé que paraisse cette critique, quand on tient compte, par exemple, du fait que traditionnellement le style est toujours considéré comme l'expression d'une personnalité, on peut néanmoins concéder qu'elle décrit de façon intuitive, avec une catégorie certes inappropriée, un trait caractéristique de l'écriture houellebecquienne. Mais d'abord on peut constater dans n'importe quel passage des romans la présence de certains traits caractéristiques. Dans le passage cité plus haut par exemple, la parataxe, les parallélismes, des anaphores (on), les cacophonies (on, en)

1. Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, pp. 60-63.

2. Pour une analyse du changement de la perspective narrative dans le nouveau roman voir Jochen Mecke, *Roman-Zeit : Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1990. Le fonctionnement du changement de la perspective narrative dans le roman nouveau est analysé dans Jochen Mecke, « Le degré moins deux de l'écriture. Zur postlitterarischen Ästhetik des französischen Romans der Postmoderne », in Vittoria Borsò (éd.), *Die Moderne der Jahrhundertwende (n)*, Baden-Baden, Nomos-Verlag, 2000, pp. 402-438.

3. Voir à ce propos Éric Ollivier : « (...) je ne relirai pas *Les Particules élémentaires* ; le ... style en est trop pataud ». (Éric Ollivier, « Michel Houellebecq : porno-misère », *Le Figaro littéraire*. 16 sept. 1998). Marie Redonnet reproche également à Houellebecq son « absence totale d'enjeu poétique » (p. 61) et constate que « Le vocabulaire scientifique vient suppléer à la carence imaginaire et musicale de la langue » (Marie Redonnet, « La barbarie postmoderne », in *Artpress*, n° 244, mars 1999, 59-64, p. 60). Benoît Duteurtre est de l'avis contraire : « Dès les premières lignes d'*Extension du domaine de la lutte* (...) Michel Houellebecq révélait un style totalement personnel : une présence à travers chaque phrase (...) » (Benoît Duteurtre, « Roman de gauche, roman de droite », dans : *L'Atelier du roman*, n° 16, hiver 1998-99, pp. 85-92, p. 87). Mais c'est Michel Houellebecq lui-même qui a donné des arguments à la critique : « (...) je m'intéresse moins au langage qu'au monde » (*Interventions*, p. 53). Il s'y rajoute le refus catégorique de certaines techniques de la modernité comme par exemple la mise en abyme (*Interventions*, p. 74).

ont la fonction de refléter la monotonie de la vie de Martin Ceccaldi par une correspondance entre forme et signification. Cependant les mêmes traits se trouvent également dans des passages où le lecteur s'attend plutôt à une charge émotive élevée, comme celui où Houellebecq rapporte la mort d'Annabelle :

Annabelle mourut le surlendemain, et pour la famille c'était peut-être mieux. Dans les cas de décès, on a toujours tendance à dire une connerie de ce genre ; (...) Sa [i.e. Michel] vie d'homme, il l'avait vécu seul, dans un vide sidéral. Il avait contribué au progrès des sciences ; c'était sa vocation, c'était la manière dont il avait trouvé à exprimer ses dons naturels ; mais l'amour, il ne l'avait pas connu. Annabelle non plus, malgré sa beauté, n'avait pas connu l'amour ; et maintenant, elle était morte. (...) On referma le couvercle du cercueil¹.

Le passage cité est également marqué par la parataxe, des phrases courtes, des parallélismes et des anaphores (c'était ... c'était, Il avait ... il avait) et les répétitions de syntagmes entiers (n'avait pas connu). La manière laconique dont sont racontés les événements se trouve renforcée par l'amortissement de l'événement concret, par des formules générales et distancées (dans les cas de décès, on, de ce genre) et par la description neutre (on referma le cercueil²). Cette technique correspond à une prédilection de Houellebecq pour des tropes de l'indifférence comme par exemple la litote³. À ce laconisme s'oppose toutefois la figure de la reprise syntactique, qui antépose un mot comme noyau émotionnel de la phrase, pour le reprendre ensuite sous la forme d'un pronom personnel (l'amour, elle ne l'avait pas connu). De cette manière, le roman crée une tension entre mise en relief de l'émotion d'une part et un style prosaïque, laconique et neutre de l'autre, une tension qui est renforcée par la description indifférente de certaines scènes qui normalement devraient provoquer la plus grande participation émotionnelle, indifférence qui correspond tout à fait à l'attitude du héros, incapable d'éprouver des émotions comme l'amour ou la haine. Mais en dehors de cela, le style prosaïque renvoie à la perspective narrative particulière du roman : car ce sont les membres

1. Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, o.c., p. 357.

2. Dans son livre sur Lovecraft, Houellebecq a donné une explication de la fonction principale de cette technique : « (...) plus les événements et les entités décrites seront monstrueuses et inconcevables, plus la description sera précise et clinique » (Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft : contre le monde, contre la vie*, Paris, J'ai lu, 1999, p. 90).

3. Dans une étude consacrée à Houellebecq, Dominique Noguez essaie de réfuter la thèse selon laquelle Houellebecq n'aurait pas de style (voir Dominique Noguez, « Le style de Michel Houellebecq », in *L'Atelier du roman*, n° 18, 1999, pp. 17-22 et n° 20, 1999, pp. 121-134).

d'une race post-humaine, incapables de partager ou comprendre les émotions humaines qui décrivent les désirs, les rêves et les soucis de leurs prédécesseurs dans l'évolution. En fait, Houellebecq combine les principes flaubertiens d'impassibilité, d'impersonnalité et d'impartialité avec les commentaires personnels chers aux narrateurs de Balzac. Cette quadrature du cercle de la technique du roman devient possible et plausible grâce au mélange entre roman réaliste et science-fiction. De ce fait, la composition générale du roman se trouve transposée au niveau du style : puisque le roman combat l'individualisme comme une des causes de la misère humaine et que le style est une expression littéraire de cet individualisme même, le roman doit être rédigé, en conséquence, dans un style qui ne fait plus preuve d'une empreinte individuelle quelconque mais qui est uniquement déterminé par le collectif et le social. De cette manière, le style de l'indifférence sert les propos d'une poétique du roman qui dépasse les fonctions concrètes dans une seule œuvre. Houellebecq lui-même a indiqué les raisons de ces particularités de son style :

Cet effacement des relations humaines n'est pas sans poser certains problèmes au roman. (...) Nous sommes loin des *Hauts de Hurlevent*, c'est le moins qu'on puisse dire. La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise, plus morne¹.

L'indifférence du style

Il y a néanmoins dans l'œuvre de Houellebecq toute une série de traits caractéristiques de style qui ne correspondent pas du tout à cette esthétique post-humaine, mais qui lui sont opposés. Ainsi, le narrateur autobiographique de *Plateforme* surprend le lecteur dès les premières pages avec la tirade suivante : « T'as eu des gosses, mon con ... me dis-je avec entrain ; t'as fourré ta bite dans la chatte à ma mère »². Comme dans le passage cité Houellebecq puise toujours dans l'arsenal de la vulgarité : il désigne des jeunes femmes par les mots « salopes » (55) ou bien « pétasses », et des noirs à l'encontre de toute exigence de *political correctness* comme des « nègres ». Nonobstant, la particularité de l'usage que fait Houellebecq

1. Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, o.c., p. 42. Récemment, Olivier Bardolle a repris cette explication à son compte : « (...) Il [i.e. Houellebecq, J.M.] écrit "plat" parce que le plat est ce qui convient le mieux à ce qu'il décrit, et d'ailleurs, ce "plat" n'est pas plat (c'est le sens des guillemets), car ce style provoque l'émotion, ce qu'une vraie platitude stylistique ne ferait pas. » (Olivier Bardolle, *La littérature à vif (le cas Houellebecq)*, Paris, L'esprit des Péninsules, 1994, p. 54.

2. *Plateforme*, p. 11.

de la langue familière ou vulgaire consiste en ceci que, contrairement à Céline, Houellebecq n'en fait jamais un style littéraire homogène. Bien au contraire, il se plaît à mélanger les styles, pour rompre avec l'homogénéité stylistique¹. Dans la plupart des cas, il choisit volontiers des formules banales et préfère un langage décidément non-littéraire, voire plat et trivial². En réalité, se manifeste ici un mépris affiché pour le travail de la forme en général : dans *Interventions*, un recueil d'articles et d'interviews qui accompagnaient la sortie des *Particules élémentaires*, Houellebecq manifeste son mépris pour tout formalisme :

Le spectacle [de la littérature tournée vers l'écriture] a son côté triste. Je n'ai jamais pu (...) assister sans un serrement de cœur à la débauche de techniques mise en œuvre par tel ou tel « formaliste-Minuit » pour un résultat aussi mince³.

Cette attitude particulière par rapport à la forme ne se laisse plus cerner par la catégorie du style comme expression d'une individualité, mais relève d'une autre catégorie qui soit capable de cerner la dimension sociale de l'esthétique.

Dans le but de cerner dans la forme littéraire même, justement cette relation entre la littérature et le social, Roland Barthes a créé la notion d'écriture. Au contraire de la langue et du style, qui s'imposent à l'écrivain malgré lui, soit par la communauté linguistique dans laquelle il vit soit par son caractère individuel, l'écriture est, pour Barthes, l'objet d'un véritable choix, qui permet à l'écrivain d'établir un rapport entre lui-même et la société qui l'entoure :

L'horizon de la langue et la verticalité du style dessinent donc pour l'écrivain une nature, car il ne choisit ni l'une ni l'autre. [...] Langue et style sont

1. Ceci correspond tout à fait à la poétique de Houellebecq : « Le style peut être varié (...) Je ne m'inquiète pas trop des questions de cohérence » (*Interventions*, 39).

2. Ce mépris de la forme trouve même grâce aux yeux de Pierre Jourde, pourtant si critique à l'égard des « escrocs du verbe » et des voleurs de la littérature : « La platitude de Houellebecq constitue son arme stylistique, et il sait en faire un usage efficace. Elle est d'abord cohérente avec son projet global. Une œuvre qui stigmatise l'illusion du désir d'originalité se doit de s'exprimer de manière terne. Houellebecq parle d'individus moyens, indifférenciés, dans un langage moyen. » (Pierre Jourde, *La littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des péninsules, 2002, p. 233).

3. Michel Houellebecq, *Interventions*, Flammarion, Paris, 1998, p. 53. Par ailleurs, Houellebecq est loin d'être le seul à émettre des critiques sur le travail de la forme. Dans l'interview déjà citée, Donner plaide également « pour une sincérité apte à faire scandale », une sincérité qui se traduit apparemment par un refus de la petite musique des mots et de la recherche du style, « activité fort misérable, derrière laquelle le vrai se dérobe ». Christophe Donner, « Interview », in *Le Monde des Livres*, *Le Monde* du 7 sept. 2001, ii.

des objets ; l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société¹.

L'écriture serait donc par excellence l'empreinte du social dans la forme littéraire même. Comme on sait, Barthes conçoit l'existence de plusieurs types d'écriture qui se distinguent entre eux par le rapport différent qu'ils établissent entre la forme et la société : ainsi, selon lui, l'écriture du roman conventionnel au passé simple et le récit à la troisième personne enferment la réalité dans un univers factice et mensonger, « la réalité s'amaigrit et se familiarise, elle entre dans un style, elle ne déborde pas le langage »². Certains lecteurs de Houellebecq pourraient peut-être y voir ce souci caractéristique d'observer un « degré zéro de l'écriture », c'est-à-dire de rendre la forme littéraire transparente pour mieux révéler une problématique humaine, pour mieux se référer de manière directe à la réalité. Cette spécificité de l'écriture houellebecquienne apparaît quand on la compare avec celle du roman réaliste.

Référence directe

Comme nous savons, le roman réaliste essayait de se faire le miroir de la réalité en condensant la variété d'objets, la multiplicité des êtres humains et de leur comportement en des actions, des lieux et des personnages typiques, qui soient aptes à représenter toute la société par métonymie ou antonomase. Le roman acquérait cette référence générale en évitant tout renvoi concret ou immédiat à la société de l'époque. La suppression d'une référence immédiate à une réalité concrète était la condition de possibilité d'une référence à la réalité en général. Avec Houellebecq, cette technique change de fond en comble. Là où les romans modernes et traditionnels évitaient à tout prix la désignation directe d'un personnage, d'une institution, d'un magasin ou d'un objet de consommation réels, Houellebecq multiplie les références directes. Ses romans énoncent, en clair et sans déguisement fictionnel de quoi il s'agit. À une dénomination générique comme par exemple « un de ses produits qui promettent l'amaigrissement », Houellebecq préfère nettement une formule comme par exemple *Weight Watchers* (*Plateforme*, p. 12), ou bien il mentionne sans déguisement fictif aucun la marque *Sony* (13), la chaîne de télévision *tft* ou l'émission *Questions pour un champion* (15). La plupart des scandales provoqués par les romans de l'auteur proviennent de ce renvoi direct à une réalité familière à ses lecteurs. Ce refus décidé de cacher

1. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Essais », 1953 (1972), p. 14.

2. Roland Barthes, *ibidem*, p. 27.

par des noms fictifs l'identité véritable d'un *Philippe Sollers*, du camping alternatif *L'Espace du possible*, du camp de nudistes au Cap d'Agde, du tour-opérateur *Nouvelles Frontières* ou du *Guide du Routard*, et qui a valu des menaces de procès juridiques à l'auteur, constitue un indice significatif qui signale un changement dans la relation entre fiction et réalité.

Dans cette perspective, la constance avec laquelle Houellebecq choisit son propre prénom pour ces héros (Michel Djerzinski dans les *Particules* et Michel dans *Plateforme*) est tout aussi remarquable. De plus, il les pourvoit de traits caractéristiques et des histoires de sa propre biographie, dont il a soin de révéler le caractère personnel dans des interviews ou des articles¹. De cette manière, derrière les narrateurs et personnages des romans apparaît toujours le portrait de l'auteur. Cette ressemblance se trouve encore renforcée par une perspective autobiographique qui sert souvent à rapprocher le Je littéraire du Je réel. Il s'y rajoute de nombreuses interviews qui accompagnent chaque roman et que l'auteur prend soin d'agrémenter de toutes sortes de provocations.

Ainsi, il n'est pas étonnant que Michel Houellebecq lui-même reprenne d'habitude à son compte les critiques du libéralisme, de l'individualisme, de la libération sexuelle, de la démocratie et les propos racistes de ses personnages. En particulier, la défense du tourisme érotique ainsi que les propos tenus sur l'Islam, et par le narrateur et par l'auteur de *Plateforme*, ont fait scandale :

Question : *Plateforme* est quand même une apologie de la prostitution.

M. H. : Ah oui ! Mais ça, j'assume à fond parce que je sais que j'ai raison. (...) En Thaïlande, c'est une profession honorable. Elles sont gentilles, elles donnent du plaisir à leurs clients, elles s'occupent bien de leurs parents. (...) Et la religion la plus con, c'est quand même l'Islam. Quand on lit le Coran, on est effondré... effondré ! (...) Mais dans la situation où il se trouve, il est normal que Michel ait envie qu'on tue le plus de musulmans possible... Qui... oui, ça existe, la vengeance².

Il apparaît clairement que Houellebecq transgresse par les deux côtés les frontières entre récit et réalité, entre fiction et social. D'un côté, les références précises et directes à la société franchissent le seuil entre fiction et réalité à partir de la fiction, tandis que de l'autre, dans ses interviews, l'auteur reprend dans la réalité des attitudes et opinions de ces personnages fictifs.

1. Par exemple dans Michel Houellebecq, *Rester vivant et autres textes*, Paris, Flammarion, « Librio », 1999.

2. Michel Houellebecq, « Interview », in *Lire*, septembre 2001.

La différence entre le roman néo-réaliste contemporain et son prédécesseur du XIX^e siècle apparaît clairement : tandis que le roman réaliste marquait son retrait et sa distance par rapport à la société pour mieux la désigner, la décrire et la critiquer à partir d'une position d'observateur, le néo-réalisme de Houellebecq transgresse la frontière entre fiction romanesque et réalité sociale, pour créer un espace « surfictionnel », un amalgame entre fiction et réalité sociale où des personnages fictifs se déplacent dans un monde quasiment réel, tandis que le personnage réel de l'auteur se charge des opinions et attitudes de ces personnages auxquels il ressemble. De cette manière, le roman perd sa position privilégiée d'observateur de la société et se trouve immergé directement dans un contexte social qu'avant il décrivait à partir d'un point quasi archimédien, une position relativement autonome qu'il devait à la constitution du champ littéraire au cours du XIX^e siècle. Si le roman contemporain a perdu cette position, ceci est dû à une transformation qui a modifié également la relation entre littérature et social.

L'empreinte du social dans le champ littéraire

En fait, l'empreinte du social visible dans une grande partie de la littérature contemporaine trouve son origine dans une structure particulière du champ littéraire actuel. En particulier, le refus notable de la forme, c'est-à-dire de tout ce qui, à l'époque de la modernité littéraire, constituait le premier souci des auteurs, est dû à une situation singulière, dans laquelle l'impératif catégorique de l'esthétique moderne qui exige un renouvellement constant de la littérature, s'adresse aux écrivains à un moment où les ressources nécessaires pour ce renouvellement ne sont plus disponibles, car la probabilité d'innovation se réduit en puissance au fur et à mesure que l'histoire littéraire de la modernité avance et que — pour l'exprimer d'une façon hyperbolique — toutes les inventions formelles ont déjà été faites. Si la littérature elle-même ne fournit plus de possibilité d'innovation, il est tentant de chercher celle-ci ailleurs. Dans une situation telle, où l'exigence d'une innovation se voit confrontée à l'impossibilité structurelle de satisfaire cette exigence par la forme littéraire, s'offre toujours la possibilité de chercher la nouveauté dans un autre domaine que celui de la littérature même, à savoir dans un renouvellement de la référence au monde social ou bien dans le monde social même, où les livres de Houellebecq, Donner, Angot ou Millet font scandale.

Mais il y a encore une autre raison pour cette fuite en avant, qui n'est plus redevable à une problématique postmoderne mais à une ano-

malie du champ littéraire actuel. La structure normale du champ littéraire consiste en une opposition entre l'avant-garde consacrée d'une part, qui dispose d'un capital symbolique spécifique considérable, c'est-à-dire d'une reconnaissance et d'une renommée parmi les critiques et les lecteurs, et, d'autre part, une avant-garde qui n'est pas encore consacrée et ne dispose que d'un capital symbolique spécifique très réduit. Dans cette situation, la stratégie de l'avant-garde non consacrée consiste à produire une « crise » de l'avant-garde consacrée, qui sert à transformer les atouts de l'avant-garde reconnue en désavantages : ainsi la maîtrise parfaite des techniques littéraires est dénoncée comme académisme, la reconnaissance chez les critiques comme une perte de créativité et le succès relatif chez le public comme un signe de corruption¹. Cette structure change avec les années 80. Là, je cite, à titre d'exemple, un passage connu du *Miroir qui revient* de Robbe-Grillet :

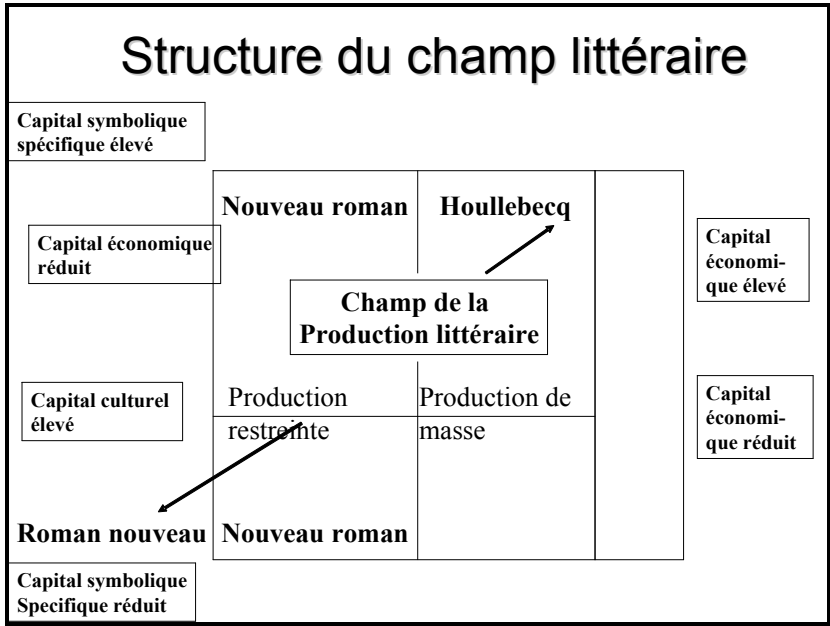
Chacun sait désormais que la notion d'auteur appartient au discours réactionnaire [...] et que le travail du scripteur est au contraire anonyme : simple jeu combinatoire [...] J'ai moi-même beaucoup encouragé ces rassurantes niaiseries. Si je me décide aujourd'hui à les combattre, c'est qu'elles me paraissent avoir fait leur temps : elles ont perdu en quelques années ce qu'elles pouvaient avoir de scandaleux, de corrosif, donc de révolutionnaire, pour se ranger dorénavant parmi les idées reçues, [...]. L'idéologie, toujours masquée, change facilement de figure².

Que signifient ces paroles, si ce n'est la prétention de Robbe-Grillet de se succéder à lui-même et de prendre de façon légitime la place d'une avant-garde qui n'a pas encore trouvé sa consécration ? La tentative de renouvellement de Sollers se sert, quant à elle, d'un stratagème analogue. Apparemment, la situation du champ littéraire dans les années 80 a ceci de particulier que certains auteurs du nouveau roman et de *Tel Quel*, qui occupent donc la position des écrivains déjà consacrés, prétendent en même temps à la position de « jeunes » auteurs pas encore reconnus, tout en provoquant eux-mêmes la crise de leur esthétique.

Il est clair que Robbe-Grillet, tout en profitant déjà de la position d'un auteur reconnu, prétend également à la place qui était réservée aux auteurs non reconnus. Dans l'impossibilité d'une prise de position contre l'avant-garde consacrée — puisque celle-ci intente déjà un procès contre elle-même — une solution praticable est de déclarer comme corrompu, obsolète et illégitime le champ littéraire entier. L'attaque ne se

1. Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1993.

2. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1983, p. 10-11.



fait plus selon les règles de l'art, c'est-à-dire contre un certain style, mais contre le style tout court, non plus contre une certaine position dans le champ littéraire, mais contre le champ en entier pour se placer directement dans la réalité sociale moyennant des aveux ouvertement autobiographiques (Angot, Donner, Millet) ou bien par des références directes au monde social connu (Houellebecq). Quoi qu'il en soit, la littérature paie un prix assez élevé pour cette possibilité d'intervention directe dans le champ social, car elle perd sa position traditionnelle d'observateur. Les frontières entre champ social général et champ littéraire s'estompent, la littérature perd son autonomie. Le champ social ne laisse pas simplement son empreinte sur le roman : le roman lui-même devient, à son tour, le champ de l'action sociale.

L'accident, révélateur d'une crise du corps social, dans deux romans contemporains : Russell Banks, Kristien Hemmerechts

Florence Vinas-Thérond

Université Paul-Valéry, Montpellier III

Mes analyses se fondent sur deux romans contemporains : *De beaux lendemains* de l'Américain Russell Banks¹ et *Jeudi, 15 h 30* de la romancière belge de langue néerlandaise Kristien Hemmerechts².

Russell Banks (né en 1940), a commencé par écrire, dans les années 70, des romans que l'on pourrait qualifier d'expérimentaux (*Hamilton Stark*, 1978) où il fait montre d'une certaine audace esthétique. Par la suite, et ce dès les années 80, il revient à une écriture romanesque plus traditionnelle enrichie toutefois des inventions de la nouvelle fiction américaine. Pierre-Yves Pétillon écrit dans son *Histoire de la littérature américaine* : « Il y a chez Russell Banks — ce qui peut étonner chez quelqu'un qui a commencé dans la fiction la plus ludique — l'ambition d'écrire sur un vaste canevas, d'être l'historien de son temps, de transcrire, comme finalement John Updike l'a fait peut-être mieux que personne, "comment on vit" aujourd'hui en Amérique³ ». Avec *De beaux lendemains*, il a voulu écrire un roman dont le héros n'est pas seulement un personnage mais « toute une communauté, qui incarne le courage, la volonté, les valeurs morales qu'on attribue généralement à un personnage principal⁴ ». Il fait le sombre portrait d'une Amérique en perdition, marquée par la désillusion et la frustration. Il renoue certes avec la tradition naturaliste

1. *The Sweet Hereafter*, 1991, adapté au cinéma par le réalisateur canadien Atom Egoyan en 1997.

2. *Donderdagmiddag. Halfvier*, 2003.

3. Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine (1939-1989)*, Paris, Fayard, 1993, p. 638.

4. Entretien avec Atom Egoyan et Russell Banks, livret accompagnant le DVD du film d'Atom Egoyan, 1997, EGO Films Arts.

du roman américain, mais son roman porte aussi la trace d'importantes recherches formelles sur la fiction. C'est donc aussi le questionnement sur l'écriture et les enjeux du roman qui fait l'intérêt du livre.

Née en 1955 à Bruxelles, Kristien Hemmerechts, figure de proue des lettres flamandes d'aujourd'hui, a vécu en Angleterre avant de s'installer à nouveau en Belgique. Elle est professeur de littérature anglaise à l'université flamande de Bruxelles. Après avoir publié des nouvelles en anglais, elle est revenue à sa langue d'origine et elle a fait paraître une vingtaine de livres dont trois ont été traduits en français, aux éditions de La Différence. Dans *Anatomie d'un divorce*, *Les Hommes un peu, les femmes à la folie* et *Jeudi, 15 h 30*, « elle cherche par une construction subtile et minutieuse, à faire entendre plusieurs voix, à explorer l'univers familial, à en débusquer les non-dits ou à mettre en lumière sa dislocation quand survient le divorce¹ ».

Les deux romans étudiés ont en commun de mêler problématique sociale et jeux narratifs. Les exercices de style qu'ils proposent ne sont jamais gratuits.

Les deux romans travaillent une matière assez semblable, un fait divers tragique et son ressenti par toute une communauté.

Le premier a pour cadre une bourgade de l'État de New York et relate les conséquences de l'accident d'un bus de ramassage scolaire dans lequel quatorze enfants ont trouvé la mort. Les réactions des habitants sont rapportées par les récits de quatre des protagonistes. La méfiance et la haine, attisées par le désespoir, menacent de gangrener la communauté. Un avocat, Mitchell Stephens est venu de New York pour exciter la colère des parents et leur conseiller de faire un procès. Mais Nicole Burnell, la seule enfant rescapée de l'accident, sera capable d'affronter Stephens et, par sa déposition, de préserver la cohésion du groupe social.

Dans le second, une écolière (Karen), meurt sous les rues d'une camionnette, un jeudi à 15 h 30. Des enfants se sont introduits dans le véhicule de leur professeur de dactylo garé dans la cour de l'école. La camionnette recule mystérieusement (on comprendra peu à peu ce qui s'est exactement passé) et renverse Karen devant ses camarades, en particulier Hassan, le fils du serrurier, avec lequel elle entretient une relation privilégiée. Le drame va faire surgir ce qui jusqu'alors avait été refoulé : « sous la placidité, pour ne pas dire l'atonie, de ce petit monde, un incroyable tumulte intérieur. Mais aussi, soudain à visage découvert, une violence et une into-

1. Josyane Savigneau, « Hemmerechts, des contes du réel », *Le Monde des Livres* du 21 mars 2003.

lérance. Car le professeur, cet étranger au village, ce modeste par rapport à l'aisance ambiante, est naturellement tenu pour responsable¹ ».

Deux communautés, deux microsociétés sont donc évoquées dans les deux romans : la ville de Sam Dent et une petite commune belge à laquelle l'auteur ne donne pas de nom. Les textes fournissent des renseignements sur ces sociétés parfaitement ancrées dans une culture et une histoire spécifiques. On peut donc relever un certain nombre de contenus sociaux.

Dans le roman de Banks plusieurs récits se croisent et offrent au final un tableau relativement complet de la structure sociale du village de Sam Dent. Celui-ci est situé en lisière du parc des Adirondacks, fréquenté par des estivants et en particulier par les riches yuppies de New York : un décor grandiose de forêts, de montagnes et de lacs pour « un joli patelin » comme le désigne l'avocat Mitchell Stephens². L'auteur toutefois situe l'action de son roman en hiver, une période difficile au cours de laquelle les habitants se retrouvent entre eux et tentent de survivre tant bien que mal en attendant les beaux jours : des laissés-pour-compte qui « vivent de bons alimentaires et d'allocations de chômage³ ». Le tableau que dresse l'avocat de ce milieu déshérité est éloquent : « ces maisons rapiécées, avec leurs feuilles de plastique battant aux fenêtres, leurs perrons effondrés, leurs tas de bois, les camions rouillés et les voitures bonnes pour la ferraille, ces restaurants routiers aux devantures condamnées par des planches et ces motels décrépits qui ont perdu leur clientèle à cause de l'autoroute construite par Rockefeller à l'usage des touristes républicains du sud de l'État et des poids lourds qui transportent des marchandises entre New York et Montréal⁴ ». À plusieurs reprises est évoquée la fracture sociale : la plupart des gens qui vivent à Sam Dent sont comme « rejetés au-delà des terres cultivées et obligés de chercher leur subsistance et leur abri au fond des bois (...) tandis que nous autres, bien au chaud derrière les palissades, nous sommeillons, les pieds en l'air sur un coussin, un verre de fine à portée de main, le Journal de Wall Street étalé sur les genoux et le bon chien Médor roulé en boule devant le feu⁵ ». Banks renoue en quelque sorte avec le grand roman naturaliste améri-

1. Jean-Claude Lebrun, « Kristien Hemmerechts veuve de la Flandre », *L'Humanité* du 20 mars 2003.

2. *De beaux lendemains (DBL)*, traduit de l'américain par Christine Le Boeuf, Actes Sud, 1994, p. 98.

3. *DBL*, p. 99.

4. *DBL*, p. 101.

5. *DBL*, p. 101.

cain (Dreiser est d'ailleurs cité par l'avocat Stephens¹) et certains propos de la conductrice du bus, Dolorès Driscoll, font allusion au déterminisme social : « il y a des mariages consanguins dans ce coin, toutes sortes de mélanges dont il vaut mieux ne rien savoir, et entre ça, l'alcool et l'ignorance, les enfants ont peu de chances de faire mieux de leur vie qu'une imitation de celle de leurs parents (...) C'est comme si tous ces gosses naissaient bannis et passaient leur vie à essayer de s'inventer un chez-eux² ». À côté de ces classes particulièrement défavorisés, Banks s'intéresse aussi aux Américains moyens en proie aux difficultés conjugales et à l'alcoolisme, loin des clichés rassurants de la réussite sociale. Et pour que le tableau de l'Amérique fin de siècle soit complet, il ajoute quelques rescapés, pitoyables, des utopies des années Soixante-Dix comme ces hippies, par exemple, les Otto, Hartley et Wanda, qui « planent en plein rêve indien » : « elle pratiquait sans doute le chant et la méditation, les étuves et la divination. J'ai pensé qu'elle devait être juive, de Great Neck, Long Island, université de New York, promotion 72, psycho en matière principale, quelques années de travail social et les beaux arts à la New School³ ». Inévitablement aussi il est question du Vietnam à travers le personnage de Billy Ansel, un rescapé de la guerre. Russell Banks effectue un travail précis de transcription de la société américaine dans ses valeurs, ses dérives et ses faux-semblants.

Dans *Jeudi 15 h 30*, la commune qui sert de cadre à l'histoire est située en Flandre, mais elle n'a pas de nom : c'est sur elle que s'attarde longuement, à l'ouverture du roman, le premier narrateur, Damien Derover, qui, chaque jeudi, enseigne la dactylographie aux enfants de l'école. Le récit commence dans une absolue banalité et nous entretient des petites affaires quotidiennes d'un village, un litige concernant l'emplacement d'une pissotière et d'une baraque à frites, « un clochemerle belge », comme le suggère Jean-Claude Lebrun⁴, mis en scène sur un ton ironique et mordant. Kristien Hemmerechts disait récemment lors d'un entretien : « les critiques hollandais ont dit que j'avais écrit un livre vraiment flamand. Effectivement les personnages sont des gens d'ici, que je vois tous les jours⁵ » ... la mère de l'enfant et sa meilleure amie, divorcées et remariées, en proie à l'incommunicabilité dans leurs couples, la vendeuse de frites et de bière dans sa baraque, courtisée par des ratés et devenue l'ob-

1. « On a l'impression de lire un de ces longs romans de, comment déjà ? Joyce Carol Oates ou Théodor Dreiser (...) », *DBL*, p. 99.

2. *DBL*, p. 40.

3. *DBL*, p. 121.

4. Jean-Claude Lebrun, « Kristien Hemmerechts veuve de la Flandre », *L'Humanité* du 20 mars 2003.

5. Entretien réalisé par Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité* du 20 mars 2003.

jet d'étude d'étudiants en sociologie, curieux de cette survivance culinaire de l'identité belge, Karen, conçue par insémination artificielle, Hassan, le petit immigré marocain, le « garçon-couscous qui est fâché avec l'orthographe mais sait si bien raconter¹ », et Damien, le prof de dactylo, qui pense à sa vie passée, à sa femme qu'il a quittée, à leur enfant qu'il n'a pas revu depuis longtemps. L'auteur belge met plutôt en scène une société aisée, frileuse à l'égard de l'étranger et sclérosée, incarnée tout particulièrement par les proches de Karen, par l'architecte qui a conçu sa maison, Sam Dermote, et par l'administration de l'école où elle est inscrite. Des Flamands satisfaits pétris de bonne conscience. Le roman de Kristien Hemmerechts se fait l'écho des problèmes politiques qui ont agité la Flandre ces dernières années, avec l'essor du Vlaams Blok (équivalent de notre Front National), qui, au-delà de l'héritage du nationalisme flamand, s'articule sur une forte thématique anti-immigrés et sécuritaire (l'extrême droite francophone, davantage éclatée, est plus faible).

Ces micro-sociétés, ces communautés représentent chacune un petit monde qui reflète les tendances globales de la société tout en gardant un caractère singulier et local. Même si l'éclairage est mis essentiellement sur la communauté de Sam Dent, le roman évoque aussi de façon indirecte une crise sociale qui sévit partout en Amérique. L'avocat Stephens est le lien qui fait se rejoindre la réalité de Sam Dent et celle du reste du pays : « les gens de Sam Dent ne sont pas uniques », insiste-t-il à plusieurs reprises, « nous avons tous perdus nos enfants. Pour nous, c'est comme si tous les enfants d'Amérique étaient morts. Regardez-les, bon dieu — violents dans les rues, comateux dans les centres commerciaux, hypnotisés devant la télé² ». Lui, l'avocat, issu d'un milieu aisé, qui roule en Mercedes, n'a pas été épargné, tout comme les habitants de Sam Dent, par la vie : divorce, une fille unique droguée, qu'il avait pourtant « aimée plus qu'il ne croyait humainement possible », atteinte du sida, qui erre dans les rues de Los Angeles « comme un zombi tatoué³ ». Voilà qui semble contredire les théories déterministes de Dolorès Driscoll...

Dans chacun des romans, se déroule (ou s'est déroulé) un accident, c'est-à-dire quelque chose qui « survient », un événement fortuit, imprévisible, qui est le fait du hasard, d'un fâcheux concours de circonstances. Le roman de Banks met en scène « la collision entre le quotidien et l'except-

1. *Jeudi, 15 h 30 (J)*, traduit du néerlandais par Françoise Wuilmart, Paris, La Différence, 2003, p. 139.

2. *DBL*, p. 105.

3. *DBL*, p. 106.

tionnel¹ ». Cet accident, qui ressemble un peu à une « scène primitive », va perturber l'ordre établi et la platitude du quotidien et fera surgir au grand jour la complexité des destinées, et des profondeurs insoupçonnées. L'accident (celui du bus scolaire et celui de Karen) est ce petit événement qui va révéler l'ensemble, l'ensemble du corps social avec ses problèmes. Il va mettre au jour les faussetés, les hypocrisies, les failles et faire exploser ce corps social, les structures qui le définissent, le couple et la famille : « l'accident avait détruit bien des vies. Ou, pour être exact, il avait fait éclater les structures dont dépendaient ces vies — dont elles dépendaient, me semble-t-il, à un degré plus considérable que ce que nous avons cru au début. Un village a besoin de ses enfants pour beaucoup plus de raisons qu'on ne le croit (...) Sans eux, la communauté se disperse en individus isolés, éparpillés au gré du vent² ». C'est cet éparpillement que mime la structure même du texte, nous le verrons. Comment continuer de vivre après cela ? Et surtout comment continuer de vivre ensemble ? L'accident est un test, une épreuve pour la communauté. Nous verrons quelle réponse ces textes donnent à cette question.

De quel réalisme social s'agit-il ici ? Les romans sont faits d'une alternance de récits : narrateurs différents, focalisations multiples... Au fil des témoignages individuels, d'un fuseau narratif à un autre, les romans délivrent quelques miniatures de la société contemporaine et explorent les recoins cachés du subconscient de l'homme d'aujourd'hui. La dimension critique est forte, le regard désabusé et acéré lorsqu'il se porte sur les obsessions et les fantasmes des contemporains. Mais pas de prétention ici à vouloir embrasser la totalité du réel, à constituer un système, à saisir des ensembles ou à faire l'inventaire complet des types humains contemporains, des espèces sociales de ce temps (ce qui était la vocation d'un Balzac), mais plutôt la tentative de représenter une époque à travers quelques histoires ébauchées, quelques fragments de vies ordinaires. Dans les deux romans étudiés, les personnages sont moins représentés dans leurs rôles sociaux et économiques que sur la sphère privée, en proie à des affects, à des problèmes de couple ou à des questions existentielles. L'espace public n'est pas totalement absent (c'est même sur son évocation que s'ouvre le roman de Kristien Hemmerechts³), mais la descrip-

1. Atom Egoyan, « Entretien avec Atom Egoyan et Russell Banks », livret accompagnant le DVD du film d'Atom Egoyan, 1997, EGO Films Arts.

2. *DBL*, p. 232 à 233.

3. « Tous les jeudis, vers trois heures moins le quart, la camionnette blanche de Damien Deroover entrait dans le parking qui longeait la chaussée, au centre de la commune. C'est là que tous les commerces importants étaient réunis : fleuristes, boulangers, bouchers, ser-ruriers, magasins de vêtements, banques, restaurants, cafés. Le cœur de toutes ces activités

tion qui en est faite est sans cesse contaminée par des considérations liées aux problèmes personnels et privés du narrateur. Cette interpénétration du public et du privé, typique de la société postmoderne, est particulièrement significative dans le cas du personnage de l'avocat Mitchell Stephens. Il est le seul, parmi ceux qui interviennent directement dans le récit, à ne pas être touché personnellement par l'accident d'autocar. Il est étranger à la ville de Sam Dent. Il n'y vient que pour exercer son métier d'avocat. Pourtant, dans le chapitre qui lui est consacré, ses propos ne concernent pas seulement l'affaire en cours. Comme les autres personnages, il manifeste le besoin de raconter son histoire, de dire sa vérité : « Si vous voulez connaître la vérité, dans ma vie, c'est-à-dire dans ma vie privée¹ ». Et constamment dans ses propos l'histoire des enfants, victimes qu'il est chargé de défendre en tant qu'avocat, se mêle à sa propre histoire, à l'histoire de ses relations avec sa fille Zoé. Il intervient dans le récit comme avocat et comme père et les deux sont indissociables.

La critique de la société contemporaine dans ces romans passe avant tout par l'exposition d'un vécu familial nouveau, en rupture avec les formes traditionnelles de la famille. Quelle image du couple et des liens filiaux transmettent ces romans ?

Ils montrent tout d'abord que la logique individualiste de l'acteur social postmoderne a contaminé la sphère privée. L'aspiration individualiste, comme l'analyse Gilles Lipovetsky dans *L'Ere du vide*², a eu raison de tous les anciens cadres de l'existence, des solidarités de l'église ou des corporations, elle a même fait son entrée dans la famille. Dans *Jeudi 15 h 30*, la famille constituée par Karen et ses parents est à l'image de la famille contemporaine type, telle qu'elle apparaît dans les milieux sociaux-culturels aisés, comportant peu d'enfants, la plupart du temps deux et souvent un seul, des parents soucieux d'indépendance et d'épanouissement personnel et qui transmettent cette valeur à leurs enfants : « Maman ne l'a jamais enfermée dans une cage, et l'amour de papa non plus n'est pas une cage. Tu es libre, lui disent-ils. Du plus loin qu'elle s'en souvienne, ses parents le lui ont toujours dit. Le monde entier t'est ouvert. L'amour n'est pas une prison, assure-t-elle, et elle lui lit un passage du journal qui le prouve³ ». Le désir de libération personnelle et l'idéal d'autonomie individuelle caractérisent en particulier la femme, et la mère : Bea

lucratives autant que déficitaires, battait dans l'édifice lourd et massif qu'ennemis comme amis appelaient le "bunker" et qui, depuis son inauguration en 1936, abritait tous les services administratifs », *J*, p. 7.

1. *DBL*, p. 106.

2. Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

3. *J*, p. 156 à 157.

explique longuement à sa fille Karen, qu'elle est une maman qu'il faut laisser en paix (« C'est le genre de choses qu'on peut expliquer aux hommes. En fin de compte eux aussi veulent pouvoir se consacrer du temps. Les enfants ne le comprennent jamais. Ils se retrouvent plus tard en thérapie sous prétexte que leur mère les rejetait parfois¹ »). Le singulier est le domaine de Bea. Elle aspire seulement à la tranquillité et au repli sur soi. Elle trouve son équilibre dans cette famille où chaque membre revendique la libre disposition de soi-même (« Les mères ne doivent pas tout savoir, les filles non plus d'ailleurs² »), où chacun affirme son identité personnelle conformément aux besoins d'une société personnalisée où l'important est d'être soi-même.

Bea et Tamara sont de « véritables ermites qui ne supportent la compagnie que de très peu de gens, et encore, pas toujours³ ». Le texte brode ironiquement sur ce thème : Tamara a offert à Bea des narcisses, qu'elle passe son temps à inspecter. Depuis quelques temps Bea s'inquiète de l'évolution de Tamara, qui « de plus en plus recherche la foule, ceux qui ne jurent que par le pluriel⁴ ». Bea suit des cours d'histoire de l'art, consomme à haute dose des conseils psy (dans les journaux qu'elle lit), des confessions privées, des films. Elle est victime de « l'hypertrophie des messages, de la culture, de la communication » qui « sont au même titre que l'abondance des marchandises partie intégrante de la société de consommation⁵ ». Elle est parfaitement en phase avec la société d'information telle que la décrit Gilles Lipovetsky : elle se tient au courant, s'entoure d'ouvrages de vulgarisation et de magazines d'information. Car il est impératif de « s'informer et de se gérer soi-même, de soumettre sa vie à la règle de l'entretien et du test⁶ » : « Bea était toujours celle qui lisait les articles et leur conférait ensuite statut d'évangile. Des articles qui parlaient de la vie, de l'amour, des enfants. Des parents, des grands-parents, des voisins, des amis. De l'argent, de la maladie, de la mort (...) Bea avait puisé ses connaissances en lisant des articles de journaux. La science la déprimait parce qu'elle n'offrait pas de solution⁷ ». Dans les deux romans l'intention critique est évidente. Si dans le roman de Russell Banks la critique sociale s'exprime de façon directe et franche (surtout par la voix de l'avocat Stephens), Kristien Hemmerechts manie davantage

1. *J*, p. 74 à 75.

2. *J*, p. 78.

3. *J*, p. 74.

4. *J*, p. 77.

5. Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 1989, p. 158.

6. *Id.*, p. 159.

7. *J*, p. 74 à 75.

l'humour s'appuyant sur une écriture trompeuse, en apparence objective et distante, mais imprégnée d'émotion, de colère ou de dérision.

D'autre part ils évoquent tous les deux, à travers leurs personnages, la défaite des idéaux éducatifs hérités des années Soixante-Dix, et voient dans le comportement des contemporains une régression morale et sociale où l'individu prime sur le groupe, où chacun vit son rêve sans se soucier de l'autre, jusqu'à entraîner ses proches dans sa chute. Devenir père, devenir mère, c'est édifier autour de soi une communauté qui ne se laisse pas penser dans la logique individualiste. Si le lien de l'homme et de la femme peut être envisagé comme une association libre et volontaire (de même que le lien social), le lien de l'enfant à ses parents n'est aucunement contractuel. On ne peut cesser d'être parent de son enfant. Les deux romans mettent en évidence un curieux paradoxe : dans l'effondrement généralisé des liens (à soi et aux autres) qui donnent sens et cohérence à l'existence, le seul qui semble résister est le lien parental, ou filial. Plus que jamais, l'enfant est vécu comme indispensable à la construction d'un avenir. Nous n'avons jamais autant désiré nos enfants et nous ne les avons jamais aussi mal aimés. Dans *Jeudi 15 h 30*, l'obsession de la stérilité est omniprésente : Anna, la compagne de Sam est sans doute stérile, Bea a conçu Karen par insémination artificielle car son mari est stérile, la secrétaire de l'école a fait une fausse couche. Parallèlement la mère se trouve dotée d'un pouvoir symbolique extrêmement fort ; l'hypertrophie de la figure maternelle a pour corollaire la remise en question du statut et de l'identité du père : « Théo me reproche de croire que je suis Dieu. Tu parles et tu agis comme si tu nous avais créés, dit-il. Moi, les garçons, la maison, nous sommes ta création. Et ce qui est extraordinaire, c'est qu'il a raison. Je me prends pour un dieu. C'est moi qui ai tout conçu. Sans moi ça ne serait pas arrivé ¹ ». Henk n'est pas le père de Karen, Hassan n'est pas non plus le fils de son père, Damien n'a pas vu son fils depuis son divorce. Anna fait tout pour avoir un enfant de Sam sans le lui dire...

On investit beaucoup sur l'enfant, trop sans doute et on l'aime trop égoïstement. Bea évoque l'égoïsme qui fut au fondement de leur projet d'avoir un enfant : « ils n'avaient pas pensé à l'enfant qui aurait peut-être besoin d'aide lui aussi. L'enfant serait là (...) ² ». Russell Banks, dans l'entretien avec Atom Egoyan déjà cité, s'exprime personnellement sur le sujet : « aujourd'hui on attend de nos enfants qu'ils nous apportent un statut social, et également qu'ils nous accordent leur pardon ». Il ajoute : « On veut sentir à travers eux qu'on est de bons parents. On a fait tout

1. *J*, p. 109.

2. *J*, p. 95.

ce que l'on nous a dit de faire pour eux. On leur a acheté les habits qu'il fallait, la télé qu'il fallait, la voiture qu'il fallait. On s'est laissé manipuler par la société de consommation, qui s'est infiltrée dans notre relation avec nos enfants. Mais aujourd'hui on se sert de nos enfants, au lieu de les protéger et de les respecter¹ ». En réalité nous aimons mal nos enfants et les avons pour ainsi dire abandonnés (« Aujourd'hui c'est la télévision qui veille sur eux plus que nous² »). Dans *Jeudi 15 h 30*, Karen communique beaucoup avec ses parents, par téléphone, par SMS, par e-mail, sa mère lui dit tout, sauf ce qu'elle aurait dû savoir depuis longtemps, que Henk n'est pas son père biologique : « Maman dit toujours qu'elle me raconte tout. Maintenant je crois que si elle me dit tout, c'est parce qu'elle me cache ça³ ». Bea dit de sa fille qu'elle a l'air adulte, « trop vieille pour une enfant de douze ans. Ce n'est plus une enfant. Elle donne l'impression de n'avoir besoin de personne. Un être sans parents. Sans père, sans mère⁴ ». Karen, trop adulte, ne joue jamais dans la rue, « pas davantage que les enfants qu'elle fréquentait. Cette coutume appartenait au passé ou à d'autres quartiers (...) jamais il ne leur était venu à l'idée de jouer sur le chemin de l'école. D'ailleurs qu'auraient-ils fait de leur cartable ?⁵ ». Mais Karen aussi, seule devant sa télévision, sorte de substitut maternel, régresse et se recroqueville dans une position presque fœtale : « elle s'assied jambes croisées, saisit son pied droit d'un geste vigoureux plaque sa jambe contre sa nuque, dans le souci de rendre à son corps sa compacité originelle⁶ ». Dans *De beaux lendemains*, certains enfants sont également livrés à eux-mêmes, « comateux dans les centres commerciaux, hypnotisés devant la télé⁷ » pour reprendre les termes employés par l'avocat Stephens, comme ceux de Lydia et Billy Ansel, qui, alors qu'ils sont en vacances à la Jamaïque se sentent isolés et paraissent tout le temps un peu inquiets : « Leur mode de vie était bouleversé, et ils n'étaient pas habitués à se passer de télé, ni à ce que nous nous occupions autant d'eux pendant la journée (...) De plus, ils n'avaient pas, comme Lydia et moi, la possibilité de se camérer jour et nuit⁸ ».

Enfin un motif domine dans les deux romans, celui du sacrifice de l'enfant. En particulier dans *Jeudi 15 h 30*. Bea et Tamara suivent des cours

1. Entretien avec Atom Egoyan et Russell Banks, livret accompagnant le DVD du film d'Atom Egoyan, 1997, EGO Films Arts.

2. *Id.*

3. *J*, p. 187.

4. *J*, p. 100.

5. *J*, p. 71.

6. *J*, p. 79.

7. *DBL*, p. 105.

8. *DBL*, p. 56.

d'Histoire de l'Art dans lesquels il est question des mythes qui parlent d'enfants sacrifiés par leurs parents (Abraham et Isaac, Agamemnon et Iphigénie, Médée, Cronos, les parents du petit Poucet). Voici ce qu'en dit l'enseignante : « le nombre de récits de parents qui sont prêts à se débarrasser de leurs enfants est effarant (...) Malheureusement on a peu de textes sur les parents qui sacrifient leur vie pour leurs enfants (...) chez tous les autres c'est l'amour de soi qui domine (...) Je ne prétends pas qu'Agamemnon n'aimait pas Iphigénie. Peut-être l'aimait-il à sa manière, mais à l'évidence il s'aimait surtout lui-même. Comme Abraham¹ ». Le thème du sacrifice revient en écho aussi dans une conversation entre les deux amies à propos de Karen et de la façon dont elle a été conçue. Bea a des remords, elle voudrait tout révéler à sa fille. Tamara cherche à l'en dissuader et l'accuse de vouloir « sacrifier » Karen par cette révélation tardive : « Tu ne dois pas la sacrifier, Bea (...) Si tu lui dis la vérité, pour qui le fais-tu en réalité ? Pour elle ou pour toi ? » et Bea lui rétorque : « C'est en la concevant que nous avons fait d'elle une victime. On ne peut pas la sacrifier une seconde fois. Elle a déjà été sacrifiée² ».

Les deux romans font d'emblée mourir l'enfant, c'est-à-dire l'acteur d'avenir, mais en réalité il est mort et sacrifié depuis longtemps, bien avant l'accident. Il faut lire le roman de Russell Banks comme une parabole : les habitants de Sam Dent ne sont pas les seuls à avoir perdu leurs enfants, « nous avons tous perdus nos enfants. Pour nous c'est comme si tous les enfants d'Amérique étaient morts³ » dit Mitchell Stephens, et Russell Banks : « Nous perdons tous nos enfants, soit tragiquement dans un accident, soit petit à petit, au quotidien. Elle est là, la tragédie⁴ ». On trouve dans *Jeudi 15 h 30* un écho de cette idée. Damien, que sa femme a quitté et qui n'a pas revu son fils, pense : « moi aussi j'ai perdu un enfant, voulait-il dire. Nous avons tous perdu un enfant. C'est notre destin !⁵ ». C'est le destin aussi de chacun d'entre nous de devoir faire, un jour ou l'autre, le deuil de l'enfant que l'on était ou le deuil de nos illusions. Le roman de Banks en particulier est le roman qui nous parle du deuil de toute une nation, le deuil d'une certaine Amérique rêvée, dont l'image s'est brisée dans le bourbier vietnamien. Billy Ansel, l'ancien du Vietnam met en relation le gâchis de sa vie privée, les pertes irréparables qu'il a subies, celle de sa femme, puis celle de ses enfants, le « durcisse-

1. *J*, p. 103.

2. *J*, p. 100.

3. *DBL*, p. 105.

4. Entretien avec Atom Egoyan et Russell Banks, livret accompagnant le DVD du film d'Atom Egoyan, 1997, EGO Films Arts.

5. *J*, p. 251.

ment secret de son cœur » et le gâchis vietnamien dont toute sa nation a dû souffrir et il emploie pour cela l'expression : « vietnamisation de ma vie privée¹ ». Reste alors la nostalgie de l'enfance, que célèbre si bien Dolorès Driscoll à la fin du roman lorsqu'elle parcourt la fête foraine : « la musique discrète des manèges me paraissait étrangement triste ; c'était le son de l'enfance — la mienne, celle de Nicole, celle de tout le monde. Nos enfances disparues à jamais qui continuaient à nous faire signe avec nostalgie² ».

L'accident dramatique ne fait donc que mettre en lumière et qu'exacerber des conflits familiaux ou des dysfonctionnements sociaux restés jusque là larvés. Il est ce petit fait qui va révéler l'ensemble du corps social.

Une sorte de folie s'empare de la communauté : dénonciations, calomnies, et les couples privés de leurs enfants se séparent. Stephens, venu appeler les habitants de Sam Dent à l'action, ne fait qu'attiser la colère des parents. Il s'en faudrait de peu qu'il puisse tenir le rôle du prophète, celui qui fait réagir les autres, poussé par une sainte colère et par un engagement existentiel en faveur de la vérité. Mais le rassembleur, celui qui est chargé de rétablir le lien social, échoue dans sa tâche. Car « il n'y a pas un héros (Stephens aurait pu être ce héros), mais toute une communauté qui incarne le courage, la volonté, les valeurs morales qu'on attribue généralement à un personnage principal³ ».

La communauté sort-elle grandie, fortifiée de cette épreuve ? Les deux romans s'achèvent bien sur une image de cohésion sociale, mais celle-ci a un prix : elle passe nécessairement par la désignation d'un bouc émissaire. La ville se rassemble pour les funérailles de Karen, mais un notable de la ville offre une somme d'argent à Damien, que l'on tient pour responsable, afin qu'il n'y assiste pas. Quelques mois après l'accident, tous les habitants de Sam Dent viennent assister, à la foire du comté, à la traditionnelle course de stock-cars qui pourrait avoir valeur de catharsis. On acclame Nicole Burnell qui est dans l'assistance mais personne n'adresse la parole à Dolorès Driscoll (« personne ne nous adressait la parole, ni ne paraissait s'apercevoir de notre présence ») : « un doux sourire illuminait le joli visage de Nicole — c'est une fille ravissante, à quatorze ans elle est belle comme une star de cinéma, pratiquement — et elle agitait lentement la main, telle une sainte dans une procession religieuse ou quelque chose comme ça (...) elle apparaissait comme une belle jeune fille purifiée

1. *DBL*, p. 60, dans le texte original : « The Vietnamization of my domestic life ».

2. *DBL*, p. 252.

3. Russell Banks, « Entretien avec Atom Egoyan et Russell Banks », livret accompagnant le DVD du film d'Atom Egoyan, 1997, EGO Films Arts.

par son malheur. Ca me rappelait la façon dont je considérais certains des anciens du Vietnam¹ ».

Dans les deux cas le regard porté sur le rassemblement est désenchanté, ironique, car c'est celui du bouc émissaire. À travers ces personnages, Damien ou Dolorès, les auteurs démontent la mécanique impitoyable de l'exclusion : une communauté qui ne peut s'édifier que « contre », qui ne peut surmonter ses difficultés qu'en éliminant les plus faibles, ceux qui ne sont pas intégrés et qui font peur. Damien par exemple, qui continue à l'ère d'internet à enseigner la dactylo sur de vieilles machines et qui roule dans une camionnette déglinguée, est celui qui n'est pas accepté par la société, contre lequel elle se resserre. Les auteurs montrent aussi les travers d'une société où même la mort et le malheur deviennent spectacle, une société où l'on occulte la mort, et la violence qui l'accompagne, derrière le spectacle. Là où on attendrait silence et recueillement domine le bavardage : « les gens voulaient y aller de leur laïus. Ils voulaient lire des textes qu'ils avaient écrits eux-mêmes² » et le bruit : « les gens applaudissaient en reculant pour laisser passer sa chaise roulante³. » Nicole est acclamée comme une « star de cinéma » et l'on s'apitoie sur le sort de la pauvre Karen en ces termes : « une si jolie fille, et souriante ! Une vraie cover-girl⁴ ».

Le roman de Banks, le plus pessimiste des deux, s'achève sur un constat de solitude, celle des victimes pour lesquelles la communauté sociale ne peut rien : « pour nous tous c'était comme si nous étions désormais les citoyens d'une tout autre ville, comme si nous étions une communauté de solitaires vivant de beaux lendemains (...) nous étions absolument seuls, chacun d'entre nous, et même notre solitude partagée ne modifiait pas ce simple fait (...) nous étions autant dire morts⁵ ». Dolorès renonce à reprendre sa place dans le village, elle s'en écarte de son propre chef : « j'étais arrivée à me sentir complètement et définitivement séparée de la ville de Sam Dent et de tous ses habitants. Je n'avais plus aucune raison de vouloir rester avec eux en haut de cette tribune⁶ ». Dans le roman de Kristien Hemmerechts, Damien reconquiert sa place tant bien que mal et c'est plutôt la vie qui triomphe, et ce grâce à la communication et à la parole. L'ultime conte, qui clôt le roman et qui peut en être considéré

1. *DBL*, p. 235 à 236.

2. *J*, p. 216 à 217.

3. *DBL*, p. 235.

4. *J*, p. 224.

5. *DBL*, p. 250.

6. *DBL*, p. 250.

comme la clé, nous dit justement que la vie, et la vie sociale en particulier, est indissolublement liée à la parole. Nous allons y venir.

Alors « à quoi sert la littérature dans cet univers chaotique ?¹ ». Le propos des romanciers est de remettre au premier plan le hasard et le désordre, de rendre ses droits à l'événement, leur objectif n'est surtout pas de délivrer des leçons ou des théories toutes faites, mais d'accueillir le réel avec sa part d'imprévisible (c'est là le sens profond du motif de l'accident).

Dans le roman de Banks, l'enquêteur/avocat est fustigé dans son acharnement à expliquer ce qui est arrivé (qui n'est que le résultat d'un malheureux concours de circonstances) et à trouver des responsables à l'événement contre-nature qu'est la mort d'un enfant, à ce « paradoxe absolu » tel que le décrit Billy Ansel : « si profondément opposé à l'ordre nécessaire des choses que nous ne pouvons l'accepter. Il semble incroyable, incompréhensible que des enfants meurent avant les adultes. C'est un défi à la biologie, ça contredit l'histoire, ça nie toute relation de cause à effet, c'est même une violation de la physique élémentaire. C'est le paradoxe absolu² ». Ces romans montrent une société qui refuse le risque, qui assiste l'individu et l'infantilise, le prend en charge dans tous les domaines de la vie, une société hypermédicalisée, aseptisée dont Damien dresse un portrait accusateur : « Vous croyez avoir des droits sur la sécurité (...) Vous pensez que quand on va à l'école, ou à son travail, que l'on paie ses impôts et qu'on ne triche pas trop avec la loi, rien ne peut vous arriver. Si quelque chose arrive, alors vous vous indignez. Et vous devez trouver un bouc émissaire (...) Ce n'est pas parce que tu te douches tous les jours que tu n'es pas sale. Il n'y a que quand on a été sale qu'on a le sentiment d'avoir vécu. Tout le monde a peur d'être sale, c'est pourtant une erreur³ ».

Le roman de Kristien Hemmerechts ridiculise la prétention des sociologues, des architectes, et autres spécialistes, de vouloir diriger consciemment et de façon maîtrisée notre destin social, de vouloir tout interpréter et d'avoir réponse à tout, eux qui pensent qu'en découvrant les forces et les moteurs du changement social ils pourront agir dessus. Dans la société de *Jeudi 15 h 30*, la sociologie est partout. Il y a la sociologie professionnelle, produite dans les universités et les centres de recherche. Ainsi la baraque à frites de Désirée est devenue un objet de curiosité pour les étudiants en anthropologie « qui ne lui achètent rien mais qui veulent

1. C'est, selon Josyane Savigneau, l'une des interrogations principales qui découlent du roman de Kristien Hemmerechts, « Hemmerechts, des contes du réel », *Le Monde des Livres* du 21 mars 2003.

2. *DBL*, p. 85.

3. *DBL*, p. 253 à 254.

qu'elle réponde à un long questionnaire¹ » et qui voient des symboles en chaque chose du quotidien : « les baraques à frites, disaient les étudiants, étaient porteuses de tradition. Les gens s'achetaient un paquet de frites par nostalgie (...) Être belge signifiait manger des frites. C'était le ciment de la société² ». Pour Damien au contraire « une friture était tout bonnement une friture, et sa camionnette aussi n'était rien de plus qu'une camionnette³ ». Il y a aussi des sociologues dans le monde du travail et de la communication, dans les agences de publicité ou les cabinets d'architectes par exemple, qui agissent comme des consultants. Les outils du sociologues, et notamment l'enquête de terrain y sont fréquemment utilisés. Ainsi dans *Jeudi 15 h 30* on en relève plusieurs : « Tamara respectait toutes les limitations de vitesse (...) Une enquête récente avait révélé que les riverains comptaient parmi les contrevenants les plus entêtés⁴ », et plus loin Sam, l'architecte, avant la construction du nouvel hôtel de police fait remplir aux usagers « d'interminables questionnaires » : « trois mois durant, toute personne qui pénétrait dans l'ancien poste de police s'en voyait remettre un. Un nombre surprenant de gens s'étaient donné la peine de répondre de manière circonstanciée. Il avait exploité toutes les données qui avaient été entrées dans un ordinateur⁵ ». Enfin la sociologie se diffuse aussi par un autre canal, par les journaux qui regorgent d'articles sur l'évolution du divorce, la situation des femmes, etc. Tout cela constitue des sujets sociologiques. Et ces informations contribuent à changer le regard et le comportement des gens, celui de Bea : les articles de journaux, qu'elle cite constamment, regorgent de « recettes de vie » et orientent sa façon de voir l'existence, son existence.

Le fantasme d'explication, et ce faisant de maîtrise du quotidien, s'incarne aussi dans le personnage de l'architecte, finalement assez proche de celui du sociologue. Sam a dessiné le projet « *Nachtegalenstraat* », la

1. *J*, p. 14, et la citation se poursuit ainsi : « Ça concernait le profil de ses clients, les rituels de cuisson et de service, et le rôle que jouait la baraque à frites comme lieu de rencontres dans les contacts sociaux. Pouvait-elle dire quelque chose du *background* de ses clients ? Les expressions employées dans le contexte de la friture étaient-elles spécifiques ? Les gens s'y attardaient-ils pour bavarder ? (...) Désirée n'avait jamais compris qu'une friture puisse être un objet d'étude, mais apparemment les bibliothèques regorgeaient de livres qui en parlaient. Un garçon qui avait eu la courtoisie de lui acheter un paquet de frites, lui avait expliqué qu'au fond une friture n'est rien d'autre qu'un texte. Tout l'art consistait à savoir le lire. Et c'est ce qu'ils apprenaient à l'université. Chaque baraque à frites racontait une histoire qu'ils tentaient de cerner et de transcrire. Une friture était toujours plus qu'une friture. C'était un *statement*, le symbole d'une culture qu'elle nourrissait au sens propre comme au sens figuré » (p. 14 à 15).

2. *J*, p. 16.

3. *J*, p. 16.

4. *J*, p. 70.

5. *J*, p. 134.

rue où habitent Karen et ses parents. Il a conçu leur maison, mais ses ambitions sont plus vastes : « un jour il aimerait construire l'ensemble d'un quartier. De la première à la dernière pierre. Il concevrait les projets d'aménagement des maisons. Y compris les cuisines et le mobilier. Il dessinerait même la vaisselle qui garnirait les tables. Il choisirait le tissu des rideaux et des housses d'édredons, peut-être même celui des robes de chambre (...) Mais, n'était-ce pas au fond le rêve suprême de tout architecte : tracer l'épure des rues, des maisons, de leur aménagement, de leurs occupants ? Le monde entier enfanté par sa plume !¹ ». Mais le réel, l'existence, le destin d'une société et de ses membres, ne se laissent pas circonscrire et dompter aussi facilement. Depuis qu'un accident s'est produit dans une commune voisine, toutes les écoles sont équipées de portails et de grilles. Ironie du sort, l'accident mortel qui touche Karen se produit à l'intérieur de la « forteresse scolaire ». Sam croyait avoir trouvé, dans l'espace qu'il avait conçu pour la famille de Karen un havre de paix et de sécurité, une belle maison au toit de verre. Mais un voisin dépourvu de goût a fichu en l'air le beau projet : en face de la maison des Vyncke trône une hideuse façade recouverte de carreaux verts (« Elle² voyait dans la laideur de ces carreaux une explication à la paralysie qui la gagnait chaque fois qu'il était question d'aménager la maison³ »). À force de vouloir réfléchir à la couleur, au matériau, à la forme de tout ce qui pénètre dans sa vie, Bea se trouve « dans une impasse », comme paralysée à l'idée de vouloir meubler et décorer son intérieur et la maison reste vide : la maison semble se révolter contre ce désir d'agencement (« la maison ne voulait pas de meubles. Pas de chaises, pas de tables, pas d'armoires, pas de canapés. Rester vide, lui disait la maison, et pour l'heure Bea obéissait à ce caprice⁴ »). Enfin dans le *Conte de l'insurrection*, inséré tel quel dans le tissu du roman⁵ et où il est question d'un bordel devenu le lieu de sociabilité principal d'un village, un passage écrit sur le mode ironique met totalement en doute la fiabilité des études statistiques et autres enquêtes de société et transforme les soi-disant experts en charlatans : « Aucune étude statistique fiable ne faisait état de la fréquence avec laquelle les habitants des environs visitaient ce bordel-ci. Un comptable amateur avait un jour calculé que 80% des clients étaient des allochtones. Aucune preuve convaincante ne venait étayer ces chiffres et il y avait beaucoup de chance qu'ils aient été établis au pifomètre » (...) « De temps à autre un anthro-

1. *J*, p. 133 à 135.

2. Il s'agit de la mère de Karen.

3. *J*, p. 69.

4. *J*, p. 73.

5. Nous reviendrons plus loin sur cette hybridation du texte chez Hemmerrechts.

pologue ou un sociologue débarquait dans l'espoir d'écrire un article ou même un livre sur le phénomène, mais chaque fois il nouait des liens à ce point étroits avec ces dames qu'il perdait de vue le but véritable de son séjour¹ ». La vie reprend ses droits.

Dans ces romans, l'accident vient signifier l'irruption du réel et de l'Être dans toute sa violence, l'irruption du désordre, de l'insensé dans une société où l'on s'acharne à vouloir trouver un sens à toute chose. L'imprévisible se révèle dans toute sa force au cœur d'une société où l'on croyait avoir tout prévu.

La forme romanesque en tant que telle est chargée aussi de dire le désordre. Les deux auteurs remettent au goût du jour la vieille technique du point de vue et du perspectivisme narratif, capable d'exprimer une expérience socialement vécue de la fragmentation. Si le roman est traversé de questionnements sociologiques, la sociologie elle-même, par ailleurs, est en mutation dans ses préoccupations et ses méthodes et semble parfois emprunter au romancier ses outils... Une des tentations de la sociologie contemporaine est justement de revenir à l'acteur individuel, de réfléchir à la notion de « sujet », d'approcher la question de la réalité sociale sous sa forme individualisée et intériorisée. On privilégie les approches compréhensives, visant à saisir de l'intérieur les raisonnements de « l'homme pluriel² ». Dans son ouvrage, Bernard Lahire écrit que « l'acteur est sans nul doute la réalité sociale la plus complexe à appréhender » : « il est le produit de multiples opérations de plissements (ou d'intériorisations) et se caractérise donc par la multiplicité et la complexité des processus sociaux, des dimensions sociales, des logiques sociales qu'il a intériorisés (...). Le sociologue qui s'intéresse aux acteurs singuliers retrouve en chacun d'eux l'espace social froissé, chiffonné³ ». En s'attachant à l'analyse des plis les plus singuliers du social, la sociologie, à l'échelle de l'individu, comme le roman, vise à lier de plus en plus finement le psychisme individuel aux cadres de la vie sociale. Les grandes institutions (État, Église, Famille, École) sont en déclin. La réalité sociale est moins le fruit de forces surplombantes que d'élaborations personnelles. Pour comprendre les mécanismes de cette fabrication, il faut pénétrer dans la subjectivité des individus. Chacun aujourd'hui veut faire de sa vie personnelle un récit, une histoire de vie⁴. Jean-François Lyotard

1. *J*, p. 207.

2. Bernard Lahire, *L'Homme pluriel*, Paris, Nathan, 1998. L'auteur plaide pour une « sociologie psychologique ».

3. Bernard Lahire, *op. cit.*, p. 234.

4. Voir par exemple la démarche du sociologue François Dubet, *Sociologie de l'expérience*, 1994, qui lui permet précisément d'interpréter des « histoires de vie ».

parle de la « fin des grands récits », collectifs et émancipateurs. Toute une partie de l'ethnologie actuelle cesse également de prendre une distance par rapport à son objet. On laisse parler les gens, on les laisse raconter leur expérience et spontanément ceux-ci la mettent en récit. Quand on laisse la parole aux gens, ils produisent des récits, le récit de leur histoire de vie.

Les romans étudiés proposent plusieurs histoires de vie, ils utilisent la technique des récits alternés, une forme qui n'est pas neuve. Ils rejoignent, dans une certaine mesure, la tradition du « réalisme subjectif », une des conquêtes du roman moderne. Et les auteurs ont recours au modèle du récit à focalisation interne multiple (selon la terminologie de Gérard Genette). L'événement (l'accident d'autocar ou l'accident de Karen et les circonstances qui les accompagnent) est perçu selon l'optique de plusieurs personnages. Russell Banks donne la parole à plusieurs témoins qui se relaient. La même histoire est ainsi présentée différemment et sous des colorations diverses. Chacun voit les choses selon son point de vue, le lecteur bénéficie d'éclairages successifs et variables du même événement. Le roman cesse d'être de la vie racontée, il présente un ensemble de lambeaux d'existence, de moments perçus par des consciences différentes. Dans *Jeudi 15 h 30*, l'auteur ne donne pas directement la parole aux personnages. Le récit se fait à la troisième personne et l'écart ironique est beaucoup plus flagrant. Mais là encore l'auteur compose son roman à la manière d'un puzzle dont les morceaux épars se situent dans la tête de différents personnages. Fidèles aux conceptions de la phénoménologie selon laquelle le monde de quelqu'un c'est celui qu'il voit, les romans étudiés présentent plusieurs points de vue sur la société contemporaine mais aucun narrateur herméneute ne délivre de théorie sociale constituée. Les auteurs cherchent bien à « comprendre le réel sans le totaliser », « sans le transformer en un système achevé » et « mettent en forme la réalité sans la mettre en ordre¹ ». La spécificité de ces romans ne se situe donc pas tant dans le fait qu'ils se fondent sur cette technique narrative du point de vue (elle n'est pas neuve, on vient de le voir), mais dans la façon de l'habiter, dans le sens que les auteurs lui confèrent. La fragmentation du récit en différents points de vue n'est pas seulement à relier avec les conceptions du relativisme ou de la phénoménologie, elle exprime la discontinuité du vécu contemporain.

D'un chapitre à l'autre, la figure du narrateur varie : Karen, Damien, Hassan, Bea et Tamara, Sam, Anna et quelques autres. Chaque chapitre

1. Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, Prétexte Editeur, coll. Critique, 2002, p. 20 et 21.

inaugure un nouveau « fuseau narratif¹ » et un nouveau point de vue sur la société. Aucun point de vue n'est vraiment privilégié pour empêcher les lecteurs d'adhérer trop aisément à une interprétation dominante et réductrice. Russell Banks témoigne d'une grande capacité à épouser le point de vue de ses personnages. On note un important travail sur la langue : « il fallait que je trouve leur voix, leur ton. Comment parle-t-on d'un drame d'une telle intensité ?² ». Il y a les propos généreux de Dolorès Driscoll, la conductrice traumatisée par l'expérience qu'elle a vécue, les paroles aigries de Billy Ansel, père inconsolable, le ton plein de hargne de Mitchell Stephens, l'avocat new-yorkais qui s'acharne à trouver des responsables et en veut à la terre entière depuis que sa fille se drogue, enfin le sang froid et la dignité de Nicole Burnell. À travers ces quatre témoignages, Banks va révéler la personnalité profonde des habitants, leurs secrets, leurs frustrations. On découvre donc le secret de Nicole, la relation incestueuse qu'elle entretenait avec son père avant l'accident ; celui de Billy Ansel : le couple qu'il formait avec son épouse désormais défunte est présenté par Dolorès Driscoll comme un « couple modèle » et sa famille comme une « famille modèle », mais sa confession en révèle les failles ; celui de l'avocat Stephens, si sûr de lui en apparence, mais anéanti par l'échec de sa vie privée.

Les effets de brouillages et l'ambiguïté qui naissent de cette complexité des fuseaux narratifs, plus sensible encore chez Hemmerechts du fait d'un plus grand nombre de personnages, sont accentués également par le mélange de différents registres et l'utilisation du pastiche (chez Hemmerechts). Pastiche de la glose universitaire, du discours sociologique, du conte, des définitions de dictionnaire. Marc Chénétier écrit dans *Au-delà du soupçon* à propos de la nouvelle fiction américaine : « le réalisme à l'ancienne se mâtine et s'enrichit de "fabulisme" : en des temps déréalisés, c'est peut-être un mode de survie du mimétisme, qui ne ferait que s'adapter aux conditions nouvelles (...) C'est aussi la trace d'un refus d'accéder au réel par des voies balisées et piégées³ ». Le roman de Kristien Hemmerechts témoigne bien de cette hybridation. Il commence dans la banalité, avec une lente et minutieuse observation du quartier. Il se termine en une « véritable apothéose du verbe⁴ » : « il nous entretient d'abord des petites affaires domestiques d'un village et s'achève sur des hauteurs mytholo-

1. L'expression est employée par Bruno Blanckeman, *op. cit.*

2. Russell Banks, « Entretien avec Atom Egoyan et Russell Banks », livret accompagnant le DVD du film d'Atom Egoyan, 1997, EGO Films Arts.

3. Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon, La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989, p. 373.

4. Josyane Savigneau, « Hemmerechts, des contes du réel », *Le Monde des Livres* du 21 mars 2003.

giques¹ » (Josyane Savigneau fait ici allusion aux nombreuses références à la mythologie grecque et notamment à Iphigénie). Il faut aussi rappeler à quel point la forme romanesque est ici hétérogène, puisque les contes de Hassan (il y a en a cinq) sont intégralement insérés dans le tissu narratif. Le roman bascule, et presque sans transition, devient conte. Au côté de Karen, coincée sous la voiture, il y a Hassan, « Hassan et toutes ses bouches. Son beau corps musclé. Et ses histoires² », Hassan qui est fâché avec l'orthographe, mais qui maîtrise parfaitement « le noble, l'insurpassable art de conter, non pas les récits qui se trouvent dans les livres, mais ceux que l'on invente en regardant quelqu'un dans les yeux, en sentant son souffle et la chaleur de son corps³ ». Le roman possède une dimension symbolique et s'ancre en même temps très fortement dans le prosaïsme de la vie. Il combine réalisme et fantastique. On peut y voir une influence du « réalisme magique » de Hubert Lampo, le compagnon de Kristien Hemmereichs, mais elle explique elle-même qu'elle pensait à « la tradition latino-américaine ». Et elle ajoute : « car j'ai voulu écrire un livre sur la mort, mais qui ne soit pas triste⁴ ». Elle mêle donc le macabre et le burlesque, le drame et la comédie et son roman est fait de « contes du réel ».

Pas d'hybridation à proprement parler dans le roman de Russell Banks. Mais Atom Egoyan, dans l'entretien avec Russell Banks déjà cité, relève une parenté entre le *Joueur de flûte* de Robert Browning et le sujet du roman de Banks : « le livre est comme une version moderne du poème, c'est la même histoire. Les enfants quittent la communauté, ils suivent le joueur de flûte », et Banks répond : « si je publiais une nouvelle édition du roman, j'ajouterais ce poème. Il a tellement sa place dans cette histoire, il permet d'en faire une parabole, un mythe⁵. » Dans l'adaptation cinématographique, Atom Egoyan multiplie les références au conte.

Sous la fragmentation, ces œuvres cachent en définitive une savante architecture romanesque qui donne du sens au quotidien. Car fragmentation ne signifie pas nécessairement absence d'ordre et de structure. Le roman de Banks est construit « comme une spirale », « chaque narrateur reprend et recoupe celui qui l'a précédé⁶ ». D'un récit à l'autre les échos sont nombreux et même l'accident, dans tout son arbitraire et son absurdité, semble pris dans un réseau ordonné d'autres événements ou de

1. *Id.*

2. *J.*, p. 152.

3. *J.*, p. 153.

4. Entretien réalisé par Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité* du 20 mars 2003.

5. Russell Banks, « Entretien avec Atom Egoyan et Russell Banks », livret accompagnant le DVD du film d'Atom Egoyan, 1997, EGO Films Arts.

6. *Id.*

signes qui lui font écho (c'est le premier chien qui traverse brusquement la route au grand désarroi de Dolorès annonçant le deuxième, sans doute un mirage d'ailleurs, qui, lui, provoquera réellement l'accident, c'est la mère d'un des enfants qui manque de se faire renverser par une voiture alors qu'elle s'éloigne du bus dans lequel est monté son fils, c'est aussi l'épisode dramatique relaté par Billy Ansel à propos de sa fille qu'il a, à la Jamaïque, oubliée dans un supermarché et qu'il croit définitivement perdue, c'est la façon que Stephens a de parler de sa propre fille comme d'une morte, aussi morte que les enfants dans leur cercueil). Peu à peu l'événement absurde prend sens dans le vaste tableau que l'auteur dresse de l'Amérique et de ses échecs.

Les différents contes qui nous sont livrés dans le roman de Kristien Hemmerechts ne sont pas de simples digressions, plutôt des parties d'un puzzle, des fragments qui ont la valeur de metadiscours ou créent des effets de mise en abyme. L'auteur, en outre, jette des ponts entre les existences étroites des contemporains qu'il met en scène et les vies de grands ancêtres mythiques. Au moment de l'accident, la mère de Karen assiste à une conférence sur le personnage d'Iphigénie dans la peinture ancienne. Ainsi, pour reprendre les propos de Jean-Claude Lebrun, « la jeune morte, telle la princesse grecque sacrifiée aux dieux à Aulis, par sa disparition fait se lever les vents qui chassent les faux-semblants du calme plat¹ » et de la bonne conscience flamande. Karen et son « sacrifice » sont les pivots du récit. L'accident, sorte de « scène primitive », va dévoiler un « nœud de fragilités et de blessures intimes² ». Là encore les leitmotifs abondent qui permettent de « ménager d'un fuseau à l'autre des points de similitude, des temps de conjonction, des échos troublés³ ».

Autant dire que ces romans nécessitent une lecture active, une participation du lecteur, qui est tenu de rétablir les liens, les relations, de remettre en ordre les morceaux du puzzle. L'objectif des deux romanciers étudiés est d'impliquer le lecteur dans une démarche active de réflexion et de l'amener à réfléchir sur ses propres responsabilités dans la faillite de la société occidentale et, pour les lecteurs et concitoyens de Banks, du rêve américain. L'accident est le révélateur des défaillances de notre société. L'éclatement des grandes institutions a laissé l'individu démuni devant un monde insensé. Banks, comme Hemmerechts, sont des romanciers de la culpabilité collective. Le lecteur, si l'on se fonde sur l'étymologie du mot, est bien celui qui « recueille », « ramasse » les fragments du texte au

1. Jean-Claude Lebrun, « Kristien Hemmerechts veuve de la Flandre », *L'Humanité* du 20 mars 2003.

2. *Id.*

3. Bruno Blanckeman, *op. cit.*, p. 23.

fil de sa lecture et donne consistance à cet insaisissable écheveau. C'est le lecteur qui rétablit la relation entre ces diverses existences et retrouve le sens profond du « social », c'est-à-dire la relation. C'est aussi le rôle de Dolorès Driscoll. Legere signifie lire, mais aussi « parcourir » : le premier chapitre du roman relate en effet un parcours, celui de Dolorès. Elle relate son parcours en bus à travers la contrée le jour de l'accident et évoquant un à un les enfants qu'elle « cueille » sur les routes (« petits bouquets colorés de trois ou quatre enfants rassemblés pour m'attendre — telles des baies attendant d'être cueillies, comme je me le disais souvent tandis que je descendais en nettoyant la montagne de ses enfants¹ »), elle fait une sorte d'inventaire des membres de la communauté sociale de Sam Dent, une communauté éclatée faite de fermes éparses à travers la montagne. Elle est le lien entre ces familles isolées et, dans son bus, elle invente pour les enfants des histoires qui créent entre eux une sorte de fraternité : (mon bus), « je l'avais appelé Shoe parce que quand je le conduisais avec sa charge de trente à trente-cinq gosses, je me sentais comme la vieille qui vit dans un soulier et qui a tant d'enfants qu'elle ne sait comment s'en débrouiller, ça amusait les gosses de m'entendre raconter ça (...) Ça rendait le trajet plus joyeux pour tout le monde. C'était une chose à laquelle nous pouvions participer tous ensemble, et ça c'est une valeur que je m'efforçais de promouvoir chez les jeunes² ». Plus largement donc, au-delà de la littérature et de la lecture, c'est la parole, et l'échange, qui nous permettront peut-être de régénérer notre société, de lui redonner vie. Une parole qui prendrait modèle sur celle des enfants (« j'écoutais la rumeur de leurs mots, de leurs chansons » dit Dolorès, « c'était presque comme si je n'étais pas là, ou comme si j'étais invisible ou redevenue enfant moi aussi, une enfant qui aurait eu le privilège de connaître l'avenir, de voir quelles liquidations entraînerait l'âge adulte, et les plaisirs, la honte, les secrets, la crainte. Et enfin le silence ; ça aussi³ »), ou celle des poètes (« pour Abbott⁴, il faut presque que chaque mot compte comme pour un poète⁵ »). Dans le dernier conte de Hassan, qui clôt le roman de Kristien Hemmerechts, la vie se trouve indissolublement liée à la parole : un homme aime tant sa femme que lorsqu'elle meurt, il refuse de l'enterrer et lui raconte chaque jour une histoire jusqu'au jour où, parti au secours d'autrui, il oublie sa femme et la retrouve à son retour totalement décomposée et rongée par la vermine. L'interruption de la parole signifie aussi-

1. *DBL*, p. 29.

2. *DBL*, p. 18.

3. *DBL*, p. 30.

4. C'est le mari de Dolorès Driscoll.

5. *DBL*, p. 15.

tôt la mort et le pourrissement. Hassan aussi pense qu'il faut continuer ce qui a permis à Schéhérazade de résister pendant mille et une nuits, raconter des histoires, encore et encore ; qu'il faut retrouver le temps de dire et d'écouter, retrouver la lenteur indispensable à la transmission, pour peut-être parvenir à renouer le lien social.

Présentisme et Aoristisme.

Le « creux social » d'après le conteur Botho Strauß, spécialement dans *Les Fautes du copiste* (et comparativement au *Journal du dehors* d'Annie Ernaux)

Philippe Marty
Université de Nice

(Entzweiung)

Benveniste trouve « deux modèles linguistiques de la cité¹ », le latin et le grec. Le latin dit : « civitas ». « Civitas » dérive de « civis ». « Civis », le terme primaire, exprime un statut social de nature mutuelle : « on est le *civis* d'un autre *civis* avant d'être *civis* d'une certaine ville² », et la « cité » n'existe, dit Benveniste, que comme « sommation », « totalité additive ». Deux concitoyens, « cives » (ou vingt mille, ou vingt millions), ne sont tels que parce que chacun s'est donné à l'autre (pair) ou à tous les autres, et, dit Rousseau dans *Le Contrat social* (Livre I, chap. VI), « comme il n'y a pas un associé sur lequel on n'acquière le même droit qu'on lui cède sur soi, on gagne l'équivalent de tout ce qu'on perd ». Il en va de l'association des « cives » (ou des « socii ») comme de la relation des pronoms « je » et « tu » : dans l'interlocution, l'un n'est que par l'autre, mais il ne peuvent pas être « en même temps », ils sont côte à côte, et l'idée du pacte social, comme celle du dialogue, ne peut se représenter que dans l'étendue (et non la durée), la quantité (et non la qualité), la simultanéité (et non la succession).

1. Titre d'un article publié en 1970, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, 2, Galimard, coll. « Tel », 1980.

2. *op. cit.*, p. 276.

De tout autre nature, en grec, le binôme « polis — politès », où le terme primaire est « polis », « cité », « citadelle ». Ici, la chose toute seule, la chose même, précède l'association d'intérêt réciproque. La chose se dit « polis ». Qu'est-ce que « polis » ? Ce n'est rien d'étendu, c'est le simple et immatériel acte de poser, se poser, s'instituer, cela doit se dire à la voix moyenne, c'est pour soi seul, pour l'un. Pindare décrit l'instant de cette institution (*Pythiques*, IX, v. 54-55, le devin Chiron parle à Apollon, et le pronom de la troisième personne est mis pour le nom de nymphe et de ville Cyrène) : « Tu l'institueras [= la nymphe] commande-cités, tout de suite auprès [epi] attroupant une foule-peuple [laon] d'insulaires sur l'escarpement [tertre, ochthon] dominant la contrée autour ». La cité fondée s'appelle Cyrène de Libye ; ce nom lui arrive comme le nom de la vierge qu'Apollon, étant *une fois* tombé sur elle, alors qu'elle chassait dans les gorges du Pélion, emporte de l'autre côté de la mer dans un autre val, la Cyrénaïque. Le nom propre (de la nymphe, de la déesse ou du héros) précède la cité elle-même parce qu'il est le nom de la fois où, autrefois, un beau jour (grec « pote »), la cité fut établie. Tandis que « civis » est essentiellement un nom commun et ne vaut que mutualisé (on n'est que secondairement citoyen *de Rome*), ne vaut que parce qu'il y a d'abord « plusieurs », la « polis » se présente en premier lieu sous son nom propre, et ce nom est celui de la divinité qui vint là, une fois : à l'aoriste. Pourtant, si le nom de chaque cité est propre, c'est chaque fois la *même* chose : c'est autour ou en vertu du même que la communauté se rassemble et vient habiter. Le même est préalable, il ne se passe pas dans l'étendue : la fondation se passe une fois, dans le temps ; elle demande pour cette raison l'aoriste, le temps du récit ; elle ne passe en réalité que dans le récit, le « il était — il fut — une fois ». Après seulement (« epi », dit Pindare), le peuple est là. Il est appelé « laos » (d'où dérive « laïque »). Le grec « laos » tient le milieu entre « homados » et « dêmos ». « Homados » désigne la foule indistincte, toute pareille (« homos »), mais dont on n'a pas à dire pourquoi (au nom de quel même) elle est réunie ; on peut dire d'elle seulement qu'elle est « dans un même lieu ». « Dêmos » est l'agglomération politique constituée, décomposable en unités (chaque citoyen libre), mais « somnable », comptable (la décision s'y prendra en comptant). Le « homados » est incomptable : collection sans unités. « Laos » est tiraillé entre comptable et incomptable, nombre et nom : « laos » commence à compter, mais le compte a commencé à propos d'un nom, d'un même antécédent partagé par tous ensemble (par exemple le nom et la venue de Cyrène par les citoyens de Cyrène). « Laos » est perpétuellement menacé de se désagréger ; la désagréation est sa source et sa fin ; mais c'est elle précisément

qui fait apparaître aussi l'un (le nom) qui avait produit le nombreux (tandis que la désagrégation du pacte social fait apparaître le pluriel, les unités chacune pour soi). Le nombreux commence à deux (le couple est la première communauté naturelle — dit Aristote, *Politique*, I, 2 ; l'institution de Cyrène provient de la fondation du couple que forment Apollon et Cyrène), et la désagrégation du nombreux doit pouvoir s'appeler du nom allemand « Entzweiung », intéressant parce que sans « équivalent », sans pair, en français. Le romancier-sociologue Botho Strauß l'emploie, parlant du couple :

Avec Aristote et le pape je partage la conviction que le couple passe avant toute autre communauté [*toute communauté venant après lui, plus large, élargie*]. C'est même l'unique contenu de ce que j'écris : que le couple se place avant l'État, la société ou autre organisation. C'est de lui que découlent tous les phénomènes sociaux élémentaires, au premier chef celui du départage [*séparation, désunion, dépareillage, désappariement, désaccouplement, dé-division, division, « Entzweiung »*¹].

« Entzweiung » dérive de « entzweien », « entzweien » de « zweien », qui a deux sens : séparer, réunir (accoupler). « Ent-zweien » exprime la dissolution de « zweien » ; mais duquel ? Voici un exemple de « Entzweiung » : dans la rue, ou dans l'embrasement d'une porte, deux passants (anonymes, l'un de l'autre inconnu) se croisent. L'espace d'un instant, à la croisée de leurs trajectoires, ils forment un couple, une rencontre. Ensuite chacun — c'est largement le cas le plus fréquent, dans les rues — passe son chemin ; le couple *hic et nunc*, cet instant et ce lieu, se détruit : Entzweiung. Rien ne s'est formé, institué. Le « deux » (la rencontre) appartient au passé perdu, n'a pas même eu lieu. Mais il arrive, une fois sur un très grand nombre de fois, qu'à la place du désintérêt mutuel quelque chose se passe (attention, intérêt, coup de foudre). Chacun est sorti de sa place et les deux sont ensemble dans le temps, c'est-à-dire tout autrement que les « cives » liés par le pacte. Ensemble, ils sont comme un seul : dans le temps, dans l'acropole — l'instant aigu — de la rencontre — on a beau se serrer — il n'y a place que pour un : la Rencontre elle-même. Elle aussi mérite donc de s'appeler « Entzweiung », puisque le côtoiement, le « l'un l'autre et chacun de son côté » se trouve détruit, et que « l'être-ensemble » s'est formé,

1. Botho Strauß, *Die Fehler des Kopisten (Les Fautes du copiste)*, Carl Hanser, 1997, éd. de poche : dtv, 1999 (p. 60). Nous abrègerons en FK et donnerons la page dans l'éd. dtv, suivie entre parenthèses ou crochets de la page dans l'éd. Gallimard, 2001, trad. de Colette Kowalski sous le titre : *Les Erreurs du copiste*.

commence (le préfixe « ent- » a aussi cette valeur inchoative) ; et elle aussi est déjà passée, ou passant : « vorbei ».

Ce passant (cette divinité instantanée passant en public, dans les foules, et fondant, au hasard, des communautés, à partir du couple jusqu'à l'infini) est le héros des récits de Botho Strauß. Il a toujours été le héros de tout récit : c'est l'aoriste, ou prétérit. Botho Strauß entend le mot « prétérit » : « praeter-it », « il passe le long », « geht vorbei » ; il « court auprès », il est (en allemand) « beiläufig » (mot à mot : qui court tout proche, ou autour ; qui se dit ou se fait « incidemment »). L'incidence, « Beiläufigkeit », est, dit Botho Strauß, l'affaire propre de l'écriture, l'écriture reconnaît dans l'incidence « son asymptote et elle sait que l'inatteignable est à tout instant [stets] infiniment proche¹ ». Le récit n'est pas « au passé », mais « en passant » ; son attrait (l'attrait de sa profondeur de temps) se trouve décrit dans ces deux vers (Baudelaire, *Le Flacon*) : « Charme profond, magique, dont nous grise / Dans le présent le passé restauré ». Le passé, dans le récit, se dresse restauré ; le présent se creuse pour faire place au passé. Ce creusement est l'effet de la « Entzweiung », et dans ce creux du récit-prétérit une troupe ou communauté (« laos ») s'assemble autour du mythe de la fondation, du « il était une fois » où tout commença. Commencement d'un récit de Botho Strauß, première phrase² : « Sie wollte eben vorbeigehen » — elle s'apprêtait [s'apprêta] justement à passer, elle voulait être la passante. Toute histoire, d'un couple ou d'une cité, débute par cet affaissement dans l'aoriste, dans le vallon de l'aoriste ; c'est comme si c'était déjà perdu, et c'est perdu, si le récit ne l'attrape pas en passant. Le prétérit est le sol où le récit comme la communauté se fondent ; il installe et fait passer de l'étranger (du « tout autre », de l'antécédent) et du neutre, du ni l'un ni l'autre, grâce auquel seulement la « société » n'est pas une totalisation d'unités, mais un attroupement autour d'un nom à chercher ; « das schöne Gespräch will das Gemeinsame erkunden », « la conversation belle veut reconnaître le commun³ ». Le conteur reconnaît, fait connaître, cette chose commune. Il est assis au milieu de nous autres et nous sommes supendus à ses lèvres, mais à chaque instant il fait apparaître autre chose que lui-même : ce qui était une fois (comme, une fois, Apollon rencontra Cyrène dans un vallon, l'enleva et l'instaura reine d'une cité), et cela —

1. FK, p. 102 (105).

2. C'est le début d'un texte intitulé « Monotropie », contenu dans *Niemand anderes (Personne d'autre)*, Hanser, 1987 ; c'est, en huit pages, le roman, réduit à l'essence, d'un couple (« elle » et « lui », et parfois « nous ») : de l'incident de la rencontre à la rupture, l'un et l'autre terme, mais aussi tout l'intervalle entre les termes, méritant de s'appeler « Entzweiung ». Cela s'appelle « Monotropie », parce que cela ne pense qu'à « un », c'est-à-dire à l'autre — c'est-à-dire au « tout autre » (*op. cit.*, p. 41 ; Botho Strauß cite en passant Buber et Levinas).

3. « Monotropie », in : *Niemand anderes, op. cit.*, p. 43.

cette dépression que le récit creuse dans le présent de la narration — est social, parce que le récit ne fait jamais qu'évoquer l'expérience commune qu'aucun des « présents » (des « écoutants », « cives ») ne peut s'approprier à part des autres puisque c'est perdu, que c'est du neutre, inconsommable, et que cela se produit « une fois ». Le conteur comme le citoyen (« politês ») accordent valeur originelle à l'aoriste, c'est-à-dire au temps par lequel, sans relâche, le passé se restaure dans le présent, tout en restant le passé (proche et inatteignable), — le temps de la « Entzweiung ».

(Dépression, globalisation)

Si elle ôte à l'aoriste sa valeur, la destruction de la « Entzweiung », ou « réunification », est alors une catastrophe pour le récit. Il faut entendre aussi « Réunification » comme nom propre produit par l'histoire (« Wiedervereinigung »), et signaler, maintenant, que Botho Strauß est né en 1944 (à l'est : Naumburg an der Saale). Il a 46 ans au moment de la réunion des deux Allemagnes, et une moitié de son œuvre d'écrivain est faite. Elle est reçue, spécialement, par la « critique sociologique » qui voit dans le Strauß des années 70 et du début des années 80 (l'auteur de théâtre et le conteur) un analyste minutieux du quotidien contemporain, des vices de la bourgeoisie de l'Allemagne de l'ouest et de la société de consommation, mettant en scène des « héros problématiques » (Lukacs¹). Les romans *Rumor* (1980) et *Der junge Mann* (1984), par exemple, font le récit de ce qui peut s'appeler une « dépression », au sens de la géologie (« Senke »), du ou des héros ; ils disparaissent au-dessous de la surface du social, de la « scène », ou du « plan ». La dépression, dont la psychiatrie, la substituant aux névroses, fait la « maladie de l'époque », est le thème de Botho Strauß : c'est par affaissement que ses personnages s'absentent du présent et se rendent peu à peu « prétérits ». Mais le Strauß plus récent (*Der junge Mann* marque peut-être le tournant) est reçu autrement : il repousse à présent, dit-on, l'époque où il vit (ou ne la regarde plus qu'en moraliste désengagé) et s'attache au passé. Il semble ne plus vouloir montrer la relation entre « héros et monde ». On le range, avec Peter Handke, sous la rubrique de la « nouvelle subjectivité », ou du « traditionalisme », ou de « l'élitisme ». Un tournant est pris, en effet, comparable à la « Kehre » de Heidegger déplaçant le centre de gravité de la pensée de « l'ayant à

1. Ce que décrit Lukacs à propos du héros de roman (par exemple dans *Die Theorie des Romans*, Luchterhand, 1^{ère} éd. : 1920 ; 2^e : 1963) pourrait se comprendre comme un processus de « Entzweiung » : rupture entre héros et monde sur fond de communauté du héros et du monde. Mais il ne présente, comme « solution », que réconciliation (résignation) ou ruine ; ce que la « Entzweiung » propose n'est ni l'une ni l'autre.

être » (le Dasein) vers l'être même. Botho Strauß déplace le centre de gravité du récit de « l'animal politique » constitué par ses liens sociaux, vers « polis » elle-même, du présent vers le prétérit (on pourrait résumer ainsi les reproches qu'on lui fait) et vers la question « pourrions-nous vivre ensemble¹ », ou : quelle espèce de communauté (à deux, à plusieurs) est possible aujourd'hui ? Le conteur répond : c'est le prétérit, grâce à quoi il est possible de vivre ensemble, aujourd'hui ; et « l'aujourd'hui » où il écrit est déterminé par la réunification de 1990.

L'Allemagne est une ; l'autre (l'autre bloc, l'autre société) se « présente », est avec nous, n'est plus de l'autre côté. La chute du mur enclenche, ou accélère, le processus de globalisation à la fin duquel (« fin de l'histoire » et fin de l'aoriste) personne ne sera plus caché, affaissé, absent, prétérit. Dans *Les Fautes du copiste*, l'événement de la réunification se rappelle à diverses reprises ; dans l'extrait cité ci-après, il est traité comme problème de narration. Le narrateur y est M. Leupold, en visite chez le narrateur aorististe, le « copiste » (Botho Strauß). L'auteur est donc dans la position (sociale) de l'auditeur ; Annie Ernaux (ou « le narrateur à la première personne » du *Journal du dehors*) se fait voir de la même façon, une fois, dans cette position². C'est celle aussi, « postmoderne », du « chanteur de profession » face à l'élève de la « Star Academy » : « si chacun chante — peut se dire le professionnel — et si à chacun est donné le moyen de réaliser son rêve d'être socialement reconnu comme chanteur — que me reste-t-il de propre, à moi qui chantais “pour tous”, qui exerçais et représentais cette profession (vocation) au nom de tous les autres ? » (postmoderne est le « tous font tout », et de plus en plus perméable la frontière entre public — frappant dans les mains, « participant » — et « l'artiste ». La participation est exigée : les mots d'ordre du type « nous sommes tous des Américains, des intermittents du spectacle, etc. » sont postmodernes aussi, qui convoquent tous à propos de chaque chose, pas un ne devant manquer à la fête présentiste). Dans *Les Fautes du copiste*, M. Leupold se raconte. Postmoderne encore (ou : présentiste) ce réfléchi : *chacun* se raconte (et se filme), est autonarrateur diposant de médias globalisés (principalement : le « portable ») et chacun, constate Botho Strauß, est comme chez lui dans le « global³ ». À la voix moyenne de l'événement lui-même (par exemple :

1. Titre d'un ouvrage (Fayard, 1997) d'Alain Touraine ; sous-titre : « Égaux et différents » ; Botho Strauß est lui-même sociologue de formation.

2. *Journal du dehors*, Gallimard, 1993, p. 45. Dans le train Cergy-Paris, deux femmes sont assises en face de « l'auteur ». L'une devient « narratrice » (c'est ainsi qu'Annie Ernaux la désigne) et construit devant l'auteur et d'autres auditeurs (les voyageurs présents) un récit dont l'auteur fait, à part soi, l'analyse littéraire (est-ce qu'il « se compare » ?).

3. Il parle du monde comme d'un *home* dont tous font « l'expérience intense et irrésistible » (« die Welt ein überwältigendes home-Erlebnis », FK, p. 104 [108]), et c'est à ce propos

la cité de Cyrène se fonde, la rencontre entre « elle » et « lui » se passe) a succédé la voix moyenne de l'individualisme : ce que chacun fait ou raconte *en public* (plutôt qu'*au public*) revient, quelquefois par des relais satellitaires, à lui-même. M. Leupold : il fut ouvrier au temps de la R.D.A ; mais il avait voulu que son fils étudie. Etudiant appliqué, il est devenu (le fils) lecteur dans une maison d'édition. Ensuite...

Ensuite arrive la réunification, éboulement, tout ce parcours [*carrière, formation*] disparaît dessous, sacrifié, la maison d'édition, le boulot, tout ça perdu. Et maintenant, à 45 ans à peu près, il a fait son temps, à la casse [*déroulé jusqu'au bout ; « abgewickelt »*], et ce qui faisait la fierté de sa vie, son fils, de fils d'ouvrier être devenu un acteur de la culture... c'est comme si c'était plus rien. Je le reconnais, ça manque de pitié, mais entre-temps [*depuis, à la longue*] on se détourne de ce genre de destins, on en a assez, ils ont été trop étalés et répétés en public, et toujours dévidés [*servis*] sur ce même ton, plein d'auto-assurance [*conscient de son soi*], de l'apitoiement sur soi-même. Mais quand la personne, singulière, avec un visage à elle, est assise en face de moi, je peux oublier qu'elle est composée au moins pour quatre cinquièmes de généralité¹.

M. Leupold est sociologue de lui-même, comme tous les gens se racontant à la télévision ou sur d'autres forums : il est capable de faire la généalogie de son trajet social. La généalogie et l'histoire (la sienne propre et la « grande ») échouent à ses pieds. Il est, selon un mot qu'emploie Botho Strauß, « catachroniste² » : le passé est raconté et évalué de sorte à faire comprendre ce que « moi » (M. Leupold) suis ici et maintenant. De ce narrateur, on ne peut pas dire qu'il fait passer, devant nos yeux, le passé (à l'aoriste) ; ce narrateur ne fait jamais que se montrer lui-même : il est l'énonciateur dont la déixis cache le passé comme l'arbre la forêt. C'est ce qu'on peut dire de tout locuteur sur son portable, et peut-être aussi de la narration du *Journal du dehors* : la narratrice se montre toujours nous montrant ce qu'elle vit et voit ici et maintenant ; c'est la déixis qui conti-

le mot « unheimlich » qui lui vient à l'esprit. « Unheimlich » : le « Heim » affiché, présenté aux yeux de tous. Est « unheimlich » au sens précis le spectacle d'un passant qui téléphone, c'est-à-dire élargit son salon intime aux dimensions de la place publique ; tout lui est « salon-pièce télé ». L'époque présentiste s'enfonce dans l'univers du « Unheimliche », la frontière se dissolvant entre public et privé (mais on ne sait si c'est le monde qui est devenu privé, ou le privé monde) ; les scènes étranges se multiplient, devant lesquelles plus personne ne s'arrête (il y a encore cinq ans, on était interloqué par un téléphoneur mobile). Botho Strauß demande encore (FK, p. 103 [107]) : « Le Réseau [la Toile] réindividualise le collectif et réticularise l'individu ? »

1. FK, p. 202 (p. 204)

2. FK, p. 84 (88), p. 97 (101), p. 111 (114), où Botho Strauß attribue l'invention du mot à Raimondo Panikkar.

nûment passe et se fait voir, au lieu de l'aoriste (la narration aoristique de Botho Strauß pourra se dire au contraire « anachronique »).

À propos de l'histoire de M. Leupold, la traduction française présente un cas étrange : M. Leupold y est devenu Mme Lippelt, le fils une fille, la maison d'édition la société de films DEFA, etc. Peut-être la traductrice et l'auteur se sont-ils entendus, et peut-être ces transpositions ont-elles un sens intéressant : le lecteur français lit une *autre* histoire, mais c'est la *même*. C'est bien ce « même » qui provoque, dans l'extrait ci-dessus, l'aversion de l'auteur pour le récit qu'on lui fait. « Seinesgleichen geschieht » (« La même chose se passe ») : c'est le titre, à multiple entente, de la deuxième partie de *L'Homme sans qualités*, de Musil. Le même se reproduit de site en site ou d'émetteur en émetteur à échelle mondiale ; Botho Strauß le note à propos des programmes de télévision¹. La reproduction du même (la ressemblance généralisée) est préférée à la répétition, au sens de célébration de ce qui fonde et réunit : plutôt, sur la place publique, être tous côte à côte chacun pour soi dans la même posture à téléphoner que de débattre ensemble comme un seul des affaires de « polis ». Mais il y a même et même. L'autre « grand ancien » (aux côtés de Musil) d'où provient Botho Strauß est Proust. C'est le même de la sensation ou des sensations (le pluriel est reconduit au singulier, comme toutes les fondations de cités ou de communautés sont toujours la même et seule) qui, dans la *Recherche*, fait retrouver le temps perdu, ou aoriste ; empêche que la vie soit seulement « rallonges successives » (comme il est dit dans *Le Temps retrouvé*, juste avant l'épisode des « pavés inégaux ») ; fait qu'elle n'est pas qu'un « vaste présent » extensible et vaut la peine d'être racontée, et fait de la *Recherche* quelque chose d'autre qu'un « roman de la société ».

Le vaste présent, c'est « Chronos ». Chronos désigne le temps comme concaténation de moments tous pareils (une minute est pareille à la suivante) et formant, reliés par « et », la ronde dionysiaque dont parlent les animaux de Zarathoustra dans le chapitre « Le Convalescent » d'*Ainsi parlait Zarathoustra*. Le rassemblement *se* fait (dans le cycle du temps), et chaque « personne » « s'investit dans le présent », n'est qu'au présent : un petit chronos.

(Le présentisme)

François Hartog forme le mot « présentisme » pour noter le régime d'historicité sous lequel nous vivons (aux environs de l'an 2000). Présentisme :

1. FK, p. 103 [107] : « Mille programmes obéissent à une unique conception de ce qu'un programme devrait offrir ».

le présent s'est étendu en direction du passé (devoir de mémoire, patrimonialisation, commémoration, imprescriptibilité — on ne laisse pas le passé passer) et du futur (principe de précaution, catastrophisme, prévisibilité, croissance). « Présent monstre », dit François Hartog, « à la fois tout (il n'y a que du présent) et presque rien (la tyrannie de l'immédiat) ». Un présent qui n'arrête pas de se présenter, interdit le récit, si le récit est la fiction du double manque, manque à la fois du présent (se retirant comme l'hôte pour accueillir le passé restauré) et du passé (restauré en tant que passé, trépassé). Le « roman du temps présent » est écrit à la fois par personne et chacun. Chacun est auteur (comme chacun artiste-chanteur, ou héros d'un reality-show) ; auteur au sens de : garant du présent. Le conteur, ce « manque » du récit « d'autrefois », ne fait plus que se présenter. Il hante les rues (sur son portable).

Le style narratif du *Journal du dehors* d'Annie Ernaux a l'air de copier les « conversations » sur portable : l'auteur *nous* raconte où il est et ce qu'il voit autour de lui (qui est ce que chacun peut voir autour de lui), et le raconte comme chacun pourrait le raconter (« style présentiste ») :

Samedi matin, au Super-M du centre commercial des Trois-Fontaines, une femme avance entre les rayons du « Ménage », une brosse à balai dans les mains. Elle parle tout seule, l'air tragique : « Où sont-ils passés ? C'est difficile de faire des commissions à plusieurs. » Foule muette aux caisses. Un Arabe regarde constamment l'intérieur de son caddie, les quelques choses qui gisent au fond. Satisfaction de posséder bientôt ce qu'il désirait, ou crainte d'en « avoir pour trop cher », ou les deux. Une femme en manteau brun, etc.

Narration comptable : une femme + un Arabe + une femme, etc. Aucune de ces unités ne fait histoire ; elles sont posées comme équivalentes, et l'équivalence fait former l'idée de l'Englobant, la Somme (Foule, Toile). Dans le récit présentiste, le narrateur n'a pas à apparaître par moments (comme fait Balzac, pour une pique ou une sentence en passant) : il est tout le temps présent, comme le porteur du portable. Il raconte *où il est* (de la sorte, transcription des faits sociétaux et « autofiction » — *Passion simple* ou *L'Occupation* d'Annie Ernaux — sont la même chose dans le régime présentiste où le récit prétérit s'annule). Que vaudrait le prétérit, dans le passage cité ci-dessus ? L'événement de la « femme à l'air tragique » est tout de suite passé, il ne conduit à rien, mais un autre, équivalent, a pris la place (comme le jour d'hui la place du précédent). Le présent est à sa place : présent-zapping passant incessamment d'une personne à l'autre, et présent d'ensemble enveloppant « tous les gens » : côtoiement généralisé et non plus société (pas de passé à « res-

taurer » : tous et tout sont immédiatement passés — n'ont pas de durée, ne font pas récit —, pendant que rien ne se passe que le présent global). La remontée du présent du conteur à la surface du récit, fait que tous (personnes, auteur, lecteur) sont sur le même plan (pas de « profondeur de temps »). Chronos impose le plan unique de la narration : juxtaposition des moments et des personnes dans le temps étendu (limité et infini¹ : tout de suite est atteinte la limite d'un moment, d'une histoire, et une autre, équivalente, arrive à sa place ; mais la réserve des moments ou faits est inépuisable, se renouvelle constamment — il se passe toujours quelque chose sur la Toile une fois pour toutes étendue au monde), récit « extensif », ou « énumérant ». « Conter » et « compter » sont le même mot, et raconter, dans *Journal du dehors*, consiste à « transcrire » ou « relater » (ce sont les verbes qu'Annie Ernaux emploie) à la suite ; un autre (le Grand Medium, le Computer — Chronos) fait à tout moment la somme et enregistre. Et de même que la transcription ne s'agrandit pas en roman, le personnage ne s'élargit pas en « type » : tandis que le roman d'autrefois (Balzac, par exemple) peut présenter les particuliers comme des types (roman à la fois du personnage individualisé — porteur d'un nom propre — et de la société, des classes, catégories), le récit présentiste présente des gens dont chacun vaut instantanément pour le grand Je, medium global, ou « seul conteur ». « Un arabe » représente-t-il « les Arabes » (la « communauté »), « les pauvres », « la France d'en bas », « nous tous » ? C'est ce que le récit ne dit pas, puisqu'il est déjà passé à autre chose.

Annie Ernaux exprime à un moment² que ces « fragments » la laisse insatisfaite, et trouve qu'il y a « deux démarches possibles face aux faits réels » : les « relater avec précision³ », « hors de tout récit » — ou « les mettre de côté pour les faire (éventuellement) servir, entrer dans un ensemble (roman par exemple) ». Elle semble ne considérer que cette alternative : soit se récupérer comme auteur (l'auteur relie le disparate et constitue un ensemble), soit décrocher de la position d'auteur et transcrire le disparate, le pluriel qui ne constitue un ensemble que sur le mode du « homados » (rassemblement dans un même lieu : la Toile) L'alternative serait donc : soit l'unité (la cohérence) provient de moi-même auteur et de ma présence déictique, soit elle est déléguée au grand Auteur de toutes les intrigues désormais (appelé Progrès, Croissance, Globalisa-

1. Chronos est limité et infini (dit par exemple Deleuze lisant les Stoïciens, dans *Logique du sens*) ; Aïôn est fini comme l'instant, et illimité (parce que célébrable : la célébration est l'opération illimitante).

2. *Journal du dehors*, p. 85.

3. « relater » n'est pas « raconter » ; par exemple, il semble que le français ne puisse pas dire « relater des faits imaginaires » ; « relater » (rapporter) convient aux « faits réels ».

tion). C'est un Présent, d'une façon ou d'une autre. Botho Strauß constate aussi le disparate :

Le sujet est hors d'état d'ordonner en tant qu'auteur le disparate sans mesure qu'on lui transmet [*fourgue, fait passer*, « *zuspielen* »] et surimpose [*insère, monte, incruste*, « *einblenden* »] (...) I cannot make it cohere, la parole la plus profonde de l'époque, est léguée par le poète, par Pound, avant de se taire (...). Aucun sujet, pas même un Musil, ne serait capable de raconter les mouvements sans but compris tous dans le non-progrès englobant, de les mettre en ordre dans un prétérit (...) ¹

Comprendre, c'est mettre au prétérit (prendre et emporter ailleurs que dans le présent où on est) ; mais dans le « non-progrès englobant » (« *umfassender Nichtfortschritt* »), ou vaste présent de Chronos (ou Toile), le prétérit n'a plus d'accès. Botho Strauß ne se place pas devant l'alternative qu'Annie Ernaux décrit : soit transcrire, soit composer (un roman). Il n'y a plus d'histoires à raconter. Depuis *Der junge Mann*, Botho Strauß n'écrit plus de romans proprement dits. Pourtant, il continue à conter. La forme où il le fait ressemble à celle qu'Annie Ernaux adopte dans *Journal du dehors*, ou récemment encore dans *L'Occupation* : suite de fragments ou de « sites », sorte de journal ou carnet sans dates (ou rarement daté). Mais la ressemblance est de façade. Aucun des « fragments » de *Die Fehler des Kopisten* ne mérite le nom de fragment. Chacun au contraire ne vise qu'à faire le tour et se boucler. Chacun, quelque vaste que soit la question sociale ou politique que Botho Strauß y enferme ², est un cercle tracé pour qu'y apparaisse l'empreinte d'autre chose que le trop-plein du social ou du global, ou du « gloméral » (de « *glomus* » : le peloton, le compact, aggloméré, serré ; Marc Augé parle de « présent encombré », *Pour quoi vivons-nous*, Fayard, 2003). Botho Strauß écrit délibérément (et violemment) contre l'agglomération globale ; il écrit pour « faire place », ménager du vide, ou : la faute, le manque. C'est le sens du titre *Les Fautes du copiste*.

1. FK, p. 95 (99).

2. Beaucoup des faits, des spectacles ou des débats contemporains font leur empreinte dans FK ; en énumérant : portable, web, actualité cinématographique, théâtrale, scènes de rues, de stations-service, parents et enfants le jour de la rentrée à l'école maternelle, chômage, Kevin et autres prénoms, vidéo et violence, rumeur (menaçante) du trafic sur l'autoroute Berlin-Pologne proche, débris de la R.D.A., des ex-coopératives agricoles, destins de quelques Allemands de l'Est après la chute du Mur, discussions avec des exploitants agricoles ou forestiers de la commune du Brandebourg où le narrateur est venu habiter, vie sociale du petit village, etc. — mais énumérer et enregistrer les faits disparates (égrener et avaler comme le computer Chronos), c'est le contraire de ce que veut faire le récit aoristique de Botho Strauß.

(Monos)

Le titre se trouve ou s'explique vers la fin. D'abord dans un paragraphe sur les « copistes » :

Il y a des temps [époques, « Zeiten »] de transporteurs et les temps des fondateurs. Il y a des temps [saisons] pour les copistes — l'époque des grammairiens alexandrins et des moines du moyen âge. Et il y a ces temps-là [ces moments opportuns] où un simple artisan, par la rumination hors des chemins et que rien n'empêche [inexorable], reçoit la solution d'un problème singulier, et avec un rayon de soleil pour compas trace des cercles autour d'une belle fille¹.

À l'allemand « Zeit » est donnée ici sa diversité de sens, comme Pindare fait avec « Hôra » au début de la 8^e *Néméenne*. Ainsi, par ses avatars successifs, « Zeit » est le dieu, ou la déesse. C'est le temps (aiôn) opposable au présent chronométré ; le temps où une chose d'une sorte singulière (« einzigartig ») arrive, temps de la fondation, où le cercle d'une « polis » est tracé. Ce paragraphe (il contient l'adjectif « abwegig », « aberrant, erroné ») peut justifier la traduction de « Fehler » dans le titre *Fehler des Kopisten* par « erreurs » (le copiste qui transcrit ou relate, par exemple Annie Ernaux, « n'erre » pas) ; nous préférons « fautes », appuyé sur d'autres paragraphes. L'un, aphoristique, dit :

Aujourd'hui, où manque à chaque ton le manque [« das Fehlen fehlt »]².

Cela peut servir de commentaire à la narration du *Journal du dehors* : trop-plein présentiste des faits et des gens, trop-serré du « glomus » ; manque précisément le « dehors » (qu'est-ce qu'Annie Ernaux appelle le « dehors » ? Tout ce qui n'est pas le for intérieur de l'énonciatrice ? Mais l'espace déictique qu'ouvre l'énonciation a comme caractéristique justement qu'il s'empare de tout, et l'autre assis en face de moi dans le R.E.R. n'est pas un autre ou un « dehors », mais un « pareil », par le fait qu'il est transcrit dans ma narration présentiste, qui ne fonde rien). Dans un autre paragraphe, un des derniers, Botho Strauß dit :

1. FK, p. 170 [171].

2. FK, p. 189 [191].

Et ainsi la mesure de toutes choses restera le manque, le défaut, et seule l'Écriture, le medium du legs, de l'absence et de l'éloignement, peut chercher fidèlement et chaque jour plus finement à le déterminer¹.

À la transcription des faits agglomérés s'oppose l'Écriture avec, en allemand (« die Schrift ») comme en français, le sens sacré. Sa vocation ou liturgie, dans le présent compact, consiste à faire voir le manque : restaurer le prétérit. Le prétérit incurve le plan de la Toile, imprime un creux (« Senke »). Le « second » Botho Strauß (d'après le « tournant ») ne s'est pas détourné du social ou sociétal. Au contraire : l'« écriture-prétérit » s'efforce d'appréhender le social, non plus dans des héros particuliers (désignés comme représentatifs par le narrateur), mais comme un ensemble (une entité ou un manque). Le plein de la société ne peut pas contenir ce selon quoi nous pouvons vivre ensemble. Il appartient au conteur de montrer comment la Toile s'affaisse. Elle ne le fait pas sous la charge des faits (se chassant les uns les autres et constamment renouvelés dans chronos). Ce qui fléchit le plan, est le Passant : praeter-it. Dans chaque « paragraphe » de FK, il se passe « beaucoup de choses », comme chez Annie Ernaux (il se passe « la rumeur du monde »), mais une seule chose passe. Arc-boutée contre la société et la vitupérant, le récit n'est tourné, pourtant, que vers une chose. « Tourné vers une chose », chaque paragraphe mérite d'être appelé « monotropie » (on pourrait dire : « monochrome », ou « monade », ou « tropisme », ou — selon une autre désignation que Botho Strauß emploie dans *Personne d'autre* — « long moment »). L'alternative qu'Annie Ernaux décrit et où est selon elle l'écrivain devant le disparate aggloméré contemporain, ne vaut pas, pour Botho Strauß. Car le « monos » de la monotropie n'est ni l'auteur (l'écrivain), ni la Toile extensible (l'Auteur, s'augmentant à chaque moment de ce que chacun fait à part soi) ; « Monos » n'est aucun des gens que voit ou fait passer la narratrice du *Journal du dehors* (ceci valait pour le roman « ancien » : ainsi, la première page de *La Cousine Bette* est monotrope : elle ne regarde passer, dans les rues de Paris, parmi tous les passants, que Crevel). Monos est le prétérit en personne : chaque paragraphe de FK s'efforce de le faire passer, c'est-à-dire de le faire séparer en deux le compact présentiste, de fonder la « Entzweiung ». C'est la posture que le conteur Botho Strauß trouve, s'arc-boutant contre le « contemporain », et cherchant un mode de narration intensif (opposable à la narration extensive, ou —sible, du *Journal du dehors*) où le récit n'est plus couché dans le temps (ayant le

1. FK, p. 204 [205]. Ainsi le « défaut [manque, faille] de Dieu » aide le récit, aussi. « Gottes Fehl hilft » sont les trois derniers mots de l'ode « Dichterberuf » (« Vocation de poète ») de Hölderlin.

temps, disposant de lui), mais a à être le temps : autre espèce de mimésis. Le narrateur de FK mime le temps : il est anachorète et passant. La réduction à « un » que recherchent les paragraphes de FK est réduction à « l'un qui fonde » (fondateur justement et seulement parce que « manquant au présent »). La narration intensive ou aoristique peut donc se décrire comme « sociale » ou « politique » autant que « monadique » : chacune des monotopies se configure comme une cellule de moine, mais tout autant comme une « polis » : elle veut contenir le passé-passant inatteignable, non-arraisonnable, non-disponible (tandis que la Toile est l'image de la disponibilité immédiate de tout) seul capable d'instaurer le « nous ». La polis n'est polis que si le « passant » la partage. L'esthétique du récit-prétérit est la mimésis de ce qui n'est pas (n'est pas présent dans le grand présent de la Toile) et ne s'appréhende que dans le temps inéteu (aiôn). Ce mode de récit (essai de faire pièce au présentisme globalisé) n'est pas « mise en intrigue » du temps extensif, mais allégorie du préteit¹. L'allégorie parle d'« autre chose », de la « chose autre » : la chose passant et fondant le « nous » (la « Entzweiung ») et par laquelle seulement le « nous » est autre chose que : je et je et je et... C'est cette fondation sociale dans le préteit que nous voulons montrer en commentant le premier « monochrome » de *Couples, passants*, et le premier de FK. Celle-là est « manquée », celle-ci paraît « réussie ». Mais « manqué » et « réussi » ne sont pas les mots qui conviennent : une « fois » (ou une « Entzweiung ») n'est ni manquée ni réussie, elle est, et reste active parmi nous et fondatrice si le récit (le mythe) la célèbre à l'aoriste.

(Un homme)

Dans le premier paragraphe de *Paare passanten* (= PP), quelque chose, en puissance, se fonde : le récit à l'aoriste ne veut plus de toute façon parler que de ça, il ne se donne pas le temps (chronos) de parler d'autre chose, il reste sur (et il creuse) le « il était une fois » (une seule fois), qui fonde toutes les histoires (de couples ou de cités), chacune singulière, mais toutes la même. Donc : il était une fois — « un homme » —

1. Allégories du temps, dans FK : la principale est p. 122-125 [125-128] : le Temps y est une vieille femme aux pas de laquelle un jeune homme s'est attaché, s'efforçant d'imiter sa « démarche » (cette allégorie conclut la deuxième partie de FK, le récit en commence à l'aoriste : « Un jeune gaillard marchait [se mit à marcher] sur les talons d'une vieille femme (...) ». Autre allégorie (dans un paragraphe semé de « vocables » heideggériens) où le narrateur lui-même est le préteit : il passe en hâte (il se rend au théâtre) et surprend sur le visage d'une vieille femme qui le regarde avec étonnement passer, ce qu'il appelle un pan ou bout de « vie vécue » (l'antagoniste de la vie.com) (p. 90 [94]). Mais le paragraphe 1 de FK et le paragraphe 1 de *Paare passanten* se lisent aussi comme des allégories.

Un homme dans un costume gris trop court assis à table seul au restaurant, crie [appelle] brusquement « tchtt » vers [à l'intérieur de] la foule des clients babillant sans fin [sans but, comme ça, au hasard], (crie) si fort que tous, après que lui a répété cela deux fois, dirigent leur regard vers sa table et que la houle des voix bute, s'épuise [s'assèche, cesse de s'égoutter, se tarit] presque, et après un dernier, vigoureux « tchtt » de l'homme cède la place pour finir à un silence de mort. L'homme lève le doigt et l'oreille aux aguets voit vers le côté [regarde de côté] et tous les autres en silence [se tenant cois] guettent [écoutent] avec lui vers le côté. Puis, l'homme secoue la tête : non, ce n'était rien [il n'y avait rien]. Les clients se remettent à bouger, ils rient bêtement, raillent [se paient la tête de] l'homme qui les engagea [exhorta, invita] à écouter et avait transformé la société la plus mélangée en une troupe unanimement écoutante, même si pour quelques secondes seulement.

Un homme — *La Cousine Bette* aussi commence avec « un homme », « un gros homme de taille moyenne etc. » Mais la description par Balzac a une tout autre fonction que par Botho Strauß (« costume trop court »). Dans le récit de Balzac, elle commence à camper le personnage social, elle compose les premiers traits du type (Crevel, type du boutiquier arrivé et fruste) ; même si le narrateur dit d'abord « un homme », il donnera obligatoirement, au moment opportun, son nom propre, sans lequel il ne pourrait être ni lui-même ni archétype. Au contraire, il est essentiel que l'homme du paragraphe 1 de PP, jusqu'au bout du très court (mais vaste) récit, reste sans nom, et sa catégorie sociale indéfinie : « costume trop court » ne constitue pas un indice quant à sa profession, sa classe ; ça indique sa position : en excès, distinct de tous les autres (il ne doit être comme aucun autre, il est le neutre). Car c'est son action même dans le paragraphe qui va décrire son métier, ou ministère : il aura à passer entre tous, intimer silence dans le plein de paroles (ce qui équivaut à « crier dans le désert ») et fonder, à savoir : changer l'espace (espace quelconque : restaurant ; mi-public, mi-privé) en ce qui peut s'appeler du mot grec « temenos », espace à partager (« temnô », je coupe) parce qu'une divinité y séjourne ou y a séjourné (cf « templum »). Un homme — singulier (moine), le seul à être seul, à table (suppose-t-on). Comme la nymphe « archepolis » de Pindare (à la fois commençant et commandant la cité), il s'est « institué », de son propre chef ; lui qui était comme absent (nul ne faisait attention à lui) est d'un coup comme le seul présent (l'attention de tous est dirigée vers lui). Il est comme le conteur d'autrefois, du « il était une fois » : on fait cercle et silence. Mais comme le conteur d'autrefois, il n'a pas requis l'attention pour se montrer lui-même : il paraît désigner ou percevoir quelque chose sur le côté. Il n'a donc rien du narrateur pré-

sentiste (quand, au contraire, on lit dans *Journal du dehors*, simplement : « Dans le train. » — on comprend, on ajoute : « Je (narrateur) suis dans le train, je me montre montrant etc. »). Botho Strauß nous dit sans doute, ici où commence PP : il faudra considérer ou vous intéresser à autre chose que mes personnages, héros ; regarder sur le côté quelque chose — d'absent.

Un homme — il a un nom : tous les hommes en ont reçu un sous le ciel, dit Alkinoos (dans l'*Odyssée*), mais c'est ce « tous » que Botho Strauß ne veut pas considérer (tous des noms différents, mais tous semblables). Cet homme-ci (« ecce homo ») sera singulier, c'est-à-dire que son nom (le nom de l'événement qu'il est) sera, s'ils le veulent, porté par tous, comme le nom de Cyrène. Il sera singulier, l'homme d'une seule fois, au risque de ne pas même être un homme. Le récit de la fondation, le récit « archeopolis », doit courir le risque du singulier, de ce qui ne peut pas se mettre au pluriel : si l'homme accomplit sa vocation de fondation, ce qu'il fondera sera à jamais « un ». Le récit n'a qu'« un » à raconter. Ce n'est pas l'« un » qui commande la suite des nombres, mais l'« un » qui ne va pas plus loin. Le récit ne se donne aucun temps (tandis que le début de *La Cousine Bette* se donne l'étendue de temps nécessaire à semer des indices, des éléments, avant de lâcher le nom propre qui les enveloppe tous : Crevel). Dans le paragraphe 1 de PP, il n'y aura rien qu'« un » (homme) qui crie, de manière à entrer dans la foule (« ruft in die... »), comme un coin. Il faut que cela soit dit dans une même phrase : car l'homme n'est rien que cette « vocation ». Ce n'est pas lui qui « commence », ce n'est pas la foule, c'est la vocation, ce pour quoi il est envoyé, et s'il est distinct de la foule, c'est pour administrer le sacrement de la « Entzweiung » : introduire la différence qui fait communier. Le paragraphe 1 de PP ne raconte pas quelque chose qui se passe « dans le temps », il a à être le temps ; son mode d'être au temps n'est pas « l'intratemporalité », mais « l'extase », car c'est selon ce temps seulement (aiôn, durée pure, aoriste : ce qui ne passe qu'une fois sans relâche) qu'une communauté se fonde. Si « l'homme » disait ou criait un mot, ce serait « Zeit » (« Temps »). Le roman *Der junge Mann* commence par « Zeit Zeit Zeit », et par les enfants dans la rue demandant aux passants l'heure, le temps (« nach der Zeit fragen »). Le temps (au sens de l'instant de la fondation, « kairos » ou « hōra ») est en effet ce qui crie ou ce qu'on crie ; « le temps présent me crie qu'il ne peut être long », dit Augustin au Livre XI des *Confessions*, avant de poursuivre et de trouver que par « l'animus » le temps possède une étendue. Le récit aoristique a à longer (trouver de la durée à) la « fois » sans étendue ; il va « le long », « praeter-it », pas le long des rues comme le narrateur de *La Cousine Bette*, mais le long de ou avec le temps. Il a à camper le temps, comme l'antécé-

dent de tout récit et de toute « polis » ; cela ne veut pas dire qu'on pourrait se représenter une « polis » vide de citoyens, mais que l'homme, le conteur, est naturellement, originellement, « animal de polis » (le récit qui ne serait pas de chronos, mais d'aiôn ; ne se « déroulerait » pas — serait le récit rassembleur, « archepolis »).

La foule des convives « papote », va sans but, est « homados » (seulement réunie par un même espace). L'intervention du crieur en ferait un « laos », « peuple ». Les mots en allemand sont « Menge », puis « Schar ». La différence entre les deux est que « Schar » est « naturel » (« die ganze Vogelschar », dit une chanson traditionnelle, « la troupe des oiseaux ») ; « Schar » est la réunion de ce qui originellement va ensemble. La fondation de peuple échoue ridiculement. Pourtant, l'espace de quelques secondes, « ils » sont ensemble : comme un seul homme, ils miment l'homme, ils se sont arrêtés et guettent ce (parole ou acte) qui bénirait leur être ensemble. Reconnu comme faux liturgue, l'homme reçoit aussitôt un « sobriquet » (le verbe allemand « uzen », « moquer », sorte de palindrome du « zu » de la première phrase, veut dire proprement : appeler quelqu'un « Ulrich » — comme on dit en français : « se faire appeler Jules »). Il n'avait pas de nom, était « un homme », il porte maintenant un nom générique et socialement caractérisé : le nom du souffre-douleur, ou bouc émissaire, ou Christ. Et tel aura été son lot : il a « pris toutes les paroles du monde » comme le Christ est dit « prendre tous les péchés du monde », parce qu'il a cru avoir quelque chose de partageable à montrer, ou nommer, qu'il n'a pas su nommer, ou que la foule n'a pas su voir. Comme le Christ aux yeux des disciples d'Emmaüs, il a d'abord été « un homme », et il disparaît à l'instant où il est reconnu sous son nom. Savoir si son apparition instantanée fonde une communauté, ou a déjà sombré dans l'oubli — c'est affaire de commémoration, ou de désintérêt ; c'est toute la question de la « Entzweiung ».

(Nous, passants)

La configuration paraît tout autre dans le paragraphe 1 de FK : c'est dans l'espace (arpenté, délimité, habité), pas dans l'instant. Mais il s'y agit également de fondation, et de commémoration :

Sur une colline dans le Uckermark, j'ai bâti une maison, et à proprement parler ce sont deux maisons, une, la plus grande, avec vue sur une vaste cuvette de prairies, délimitée au sud par la forêt, le bois de Jakobsdorf. Et une plus petite dans son dos pour des hôtes qui ne viennent jamais, avec une chaufferie et une pièce pour le piano.

Heures, jours, semaines qui ailleurs passent [s'en vont] à tire-d'aile [d'un coup, en un éclair], s'étirent ici longtemps [passent ici tout en longueur], et nous, avec de longues marches à travers champs, tirons [passons] avec (eux). Nous mesurons à grand pas [parcourons ; arpentons], quand le soir descend, notre panorama [le cercle que notre regard embrasse]. Nous faisons en marchant le tour de l'étendue où la vue se circonscrit [le tour de notre horizon], entre la forêt et la lisière des champs. De chaque place [point] du chemin, nous reconnaissons la nouvelle maison sur la butte. Là-bas où nous passons, nous voulons, dès que, rentrés à la maison, nous regardons par la fenêtre, être passés tout à l'heure.

Fondation : à plusieurs, ils font des tours, tracent des cercles, afin de délimiter une portion de territoire, un « temenos » (comme Romulus ; mais pas du tout comme l'homme de Rousseau qui, le premier, a « enclos un terrain » : dans le paragraphe 1 de FK, personne ne se rend propriétaire de rien). Fonder se fait en marchant, en mesurant avec les pieds (le grec « pedon », « contrée », vient de « pous », « pied »), en se circonscrivant dans le cercle que la vue découvre (c'est-à-dire en restant planté dans le monde « primaire » — Botho Strauß appelle « secondaire » le monde virtuel de la Toile par laquelle chacun se croit comme chez soi dans le global).

À plusieurs, à deux : le lecteur n'apprend pas tout de suite qui est ce « nous » (c'est le fils et le père), mais, dans le premier paragraphe il voit simplement, naturellement, au « je » du premier alinéa se substituer un « nous » dans le second : le « je » de la première phrase de FK est tout de suite « social » (différent du « je » présentiste qui, dans l'association, ne peut jamais faire que « je et je »). Toute l'intrigue de FK¹

1. L'histoire : si FK raconte une histoire, elle est simple : Le narrateur a fait construire une maison dans la solitude du Uckermark, non loin de Berlin, il s'y installe avec sa mère, et son fils, Diu, 5 ans ; le récit commence au printemps. Les mois passent, Diu fait sa « rentrée », le narrateur se rend parfois à Berlin, mais il a fui toute « scène » (littéraire, théâtrale, politique, sociale, amicale, amoureuse), il observe la nature, mais sa vie n'est pas celle d'un ermite : elle est la recherche constante d'un vis-à-vis (d'un « tu »), d'une communauté. Le vide qu'il fait, la dépression (le creux, « die Senke ») où il s'est logé, sont hospitaliers ; l'hôte vient par instants, son nom est peut-être chaque fois « Diu ». L'enfant s'envole (vers la ville), le couple du père et de l'enfant se sépare ; reste « le creux » (« ...aus der nackten Mulde flohen », « [les chevreuils] s'enfuirent du creux (vallée, dépression) nu » — sont les derniers mots). Le texte de *Die Fehler des Kopisten* est fait d'une succession de « tropismes » ; ils sont groupés en quatre parties ; le contenu ou cadre de chacune est à peu près celui-ci :

- a l'installation dans la dépression naturelle (« Mulde », « Senke ») ; la nature est la cuvette recevant toutes les histoires ; la nature plutôt que la Toile ;
- b Berlin, le tumulte du global (gloméral) ; la Toile ;
- c retour à la nature, à l'enfant (Diu), à Dieu ; la vitupération sociale s'estompe ;
- d acheminement vers le vide, le silence, la séparation, la langue, le commun.

se résume à ce « nous-je », et peut s'envelopper dans le nom de « Entzweiung » : lente, au fil des saisons, fondation d'une communauté, d'un « nous » ; au moment où elle se défait, l'un des deux « associés » manquant à fréquenter la « polis », — c'est à ce moment-là qu'elle est fondée, que le « nous » forme véritablement une unité, non pas « je » et « je », mais quelque chose comme un ensemble semelfactif, singulier. La « koinônia » alors est revenu à « un », à son origine. Mais c'est de toute façon immédiatement au « un » que pense la première « monotropie » de FK. Le premier alinéa parle des « hôtes qui ne viennent jamais ». Ils ne vinrent pas et ne sont toujours pas venus (présent du passé — pour parler comme saint Augustin) ; ne sont pas là (présent du présent) ; ne viendront pas, autant que le narrateur, qui s'est retiré de toutes les « scènes » et n'a plus guère d'amis ou d'alliés, peut le conjecturer (présent du futur). Mais ce « nie kommen », « ne viennent jamais », se comprend aussi à l'aoriste : l'hôte (au singulier, cette fois) attendu, est passé, passe sans relâche, passera : c'est le prétérit (ou aoriste) ; le dieu sans lequel il n'est pas d'« habiter », de « vivre ensemble ».

Botho Strauß a pu trouver dans *Habiter, bâtir, penser*¹, l'essai de Heidegger, que « l'habiter » précède le « bâtir » (d'abord, originellement, l'homme habite cette terre). Dans l'écriture de Botho Strauß aussi, « Hügel » est là avant. « Hügel », c'est : colline, tertre et (par exemple dans les *Hymnes à la nuit* de Novalis), tombe. Tout de suite après, « Hügel » sera changé en « Bühel », mot de dialecte, presque un nom propre (« Bühl » est le nom d'une ville de la Forêt-Noire). Là où l'homme habite, toujours, quelque chose l'a précédé. Cela s'appelle d'un nom propre, comme le « génie du lieu », et c'est « du passé ». Ce sur quoi on bâtit a chaque fois la forme d'un tumulus, si on veut la voir, et c'est le « prétérit » (trépassé) que ce tumulus signale — c'est cela que l'habiter, et le récit, honorent. L'homme n'est jamais le « premier propriétaire » ; tout territoire, ramené à la nature, se présente comme occupé par un dieu (comme « l'île aux chèvres » du livre IX de l'*Odyssée*, vide en apparence), dont le nom propre local est toujours différent — mais c'est sous ses noms divers toujours le même dieu ; et dans Pindare comme dans Botho Strauß, il s'appelle Temps (Hôra, Kairos, Aiôn), Zeus — génitif : « dios » ; latin « dius », divin ; i-e « *dei », apparaît en brillant. Le fils du « narrateur » s'appelle Diu. C'est le héros du récit. Il est célébré du premier au dernier paragraphe. Pourtant, il disparaît souvent du plan du récit, paraît en allé, « prétérit ». Il apparaît, il brille, par intervalles ; ce sont chaque fois de courts « inter-

1. Botho Strauß a paraphrasé ce titre : *Wohnen Dämmern Lügen* (*Habiter s'éclairer [poindre] mentir*) est le titre d'un « récit » de 1994 (Hanser).

valles de lumière ». Botho Strauß dit, dans un paragraphe vers la fin de FK :

Il n'y a pour un texte aucun temps dans lequel on le comprendrait. Un texte dense [touffu, serré], en tout temps [allezeit], ne s'ouvrira que le temps de ces courts lucida intervalla (Schlegel) qui l'ont fait naître (...) ¹

La considération herméneutique vaut en même temps comme constat pédagogique, politique et narratologique : l'éducation, le « vivre ensemble » et le récit se font dans Aiôn, à ces instants où le sens se donne, tombe, comme un trait de lumière (Zeus, le brillant). Zeus, ou « dies », le jour : « cueillir le jour », en entendant dans « dies » « Zeus, Lumière », c'est ce que fait le conteur tout au long de FK, ou une part des paragraphes revient à la nature (l'autre part aux hommes, à la « société », au « monde »), et spécialement aux saisons, « die Jahreszeiten » ou « die Zeiten », en allemand, pluriel qui fait espérer ou transparaitre le Singulier, « die Zeit », le Temps, le Diviseur, la Césure, passant et partant (et produisant la « Entzweiung »). Ce sont elles, les Saisons, comme les divinités grecques appelées « Les Heures », qui éduquent l'enfant ; et lui, Diu, il est le Temps lui-même : il n'est que par elles, passe le long d'elles (les Saisons), mais, quand le conteur observe (minutieusement — même minutie que dans l'observation des rapports sociaux) le passage des saisons, c'est lui qu'il voit grandir et s'en aller. Et quand il est en effet parti (resté à Berlin pour le week-end), quand la « Entzweiung » est consommée ou parfaite, c'est alors qu'il s'appelle véritablement « Diu » ou « Dieu » ; et cela veut dire qu'il reste, hante la polis (est le dieu que le tertre honore). La séparation des deux unités du couple ne marque pas la fin de la « koinônia », elle la sacre au contraire comme « nous » indéfectible. C'est le contraire de ce qui se passe quand le pacte social est rompu : alors, les unités se dispersent, tous mènent la guerre chacun pour soi, et le disparate général fait attendre justement le Genre, le « Kit » (le conteneur où se rassemblent les pièces détachées) qui chapeautera la myriade d'individualismes. C'est la demande que le lecteur peut adresser à la narration du *Journal du dehors* : le Narrateur Général est attendu, est sommé de se présenter (démasquer). Le narrateur de FK s'absente d'une tout autre façon : il fait place, non pas au grand « Il » ou au grand « Je » (la « fin de l'histoire », dans le système de Hegel, est l'instauration définitive du « Je-concept »), mais au « Tu », en allemand : « Du ». C'est une autre des motivations du nom « Diu » : Diu n'est que comme deuxième personne, comme l'enfant qu'on éduque et comme le dieu qu'on invoque (Dieu ne doit, par essence, exister qu'à la

1. FK, p. 171 (172).

deuxième personne, à aucune autre) ; un dieu qu'on éduque, élève et fait passer, afin de vivre tout le temps (après comme avant son départ) avec lui, c'est « l'intrigue » de FK.

Le second alinéa contient l'allusion à une autre encore des motivations du nom de Diu. « Diu », adverbe, veut dire en latin « longtemps ». Dans la première phrase du second alinéa, c'est l'équivalent allemand de « diu » qui est répété : « lange », « lang » (« entlang », correspondant à « praeter », est aussi d'une remarquable fréquence dans l'écriture de Botho Strauß : voir un emploi caractéristique dans le premier paragraphe de *Der junge Mann*). Ils font (les deux compagnons, le fils et le père) comme le temps : ils vont, tirent (« ziehen »), passent le long. Le temps est leur compagnon (la préposition sociale « mit » est employée quatre fois), l'un des deux, Diu, étant, lui-même, le « long temps » (il passe, dieu, incognito, comme parfois les dieux dans Homère, ou le Christ à Emmaüs, ou dans la légende de saint Christophe). Ils « ont le temps » dans ce sens particulier (privilege opposable à l'urgentisme postmoderne ; mais il ne s'agit pas de « lenteur » au sens où Pierre Sansot, par exemple, en parle : rien n'est plus urgent, pour le conteur, que d'être « du temps » — plutôt que « de son temps » — et l'aoriste n'est pas le temps du farniente). Allonger (mettre en intrigue) l'instant inétendu (aiôn) est la tâche, opposable à tout le « contemporain », que prend en charge le conteur à l'aoriste aujourd'hui. Est-ce une liturgie élitiste ? En apparence. Ce reproche est fait à Botho Strauß : de politique être devenu « privé ». Mais FK montre justement que le global équivaut à la tyrannie du privé : l'individualiste n'est pas l'anachorète, mais le piéton téléphonant. Le narrateur de FK s'est retiré à l'écart des foules ; mais la métropole Berlin est à une heure de route ; et la deuxième partie de FK, particulièrement, est pleine du bruit de la planète et des médias.

Mais ce n'est pas cela (Berlin, le Global) principalement que le narrateur anachorète veut observer et dépeindre ; la façon dont le paragraphe 1 (et d'autres paragraphes ensuite) décrit le « poste d'observation », donne une autre indication, un autre *sens*. Il habite une maison neuve sur un tertre ; mais le second alinéa le fait voir (lui tout seul, comme un seul, comme un « nous ») dehors, en promenade, faisant le tour de la dépression, de la combe ou du creux au milieu duquel, sur la butte, la maison s'élève. La topographie est la même qu'à Cyrène, selon la 9^e *Pythique*, dont nous parlions au début : « es ochthon amphipedon », « dans la plaine au tertre, à la butte ». Le narrateur, au long du récit, ne se montre presque jamais vaquant dans la maison : presque toujours dans la « combe », « amphipedon », se promenant, cueillant des fruits, nageant, ou, l'hiver, patinant sur l'étang gelé. La maison, vue du dehors, est décrite au fil des saisons, proie des temps, abri des oiseaux plus que domicile des hommes ;

ce que le narrateur habite vraiment, c'est là où il marche : les prairies, la lisière des forêts, la combe. Le couple tertre-cuvette paraît correspondre au couple polis-astu, ville haute-ville basse, des Grecs : « polis » (ou « akropolis ») est la cité ramenée à son plus exigü, à sa pointe, à son origine vivante, où sont les dieux, les temples, où la fondation mythique est rappelée. « Astu » : la cité comme territoire délimité, qu'on arpente, où on va à ses affaires. Les deux alinéas du premier paragraphe de FK parlent de l'une puis de l'autre, et la dernière phrase parle de commémoration. Elle enchaîne les trois temps (présent, passé, futur), mais cet enchaînement n'est pas couché dans la « distensio animi » (Augustin) ni le vaste présent de la Toile. Le temps qui reste, domine et commande, est l'aoriste : « gegangen sein ». Nous voulons être passé, avoir été, dit la phrase. Le moment ou le point de la promenade, au moment où il est vécu, ou atteint, est, à ce moment-là, déjà célébré, répété, voulu ; la répétition (« l'éternel retour ») en est voulu parce qu'il fut un « intervalle lumineux », cette sorte d'intervalles qui aère le compact présentiste.

La question n'est donc pas celle du privé — où l'on se réfugie par misanthropie — opposé au public ou au politique. Le creux où habite le conteur n'est pas privé. Si ne s'y rencontre qu'un « nous-je », c'est que le personnel du récit est réduit à l'essentiel, à la pointe (le premier paragraphe de PP mettait encore en scène une « foule » et un « homme »). Le personnel est : le servant (ou suivant), et le dieu à venir (ou advenu). Ce couple est 2 ou 1, sa nécessité naturelle est de se défaire, le récit de FK n'est que le récit de la séparation. Mais la séparation est à l'aoriste : elle est là dès le commencement, elle se passe à chaque instant, mais à la fin elle se passe encore, ne s'est pas passée. Ainsi en va-t-il de notre rapport avec ce où se fonde toute communauté : cela a à être appelé, rappelé, tout le temps. C'est l'office du conteur : le creux qu'il habite est hospitalier, est social (« creux » plutôt que « creuset » social), est prétérit, reçoit le mythe de la « fois où tout commence ». On ne peut pas dire qu'il n'y a personne, ou qu'il n'y a qu'un « seul homme », dans le premier et dans le dernier paragraphe (qui montre la combe « vide ») de FK : il y reste de tout temps l'empreinte du dieu qui est passé, et à propos de laquelle (l'absente, la prétérite) tous ensemble comme un seul les hommes se réunissent, sont « laos », tandis qu'ils font « homados » quand le pacte qui les relie se réduit au « et ». Le dieu, Dieu, ou : le Christ, le prétérit : il incurve le plan ou la toile présentiste, parce que chaque paragraphe de FK prend en charge (par la vitupération) les « vices » de la globalisation, fléchit (comme la barque de saint Christophe) à la fois sous le poids du récit vitupérant surchargé, et sous le pied léger du Passant.

Produire « une littérature d’effraction » pour « faire exploser le refoulé social ». Projet littéraire, effraction sociale et engagement politique dans l’œuvre autosociobiographique d’Annie Ernaux

Isabelle Charpentier

Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines

Cette communication se propose de reprendre une partie de la démarche initiée dans le cadre d’une thèse de science politique, portant, d’une part, sur les conditions de production de l’œuvre de l’écrivain Annie Ernaux, en particulier sur les enjeux ambivalents de ce projet indissociablement littéraire et politique — c’est essentiellement cet aspect que nous résumerons ici —, et, d’autre part, sur la diversité sociale de ses réceptions et de ses usages sociaux et politiques¹. Au travers d’un produit littéraire singulier, dans une problématique pluridisciplinaire que l’on pourrait qualifier de « sociologie politique de la littérature », cette étude souhaite apporter une contribution originale à la connaissance des processus sociaux de formation des œuvres et de leur « valeur² » — tant littéraire que sociale —, mais aussi des logiques et modalités de fluctuation de celle-ci au cours du temps. L’objectif était enfin d’appréhender les déterminants sociaux de leurs réceptions différenciées en fonction des dispo-

1. I. Charpentier, *Une Intellectuelle déplacée. Enjeux et usages sociaux et politiques de l’œuvre d’Annie Ernaux (1974-1998)*, Thèse de Doctorat de Science Politique, Amiens, Université de Picardie — Jules Verne, 1999, 3 volumes, 849 pages (731 pages et 118 pages d’annexes). À paraître.

2. Voir C. Lafarge, *La Valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983. Voir aussi P. Bourdieu, « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 13, février 1977, pp. 3-43.

sitions des différents types de lecteurs qui se les approprient¹. L'une des hypothèses de départ est que le fait littéraire, tant dans son aspect production que comme activité de réception², peut permettre d'activer et d'actualiser des représentations du monde social, lesquelles fonctionnent comme des opérateurs dans la construction des identités, qu'elles soient sociales, sexuelles ou politiques³. Une telle démarche de recherche⁴ supposait de dépasser les fausses oppositions, pourtant traditionnelles, entre analyse interne et analyse externe des œuvres, pour au contraire tenter de saisir l'indissociabilité du procès de communication littéraire, en rassemblant les trois éléments que d'ordinaire on sépare dans les enquêtes : l'auteur ou le producteur, le texte ou le message, le lecteur ou le récepteur. Pour tenter de comprendre les diverses prises de position de l'écrivain et de ses récepteurs, le travail a donc été effectué par strates successives, à la fois en amont et en aval de l'activité de production littéraire. En aval — et c'est l'aspect de la recherche que je n'évoquerai pas ici —, j'ai cherché à analyser à plusieurs niveaux les conditions et les logiques des réceptions différenciées de l'œuvre d'Annie Ernaux, dans différents espaces sociaux de circulation, afin de dessiner progressivement des cercles de récepteurs socialement situés, placés dans un rapport de plus ou moins grande proximité au champ littéraire : critiques littéraires qui commentent l'œuvre⁵,

1. Voir notamment R. Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985 et C. Fossé-Poliak, G. Mauger, B. Pudal, *Histoires de lecteurs*, Paris, Nathan, 1999. Pour une synthèse récente, voir C. Horellou-Lafarge, M. Segré, *Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2003.

2. Pour des synthèses sur ce courant de recherche, voir B. Le Grignou, « La réception des médias : un mauvais objet », in D. Georgakakis, J.-M. Utard (dir.), *Sciences des médias. Jalons pour une histoire politique*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 179-194 ; du même auteur, *Du Côté du public. Usages et réceptions de la télévision*, Paris, Economica, 2003 ; J.-P. Esquenazi. *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2003 ; P. Beaud, « Les théories de la réception. Présentation », in *Réseaux*, n° 68, 1994 ; D. Pasquier, « Les travaux sur la réception. Introduction », in P. Beaud, P. Flichy, D. Pasquier, J.-L. Quéré. *Sociologie de la communication*, Paris, CENT, 1997. Voir aussi, à paraître, I. Charpentier (dir.), *Actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*, Saint-Quentin-en-Yvelines, Presses de l'Université de Versailles — Saint-Quentin-en-Yvelines / Éditions du Temps, en 2005.

3. Dans la même optique, voir F. de Singly. « Le livre et la construction de l'identité », in M. Chaudron, F. de Singly (dir.), *Identité, lecture, écriture*, Paris, BPI / Centre Georges Pompidou, 1993. Voir aussi, dans une perspective sociologique différente, N. Heinich, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.

4. Pour une présentation synthétique de la problématique et de la démarche suivies, on se permet de renvoyer à I. Charpentier, « Lectures sociopolitiques d'une œuvre littéraire à dimension auto- sociologiquement », in M.-C. Vanbreemersch (dir.), *Réceptions de l'œuvre littéraire*, Paris, L'Harmattan, coll. Les Cahiers du CEFRESS, 2004.

5. Sur cet aspect, voir I. Charpentier, « Anamorphoses des réceptions critiques d'Annie Ernaux. Ambivalences et malentendus d'appropriation », in F. Thumerel (dir.), *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université / SODIS, 2004. Dans une optique similaire, même si les conclusions des enquêtes divergent, voir le travail pionnier

médiateurs du livre, soit en l'espèce des bibliothécaires et des professeurs de Français¹, qui la prescrivent, enfin lecteurs « ordinaires » qui la lisent et y réagissent ensuite en écrivant à l'auteur².

La présente contribution s'attachera plutôt à rendre compte de l'étude menée en amont, sur les conditions sociales de production du projet littéraire d'Annie Ernaux : la trajectoire et les propriétés sociales de l'écrivain ont été reliées aux particularités de son œuvre et de sa position dans le champ littéraire. Sont ainsi objectivés son itinéraire socio-biographique et la genèse de son rapport à l'écriture, les déterminants et les enjeux indissociablement sociaux, politiques et littéraires des formes d'écriture « blanche », dépouillée, qui font la marque singulière de l'expression littéraire de l'écrivain, enfin la position originale (sinon marginale) qu'elle occupe relationnellement dans le champ littéraire contemporain sur la base d'une étude prosopographique³.

Pour préciser ces différents aspects et présenter quelques-uns des résultats saillants auxquels aboutit l'analyse, il convient d'abord de rappeler pourquoi, dans une telle optique, il est apparu pertinent de travailler sur les conditions de production de l'œuvre d'Annie Ernaux, en mettant en évidence les spécificités qu'elle recèle et qui sont susceptibles d'intéresser le sociologue.

En premier lieu, l'écrivain apparaît comme une intellectuelle que l'on pourrait qualifier, en jouant sur les différents sens de ce mot, de « déplaçée », qui produit une littérature auto-sociobiographique⁴ qu'elle décrit

de J. Jurt, *La Réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos, 1926-1936*, Paris, Jean-Michel Place, 1980.

1. Pour une présentation des premiers résultats de l'enquête de réception, voir I. Charpentier. « De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux », in *Politix*, n° 27, 3^e trim. 1994, pp. 45-75.

2. Ces réceptions « ordinaires » sont appréhendées à travers un matériau original, auquel les écrivains en activité laissent rarement accès, le courrier des lecteurs, qu'A. Ernaux nous a aimablement communiqué.

3. Nous avons procédé à l'étude des propriétés sociales, littéraires et politiques d'un corpus de 180 écrivains français de la même génération qu'A. Ernaux (hommes et femmes), caractérisés notamment par la production d'au moins trois ouvrages, dont au moins un livre d'inspiration autobiographique.

4. Sur l'écriture autosociobiographique comme renouvellement de l'autobiographie, voir F. Thumerel, « Littérature et sociologie : *La Honte* ou comment réformer l'autobiographie », in F. Thumerel, *Le Champ littéraire français au xx^e siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2002, pp. 83-101. Pour qualifier l'œuvre d'A. Ernaux, G. Lokoy parle, elle, de « socio-autobiographie ». Voir G. Lokoy, *L'Œuvre d'Annie Ernaux. Une histoire, plusieurs visions*, Institut d'Études romanes, Université de Bergen, 1992, p. 72.

elle-même comme une « littérature d'effraction¹ », susceptible de faire « exploser le refoulé social². »

L'autosociobiographie : à la croisée de l'autobiographie littéraire et de l'auto-socioanalyse

Annie Ernaux, qui affirme dans *Une Femme* que son œuvre est située « au-dessous de la littérature³ », situe son travail à la croisée de l'*autobiographie littéraire* et de ce que les sociologues appellent l'*auto-socioanalyse*. Pour revenir simplement sur cette notion systématisée en particulier par Pierre Bourdieu, il s'agit pour l'écrivain, dans une œuvre qui se présente néanmoins avant tout comme littéraire, de retracer tout au long de ses récits — qu'ils soient implicitement autobiographiques comme au début de l'entrée en écriture⁴ ou explicitement à partir de *La Femme gelée* en 1981⁵ et surtout de *La Place* en 1984⁶ — sa trajectoire sociale, en essayant de faire un travail de sociologue, *i.e.* en fournissant les éléments d'une analyse sociologique tant de ce parcours sociobiographique que des effets qu'il a produits sur son écriture, et ce aussi bien grâce aux thèmes qu'elle aborde que dans *le style* — évolutif — qu'elle construit. Par une écriture littéraire sociologiquement instruite, elle cherche à rendre compte tant de ses propres conditions sociales de production (et de celles de ses « semblables sociaux») que de la position qu'elle occupe dans le monde social, plus précisément de l'ensemble des positions qu'elle y a successivement occupé, pour devenir « l'ethnologue de soi-même⁷ ».

1. A. Ernaux, Entretien avec F. Salvaing, « L'ethnologue de soi-même », in *L'Humanité Dimanche*, 16 janvier 1997.

2. A. Ernaux, Entretien avec J. Savigneau, in *Le Monde des livres*, 3 février 1984.

3. A. Ernaux, *Une Femme*, Paris, Gallimard, 1988, p. 23.

4. Le premier récit, publié en 1974 (*Les Armoires vides*, Paris, Gallimard), comme le second (*Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, 1977), se présentent — et sont classés dans le catalogue de l'éditeur — comme des romans (voir *infra*), mais sont en fait des autobiographies déguisées, au sens que P. Lejeune donne à cette catégorie : « textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer », in *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 25.

5. A. Ernaux, *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, 1981.

6. A. Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, 1984.

7. A. Ernaux, Entretien avec F. Salvaing, art. cité.

Acculturation scolaire, honte sociale et trahison de classe : l'épreuve du langage

Si Annie Ernaux fournit, dans son travail littéraire, des éléments d'analyse sociologique de sa propre trajectoire sociale, c'est donc en premier lieu au travers des thèmes qu'elle aborde dans ses récits, peu habituels, au moins sous cette forme et avec cette systémativité, en littérature, en particulier dans le champ littéraire contemporain, thèmes qui affichent nettement leur dimension sociale et politique.

L'auteur est née dans un bourg normand en 1940, fille unique de parents d'origine rurale, d'abord ouvriers devenus petits commerçants (ils tiennent une épicerie-café), et qui ont cherché toute leur vie à paraître « plus commerçants qu'ouvriers¹ ». Sous la pression de sa mère, de la « volonté sociale du couple² » et grâce à une bourse, elle effectue une brillante scolarité primaire et secondaire dans un établissement privé catholique. Etudiante boursière, « arriviste de la culture³ », elle fait ensuite à Rouen des études de Lettres modernes et se montre rétrospectivement très lucide sur les conditions sociales de possibilité de ce « choix » : « statistiquement un vrai choix de fille et le bouquet, de petite-bourgeoise », écrit-elle dans *La Femme gelée*⁴ ; ou encore, dans *Les Armoires vides* : « La littérature, même, c'est un symptôme de pauvreté, le moyen classique pour fuir son milieu⁵ ». En 1964, elle se marie bourgeoisement avec un étudiant de Sciences Po, dont elle aura deux fils. En 1967, elle obtient le CAPES, juste avant la mort de son père. Cette précision est d'importance, dans la mesure où Annie Ernaux lie régulièrement la mort du père avec sa titularisation comme enseignante, autrement dit son passage certifié dans « l'autre monde ». Cette perte emblématique « incarne » pour la jeune femme la double rupture matérielle et symbolique avec la classe d'origine. L'épreuve du concours — au double sens du terme — est d'ailleurs clairement présentée dès la première page de *La Place* comme une « cérémonie » initiatique, ultime rituel de passage au terme duquel l'auteur bascule « dans cette moitié du monde pour laquelle l'autre n'est qu'un décor⁶ ». Elle obtient ensuite l'agrégation de Lettres en 1971. Elle enseigne dans des lycées techniques et généraux en province puis en banlieue parisienne, enfin au CNED, devenant ainsi une « enseignante sans élèves ».

1. A. Ernaux, *La Place*, op. cit., p. 45.

2. A. Ernaux, *Une Femme*, op. cit., p. 39.

3. A. Ernaux, *Les Armoires vides*, op. cit., p. 168.

4. A. Ernaux, *La Femme gelée*, op. cit., p. 107.

5. A. Ernaux, *Les Armoires vides*, op. cit., p. 169-170.

6. A. Ernaux, *La Place*, op. cit., p. 96.

Devenue parallèlement un écrivain au succès public grandissant, publiée dans la prestigieuse collection Blanche chez Gallimard depuis son premier récit paru en 1974, elle obtient en 1984 le prix Renaudot pour *La Place*. Grâce au capital culturel acquis par le biais de l'école, elle est donc une « métis sociale ¹ », une « déclassée par le haut ² », ou encore une « transfuge de classe », comme elle aime souvent à se définir elle-même ³. Se fondant sur sa propre expérience d'une trajectoire sociale improbable, elle décrit dans ses récits auto-sociobiographiques le monde et les représentations des petits commerçants en zone rurale dans la période de l'après-guerre, et cherche à rendre ce qu'elle présente comme le vécu des dominés. Elle tend aussi et surtout à saisir les effets des déplacements — parfois de grande ampleur — dans l'espace social sur les perceptions que les mobiles sociaux ascendants ont du monde social et politique au sens large du terme, les effets de la confrontation à la culture légitime diffusée par l'école ⁴, la rupture que la scolarisation introduit avec le milieu familial d'origine ⁵, les malaises enfin que de telles trajectoires créent chez les individus qui les expérimentent : confrontés à une « impossible identité ⁶ », toujours « déplacés » où qu'ils soient socialement, ces « transfuges » ont le plus grand mal à trouver leur place dans l'espace social.

Toutefois, écrire sur les effets d'une telle posture de « l'entre-deux ⁷ », et sur la honte sociale qu'elle génère, ne va pas de soi : ayant intériorisé « l'indignité » culturelle de ses origines populaires, Annie Ernaux a ainsi longtemps estimé que la réalité triviale qu'elle vivait était indicible, incon-

1. L'expression est empruntée à C. Grignon, Préface à R. Hoggart, 33 *Newport Street, autobiographie d'un intellectuel issu des classes populaires anglaises*, Paris, Seuil / Gallimard, 1991, p. 8.

2. L'expression est de R. Hoggart, *La Culture du pauvre*, Paris, Minuit, 1971.

3. Pour une explicitation directe, voir A. Ernaux, « Transfuge », dans le recueil d'entretiens avec F.-Y. Jeannet, *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, pp. 65-77.

4. L'expression « transfuge de classe » désigne en effet en sociologie « les cas où [...] le titre scolaire obtenu est supérieur au titre attendu pour une origine sociale donnée et où, de ce fait, la position atteinte est supérieure à celle de la famille d'origine [...]. [Les dispositions des "transfuges" d'origine populaire] s'avèrent "inadaptées" aux positions qu'ils occupent au terme de réussites scolaires d'exception », G. Mauger, « Gauchisme, contre-culture et néolibéralisme : pour une histoire de la "génération de mai 68" », in CURAPP, *L'Identité politique*, Paris, PUF, 1994, p. 213.

5. Voir C. Baudelot, « Les dimensions psychologiques, morales et corporelles des rapports de classe : Pierre Bourdieu et Annie Ernaux », in F. Thumerel (dir.), *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, op. cit.

6. L'expression est empruntée à J.-P. Terrail, « De quelques histoires de transfuges », in *Cahiers du LASA*, Université de Caen, Département de Sociologie et d'Anthropologie, n° 2, 1984. Sous un angle de psychologie sociale, voir aussi l'étude de V. de Gaulejac, *La Névrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité*, Paris, Hommes et groupes Éditeurs, 1987, en partie fondée sur l'étude de l'œuvre d'A. Ernaux.

7. Voir F. Thumerel (dir.), *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, op. cit.

venante et qu'elle ne méritait pas d'être racontée, de devenir « objet littéraire » :

Quand j'étais enfant et adolescente, je nous sentais (ma famille, le quartier, moi) hors littérature, indignes d'être analysés et décrits, à peu près de la même façon que nous n'étions pas très sortables¹.

Qui plus est, elle n'a pas su immédiatement comment en rendre compte sans la trahir (voir *infra*). Cette tension n'est donc pas nouvelle, Annie Ernaux la percevait déjà enfant à l'école, bien avant l'entrée en écriture. On trouve notamment dans *La Place* des indications qui permettent de reconstituer l'univers familier de références de l'auteur à l'époque et les contradictions dans lesquelles la fillette scolarisée était prise :

Dans les rédactions, j'essayais d'utiliser ce qui fait bien, c'est-à-dire ce qui se rapprochait de mes lectures, « tapis jonché de feuilles », etc. [...] Et comme la littérature que je connaissais ne parlait pas d'une mère qui s'endormait à table de fatigue après souper ou de repas d'inhumation où l'on chante, je jugeais qu'il ne fallait pas en parler. [...] Quand j'ai commencé à écrire, je me désespérais de ne pas faire de la beauté à chaque phrase².

Fascinée et déferente envers ce nouveau monde, c'est dorénavant à son aune que l'enfant va jauger et juger toutes les valeurs et pratiques en vigueur dans le milieu familial d'origine. L'école « libre » symbolise en effet le basculement dans l'univers des livres et de la culture, avec le cortège de contraintes que ce mode d'accession aux études implique : contrôle de l'hexis corporelle et des affects, déni des « goûts », des comportements et du langage qui ont cours dans la famille, bannissement de l'accent et du patois, rectification de l'intonation... Ainsi s'exprime Denise Lesur, le « double » d'Annie Ernaux dans *Les Armoires vides* :

[...] j'ai la tête bruisante de mots, dominus, le maître, the cat is on the table, à côté les dettes des clients, les livraisons d'huile en retard font figure de choses sans importance. [...] Comment aurais-je pu faire pour ne pas retenir, jusqu'à l'intonation même, ces mots de la maîtresse qui ouvraient à deux battants sur l'inconnu, sur tout ce qui n'était pas la boutique couverte de pas boueux, les crialleries du souper, les humiliations... [...] Chez moi, j'étais libre de puiser dans les bocaux et les pots de confite, d'agacer les vieux souflets, de parler comme les mots me venaient, du popu

1. A. Ernaux, Entretien avec A. Clavel, in *L'Événement du Jeudi*, 29 avril-5 mai 1993.

2. A. Ernaux, *La Place*, op. cit., p. 10. Voir aussi C. Fau, « Le problème du langage chez Annie Ernaux », in *French Review*, vol. 68, n° 3, février 1995.

et du patois¹. [...] Toutes ces remarques, ces ricanements, non, les choses de mon univers n'avaient pas cours à l'école. [...] Les profs, [...] ils ne tiendraient pas une journée chez moi, ils seraient dégoûtés, continuellement ils disent qu'ils ont horreur des gens vulgaires, ils font les dégoûtés si on éternue fort, si on se gratte, si on ne sait pas s'exprimer. [...] Il n'y a peut-être jamais eu d'équilibre entre mes mondes². Il a bien fallu en choisir un, comme point de repère, on est obligé. Si j'avais choisi celui de mes parents, de la famille Lesur, encore pire, la moitié carburait au picrate, je n'aurais pas voulu réussir à l'école, ça ne m'aurait rien fait de vendre des patates derrière le comptoir, je n'aurais pas été à la fac. Il fallait bien haïr toute la boutique, le troquet, la clientèle de minables à l'ardoise. [...] Etrangère à mes parents, à mon milieu, je ne voulais plus les regarder. [...] Le pire, c'était que la classe, [...] ce n'était pas non plus mon vrai lieu. Pourtant, j'y aspirais de toutes mes forces. [...] Il faut encore creuser l'écart, semer définitivement le café-épicerie, l'enfance péquenaude, les copines à indéfrisable... Entrer à la fac³.

1. On trouve les mêmes remarques sur cette infériorité linguistique intériorisée, renvoyant à l'indignité sociale, originelle et fondatrice, chez un autre transfuge de classe, A. Memmi. Il évoque en ces termes les tensions que la périlleuse confrontation des deux langues actualise : « Je ne parlais comme personne, malheureusement. J'essayais de prononcer une langue qui n'était pas la mienne. [...] [Je] portais mes marques avec ostentation et roulais les r plus fort. Mais j'avais beau faire, je les enviais. [...] J'affectais de refuser le langage châtié, trop policé. C'est le fond qui m'importait, qui devait dicter les mots pour le nommer. Je ne refusais ni l'argot, ni l'invention verbale, ni même l'incorrection si elle me paraissait efficace. Je ne sais plus aujourd'hui si j'étais sincère. Peut-être sentais-je que, malgré mes efforts, jamais je ne parlais aussi bien que mes camarades dotés par leur naissance d'un outil quasi-parfait » (*La Statue de sel*, Paris, Gallimard, 1953 et coll. Folio n° 206, p. 120 et 124). Il confesse aussi en des termes similaires cette honte des siens, liée à leur langue, au sentiment que sa famille est « déplacée » lorsque ses membres se trouvent confrontés aux valeurs dominantes, à l'occasion par exemple d'un départ en colonie de vacances : « Je vis [mes parents], pour la première fois, gauches et honteux d'eux-mêmes... Ils chuchotaient, probablement gênés de leur patois, qui m'apparut vulgaire et déplacé » (*La Statue de sel*, *op. cit.*, p. 59).

2. R. Hoggart souligne aussi cette « schizophrénie sociale » : « Le boursier appartient [...] à deux mondes qui n'ont presque rien en commun, celui de l'école et celui du foyer. Une fois au lycée, il apprend vite à utiliser deux accents, peut-être même à se composer deux personnages et à obéir alternativement à deux codes culturels » (*La Culture du pauvre*, *op. cit.*, « Déracinés et déclassés », p. 352).

3. A. Ernaux, *Les Armoires vides*, *op. cit.*, p. 66, 67, 75, 78, 83, 94, 100, 119 et 161. On a parfois pris la liberté d'accoler des citations extraites d'un même ouvrage, mais situées à des endroits éventuellement éloignés du récit. Ce parti-pris permet, nous semble-t-il, de signifier la cohérence du projet auctorial et sa logique, mais aussi facilite une lecture sociologique (i.e. objectivante) de l'œuvre. On retrouve une nouvelle fois ce même malaise chez A. Memmi : « Je suis mal à l'aise dans mon pays natal et n'en connais pas d'autre, ma culture est d'emprunt et ma langue maternelle infirme [...]. Je vis bien que si je me coupais inévitablement de mon milieu d'origine, je n'entraîrais pas dans un autre. À cheval sur deux civilisations, j'allais me trouver également à cheval sur deux classes » (*La Statue de sel*, *op. cit.*, p. 364 et 123).

C'est donc essentiellement *le langage* qui vient cristalliser la rupture entre les deux mondes : celui de l'école, châtié et constamment contrôlé, invalide brutalement les pratiques linguistiques qui ont cours dans le milieu familial. « Tout ce qui touche au langage est dans mon souvenir motif de rancœur et de chicanes douloureuses, bien plus que l'argent », note ainsi Annie Ernaux dans *La Place*¹. Les remarques sur l'apprentissage du langage normé des dominants, sans référent dans l'expérience réelle — « pire qu'une langue étrangère » écrit-elle dans *Les Armoires vides*² —, et la séparation d'avec « le monde d'en bas³ » qu'il signifie, abondent dans l'œuvre d'Annie Ernaux : « Enfant, quand je m'efforçais de m'exprimer dans un langage châtié, j'avais l'impression de me jeter dans le vide », se souvient-elle dans *La Place*⁴ ; ou encore :

il se trouve des gens pour apprécier le « pittoresque du patois » et du français populaire. Ainsi Proust relevait avec ravissement les incorrections et les mots anciens de Françoise. Seule l'esthétique lui importe parce que Françoise est sa bonne et non sa mère. Que lui-même n'a jamais senti ces tournures lui venir aux lèvres spontanément. Pour mon père, le patois était quelque chose de vieux et de laid, un signe d'infériorité. [...] Il lui a toujours paru impossible que l'on puisse parler « bien » naturellement. Toubib ou curé, il fallait se forcer, s'écouter, quitte chez soi à se laisser aller. [...] Toujours parler avec précaution, peur indicible du mot de travers, d'aussi mauvais effet que de lâcher un pet⁵.

Dans *La Honte* en particulier, Annie Ernaux évoque longuement les effets ataviques du premier langage :

Parler bien suppose un effort, chercher un autre mot à la place de celui qui vient spontanément, emprunter une voix plus légère, précautionneuse, comme si l'on manipulait des objets délicats. [...] Mon père dit souvent « j'avions » et « j'étions », lorsque je le reprends, il prononce « nous avions » avec affectation, en détachant les syllabes, ajoutant sur son ton habituel, « si tu veux », signifiant par cette concession le peu d'importance qu'a le beau parler pour lui. En 52, j'écris en « bon français » mais je dis sans doute « d'où que tu reviens » et « je me débarbouille » pour « je me lave » comme mes parents, puisque nous vivons dans le même usage du monde⁶.

1. A. Ernaux, *La Place*, op. cit., p. 64.

2. A. Ernaux, *Les Armoires vides*, op. cit., p. 53.

3. A. Ernaux, *La Place*, op. cit., p. 73.

4. *Ibid.*, p. 64.

5. *Ibid.*, p. 62-63.

6. A. Ernaux, *La Honte*, Paris, Gallimard, 1997, p. 54-55.

Parlant comme ses parents, elle intériorise pourtant progressivement le modèle linguistique dominant, qu'elle décrit dans *Les Armoires vides* comme un « système de mots de passe pour entrer dans un autre milieu ¹ ». Soumise aux catégories d'entendement professoral, elle commence à écrire « comme ses lectures » :

Je comprenais à peu près tout ce qu'elle disait, la maîtresse, mais je n'aurais pas pu le trouver toute seule, mes parents non plus, la preuve, c'est que je ne l'avais jamais entendu chez eux. [...] [Les livres de lecture, de vocabulaire et de grammaire] ne parlent pas comme nous, ils ont leurs mots à eux, leurs tournures qui m'avertissent d'un monde différent du mien. [...] Langage bizarre, délicat, sans épaisseur, bien rangé et qui prononcé, sonne faux chez moi. [...] C'est pour ça que je n'employais mes nouveaux mots que pour écrire, je leur restituais leur seule forme possible pour moi. Dans la bouche, je n'y arrivais pas. Expression orale maladroite en dépit de bons résultats, elles écrivaient, les maîtresses sur le carnet de notes... Je porte en moi deux langages. [...] La faute, c'est leur langage à eux [ses parents], malgré mes précautions, ma barrière entre l'école et la maison, il finit par traverser, se glisser dans un devoir, une réponse. J'avais ce langage en moi [...]. Toutes les humiliations, je les mets sur leur compte, ils ne m'ont rien appris, c'est à cause d'eux qu'on s'est moqué de moi. Leurs mots dont on me dit qu'ils sont l'incorrection même, « incorrect », « familier », « bas », mademoiselle Lesur, ne saviez-vous pas que cela ne se dit pas ? [...] Maintenant, j'ai l'impression que je ne pourrai plus revenir en arrière, que j'avance, ruisselante de littérature, d'anglais et de latin, et eux, ils tournent en rond dans leur petit boui-boui. [...] Même si je voulais, je ne pourrais plus parler comme eux, c'est trop tard ².

On saisit bien toute l'importance sociale et les implications politiques de ces thèmes, rarement abordés de manière aussi directe et systématique dans des récits qui se présentent ostensiblement comme autobiographiques, qui revendiquent tant leur dimension « littéraire » qu'ils affirment un engagement politique (voir *infra*). Expérience individuelle, mais aussi et surtout narration d'une forme de destin épistémique, les récits d'Annie Ernaux constituent une offre tout à fait singulière de symbolisation de l'expérience du « transfuge de classe », fondée sur un pacte de lecture lui-même tout à fait spécifique, « littéraire » mais sociologiquement instruit.

1. A. Ernaux, *Les Armoires vides*, *op. cit.*, p. 78.

2. *Ibid.*, p. 53, 76, 77, 115, 158 et 181.

Cette idée de « trahison » de classe¹ et de « honte » culturelle et sociale² — et d'ailleurs de *honte de cette honte* — est mise en récit dans un style évolutif.

Ni misérabilisme, ni populisme... : adopter une « langue des choses » pour rendre compte de « la culture du monde dominé³. »

Car si Annie Ernaux fournit, dans son travail littéraire, des éléments d'analyse sociologique de sa propre trajectoire sociale, c'est aussi par le biais de sa réflexion récurrente sur *les implications politiques du style* et de la forme de ses récits. À partir de *La Place*, elle tend en effet à atteindre une écriture de plus en plus dépouillée des attributs stylistiques habituels en littérature, pour aboutir à ce qu'elle nomme une « langue des choses », une « écriture plate⁴ », la seule tenable pour rendre compte d'existences « soumises à la nécessité⁵. »

En ce sens, il apparaît nécessaire de s'arrêter sur le style violent, ressentimental qui a présidé à l'écriture des *Armoires vides*. Dans ce roman autobiographique — elle parle d'« autofiction⁶ », avant de rejeter définitivement ce genre par la suite —, il s'agissait pour Annie Ernaux de faire « table rase de la culture dominante⁷ ». La déchirure du corps — le récit s'ouvre sur un avortement clandestin — dit l'autre déchirement, social celui-là, avec le milieu familial qu'a entraîné l'acculturation à la culture dominante par le biais de l'école. La honte sexuelle est indissociablement

1. On rappellera que *La Place* s'ouvre sur cette citation de J. Genet : « Écrire, c'est le dernier recours quand on a trahi ».

2. Évoquant sa mère, l'auteur assène ainsi dans *Une Femme* : « J'avais honte de sa manière brusque de parler et de se comporter, d'autant plus vivement que je sentais combien je lui ressemblais. Je lui faisais grief d'être ce que, en train d'émigrer dans un milieu différent, je cherchais à ne plus paraître. [...] À certains moments, elle avait dans sa fille en face d'elle, une ennemie de classe » (*op. cit.*, p. 63 et 65).

3. Voir A. Ernaux, « La culture du monde dominé », in *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 78-81.

4. Interrogée sur cette notion qu'elle utilise dans *La Place* (*op. cit.*, p. 24), A. Ernaux s'explique : « Plate parce que je décris la vie de mon père, ni avec mépris, ni avec pitié, ni à l'inverse en idéalisant. J'essaie de rester dans la ligne des faits historiques, du document. Une écriture sans jugement, sans métaphore, sans comparaison romanesque, une sorte d'écriture objective qui ne valorise ni ne dévalorise les faits racontés » (in G. Allix et M. Margueritte, *Autour de La Place avec Annie Ernaux*, CRDP de Basse Normandie, MAFPEN, Académie de Caen, p. 19).

5. A. Ernaux, *La Place*, *op. cit.*, p. 24.

6. Sur ce concept, voir notamment P. Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

7. S. Laacher, « Annie Ernaux ou l'inaccessible quiétude », in *Politix*, n° 14, 1991, p. 77.

liée à la honte sociale. Domination de classe et domination sexuelle se cumulent et se renforcent ainsi mutuellement. *Les Armoires vides* s'ouvre sur un souvenir de Paul Eluard : « J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides ». Le titre du récit renvoie à l'inutilité, à la vacuité du capital culturel acquis à l'école puis à l'Université, qui s'est finalement révélé inapte à éviter à l'héroïne un avortement traumatique¹. L'artifice fictionnel semble se justifier à ce stade du cheminement psychologique, social et littéraire d'Annie Ernaux : « Il me faut l'écran du roman, certainement pour aller le plus loin possible dans ce que je recherche à ce moment-là, qui est l'expression de la déchirure sociale », explique-t-elle². Inscrit dans le registre du ressentiment, le style violent, agressif, ironique, qui fait la part belle à la « fonction expressive³ », trahit les ambitions déçues : « j'avais le sentiment de chercher à faire riche d'une certaine manière. [...] Ecrire, c'était aussi le désir que l'écriture soit étonnante, une forme d'originalité. [...] Au début j'avais une écriture luxueuse, une forme de luxe dans l'excès », nous dira-t-elle en entretien. Ainsi s'exprime la narratrice, non encore explicitement assimilée à l'écrivain :

Ça suffit d'être [...] une fille poisseuse et lourde vis-à-vis des copines de classe, légères, libres, pures de leur existence... Fallait encore que je me mette à mépriser mes parents. [...] Personne ne pense mal de son père ou de sa mère. Il n'y a que moi. [...] Je les hais plus que jamais. Ils ne connaissent rien, mes parents, des minus, des péquenots, ni musique, ni peinture, rien ne les intéresse à part vendre des litrons [...]. J'aurais voulu qu'ils soient autrement, convenables, sortables dans le véritable monde. [...] Dans ce monde moderne, évolué auquel j'aspire, ils ont encore moins leur place. Aux moments de lucidité, je sens que je reste pouffiasse, je ne sais pas comment, à cause d'eux peut-être, le mauvais goût, leurs manières. [...] J'ai été coupée en deux, c'est ça, mes parents, ma famille d'ouvriers agricoles, de manœuvres, et l'école, les bouquins. Le cul entre deux chaises. Ça pousse à la haine, il fallait bien choisir⁴.

Retournant délibérément les normes stylistiques dominantes du raffinement littéraire, inculquées par l'école et ses lectures, Annie Ernaux adopte

1. Voir aussi L. Day, « Class, Sexuality, and Subjectivity in Annie Ernaux's *Les Armoires vides* », in M. Atack et P. Powrie (dir.), *Contemporary French Fiction by Women : Feminist Perspectives*, Manchester, Manchester University Press, 1990.

2. Entretien avec L. Thomas, in L. Thomas, *Annie Ernaux : an Introduction to the Writer and Her Audience. New Directions in European Writing*, Oxford, New York, Berg Publishers, 1999.

3. On reprend ici la terminologie de R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1963.

4. A. Ernaux, *Les Armoires vides*, op. cit., p. 99, 111, 124 et 181.

dans *Les Armoires vides* une posture quasi anti-intellectualiste. Cette stratégie de rupture esthétique et de subversion idéologique affichée est somme toute classique pour tout prétendant à l'entrée dans le champ littéraire, même si toute volonté de provocation n'en est pas exclue : « pour parler de mon premier monde, pour la première fois (qu'on imagine le saut, l'effroi que cela représente), je voulais retrouver une langue perdue, et d'une violence correspondant à la fois à la violence naturelle du langage en usage dans mon milieu et à celle de la narratrice-héroïne évoquant la déchirure du "passage" », dit-elle dans un entretien avec le sociologue Smaïn Laacher¹. « J'écris contre la bourgeoisie, je repars vers l'enfance par le langage, la violence du langage, détruire tout ce que je suis devenue, détruire la femme bourgeoise que je suis devenue. [...] Il y a aussi que je suis prof et que je ne me supporte pas en tant que prof, le beau langage etc, donc c'est pareil, je veux détruire ça aussi avec une syntaxe relâchée. [...] Ce livre est un livre de transgression [...] par rapport au français littéraire, au français légitime, mais aussi contre la bourgeoisie », nous confirmera-t-elle quelques années plus tard en entretien. Le refus des normes habituelles du genre romanesque se retrouve jusque dans la mise en page dense et les choix typographiques qu'Annie Ernaux opère : pas de chapitres, d'alinéas ou d'espaces vierges, peu de ponctuations qui permettraient au lecteur de faire des pauses, dans la mesure où l'écrivain estime alors que ces procédés risqueraient de réduire l'intensité de la narration : « C'est serré. Il n'y a pas de blancs. Je ne vais pas à la ligne, sauf une fois ou deux. Au début il n'y a pas de respiration. Je dois avoir eu le désir d'empoigner le lecteur, de ne plus le lâcher, le garder jusqu'à la fin de l'histoire », explique-t-elle encore en entretien.

Ces éléments sont intéressants parce que, d'une part, ils démontrent toute l'importance des partis-pris politiques de l'écrivain, qui se traduisent et s'incarnent, très concrètement et matériellement, dans des options esthétiques et informent la mise en livre elle-même. D'autre part, parce qu'ils permettent avec *La Place* de mieux mesurer le chemin parcouru et l'évolution, indissociablement politique et littéraire, du projet de l'écrivain : en effet, *La Place* introduit une rupture complète dans l'appréhension de la mise en texte : la multiplication de longs espaces vierges, préférés aux transitions logiques, qui scandent les 210 paragraphes brefs — parfois une seule ligne — souligne ainsi la prise de distance de l'auteur, ses réflexions, ses commentaires sur le procès d'écriture et limite une lecture strictement cursive. Ces espaces silencieux dans la mise en texte lient et unifient les fragments. Rétrospectivement en entretien, Annie Ernaux

1. S. Laacher, art. cité.

estime de fait qu'elle n'avait pas encore trouvé le ton « juste » dans le premier récit publié en 1974 ; la distanciation introduite par la dissimulation entre l'auteur et le personnage entraînait « une écriture de la dérision » et l'écrivain a progressivement et confusément ressenti que cette attitude ironique défensive risquait de renforcer la domination qu'elle se proposait pourtant de combattre : « Par la suite [après l'écriture des *Armoires vides*], je me suis aperçue que la dérision, dans certains cas, c'est une forme de soumission à la classe dominante. La dérision, c'est l'arme des offensés et des humiliés souvent... [...] C'était une dérision qui faisait que je tombais dans le misérabilisme ».

L'évitement du « je » et de l'écriture explicitement autobiographique se poursuivra pourtant en 1977 avec *Ce qu'ils disent ou rien*, encore labellisé « roman », à l'instar des *Armoires vides*, dans le catalogue de présentation de l'éditeur Gallimard, alors que les autres récits figureront tous sous la rubrique « Mémoires, récits autobiographiques ». C'est bel et bien *La Place* qui va marquer la rupture, majeure, dans le style d'écriture qu'Annie Ernaux va dorénavant privilégier. Le misérabilisme ne paraît définitivement plus supportable à l'auteur pour évoquer ses relations avec son père, incarnation de la classe d'origine. C'est là, d'ailleurs, la seule rupture que l'écrivain admette dans son œuvre : si le thème reste inchangé, la modification du point de vue et, par conséquent, du style de l'auteur, crée un nouvel objet.

Avec *La Place*, Annie Ernaux va trouver son style dans l'absence (apparente) de style. Celle qui se veut « *ethnographe d'elle-même* »¹ lit de plus en plus régulièrement des ouvrages sociologiques et leur emprunte nombre de méthodes ou de démarches : usage des témoignages, travail sur archives, observations ethnographiques — comme dans *Journal du dehors*² ou, plus récemment, *La Vie extérieure*³ —, présence de notes de bas de page — d'ailleurs violemment brocardée par une partie de la critique littéraire... Marquée par le *double refus (sociologique et politique) de l'écueil misérabiliste comme de la posture populiste*⁴, pointés par les sociologues Jean-Claude Passeron et Claude Grignon⁵ et qui guettent, en litté-

1. A. Ernaux, « L'écriture du quotidien familial », communication orale retranscrite non publiée au séminaire « Sociologie de la famille » de l'INED, animé par F. de Singly, 25 avril 1991.

2. A. Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993.

3. A. Ernaux, *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard, 2000.

4. Sur les enjeux d'une telle posture populiste visant à « convertir le stigmate en emblème », voir P. Bourdieu, « Les usages du peuple », in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 180.

5. C. Grignon, J.-C. Passeron, *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, EHESS / Gallimard / Le Seuil, 1989.

ration comme en sociologie, toute tentative de représentation du « populaire », la démarche d'Annie Ernaux apparaît sociologiquement instruite. La tension dans laquelle l'écriture est prise est exposée dans le récit lui-même : « Voie étroite, en écrivant, entre la réhabilitation d'un mode de vie considéré comme inférieur, et la dénonciation de l'aliénation qui l'accompagne. Parce que ces façons de vivre étaient à nous, un bonheur même, mais aussi les barrières humiliantes de notre condition¹ ». Partant des difficultés éprouvées pour sortir de cette contradiction, Annie Ernaux réfléchit sur la forme du récit : « j'ai voulu travailler comme un ethnologue. La forme finale du livre est venue de cette réflexion à la fois éthique, politique et littéraire² ». Elle décide d'utiliser « une écriture placée au-dessous de la littérature, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles, alors qu'ils auraient ressenti toute recherche de style comme une manière de les tenir à distance³ ». Ce projet se poursuivra avec l'écriture d'*Une Femme* en 1988.

Entre littérature, sociologie et politique... L'œuvre inclassable d'un écrivain « déplacé »

Les intentions sociologiques, tant au niveau de l'écriture que des thématiques abordées dans cette œuvre inclassable, qui se présente néanmoins avant tout comme « littéraire », sont donc bel et bien explicites. L'évolution stylistique et générique de l'écrivain, qui oscille en permanence entre littérature et sociologie, brouillant ainsi les frontières entre deux genres traditionnellement ennemis⁴, est présentée par l'auteur elle-même comme servant directement un objectif politique. Cette posture tout à fait singulière contribue d'ailleurs largement à expliquer un certain nombre de « malentendus » avec les critiques littéraires, qui ne savent quelle attitude adopter tant face à cette exhibition de stigmates sociaux qu'à cet usage littéraire de la démarche sociologique⁵.

1. A. Ernaux, *La Place*, op. cit., p. 54-55.

2. A. Ernaux, Entretien avec R. Vrigny, « La littérature », France-Culture, 21 juin 1984.

3. Entretien avec l'auteur.

4. Voir sur ce sujet l'analyse fine de W. Lepenies, *Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1991.

5. Sur cet aspect, voir I. Charpentier, « De corps à corps », art. cité.

Les ambivalences d'un double je(u) ou les incertitudes d'une posture improbable

Si Annie Ernaux utilise la démarche sociologique, c'est aussi parce que l'auto-socioanalyse qu'elle pratique fait partie des conditions de développement de sa pensée et de son projet littéraire. Si elle peut écrire ce qu'elle écrit aujourd'hui, dans la forme qu'elle privilégie depuis vingt ans, c'est sans doute parce qu'elle n'a cessé d'utiliser la sociologie — notamment celle initiée par Pierre Bourdieu¹ — contre ses déterminations sociales. Cet usage, nourri de lectures et de contacts fréquents avec les sociologues à partir du milieu des années 1980, est devenu de plus en plus conscient et explicite, tant dans les textes mêmes des récits que dans les discours d'accompagnement qu'Annie Ernaux produit dans les médias lors de la parution de chaque nouvel ouvrage. Il faut dire que l'écrivain rencontre de fait les interrogations des sociologues dits « de la domination » — ou « sociologues critiques » —, qui se donnent pour objet d'étude les classes populaires dont ils sont souvent eux-mêmes issus, les processus de mobilité sociale ascendante ou encore le fonctionnement et les effets du système scolaire ; les récits sont alors pris comme base de réflexion, et l'écrivain fréquemment associée à leurs séminaires et colloques. On pourrait résumer ces interrogations communes ainsi : quelles sont les difficultés spécifiques que l'on rencontre lorsque l'on veut objectiver un espace dont on est issu et/ou dans lequel on est encore (ou a été) inclus ? À quelles conditions peut-on surmonter ces obstacles à l'objectivation, puisque dans ce cas, le sociologue ou, ici, l'écrivain, est à la fois sujet et objet du retour réflexif ? En ce sens, les textes d'Annie Ernaux fournissent une base solide de recherche, grâce à un matériau original, encore peu utilisé par les sociologues — un texte littéraire, à dimension autobiographique, sociologiquement instruit —, à condition toutefois de le constituer en objet d'étude².

Car l'entreprise d'Annie Ernaux, comme tout travail sociologique fondé sur une telle démarche d'auto-objectivation — mais peut-être davantage encore parce que, dans le cas de ce projet autobiographique, il se veut (et est) avant tout « littéraire » —, rencontre un certain nombre de limites, que l'écrivain reconnaît elle-même : en racontant son histoire, et en le faisant d'une certaine manière, elle est amenée à sélectionner certains

1. Sur les rapports d'A. Ernaux à ce courant sociologique, voir l'entretien qu'elle nous a accordé : A. Ernaux et I. Charpentier, « La littérature est une arme de combat », in G. Mauger (dir.), *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Paris, Belin, 2004.

2. Voir G. Mauger, « Les autobiographies littéraires. Objets et outils de recherche sur les milieux populaires », in *Politix*, n° 27, 3^e trim. 1994, pp. 32-44.

aspects, qui n'étaient pas nécessairement à l'époque les plus déterminants, mais qui sont considérés par elle, après coup, comme tels, eu égard à sa propre interprétation au moment de l'écriture et au trajet social accompli entre le moment des faits et le temps du récit, tandis qu'elle occulte d'autres dimensions de son existence. Surtout, l'écrivain est portée à donner de la cohérence à son parcours sociobiographique, intellectuel, à rationaliser en quelque sorte et le déroulement des événements et la signification qu'ils ont eue pour elle, *après-coup, au moment remémorant et dans les conditions de celui-ci, qui ne sont plus, par définition, celles du moment remémoré*. Tout discours sur le passé est ainsi discours du et sur le présent, et le risque de tomber dans « l'illusion biographique » de la transparence des agents sociaux à eux-mêmes¹, est grand ; il est bien sûr redoublé pour le sociologue qui utilise ce type de matériau auto-sociobiographique. Il doit donc constituer d'abord une source à objectiver, permettant d'approcher, dans une perspective de sociologie compréhensive, le sens que l'écrivain autobiographe attribue rétrospectivement et rétroactivement à sa trajectoire, tant il est vrai que le travail de (ré-)écriture contribue à actualiser autant qu'à éclairer ses dispositions, sa vision du monde social et des places successives qu'elle y a occupées. En portant attention au contenu même des ouvrages, il s'agit dès lors de tenter de reconstituer l'univers de références de l'auteur, mais aussi les représentations et les logiques de (re)construction qui y sont à l'œuvre. En effet, tout se passe comme si ce type de travail autobiographique pouvait dispenser *a priori* de toute démarche de dé- ou de re-construction objectivante puisqu'il propose, voire même, dans certains cas, cherche à imposer, avant tout traitement sociologique, un modèle d'interprétation, qui plus est de type socioanalytique et, souvent dans le cas d'Annie Ernaux, sociologiquement plausible. L'écrivain prétend avoir — et, dans une certaine mesure au moins, *i.e.* contrainte par les limites même du genre autobiographique, a effectivement — déjà fait le travail d'objectivation ; elle « balise » en outre les questions qu'il est légitime de poser sur son œuvre — y compris lorsque ce sont des sociologues qui l'interrogent. Or, il n'en demeure pas moins que par ses livres, l'écrivain construit sa propre vérité sur ses origines. On retrouve ici la définition que donne Philippe Lejeune de l'autobiographe : « ce n'est pas quelqu'un qui dit la vérité sur lui-même et ses origines, mais quelqu'un qui dit qu'il la dit² ». Dans ses autobiographies d'abord déguisées, puis explicites, Annie Ernaux reconstruit son parcours biographique

1. Voir P. Bourdieu, « L'illusion biographique », in *Actes de la Recherche en Science Sociale*, n° 62-63, juin 1986, pp. 69-72.

2. P. Lejeune, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.

antérieur, lui donne sens et cohérence¹, le « représente » au sens quasi théâtral du terme. Cette dimension du travail de l'écrivain apparaît fondamentale à saisir : les récits d'Annie Ernaux comportent inévitablement une part de recomposition biographique, d'ailleurs clairement perçue et assumée comme telle².

Enfin, il conviendrait de revenir très précisément non seulement sur les usages — non dénués d'ambivalence — que l'auteur opère des travaux sociologiques (notamment ceux prenant son œuvre pour objet³), pour les constituer en cautions-ressources et en capital symbolique, indissociablement distinctif et défensif, en vue de légitimer son projet littéraire, au moment même où ses « qualités d'écrivain » apparaissent (re)mis en cause par une partie de la critique littéraire, soit à la parution du très controversé *Passion simple* en 1992⁴.

« La littérature est une arme de combat⁵ »

Si Annie Ernaux est politiquement engagée de manière explicite dans l'écriture, ce qui l'amène à défendre un certain nombre de positions esthétiques, elle l'est aussi socialement et politiquement, et cet *engagement politique* est inséparable de son projet d'écriture. Une telle posture apparaît ainsi tout à fait singulière dans une période précisément marquée par le retrait de la majorité des écrivains des préoccupations du « siècle ». Annie Ernaux cherche en effet sans relâche à mettre au service d'engagements contestataires divers le capital symbolique accumulé dans le champ littéraire et dans un réseau spécifique de sociabilités intellectuelles liées notamment à sa connaissance de sociologues. Engagée

1. C'est ce que note justement N. Heinich : si la représentation que donne et que se donne l'écrivain de sa propre vie est nécessaire, c'est qu'elle répond à « une exigence de cohérence (autrement dit de non contradiction entre les énoncés) qui, s'imposant en priorité aux acteurs mis en situation de décrire leur expérience ou de dire ce qu'ils sont, n'est pas forcément superposable à l'exigence de vérité » (*Être écrivain*, rapport non publié au CNL, p. 143).

2. Concernant les récits qu'elle fait des conditions d'existence de ses parents par exemple, notamment pour les années qui ont précédé sa naissance, l'auteur travaille par définition non sur la base de ses propres souvenirs, mais de ceux que sa mère mettait déjà en histoire (notamment la période de la seconde guerre mondiale), comme sur les témoignages de sa famille ou sur la base d'un travail quasi-ethnographique sur des archives, consultant par exemple les journaux de l'époque pour *La Honte*.

3. C'est particulièrement net dans son dernier ouvrage publié, recueil d'entretiens sur son œuvre avec un autre écrivain, F.-Y. Jeannet, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*

4. A. Ernaux, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1992.

5. On reprend ici une expression d'A. Ernaux, qui constitue aussi le titre d'un entretien qu'elle nous a accordé. Voir A. Ernaux et I. Charpentier, « La littérature est une arme de combat », art. cité.

à l'extrême-gauche de l'échiquier politique depuis les années 1970, elle multiplie les prises de position politiques, sous forme de manifestations régulières de soutien à des causes diverses (actions féministes — Choisir, MLAC, défense ultérieure du droit à l'avortement... —, participation aux « comités de parrainage républicains » œuvrant pour la régularisation des « sans-papiers », engagement auprès du DAL, prises de position contre le Front National ou l'économie ultra-libérale...), de signature de pétitions¹, d'articles ou de déclarations dans la presse.

Mais c'est l'écriture, en particulier autobiographique², qui reste pour elle « l'acte politique par excellence », même si la dimension politique demeure le plus souvent à l'état implicite dans les récits eux-mêmes. Après avoir déclaré en 1988 dans un entretien accordé à Jean Royer : « l'écriture est une forme de lutte, d'action politique³ », l'écrivain précise cet aspect en entretien :

Le politique, c'est une chose dont je ne parle pas vraiment directement dans mes livres, parce que... je ne pars pas d'une position a priori. Mais pour moi, la littérature, c'est une action politique ! C'est une action politique, la littérature ! L'acte politique par excellence, c'est quand même l'écriture, pour moi, c'est quand même la forme de l'écriture, ma façon d'écrire. Ce n'est pas quantifiable à la présence de signes, de signes inscrits, visibles, d'une prise de position politique. [...] Mais il me semble que c'est inscrit dedans quand même... dans mes textes, que tout cela [l'idée que je suis pour un changement complet d'orientation politique et sociale] nour-

1. On songe par exemple à sa signature — aux côtés notamment de P. Bourdieu — de la pétition de soutien aux grévistes lors de l'hiver 1995 — promptement rebaptisée par les journalistes « pétition Grève », contre la « pétition Réforme » qui défendait au contraire le plan Juppé de réforme des retraites. On notera qu'A. Ernaux y apparaît d'ailleurs comme le seul écrivain signataire, avec l'auteur de romans policiers — eux aussi, il est vrai, à dimension politique affirmée — D. Daeninckx.

2. « Il y a un aspect fondamental, qui a à voir énormément avec la politique, qui rend l'écriture plus ou moins "agissante", c'est la valeur collective du "je" autobiographique et des choses racontées. [...] La valeur collective du "je", dans le monde du texte, c'est le dépassement de la singularité de l'expérience, des limites de la conscience individuelle [...], c'est la possibilité pour le lecteur de s'approprier le texte, de se poser des questions ou de se libérer », affirme A. Ernaux dans *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 80. Souligné par l'auteur. Dans un entretien non publié accordé à la chercheuse britannique L. Thomas en mars 1997, A. Ernaux insistait déjà tout particulièrement sur l'importance de la forme autobiographique explicite qui à la fois rend possible et manifeste l'intention politique : « The autobiographical "I" which declares itself as such — I felt that this was a more direct political action, which obliged the reader to take up a position in relation to the text » (A. Ernaux, in L. Thomas, *Writing from experience*, article ronéoté, non publié, note 6 p. 12. La traduction des propos d'A. Ernaux est de L. Thomas). Voir aussi L. Thomas, *Annie Ernaux : an Introduction...*, *op. cit.*

3. A. Ernaux, entretien avec J. Royer, « Pour que s'abolisse la barrière entre la littérature et la vie », in *Le Devoir*, 26 mars 1988.

rit mes textes ! Je pense à un texte comme *Journal du dehors*, il est certain qu'il y a là... sans... on peut dire que ce qui est d'autant plus... fort peut-être, c'est que le politique, [...] c'est complètement incarné, incorporé dans les gens dont je parle, les réactions que j'ai...

Dans le recueil d'entretiens avec F.-Y. Jeannet, elle affirme encore :

Écrire [est] ce que je [peux] faire de mieux comme acte politique, eu égard à ma situation de transfuge de classe. [...] Les différents aspects de mon travail, de mon écriture ne peuvent pas être dépouillés de cette dimension politique : qu'il s'agisse du refus de la fiction et de l'autofiction, de la vision de l'écriture comme recherche du réel, une écriture se situant, au risque de me répéter, « entre la littérature, la sociologie et l'histoire ¹ ». Ou encore le désir de bouleverser les hiérarchies littéraires et sociales en écrivant de manière identique sur des « objets » considérés comme indignes de la littérature, par exemple les supermarchés, le RER, l'avortement, et sur d'autres, plus « nobles », comme les mécanismes de mémoire, la sensation du temps, etc., et en les associant ².

Femme, écrivain « inclassable », intellectuelle, d'origine populaire et provinciale, élisant le social (populaire et féminin), traditionnellement ignoble, comme référent littéraire unique, construisant une position stylistique dans l'absence apparente de style, mais maniant avec une provocation toute jubilatoire la langue et les catégories de représentation des classes dominées, politiquement engagée, s'appuyant enfin sur des ventes confortables et un public élargi, dont la qualité sociale apparaît par conséquent douteuse eu égard aux valeurs dominantes dans l'espace littéraire de production restreinte... : Annie Ernaux semble cumuler les handicaps dans le champ littéraire tel qu'il fonctionne actuellement, le soupçon de vulgarité (plus sociale que sexuelle) pesant sur son œuvre rendant délicate l'accumulation de capital symbolique, seul apte à fournir les profits spécifiques promus et promis (sous conditions) par le champ. L'écrivain perçoit d'ailleurs parfaitement l'ambivalence atypique de sa position objective lorsqu'elle déclare en entretien : « je suis marginale dans le champ littéraire, marginale et marginalisée, et reconnue à la fois ; reconnue : on m'invite à des tas de choses auxquelles je ne vais pas, mais marginalisée en ce sens qu'on croit que j'écris des choses un peu bizarres... mais je suis reconnue : puisque j'ai eu un Prix, ça doit valoir quelque chose tout de même ! ». Elle ajoute : « les Comités de Lecture de la maison Galli-

1. Cette formule, maintes fois commentée, apparaît pour la première fois en 1988 dans *Une Femme* (op. cit., p. 106).

2. A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 80-81.

mard, l'écrivain Pascal Quignard qui me conseille, pensent [...] que ce que je fais, c'est de la littérature, comme ils disent. [...] Très souvent, on me présente aux gens du cénacle, du champ littéraire en disant : "c'est tout de même de la littérature" ... "c'est tout de même"... [...] Il y a par rapport au champ littéraire cette impression de continuellement transgresser, sur le plan langagier, social et sexuel ».

La littérature demeure donc pour Annie Ernaux « une arme de combat ». Si elle est capable d'un tel usage — hétérodoxe — de la ressource sociologique en littérature, non « comme une arme contre les autres ou comme un instrument de défense mais comme une arme contre soi, un instrument de vigilance¹ », c'est aussi sans doute, comme le notait plus généralement Pierre Bourdieu, parce qu'elle se trouve « dans une position sociale telle que [non seulement] l'objectivation ne soit pas insupportable »², mais qu'elle constitue même la seule porte de sortie — intrinsèquement ambivalente — de l'aliénation sociale.

1. P. Bourdieu, « Fieldwork in Philosophy », in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 38.

2. *Ibid.*

Rhétoriques du social

Stéphane Chaudier

Université Jean Monnet

Pour Jean-Bernard Vray¹

La littérature d'aujourd'hui. Le social. Voilà deux beaux objets. Comment les articuler ? De la littérature, je suis sûr qu'elle existe. Elle est une institution, un champ. Pour ce qui est du social, je ne peux me fier, n'étant pas spécialiste, qu'à mon intuition. Je poserai donc que le social existe. C'est là une hypothèse réaliste forte : il ne m'appartient pas de l'étayer². Je crois que tout discours s'adosse à des réalités — lesquelles ne sont pas réductibles à des constructions de l'esprit, fussent-elles sociales : discours ou représentations. J'admets que le « social » est l'objet propre de la sociologie. Mais est-elle seule autorisée à se saisir de cet objet ? On peut penser que non. C'est alors qu'intervient la littérature. Comment définir son rapport au « social » ? Comment situer la création littéraire par rapport à la sociologie ? La première n'est-elle qu'un objet pour la seconde ? S'agit-il de discours sectoriellement rivaux ? Ou complémentaires ? Comment envisager un dialogue, s'il est possible ? Une chose est sûre : l'indifférence réciproque ne serait guère satisfaisante.

1. Jean-Bernard Vray est le co-directeur et l'un des animateurs inlassables du CIEREC (Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine). Son attention à la dimension sociale des textes littéraires fut pour moi un encouragement à poursuivre une recherche à laquelle je n'étais guère destiné. Qu'il trouve ici l'expression de ma reconnaissance, et de mon amitié.

2. C'est ici le lieu de rendre hommage à Philippe Corcuff, dont la réflexion sociologique exigeante a accompagné ce travail d'analyse littéraire. Voir en particulier « Vers une problématique constructiviste », dans *Les Nouvelles sociologies, Constructions de la réalité sociale*, Paris, Nathan, collection « 128 », 1995, réédité en 2002, pp. 17 à 20.

Création sociale, création littéraire

C'est un truisme de le rappeler : nul ne peut parler du « social » comme d'un « dehors » extérieur et objectif. À moins d'être naïf, l'écrivain contemporain sait qu'il est lui aussi un acteur social : nul privilège d'extraterritorialité ne lui sera accordé. De cela, on peut tirer un argument suspicieux : l'écrivain ne pourrait porter sur la société qu'un regard biaisé, partiel, égarant ; contrairement au sociologue, son rival, il est démuné de légitimité scientifique pour appréhender son objet. Il n'a pour lui que son expérience de la vie, son expérience des mots. Mais « une chose est de vivre, autre chose de méditer et de connaître », rappelle Pierre Bergounioux. « La vérité du monde social, comme celle de l'univers naturel, n'est accessible qu'à une activité spécifique, scientifique. Cet acquis a changé la donne, porté un préjudice irréparable, par exemple, au genre romanesque qu'il condamne soit à la naïveté — c'est en l'absence de la sociologie que le romancier du XIX^e siècle a pu se croire omniscient — soit à une inacceptable invraisemblance¹ ». La littérature se placerait donc sous l'autorité d'un surmoi sociologique. Pour Bergounioux, « la vérité du monde social » existe ; les sciences sociales sont là pour la mettre au jour ; d'où le discrédit relatif du roman. Dans l'opposition tenace entre le scientifique et l'intuitif, l'écrivain est donc aujourd'hui clairement situé dans le second camp : celui du savoir ordinaire². Certes, le sociologue peut évaluer la pertinence d'un tel savoir ; mais c'est au littéraire d'en apprécier l'intérêt esthétique. Quelles significations produit cette réflexivité sociale dont tout texte littéraire est nécessairement empreint ? L'écrivain se sait « animal social » ; voulant décrire cette expérience, il trahit sa subjectivité : il est impossible d'être neutre dès lors qu'il s'agit de légitimer un « savoir » social en le transférant dans un champ esthétique. Comment s'effectue ce passage ? Avec quelles armes stylistiques et rhétoriques ? La question du sujet, de ses identités, de sa légitimité, ne peut plus être évitée.

Le stylisticien cherche à mettre au jour, à décrire et interpréter des dispositifs formels actualisés dans des œuvres particulières. Mais depuis quand s'intéresse-t-il aux liens entre la littérature et le social ? Il existe au moins un précédent fameux : celui de Spitzer. À l'en croire, la stylistique aurait vocation à « faire le pont entre la linguistique et l'histoire

1. Pierre et Gabriel Bergounioux, *Pierre Bergounioux, l'héritage*, Les Flohic éditeurs, collection « Les Singuliers », Paris, 2002, p. 189.

2. Le cas du « romancier sociologue » serait intéressant à étudier : sa trajectoire, ses motivations, le conflit d'autorité entre l'*ethos* et le discours du savant d'une part et de l'autre, ceux de l'artiste.

littéraire¹ ». Comment ? Dans un roman de Charles-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse* (1905), Spitzer relève les différentes expressions de la cause. Il distingue le discours des personnages et celui du narrateur. Certaines constructions (« à cause de » notamment) le frappent : elles relèvent « du langage parlé, non littéraire² » ; or malgré leur caractère prosaïque, elles dégagent un « parfum poétique³ » car elles introduisent une « causalité inattendue », elle-même révélatrice d'une vision singulière du monde social. L'écrivain saisit en effet les personnages dans leur effort pour comprendre les phénomènes qu'ils vivent ou qu'ils subissent. Ce travail d'intelligibilité du social est à son tour évalué par l'écrivain : « il manifeste sur le mode humoristique, une sympathie résignée, à moitié critique, à moitié compréhensive⁴ » envers ses personnages. C'est ainsi, estime Spitzer, que le romancier construit un savoir sur les déterminations sociales de son temps. Ce discours du social s'intègre à la somme des connaissances qu'une société, à une époque donnée, consent à produire sur elle-même. Malgré le vocabulaire idéaliste dont elle s'entoure, l'analyse de Spitzer garde toute son actualité. Elle montre comment un discours littéraire invente ou reflète, avec ses propres moyens, un savoir social. À l'historien, ensuite, de le mettre en perspective.

À l'instar de Spitzer, j'admets que la littérature peut créer son propre savoir social. Comment ? Deux démarches rhétorico-esthétiques s'opposent. Dans le premier cas, l'écrivain légitime son texte en citant un discours sociologique autorisé. De nombreux dispositifs signalent ce transfert d'un savoir scientifique dans un écrit littéraire. Me semble caractéristique à cet égard le recueil d'entretiens du romancier Pierre Bergounioux avec son frère Gabriel : *Pierre Bergounioux, l'héritage*. Outre les nombreuses références à Marx, Elias, Goffman, Lévi-Strauss ou Louis Chevalier, qui étaient la démonstration sociologique de l'ouvrage, P. et G. Bergounioux ont inséré une photographie de Bourdieu : cet hommage institue le sociologue comme l'un des Pères du texte et fonctionne à ce titre comme une mise en abîme. Est-ce pour cela que, malgré la beauté du style, ce livre suscite une réticence esthétique ? D'un texte littéraire, on peut en effet attendre qu'il soit davantage qu'un discours *sur* le social, discours producteur d'une intelligibilité plus grande de la réalité, mais non autonome. On peut espérer que la littérature construise un véritable dis-

1. Leo Spitzer, « Art du langage et linguistique » dans *Études de style*, Paris, Gallimard, collection « TEL », 1970 pour la traduction en français due à Michel Foucault, 1948 pour l'édition originale en anglais, p. 54.

2. *Op. cit.*, p. 54.

3. *Ibid.*, p. 54.

4. *Ibid.*, p. 56.

cours *du* social. Le concept de « création » intervient alors. Le discours littéraire ne peut s'imposer face aux sciences sociales que s'il parvient à donner l'illusion qu'il *crée* son objet et non qu'il le reçoit. N'est-ce pas pécher par excès d'ambition ? Il faut alors examiner le second cas : les écrivains qui captent à leur profit les manifestations de l'inventivité sociale.

Même dominés, un individu, un groupe inventent une culture. Tout projet visant à habiter un univers, si délabré soit-il, peut s'interpréter comme une forme de résistance à la mort, comme une volonté d'adaptation à la dureté des temps. Il ne s'agit pas de juger des différentes stratégies des acteurs sociaux. Il convient simplement de ne pas méconnaître les facultés créatrices dont elles procèdent et qu'elles mettent en œuvre. Nous héritons de rôles, de gestes, de mots, de connaissances. Nous savons aussi les penser, les infléchir, les biaiser, les transformer. À ce titre, nous sommes les co-créateurs de la matière sociale que nous recevons. Celle-ci est donc à la fois objective, extérieure, mais aussi intériorisée, œuvrée pour être reconfigurée. Certes, on n'invente jamais le tout du social — pas plus qu'on n'invente le tout de la langue ; mais on peut jouer, bricoler avec le matériau social comme on le fait avec la langue. Je pose donc l'hypothèse qu'il existe des écrivains attentifs à cette situation humaine : être tout à la fois l'objet et le constructeur inspiré de la réalité sociale où l'on est impliqué. Ces écrivains savent observer cette disposition créatrice des acteurs sociaux. Elle est pour eux une source d'inspiration, un modèle génésique. Ils pensent leur travail d'écriture comme la transposition, dans l'ordre langagier, de cette créativité sociale, le plus souvent populaire. Au-delà de son didactisme sociologique, Bergounioux est lui-même un bel exemple de l'interaction que je voudrais définir :

La tendresse que m'inspirent les camions, les machines agricoles, les engins forestiers est, littéralement, contre-nature, et en cela, raisonnable, justifiée. J'ai projeté sur eux, afin qu'ils m'en délivrent, le sentiment d'impuissance tragique dont on est pris devant les hauteurs couvertes de bruyère, les ravins, les mauvais taillis¹.

Le locuteur passe du « je » au « on », car l'affect qu'il décrit vient de plus loin que lui-même. Il fait entendre la voix immémoriale d'une collectivité

1. Pierre et Gabriel Bergounioux, *op. cit.*, p. 174. Voir aussi p. 179 : « Je me sens une obscure fraternité avec le peuple de bûcherons, d'ouvriers agricoles, de petits paysans dont nous avons partagé l'histoire longue ». L'adjectif « obscur » est sans doute une hypallage, appelé par l'image des forêts où travaillent bûcherons et paysans. Elle réactive une métaphore stéréotypée : parce qu'elle relève du sentiment, la fraternité qui lie l'écrivain à ces gens dits obscurs échappe en effet aux lumières de la raison, de l'analyse. La référence savante à l'histoire longue vise à rendre crédible cette déclaration de sympathie.

humaine longtemps tenue en échec par une nature hostile et à qui la technique offre une revanche prométhéenne. Dans un tout autre registre, on retrouve la même sensibilité au social chez Jean Rouaud :

Il tirait une fierté légitime de ses rafistolages et de ses dons d'observations. Son côté Léonard — le sens esthétique en moins. Il avait ainsi inventé de chauffer la grande chambre donnant sur la rue en la faisant traverser par le tuyau du poêle du magasin situé en dessous. L'idée lui en était venue à la lecture d'un article d'« *Historia* » (comme souvent les autodidactes il était féru d'histoire et de vieilles pierres) sur le mode de chauffage par les murs d'une villa gallo-romaine. Le tuyau traversait le plancher, décrivait à l'aide de coudes et de suspensions une géométrie anguleuse dans la chambre [...]. Il y eut des sculptures contemporaines du même ordre sur lesquelles on s'extasie encore¹.

Nulle ironie, me semble-t-il, dans l'évocation de ces ingénieux ratages paternels. L'analogie avec Léonard ne vise pas à écraser le personnage ; elle est relativisée, tenue à distance. La comparaison valorise les dons du père sur le mode de l'humour. La mention d'*Historia*, revue sans prestige scientifique malgré son titre latin, relève d'une habile sémiologie. Elle situe le personnage parmi les humbles, dans une classe populaire. Le père du narrateur a certes assez de loisir et de culture pour lire mais sa lecture reste dominée par des préoccupations pratiques, matérielles. Ces nécessités orientent ses choix et ses goûts ; le personnage appréhende l'écrit comme un outil pour agir sur un réel précaire, où le souci esthétique n'a pas sa place. Dans les créations inabouties de son père, Rouaud trouve sans doute l'obscur origine de son propre travail : le récit « bricole » avec la mémoire de modestes archives familiales. Le geste esthétique trouve sa force dans cette référence à un vécu sans histoire.

Aussi certains écrivains rêvent-ils une origine sociale à leur texte : il ne s'agit pas, on le voit, de poser un grossier déterminisme entre formes sociales et littérature. Le rapport serait plutôt, si l'on veut, une illusion constituante. Par un geste situé aux frontières du rêve et du vécu, de la raison et de la croyance, l'écrivain parie sur le pouvoir de fécondation poétique de certains *habitus* sociaux. Il ne se contente pas de les représenter : il les anime d'une vertu poétique qui agissait sur les acteurs sociaux sans qu'eux-mêmes en fussent conscients. Cet imaginaire du social travaille les textes qui s'en réclament. Ce qui inspire ces écrivains ce serait donc moins une problématologie intellectualiste — on parlait autrefois de la question sociale — qu'une conscience, aiguë mais non chimérique,

1. Jean Rouaud, *Des hommes illustres*, Paris, Minuit, 1993, p. 17.

des énergies vitales à l'œuvre dans les corps sociaux. Mais cette démarche n'est pas sans risques.

Le retour du social et ses ambiguïtés rhétoriques

On peut faire confiance à Frédéric Beigbeder : il sait humer l'air du temps. Dans son dernier roman, *Windows on the world*, il cite Tom Wolfe : « je pense qu'un écrivain qui n'écrit pas des romans réalistes ne comprend rien aux enjeux de l'époque où nous vivons ». Retour du réel, retour du social. L'histoire littéraire à venir dira s'ils furent jamais oubliés. Acceptons cependant l'hypothèse : comme le refoulé, le social revient. Mais ce nouveau réalisme n'est ni positiviste ni téléologique. On sait que le réel n'a pas le privilège de l'évidence : on le rate sitôt qu'on le vise, comme Clément Rosset se plaît à le montrer¹. Le nouveau réalisme est sceptique. Il définit la vie comme la somme des illusions qu'on se fait à son sujet. L'existence de la réalité même est contestée par le discrédit qui atteint notre aptitude à l'appréhender. Dans les récits d'Échenoz, les phénomènes ne sont souvent que des leurres sociaux — des images privées d'invisibilité. On sait aussi que nul grand récit ne vient donner *un* sens à ce réel provisoire que l'histoire nous impose. Ce que nous vivons a-t-il même *du* sens ? Cette question rend compte du tour un peu apocalyptique de la littérature d'aujourd'hui : il faudrait que tout explosât pour qu'enfin la lumière jaillît. Nous sommes mélancoliquement kantien. Le réel — et au cœur du réel, ces deux grands inconscients que sont le social et le psychique — sont notre noumène ; nul savoir transcendantal ne peut nous assurer d'une prise scientifique sur ce qui fait la trame de nos vies.

Le réel revient et nous atteint dans notre précarité. Le phénomène n'a pas échappé à Philippe Sollers : « Numéro de la *NRF* intitulé "Les moins-que-rien". Pourquoi pas "Les au-dessous-de tout" ou "Les pas grand-chose" ? Retour du populisme dix-neuviémiste sur fond de dévastation technique. Repli provincial, désarroi identitaire, littérature pour chômeurs² ». Ce retour littéraire du social exaspère Sollers car il met à nu une fragilité que l'écrivain aristocrate refuse énergiquement³. Sans doute se souvient-il de l'injonction de Barthes, prédisant dans son cours du 2

1. *Le Réel et son double, Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1976 ; nouvelle édition revue et augmentée, 1986.

2. Philippe Sollers, *L'Année du Tigre, Journal de l'année 1998*, Paris, Seuil, février 1999, repris en collection « Points », p. 14.

3. Sollers rapporte ce trait, qu'il estime propre à le mettre en valeur : « X. a été frappé par une phrase de moi : "Je ne dis jamais nous" » (*L'Année du Tigre*, p. 36). Et de Jünger : « il dit tout le temps nous. Nous ceci, nous cela. Petit je dans le nous » (*ibid.*, p. 44).

décembre 1978 : « Sentiment qu'il faut se défendre, que c'est une question de survie. Sollers : l'écrivain, l'intellectuel, s'il veut survivre, devra accepter de s'injecter un peu de paranoïa : "Pas de cadeau !" ¹ ». La paranoïa méthodologique est un programme de lutte : elle explique le rapport de Sollers au social. Celui-ci est pensé comme une limite. Or toute limite est elle-même vécue comme une insupportable défaite : « Il y a une coupure incessante à observer : tout n'est pas social, justement, l'erreur est de ne pas le comprendre ² ». Apparaît alors le clivage actif / passif qui recouvre l'opposition moi / eux : « Qui raconte qui ? Autrement dit : qui détient la maîtrise du récit ? Qui n'est pas raconté par un autre ³ ? ». Et plus bas : « Les acteurs de l'histoire croient vivre, ils sont vécus. Ils pensent dire, ils sont dits ⁴ ». La littérature est donc une échappée de l'histoire. On ne peut prétendre que Sollers se détourne du social : le romancier hante la scène médiatique comme Proust les salons, en quête de matériaux ethnographiques. Ses écrits se veulent entés sur l'actualité. Mais celle-ci n'est vue que comme un combat perpétuel dont l'enjeu est le rôle ou le salut de l'écrivain. C'est donc en polémologue détaché que Sollers observe :

Les chômeurs se sont invités à *La Coupole*, à Montparnasse. Ils viennent dîner gratis, refusent d'aller au sous-sol avec le personnel, jettent les sandwiches qu'on leur offre et se font servir des entrecôtes-frites. Des clients indignés s'en vont sans payer. D'autres leur offrent du champagne. Même cirque au *Lutétia*.

Les chômeurs avaient occupé auparavant l'École normale supérieure, rue d'Ulm, et Sciences-Po. Les restaurants, les temples universitaires ? Pas mal vu. ⁵

La vivacité du récit tient au retrait du témoin. L'ellipse est esthétique et idéologique. Elle désigne en creux la position du narrateur. La scène sociale est un « cirque ». Non sans élégance, Sollers salue le savoir-faire social des chômeurs. Mais qu'on ne compte pas sur lui pour se mettre en avant. Ce combat n'est pas le sien : il y a ceux qui offrent le champagne (naïveté des fraternisations) et ceux qui partent sans payer. Mais que fait Sollers ? En tant que narrateur, il s'éclipse. Habitué des « restaurants », des « temples universitaires », il ne tient pas à les défendre. Il reste cependant dans le texte un non dit rhétorique et social : il faut que les chômeurs

1. Barthes, *La Préparation du roman I et II*, texte établi par Nathalie Léger sous la direction d'Éric Marty, Paris, Seuil / IMEC, novembre 2003, p. 30.

2. Philippe Sollers, *L'Année du Tigre*, p. 43.

3. Philippe Sollers, *L'Œil de Proust, Les dessins de Marcel Proust*, Paris, Stock, 1999 (rédaction des notices : Alain Nave), p. 26.

4. *Id.*, p. 27.

5. Philippe Sollers, *L'Année du Tigre*, *op. cit.*, p. 18.

débarquent à *La Coupole* pour que le journal de l'écrivain fasse allusion au « sous-sol » du restaurant, c'est-à-dire, à son « personnel ».

Dans ce retour du social, Sollers verrait sans doute un symptôme de cette haine de soi à la fois très française et très dix-neuviémiste. Barrès est exemplaire en cela. Il entre en littérature par la porte de la souffrance intime. Il poursuit sa carrière en s'impliquant dans le « social ». Après le culte du Moi, l'ouverture au réel, au collectif. Le social servait d'antidote à l'égotisme. Il en est aujourd'hui l'instance de légitimation. « Moi, je n'ai pas l'impression de travailler uniquement sur mon intimité. Ce qui m'intéresse plutôt, c'est le lien social, le trajet entre l'intimité et le lien social », déclare Christine Angot à Didier Jacob (*Le Nouvel Observateur*, 5-11 juin 2003). Dans le même entretien, Catherine Millet ajoute à ces propos une dimension militante qui rappelle la rhétorique d'avant-garde : « Si on s'expose, c'est aussi pour obliger les autres à s'exposer ». Plus convaincante, Annie Ernaux confie à *Libération* le 6 février 2003 : « Mes livres, c'est la fusion la plus étroite possible entre le collectif et l'individuel ». Ce pari est tenu : dans *La Place* la narratrice ouvre le portefeuille de son père après sa mort. Elle y découvre « une photo glissée à l'intérieur d'une coupure de journal ». « Photo typique des livres d'histoire pour "illustrer" une grève ou le Front populaire. J'ai reconnu mon père au dernier rang, l'air sérieux, presque inquiet. Beaucoup rien¹. » La jeune femme ne distingue son père qu'après coup. Elle passe d'abord par le filtre contraignant d'une médiation scolaire. Ce « préconstruit » culturel et langagier détermine les gestes, les perceptions, les comportements. Il rend l'archive intime lisible, exemplaire. La chair du texte incarne bien cette fusion entre le collectif et l'individuel.

Le roman contemporain impose une lecture sociale de l'affect. Dans un tout autre esprit, c'est aussi l'un des enjeux d'un récit de Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*, récompensé en 2001 par le prix Décembre. Enfermée sous une toile de tente en plein soleil, une enfant martyre attend le retour de ses parents. La précision réaliste des détails inscrit l'horrible scénario dans la geste sociale qui le rend possible :

Au camping des Pins l'enfant a huit ans. Sous la grande tente, une tente blanche et bleue pour quatre personnes car l'espace c'est important l'espace une tente blanche et bleue un F2 toilé a dit le vendeur l'enfant entend les autres petits jouer à proximité².

1. Annie Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983, repris en collection « Folio », p. 22.

2. Chloé Delaume, *Le Cri du sablier*, Farrago Éditions Léon Scheer, 2001, repris en collection « Folio », p. 33.

Dans le discours hyperbolique du vendeur, la métaphore est irrécusable « Un F2 toilé ». Ironiquement inséré dès le début de la séquence, ce fragment de parole sociale institue un parcours interprétatif. À l'origine de toute violence, l'écrivain trouve et dénonce le leurre marchand, généralisé, d'un bonheur promis, vendu, voué aux démentis les plus cruels. L'objet de plaisir — « l'espace c'est important » — se retourne en objet de torture. L'enfant est prisonnier de sa tente surchauffée comme d'autres le sont de leurs vacances : entre ces deux situations, la différence est de degré, non de nature. L'extrême déréliction de la narratrice fonde la vision d'une corruption radicale du lien social. Le texte n'explique rien ; c'est la sa force. Il juxtapose de micro réalités sociales, laissant au lecteur le soin de donner sens et intelligibilité à cette mosaïque. De Sollers à Delaume, la pente esthétique est la même : la subjectivité du locuteur revendique l'inscription du social dans le texte ; elle privilégie l'éclat de la notation au détriment d'une continuité discursive jugée trop explicative. C'est au contraire le risque d'une pensée non fragmentaire de la réalité sociale qu'assument Ernaux et Bergounioux dans *La Place* et *Pierre Bergounioux, l'héritage*. Ainsi s'opposent deux portraits exemplaires de l'écrivain en sociologue intuitif.

Discours et savoirs du social

La Place est un récit autobiographique dépouillé. Il est original en ce que l'accent porte moins sur la narratrice que sur la vie de ses parents, et en particulier, de son père. *Pierre Bergounioux, l'héritage* se présente comme un objet sémiologique complexe. Il s'agit d'abord d'un livre d'entretiens. Le nom propre de l'auteur apparaît comme un élément du titre, situé sur la même ligne que le syntagme « l'héritage », dont il est le complément déterminatif, malgré son antéposition et l'absence de toute ligature morphosyntaxique. Le livre examine l'héritage de Pierre Bergounioux, celui qu'il reçoit mais aussi celui qu'il transmet¹. La couverture montre une photographie des deux frères. L'écrivain est au premier plan, éclairé, alors que Gabriel est en retrait, dans l'ombre. L'image ne laisse aucun doute sur la hiérarchie des deux co-énonciateurs. L'ordre non alphabétique des prénoms (Pierre et Gabriel) et la bibliographie à la fin du texte

1. « [...] le petit Corrèzien auquel je m'adresse est sans doute une chimère [...]. Mais s'il respire, s'il s'inquiète, là-bas, de ce qui lui arrive et cherche tout à trac quelques indications dans les rayons de la bibliothèque municipale, il y a une chance qu'il les trouve dans mes pages ». *Pierre Bergounioux, l'héritage*, op. cit., p. 163.

confirment l'impression¹. Le cadet sert de faire valoir à son aîné. Gabriel, dont les propos sont en italiques, questionne ; parfois, il réoriente le dialogue, apporte des précisions d'ordre intime ou historique aux propos de son frère. Son parcours est brièvement retracé aux pages 114-115, où apparaît la photographie de ses deux livres, également mentionnés en bibliographie. En introduisant quelques variations mineures au récit de Pierre, Gabriel certifie la véracité du témoignage de son aîné. Leur ouvrage se présente enfin comme un recueil de photos en noir et blanc. Certaines viennent de l'album familial. La plupart des clichés font voir les lieux et les personnages du récit. Le rendu pâlichon des images évoque la grisaille d'une sous-préfecture française des années 50. Cartes, plans et documents annexes renforcent le caractère didactique du dispositif iconographique : ce livre a l'allure attachante d'un manuel illustré un peu désuet.

Pour Ernaux et Bergounioux, l'œuvre littéraire doit témoigner de l'empreinte que le social a déposée dans leur vie, et celle de leurs parents. Leurs deux livres rapportent des expériences de mobilité sociale. Mais loin d'être vécue comme une chance, cette ascension apparaît plutôt comme un deuil, un exil, une trahison : « D'un seul coup, avec stupeur, "maintenant, je suis vraiment une bourgeoise"² ». L'incise est ellipsée : l'énoncé s'impose si fortement à la conscience qu'il congédie toute forme de médiation énonciative. Mais comment la littérature peut-elle se garder des illusions biographiques ? « Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art [...]. Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante³ ». Cette fidélité aux origines est aussi revendiquée par Bergounioux. Elle détermine le choix du « réalisme⁴ » contre le formalisme : « les seules choses qui m'intéressent au sens strict du terme » sont « celles dont je porte non seulement le souvenir mais l'empreinte, l'irritation, le souci. Elles se situent, par leur essence même, provinciale, méprisée, folklorique, aux antipodes de la littérature de pointe, "du texte", comme on dit, que produisent les cénacles de la capitale⁵ ». Pour Ernaux et Bergounioux, la vocation littéraire répond à une nécessité : élucider le lien à l'origine sociale. « Il faudra que j'explique tout cela⁶ », note la narratrice de *La Place*. Le verbe « falloir » actualise un *topos* moderne : la littérature se conçoit volon-

1. La bibliographie, pp. 197-201, comporte dix colonnes, à raison de deux par pages : les neuf premières sont consacrées aux livres *de* et *sur* Pierre Bergounioux ; la dernière est réservée à Gabriel ; elle ne comprend que deux références précises.

2. *La Place*, p. 23.

3. *Op. cit.*, p. 24.

4. *Pierre Bergounioux, l'héritage*, p. 157.

5. *Op. cit.*, p. 123.

6. *La Place*, p. 23.

tiers comme une urgence, une nécessité. Ernaux et Bergounioux situent la pratique littéraire par rapport au social. Leur démarche vise la sincérité. « Toute expression authentique naît d'une expérience. Lorsqu'on s'en écarte, on ne sait pas de quoi on parle¹ », déclare Bergounioux. Ou encore : « les seules choses qui vailent la peine d'en parler sont celles dont nous avons eu à connaître et, par suite, pâti² » Le caractère très assertif de l'expression trahit le combat qu'une telle exigence a dû livrer pour imposer sa légitimité sur la scène littéraire. Mais on sait que les mots peuvent trahir l'expérience dont ils procèdent. Dès qu'elle rencontre le langage, l'expérience, catégorie psychocognitive, se soumet aux lois du discours : elle ne peut plus légitimer la parole puisqu'elle devient elle-même un effet du discours, une construction de mots. Contre ce soupçon critique, Bergounioux et Ernaux n'emploient pas les mêmes armes. La différence entre leurs deux stratégies se marque par la place qu'ils accordent au discours sociologique et par la manière dont ils nouent ce savoir social à la parole intime.

L'incipit de *La Place* est le récit d'un rite initiatique raté. La narratrice vient de passer les épreuves pratiques du CAPES : « pendant un quart d'heure, il a mélangé critiques, éloges, conseils, et j'écoutais à peine, me demandant si tout cela signifiait que j'étais reçue³ ». La jeune femme comprend trop bien les enjeux *pratiques* du discours pour en apprécier la complication formelle. Les cadres d'expérience lui font défaut pour suivre sans trop d'anxiété les méandres de cette rhétorique administrative. Il n'empêche. L'écriture montre combien le handicap social est aussi une force : car le rite cesse d'être perçu comme naturel, transparent. Sa violence symbolique apparaît au grand jour. « D'un seul coup, d'un même élan, ils se sont levés tous trois en l'air. Je me suis levée aussi précipitamment⁴ ». Comédien maladroit, le corps joue un jeu qu'il ne comprend pas ; mais ce malaise fait éclater au grand jour l'artifice de la scène sociale : « Je n'ai pas cessé de penser à cette cérémonie jusqu'à l'arrêt du bus, avec colère et une espèce de honte⁵ ». Une force transforme l'incompétence sociale en conscience, puis en révolte, en écriture. D'où vient-elle ? Vouée à la misère, la famille de la narratrice n'en a pas moins conquis un savoir. Elle sait ce qu'est un rite, les gains qu'on peut en attendre, les conditions auxquelles il est efficace : « comme la propreté, la religion leur donnait

1. Pierre Bergounioux, *l'héritage*, p. 187.

2. Pierre Bergounioux, *l'héritage*, p. 157.

3. *La Place*, p. 12.

4. *Op. cit.*, p. 12.

5. *Ibid.*, p. 12.

la dignité¹ ». L'épreuve orale a mobilisé ce capital culturel dont la jeune femme ignorait être dépositaire. Armée de ce savoir populaire, inconsciemment transmis sans doute, elle peut percevoir les failles de la « cérémonie » laïque.

Une telle connaissance pourrait ne produire que des symptômes anxieux. Or ce n'est pas le cas. C'est ici qu'intervient toute la complexité énonciative de la prose d'Ernaux. En tant qu'actant du récit, l'héroïne est humiliée. En tant que point de vue organisateur du discours, elle est dotée par le texte d'une infaillibilité transcendante. Elle a l'œil de Flaubert, c'est-à-dire de Dieu. Rien ne lui échappe : elle note « le sol en moquette sable² » de la bibliothèque du lycée et les « plantes vertes³ » des locaux administratifs. Ironiquement reproduite par le texte, la phraséologie semi-technique du discours renvoie aux connaissances dont dispose la jeune femme : elle sait évaluer les signes. Elle apprécie le mauvais goût très neutre d'une décoration fonctionnelle. Elle perçoit le contraste entre la myopie d'une collègue et ses « chaussures roses⁴ » : le signe dévalorisé de l'intellectualité rencontre celui d'une féminité mal assumée. Toute une vie de frustration se trouve ainsi cruellement résumée. Le texte identifie un savoir à un regard : « une femme corrigeait des copies avec hauteur, sans hésiter. Il suffisait de franchir correctement l'heure suivante pour être autorisée à faire comme elle toute ma vie⁵ ». Nullement impressionnée par ces signes de distinction, l'héroïne perçoit au contraire le caractère mesquin d'une domination qui s'exerce en toute inconscience. Pour rendre compte en si peu de mots de l'institution, de sa médiocrité et de sa violence, il faut que le texte situe le point de vue du « je » non au-dessous mais bien au-dessus de l'univers social qu'il représente. Les bons sentiments sur la modestie supposée des gens modestes tombe. Le paradoxe de cette écriture, c'est qu'elle témoigne de la possibilité pour l'opprimé de porter sur l'oppresser un regard fier, teinté d'un mépris quasi aristocratique.

Dans *La Place*, le discours sociologique émane du récit : le savoir qu'il produit se confond avec l'imposition d'un style, âpre et complexe à la fois. Dans *Pierre Bergounioux, l'héritage*, le savoir apparaît sous la forme d'une thèse explicitement énoncée. La coupure entre Paris, lieu du prestige culturel, et les marges arriérées de la province serait telle qu'il serait impossible d'échapper au déterminisme du sol. La faille rhétorique tient à l'*ethos* des locuteurs. L'argument de la malédiction des origines est en

1. *La Place*, p. 28.

2. *Op. cit.*, p. 11.

3. *Ibid.*, p. 11.

4. *La Place*, p. 12.

5. *Op. cit.*, p. 11.

effet invoqué par ceux qui, grâce à la stratégie sociale de leurs parents, y ont échappé. De nombreuses contradictions fragilisent la démonstration du livre. Citons-en deux. Bergounioux évoque par exemple la « quadruple et quintuple muraille dont nous étions cernés » ; il déplore « l'absence d'esprits cultivés, affranchis de la triste et commune particularité à laquelle, tout depuis toujours, nous condamnait¹ ». Mais comment ne pas suspecter une hyperbole puisque quelques pages plus haut, il est écrit : « Ce fut la contrepartie de l'étroitesse et de la clôture de l'univers originel qu'il reproduisait, comme en abîme, le tout du vaste monde, même si c'était de façon lacunaire, déformée, retardataire. Un cadre plus vaste ou plus contemporain nous aurait coupé du monde social et des activités professionnelles. Nous aurions vécu dans un quartier résidentiel [...] »². À propos de ses lectures, Bergounioux dénonce ces « mots sans liaison avec aucune chose [...], dépourvus, pour nous, de réalité tangible — ce Père-Lachaise où Rastignac, bras croisés, défie Paris, la rue Boissy d'Anglas par laquelle viendra peut-être Gilberte Swann [...] »³. Or Gabriel rappelle ceci : « Tu as raconté ailleurs que, lorsque tu lisais, enfant, les lieux familiers venaient, par-dessous, fournir un support, servir de décor aux récits, où que ces derniers soient censés se dérouler ». Et Pierre d'acquiescer. « Je crois que c'est une loi universelle. Tout homme verse à son insu, une contribution décisive à l'acte de lecture⁴ ». Que croire ? Il semble que le texte accuse le déterminisme sociologique à des fins qu'il reste à découvrir.

La stratégie des locuteurs marque le texte de son empreinte ; « nous avons pâti d'un certain climat, celui des pays granitiques, de l'inhospitalité des terres acides, accidentées, humides [...] »⁵. On pense alors à Proust disséquant le discours de Legrandin : il « aurait fini par édifier toute une éthique de paysage et une géographie céleste de la basse Normandie plutôt que de nous avouer qu'à deux kilomètres de Balbec habitait sa propre sœur, et d'être obligé à nous offrir une lettre d'introduction⁶ ». De fait, la théorie déterministe des Bergounioux masque sinon un secret, du moins un déplacement. En faisant porter à l'histoire sociale du Limousin la responsabilité de la dureté bien réelle de leur jeunesse, les deux frères disculpent partiellement la figure d'un père envers lequel ils se sentent coupables. « J'aimerais remonter le temps à la source, l'avoir pour fils afin de lui épargner l'excès de peine et le désarroi qu'il a endu-

1. Pierre Bergounioux, *l'héritage*, p. 72.

2. *Op. cit.*, p. 62.

3. Pierre Bergounioux, *l'héritage*, p. 55.

4. *Op. cit.*, p. 153.

5. *Ibid.*, p. 7.

6. *À la recherche du temps perdu*, édition en quatre volumes établie par J.-Y. Tadié, Paris, NRF Gallimard, collection « la Pléiade », 1987-1989, tome I, p. 131.

rés sans se plaindre, lui offrir, à pleines mains, la joie dont il a été sevré¹». L'expression de la tendresse masque le fantasme œdipien : annuler le père en tant que père pour annuler la possibilité douloureuse du reproche filial. L'ontologie du paysage et le protocole d'arguments sociologiques qui en dérivent tiennent donc la place d'une impossible « lettre au père ». Cette symptomatologie intime apparaît clairement dans le texte : « Le récit n'est pas la vie. Les incertitudes, les souffrances dont faisais état les œuvres de Proust, de Kafka, me paraissaient littéraires [...] ² ». Dépliant les nœuds affectifs des conflits familiaux, Proust et Kafka sont jugés comme trop littéraires : Œdipe se défend comme il peut contre l'aveuglante vérité de la littérature. Plus naïvement, Gabriel avoue la stratégie inconsciente qui sous-tend le discours : « On est dans les déterminants sociaux, n'est-ce pas ? Papa était épris du verbe mais indifférent au monde ³ ». Le père est un déterminant social, appréhendé sous un angle scientifique : la parole savante qu'il a permis à ses fils d'acquérir — « l'héritage » — ne peut pas, ne doit pas se retourner contre lui. Ce serait trahir. Le sang ne peut être coupable ; c'est donc le sol qu'il convient d'inculper.

Conclusion

Tout discours social impliqué dans un texte littéraire renvoie à un agencement énonciatif. Ce faisant, il offre prise à la critique. La rhétorique a ceci d'humain qu'elle ne peut pas être invisible. Son travail se lit au grand jour dès lors qu'il cherche à se dissimuler. Exposant des déterminations sociales, un texte s'expose : les sciences sociales, les herméneutiques littéraires sont là, qui veillent. La rhétoricité des énoncés qui se disent marqués par l'empreinte du social fait espérer le retour d'une notion fort utile, et souvent négligée : l'idéologie, prolongement indispensable de la stylistique littéraire⁴.

1. Pierre Bergounioux, *l'héritage*, p. 49.

2. *Op. cit.*, p. 131.

3. *Ibid.*, p. 45.

4. Voir l'étude désormais classique de Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, repris en collection « Quadrige » (1997). Pour une synthèse récente, voir l'article « Idéologie » de Simone Bonnafous, dans *Dictionnaire d'analyse du discours*, Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Paris, Seuil, 2002, pp. 300-303.

« Le temps n'était plus aux histoires à la première personne. Et pourtant... » :
Une année dans la vie de Gesine Cresspahl et L'Accidenté, Uwe Johnson entre chronique sociale et crise du sujet

Hélène Boisson
Université Paul-Valéry

Né en 1934 en Poméranie, mort en 1984 à Sherness-on-Sea au sud de l'Angleterre, le romancier allemand Uwe Johnson, objet de nombreuses études outre-Rhin, reste encore trop peu lu en France. Une bonne partie de son œuvre romanesque est pourtant disponible en traduction française, chez Gallimard pour les premiers romans, chez Actes Sud ensuite, à partir des années 1980. Étudiant en littérature et philologie allemande, Johnson se fait connaître en 1959, grâce à un premier roman très remarqué : *Mutmassungen über Jakob*, littéralement *Conjectures sur Jakob*¹, d'abord paru en France sous le titre *La Frontière*². Un roman pourtant difficile, d'inspiration faulknérienne, où est menée une enquête à plusieurs voix sur la mort mystérieuse d'un employé des chemins de fer est-allemands, Jakob Abs. Traduit en plusieurs langues, ce livre vaut rapidement à Johnson un rôle officiel dans le paysage littéraire européen, une étiquette encombrante dont il cherchera en vain à se débarrasser : celle de « romancier des deux Allemagne ³ » (« Dichter der beiden Deutschland »),

1. Uwe Johnson, *Mutmassungen über Jakob* (1959), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1966 ; *Conjectures sur Jakob*, traduit de l'allemand par Marie-Louise Ponty, nouvelle édition revue et corrigée par Pierre Rusch, coll. L'Étrangère, Paris, Gallimard, 1994.

2. *La Frontière*, traduit de l'allemand par Marie-Louise Ponty, Paris, Gallimard, 1962 (coll. nrf du monde entier).

3. C'est notamment le titre choisi, en 1992, par les éditions Actes Sud pour la version française des « Leçons de Francfort », ces conférences de « poésie » prononcées par Johnson à

ou encore « gesamtdeutsche Dichter¹ »). Avec ce premier roman commence aussi une vie d'exil. Lorsque les éditions Suhrkamp de Frankfurt-sur-le-Main, auxquelles Johnson restera fidèle, acceptent de publier le manuscrit, le jeune auteur est contraint de quitter la RDA. Il s'installe d'abord à Berlin-Ouest, séjourne quelques temps aux États-Unis, puis regagne la R.F.A, avant de passer les dix dernières années de sa vie en Angleterre, dans l'isolement le plus total, sur la petite île de Sheppey à l'embouchure de la Tamise².

Jusqu'à la fin des années 1970, Johnson ne cesse d'affirmer au fil de ses interviews, articles et conférences, sa grande méfiance envers toute écriture du moi, de l'intime, de la confession, qu'elle tende vers l'autobiographie ou vers le lyrisme. Sous diverses formes expérimentales (montage narratif, juxtaposition systématique des points de vue, collage de documents...), il met toujours en scène des individus largement déterminés par la société où ils naissent et grandissent, par une histoire collective, par la langue et par les gestes d'une institution sociale qui les façonne : métier, famille, école. Dès 1967, il se lance dans une gigantesque entreprise romanesque dont il sera précisément question ici, l'écriture des quatre volumes des *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*, long roman traduit chez Gallimard sous le titre *Une année dans la vie de Gesine Cresspahl*³. « Un seul livre, en quatre livraisons », insiste Johnson, et près de 1 900 pages : c'est la chronique au jour le jour de l'existence d'une Allemande exilée à New York. Il s'agit de Gesine Cresspahl, héroïne des *Conjectures sur Jakob* que l'on retrouve ici accompa-

l'Université de Francfort-sur-le-Main en mai 1979 et publiées l'année suivante en volume par les éditions Suhrkamp : *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*, Francfort-sur-le-Main, 1980. *Le Romancier des deux Allemagne*, traduit de l'allemand par Nicole Casanova, Arles, Actes Sud, 1992.

1. Deux expressions fréquentes dans les révisions parues dans les journaux (et d'abord chez le critique Günter Blöcker, « Roman der beiden Deutschland », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. 10. 1959), mais aussi dans des ouvrages bien plus récents, voir Bernd Neumann (biographe de Johnson), *Uwe Johnson*, Berlin, Ullstein, 1994, édition révisée 2000, p. 367. Voir également les commentaires de Johnson lui-même dans une « interview » (fictive) accordée au « journaliste Mike S. Schoelman », « Auskünfte und Abreden über *Zwei Ansichten*, auf Fragen von Mike S. Schoelmann », in *Dichten und Trachten*, Francfort-sur-le-Main, 1965, 2nd semestre, pp. 5-10, repris en volume in « *Ich überlege mir die Geschichte...* ». Uwe Johnson im Gespräch, Eberhard Fahlke (éd.), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1988, pp. 86-89, p. 87.

2. Mise en retrait qui n'est pas sans rappeler la posture adoptée par Botho Strauss, voir l'intervention de Philippe Marty « Présentisme et aorisme, d'après Botho Strauss, particulièrement *Les Fautes du copiste* », *supra*.

3. *Jahrestage aus dem Leben von Gesine Cresspahl*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1970-1983 (t. I, 1970 ; t. II, 1971 ; t. III, 1973 ; t. IV, 1983) ; *Une année dans la vie de Gesine Cresspahl*, traduit de l'allemand par Anne Gaudu, coll. nrf du monde entier, Paris, Gallimard, 1975-1992 (t. I, 1975 ; t. II, 1977 ; t. III, 1979 ; t. IV, 1992).

gnée de sa fille Marie, dix ans, enfant posthume de Jakob. L'ambition de cette impressionnante somme romanesque qui occupe Johnson jusqu'en 1983 est bien de montrer, mais aussi de mettre en regard, de critiquer les différentes configurations sociales au sein desquelles évoluent ses personnages. Ces différentes sociétés sont celles que Johnson connaissait le plus intimement : un village du nord-est de l'Allemagne depuis la montée du parti nazi jusqu'à l'avènement du « Socialisme réellement existant » ; une grande ville ouest-allemande à la fin des années cinquante ; enfin, l'Amérique des années soixante : ségrégation raciale, conformisme moral, violence sociale, guerre du Vietnam.

Pendant, au tout début des années 1980, alors qu'on attend la sortie du quatrième et dernier volume de la chronique, se produit dans la vie de Uwe Johnson une grave crise à la fois personnelle et esthétique. L'écriture des *Jahrestage* s'enlise, devient impossible. En 1981, après un silence de plusieurs années, Johnson fait paraître, à la surprise générale, un texte en totale rupture avec son projet Gesine Cresspahl. C'est *Skizze eines Verunglückten*, littéralement « esquisse d'un accidenté », titre simplifié et largement dénaturé dans la version française parue chez Actes Sud, intitulée *L'Accidenté*. Le projet esthétique très explicitement contenu dans le titre original — proposer une « esquisse », tracer les contours d'un portrait encore à venir ou d'un portrait impossible — est donc totalement effacé, au profit de l'aspect thématique du titre (l'histoire d'un accident¹). Cette fois, c'est un récit très bref (60 à 70 pages, selon les éditions). Ce *Künstlerroman*, roman de l'artiste, est entièrement centré sur un seul personnage, un autre Allemand de l'Est exilé à New York : l'écrivain Joachim de Catt, *alias* Joe Hinterhand, puisque tel est le nom de plume qu'il s'est choisi. Lorsque s'ouvre le roman, le personnage sort de prison, après le meurtre de sa femme qu'il accusait, comme Johnson lui-même, de l'avoir doublement trahi : en entretenant une relation amoureuse au long cours avec un agent secret tchèque, mais aussi en se livrant à un insoupçonnable espionnage intime, au sein du foyer conjugal, pour le compte de la république tchécoslovaque². De cette figure d'auteur en crise, il est dit

1. Notons d'ailleurs qu'un autre « titre-programme » de Johnson, *Mutmassungen über Jakob*, a, pour un temps, fait les frais de ce même parti pris éditorial. En effet, les éditions Gallimard ont d'abord publié le roman sous un titre purement thématique, *La Frontière*, sans doute jugé plus explicite, donc plus attrayant.

2. Concernant la biographie de Uwe Johnson, de tels faits, que lui-même alléguait avec la plus parfaite conviction, n'ont jamais pu être ni confirmés ni infirmés. Voir notamment les « conférences de poétique » au cours desquelles Johnson y fait allusion : *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*, *op. cit.* ; *Le Romancier des deux Allemagnes*, traduit de l'allemand par Nicole Casanova, *op. cit.*. En tête des éditions allemandes récentes de l'ouvrage, on trouve un « prière d'insérer » dans lequel la veuve de Johnson, Elisabeth Schmidt, signale qu'elle

à la fin du récit :

Il s'en tenait à une observation que Max Frisch avait publiée onze ans auparavant¹ : le temps n'était plus aux histoires à la première personne (*Ich-Geschichten*). Lui aussi, il s'était efforcé de ne montrer les individus que dans leurs relations avec plusieurs autres, dans l'organisation de la société (*in der Einrichtung der Gesellschaft*) et il avait évité les histoires qui lui semblaient prisonnières d'une seule personne, ou de deux : oiseuses, irresponsables, inconsistantes. Et pourtant, telle était l'antithèse : c'est dans le Moi individuel que la vie humaine s'accomplissait ou se perdait. Nulle part ailleurs².

Et le narrateur conclut : « En conséquence, il fallait le compter au nombre des ratés, au nombre des accidentés³ ». Et pourtant, l'année suivante, en 1983, Johnson publie enfin le dernier tome de la chronique des *Jahrestage*, avant de mourir quelques mois plus tard. Comment lire, alors, cette condamnation sans appel du roman social, entreprise vaine et même néfaste, où se perdrait nécessairement l'identité individuelle ? Il me semble que ces deux romans font particulièrement bien apparaître les deux interrogations qui sous-tendent l'écriture de Johnson au début des années 1980 : d'une part une réticence, déjà ancienne, envers l'expression d'un sujet qui échapperait à l'emprise d'une expérience collective ; d'autre part, une préoccupation nouvelle, ce doute radical envers toute écriture du social.

Je voudrais tenter de montrer comment, à cette époque, l'écriture singulière de Johnson a pu s'alimenter justement de ce double soupçon, de cette tension entre extériorité et intériorité, entre la « prose du monde⁴ » (Hegel) et la voix d'un sujet en quête d'une identité. Après un bref examen de la façon dont ces romans représentent le monde et des dispositifs narratifs que Johnson met en œuvre pour ce faire, je m'intéresserai principalement ici au rôle central de la *langue* chez Johnson, la langue comme

n'est en rien concernée par les accusations formulées à son encontre par son ancien mari.

1. Les propos du héros pouvant être datés, dans le temps de la diégèse, de l'année 1975, les partis pris esthétiques évoqués seraient à situer au milieu des années soixante.

2. *Skizze eines Verunglückten*, ch. II, p. 74-75 ; *L'Accidenté*, p. 61, traduction modifiée.

3. *Ibid.*, traduction modifiée.

4. G.W.F. Hegel, *Esthétique*, traduction de Charles Bénard, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de poche, 1997, Première partie, ch. 2 « Du beau naturel », C., p. 221 : « Telle est la prose du monde, telle qu'elle apparaît à la conscience de chacun et de tous, un monde de finitude et de changement, enchevêtré dans le relatif, pressé par la nécessité, à laquelle l'individu singulier n'est pas en mesure de se soustraire. » ; *Vorlesungen über der Aesthetik, in Werke*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1970, I., t. 13, p. 199 : « Dies ist die Prosa der Welt (...), eine Welt der Endlichkeit und Veränderlichkeit, der Verflechtung in Relatives und des Drucks der Notwendigkeit, dem sich der Einzelne nicht zu entziehen imstande ist. »

ultime refuge du sujet, mais aussi comme lieu par excellence de la violence sociale.

Uwe Johnson admirait tout particulièrement William Faulkner. Il explique même que c'est la lecture en version originale du *Bruit et la fureur*¹ qui lui a permis de trouver sa propre forme, sa propre voix en tant qu'écrivain, de briser enfin la trop grande linéarité de ses premiers récits. Faulkner avait placé, sur la carte de l'état du Mississippi, le lieu imaginaire de ses fictions : le Yoknapatawpha County (capitale Jefferson). De même, Johnson installe, dans le Land bien réel du Mecklembourg, un village fictif au nom évocateur : Jerichow². L'univers fictionnel de Johnson, ce n'est plus le sud du Sud, mais plutôt le nord du Nord, les brumes de la mer Baltique. Aux côtés des métropoles de Berlin et de New York figure donc ce modeste village, situé quelques kilomètres à l'intérieur des terres, avec son port de pêche et sa station balnéaire, sa petite ville, Gneez, et sa ville un peu plus grande, Güstrow, où Johnson a lui-même passé son adoles-

1. William Faulkner, *The Sound and the Fury* (1929), *An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*, edited by David Minter, a Norton critical edition, New York et Londres, Norton, 1987 ; *Le Bruit et la fureur*, traduction par M.-E. Coindreau (1938) revue par le traducteur en collaboration avec M. Gressert, 1977, Paris, Gallimard, in *Œuvres Romanesques I*, Bibliothèque de la Pléiade.

2. Les indications géographiques fournies par Johnson étant très précises, il est aisé de vérifier l'absence, entre la ville moyenne de Güstrow (40 km au sud de Rostock) et la station balnéaire de Warnemünde sur la Baltique, de tout village portant ce nom, ou même d'une autre localité pouvant exactement correspondre au village que Johnson nomme Jerichow. Non sans humour, Johnson lui-même insiste volontiers sur l'ampleur de son travail de reconstitution et d'invention : « (...) Ich habe mir immerhin die Mühe gemacht, eine ganze Kleinstadt namens Jerichow an eine Stelle der Landkarte zu setzen, wo nur Wald ist und sonst nichts, da habe ich Bürgermeister und Nachbarn und Nachtwächter und Polizisten angesiedelt, Steueramtänner und müde Rechtsanwalte, das alles ist ja ein dadurch wirklich gewordener Ort, in dem kann sie [Gesine] leben. Es tate mir leid, wenn jemand Zweifel hat daran, daß sie an diesem Ort wirklich am 3. März 1933 geboren wird. » ; « Avec tout le mal que je me suis donné pour placer sur la carte, à un endroit où il n'y a que de la forêt, rien d'autre, toute une petite ville du nom de Jerichow, en y installant un maire, des voisins, des veilleurs de nuit, des agents de police, des fonctionnaires des impôts et des avocats fatigués, pour que ça devienne un lieu bien réel où elle [Gesine] puisse vivre, ça me ferait vraiment de la peine que quelqu'un puisse douter qu'elle soit bien née dans ce village, le 3 mars 1933. » (ma traduction), Jürgen Becker, Rolf Michaelis, Heinrich Vormweg, « Gespräch mit Uwe Johnson », enregistrement du 8 décembre 1983 à Cologne, diffusé le 24 décembre 1983 sur les ondes de la Deutschlandfunk, in Eberhard Fahlke (éd.), *op. cit.*, p. 300-312, p. 304. Quelques mois avant sa mort, Johnson parcourt enfin la région de « Jerichow », voyageant *incognito* dans un groupe de touristes anglais. Il en rapporte même, en souvenir, une planchette de bois trouvée sur place, portant l'inscription « Jerichow 9. 8. 1983 ». Mirjam Tautz nous signale à juste titre l'existence en RDA d'une ville nommée Jerichow, dont Johnson a pu s'inspirer. On la trouve non pas dans le Mecklembourg, mais dans le land d'Altmark, 90 km à l'ouest de Berlin, entre l'Elbe et la Havel. Eu égard à l'importance de l'œuvre de Fontane pour Johnson, notons le nom du village le plus proche de ce Jerichow bien réel, qui n'est autre que « Briest ».

cence, après avoir fui en catastrophe avec ses parents et sa jeune sœur la Poméranie où il est né (ville de Kammin, actuellement Kamień Pomorski), territoire retourné à la Pologne après la guerre.

Gesine Cresspahl naît à Jerichow en 1933, année où Hitler arrive au pouvoir, sa fille unique, Marie, naît à l'Ouest en 1957 ; Johnson est né en 1934 et sa fille unique, Katharina, en 1962. Quant au héros de *l'Esquisse d'un accidenté*, il voit le jour près de Jerichow en 1906, soit six ans seulement après le père de Johnson. Il est difficile d'ignorer cette correspondance des dates¹. C'est donc le devenir de trois générations d'Allemands qui intéresse ici Johnson. Comme lui, Joachim de Catt et Gesine Cresspahl ont grandi sous le poids écrasant de régimes qui, tour à tour, se sont dramatiquement effondrés. (Mort en 1984, Johnson n'aura vécu ni la chute du mur de Berlin, ni le démantèlement des structures de la RDA).

Quelques points communs donc, dans le parcours de ces personnages typiquement « johnsoniens ». Mais à la lecture des deux romans en partie contemporains, on est d'abord frappé par les différences de structure, de forme, de ton. Les *Jahrestage*, c'est ce que Tiphaine Samoyault, dans *Excès du roman*², appelle « un roman monstre » : un roman-fleuve, démesuré et même difforme. L'impression dominante est bien la profusion, la prolifération des personnages, des objets, des événements et même des voix. Dans *l'Esquisse d'un accidenté*, au contraire, s'impose une écriture énigmatique, laconique, que Pierre Mertens, dans son essai *Uwe Johnson, le scripteur de mur*³, appelle « une écriture couleur de muraille », un « art » consommé de la « grisaille ».

La chronique des *Jahrestage* est le résultat singulier de deux projets d'écriture distincts de la part de Johnson. Tout d'abord, il s'agit d'écrire le « carnet de bord » de 365 jours dans l'histoire du monde (20 août 1967-20 août 68), depuis un nouveau poste d'observation, New York, où Johnson vient de s'installer. Le temps de l'écriture aurait parfaitement coïncidé avec celui des événements. Mais ce pari est vite abandonné, et l'écriture occupe finalement quinze années au lieu d'une seule. Mais surtout, l'héroïne de la fiction pose problème : elle ne se contente pas de prendre le métro aux heures de pointe et de critiquer *l'american way of life* si familière à sa petite fille : école puritaine, ségrégation sociale et raciale, mise en spectacle de la vie privée, parades militaires, ou encore, dans la banque où elle travaille, les séances de détecteur de mensonge infligées

1. En outre, on a fréquemment remarqué que les limites biographiques de l'accidenté, 1906-1975, étaient aussi celles d'Hannah Arendt, amie personnelle de Johnson depuis son séjour à New York, et évoquée à plusieurs reprises dans les *Jahrestage*.

2. Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

3. Pierre Mertens, *Uwe Johnson, le scripteur de mur*, Arles, Actes Sud, 1989.

aux employés. En effet, Gesine se lance aussi dans la reconstitution historique, autre projet de Johnson qui contamine finalement le livre tout entier.

Au fil des pages de la chronique se superposent et s'entrelacent donc trois matières :

- 1 la vie quotidienne de Gesine et de sa fille dans la société new-yorkaise, entre août 1967 et août 1968 ;
- 2 la vie quotidienne des habitants de Jerichow de 1933 à la fin des années cinquante ;
- 3 enfin, l'actualité mondiale de cette année agitée qui s'achève le 20 août 1968, avec l'entrée des chars russes à Prague.

Un outil matériel se fait de plus en plus présent au fil des volumes de la chronique : le magnétophone. En effet, dans l'espace de la fiction, la petite Marie demande à sa mère de fixer pour elle sur des bandes magnétiques ses récits : « c'est pour quand tu seras morte », dit-elle, angoissée de savoir que mère et fille sont les seules survivantes de la famille.

Le projet de l'*Esquisse d'un accidenté* procède, lui aussi, d'une démarche de recherche, de reconstitution. Mais l'enquête porte cette fois sur la biographie d'un seul homme. Dès l'ouverture du premier chapitre, après un système de « seuils » particulièrement déroutant, se pose une première question : qui raconte la vie de cet homme, et à qui ? En effet, le système de narration est tout à fait inhabituel. Le mode verbal de référence n'est plus l'indicatif, mais le subjonctif, qui en allemand est une marque évidente du discours rapporté : « *er wäre* », « *er habe* », au lieu des « *er war* », « *er hatte* » de l'indicatif attendus dans un récit de type historique. Ce parti pris énonciatif pose d'ailleurs d'épineux problèmes de traduction vers le français. Ainsi la traductrice Nicole Casanova rétablit-elle de temps à autre des incises du type « dit-il », absentes du texte original. La première solution qui vient à l'esprit est naturellement d'utiliser le conditionnel français, procédé auquel recourt également Nicole Casanova. Cependant, le résultat se révèle souvent peu satisfaisant. En effet, à la lecture d'énoncés tels que « il *aurait* fait modifier son nom en Joe Hinterhand (...) »¹, on a surtout, en français, le sentiment que l'information fournie est incertaine, que la source en est inconnue ou suspecte. La version originale, elle, indique avant tout que quelqu'un *rapporte* les propos du principal intéressé. En effet, c'est un scripteur anonyme, un enquêteur dont on ne sait rien, qui retranscrit, en les transposant, les paroles du héros, que l'on peut imaginer, ici encore, enregistrées au préalable sur des bandes

1. *L'Accidenté*, ch. 2, p. 19.

magnétiques. L'instance narrative se réduit donc à une sorte de filtre impersonnel¹, qui médiatise la voix d'un héros incapable de prendre la parole directement pour raconter sa propre vie.

Dans les *Jahrestage*, le principe est au contraire de faire entendre, de citer tels quels, un certain nombre de discours et de voix qui resteront hétérogènes. Ainsi alternent des récits à la troisième et à la première personne, des dialogues entre des locuteurs non identifiés, mais aussi des messages extraits du monde environnant, juxtaposés sans lien explicite : petites annonces, publicités, et même graffitti ou tickets de caisse². Cette tentative ne va cependant pas jusqu'aux expérimentations graphiques d'autres romanciers contemporains de Johnson, tels Georges Perec, dont *La Vie. Mode d'emploi*³ paraît en 1978. (Mais déjà, Aragon, dès 1926, dans *Le Paysan de Paris*⁴, obtenait de véritables effets de collage, en reproduisant le format original, la présentation typographique, de multiples documents du paysage urbain.) Rien de tel chez Johnson : seul importe l'aspect verbal des messages, et l'espace du roman ne s'ouvre pas à l'expérimentation graphique. Mais pour préciser cette impression déroutante de multiplicité des discours, notons que même dans les passages les plus classiques du récit, ceux que prend en charge un narrateur omniscient, le point de vue est toujours instable, et qu'à tout moment diverses voix peuvent se faire entendre :

23 avril 1968, mardi.

En cet instant, elle s'appartenait encore. (...) N'étant personne, un champ fait de souvenirs où poussait une herbe étrangère, un ciel d'orage au-dessus de la Mer Baltique, l'odeur de l'herbe après la pluie. (...) Gesine, Mrs Cresspahl, employée, un groupe de quatre chiffres par le poste 753, pas ici, centre ville. Pas encore.

Il y avait des sursis. Être encore un moment moi Gesine, moi Marie, nous la petite, moi et les voix venues du rêve⁵.

1. Étant donné l'importance de ce parti pris narratif, on ne peut que s'étonner de voir, dans l'édition française, ce mystérieux scripteur prendre tout naturellement la parole à la première personne, fût-ce par le biais d'un discret pronom objet : « Le docteur Joe Hinterhand m'a permis (...) de réunir les rectifications, déclarations, renseignements et additifs qui suivent » (p. 11), pour « Herr Dr. J. Hinterhand (1906-1975) gestattet seit Juni 1975 die folgenden Berichtigungen, Ausführungen, Auskünfte und Nachträge. » (p. 9), tournure volontairement impersonnelle, littéralement : « M. le Dr. J. Hinterhand (1906-1975) a autorisé depuis juin 1975 les rectifications, déclarations, renseignements et additifs qui suivent. »

2. Voir, par exemple, *Jahrestage*, t. II, p. 528-529 ; *Une Année dans la vie de Gesine Cresspahl*, t. II., p. 47-48.

3. Georges Perec, *La Vie mode d'emploi* (1978), Paris, Livre de poche, 1992.

4. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926 (collection folio).

5. *Jahrestage*, t. III, p. 1035. *Une année dans la vie de Gesine Cresspahl*, t. III, p. 26, traduction modifiée.

Et plus loin, dans la même séquence :

C'est notre Allemande, c'est notre Danoise. Elle n'est pas mariée, elle est libre ; elle est mariée, elle est veuve. Fiancée, on l'a vue chez Wes dans la Troisième Avenue avec un type du Kansas. Non, du Nebraska. (...) Djisaine. Elle a de l'esprit : elle pourrait dire : Vous ne trouverez pas mon village sur la carte, et puis il faudrait que je commence par le mettre dessus, mais elle dit : je suis née à Jerichow, c'est dans le Mecklembourg. Jerichow¹.

L'identité de Gesine, c'est aussi cela : « n'être personne », laisser parler sur soi-même et en soi-même toutes les voix possibles, voix extérieures et voix intérieures finissant par se superposer, par s'entrelacer pour créer une identité singulière, contradictoire, dont les strates restent mouvantes. Joachim de Catt, *alias* l'écrivain Joe Hinterhand, tente au contraire de s'opposer à ce processus de circulation des voix, à cette superposition de paroles plus ou moins étrangères, cherchant à isoler ce qui pourrait être sa propre identité, celle d'un être qui refuse d'être d'abord un individu parmi d'autres, d'être aussi défini par la parole des autres.

À ces différences dans la fabrication du roman, dans la répartition de la parole, dans la conception de l'identité individuelle, correspond un traitement différent des signes de l'appartenance sociale. Dans les *Jahrestage*, ce sont d'innombrables objets matériels utilisés, récupérés, recyclés par les régimes successifs qui disent comment les institutions installent leur pouvoir et comment les individus se situent par rapport à elles. Il y aurait beaucoup d'exemples intéressants à analyser, mais un seul retiendra notre attention ici. Cresspahl, le père de Gesine, est devenu maire du village après la défaite des nazis. Voici comment, dans l'urgence, il crée à Jerichow une nouvelle police :

Cresspahl [leur] donna donc (...) un uniforme de la Wehrmacht à l'état brut et sur leur brassard blanc, en dessous du mot POLICE, il apposa le tampon de la ville de Jerichow dont la partie centrale avait été grattée avec un canif².

Le motif central que l'on fait disparaître ici, c'est bien sûr la croix gammée. Mais « gratter » un tampon encreur (« *herausschneiden* »), ce n'est

1. *Jahrestage*, t. III., p. 1 036-1 037 ; *Une année dans la vie de Gesine Cresspahl*, t. III., p. 28, *idem*.

2. « Cresspahl gab also [ihnen] eine nackte Wehrmachtsuniform und drückte allen auf die weiße Armbinde unter das aufgemalte POLIZEI dem Stempel der Stadt Jerichow, dem die Mitte mit einem Taschenmesser herausgeschnitten war. », *Jahrestage*, t. III, 18 mai 1968, p. 1183 ; *Une année dans la vie de Gesine Cresspahl*, t. III.

pas en fondre un nouveau ; au milieu de l’empreinte, il restera un vide injustifiable, impossible à camoufler. Gesine et son narrateur recherchent ce genre de signes, ils les commentent et les comparent. Au contraire, le héros de *L’Esquisse d’un accidenté* lutte contre de tels « souvenirs », au sens concret du terme, contre toutes les traces d’un commerce social devenu insupportable. On le voit ainsi vider ses poches pour se débarrasser de certaines pièces de monnaie, parce que les dates qu’elles portent correspondent à des événements marquants de sa vie intime. Mais surtout, il est bien conscient du fait que le marquage social, le plus envahissant, le plus indélébile, c’est encore celui de la langue qu’il parle. D’où sa hantise de l’accent, de la diction étrangère qui, comme le tampon trafiqué de la ville de Jerichow, trahiront toujours sa participation à cette société antérieure, à cette histoire collective qu’il essaie en vain d’oublier.

Accidenté, Joachim de Catt, *alias* Joe Hinterhand, l’a été sur trois plans : dans son expérience intime, dans ses liens avec la société et dans l’usage qu’il fait de la parole. Avant la chute, c’était un romancier de la critique sociale, un intellectuel engagé dans des combats politiques, séduit par « les façons de parler et les modes de vie anglo-saxons¹ ». Enfant trouvé, exilé politique, il avait trouvé remède à son déracinement dans ses rapports satisfaisants avec une société nouvelle, librement choisie, et dans ce qu’il appelle rétrospectivement « une idée anachronique » : « l’amour conjugal ». La trahison amoureuse et politique dont il est victime vient détruire ce bel équilibre. Le meurtre le met au ban de la société. Il ne peut même pas, ironise Johnson, en profiter pour continuer sa mission d’écrivain social, en écrivant un « roman carcéral » :

(...) car au moment où il avait reconnu qu’on avait feint devant lui une vraie vie au milieu d’une fausse, sa conscience s’était immobilisée, scellée, arrêtée (...). En prison il était simplement là, bloqué contre toute perception².

Les premiers symptômes de cette lésion intime sont d’ordre linguistique : bégaiement, écriture manuscrite tremblée, retour pathétique de l’accent allemand, jusque-là soigneusement effacé. Mais la langue allemande n’est plus pour lui une langue de création :

Dans ce mécanisme d’interruption de la conscience, un circuit était demeuré automatique, suffisant pour traduire presque tous les textes amé-

1. *L’Accidenté*, ch. 2, p. 15 ; *Skizze eines Verunglückten*, p. 14.

2. *L’Accidenté*, ch. 10, p. 54 ; *Skizze eines Verunglückten*, p. 66.

ricains en langue allemande. Joe Hinterhand, un traducteur apprécié, précis, exact, et tout le reste ; un accident du travail (*ein Betriebsunfall*)¹.

En effet, on ne peut manquer de le remarquer, les héros de ces deux romans sont des traducteurs. Si Joachim devient traducteur « par accident », Gesine l'est par profession. Son métier consiste à traduire des documents commerciaux vers l'anglais et l'allemand. Dans les *Jahrestage*, on la voit apprendre des langues étrangères, comme elle a appris enfant la langue des soldats russes qui occupent Jerichow. Tout au long de la chronique, on « l'entend » s'exercer maladroitement à prononcer des langues étrangères (anglais, italien, tchèque...). Joachim et Gesine ont au moins trois langues en commun :

— l'anglo-américain, langue par laquelle se fait leur intégration dans la société étrangère ;

— l'allemand standard, le *Hochdeutsch* de l'école, langue de l'écrit, langue de l'étude ;

— enfin, leur langue maternelle, langue orale, langue régionale : le *Niederdeutsch*, ou *Platt*, parler bas-allemand, langue de l'enfance pour Johnson. Or, la possession intime de ces trois langues suscite chez eux un malaise permanent, que ne connaît pas, par exemple, la petite Marie, qui opte une fois pour toutes pour l'américain, écorchant sans complexes ses deux langues « maternelles » venues d'Allemagne, *Niederdeutsch* et *Hochdeutsch*. On est frappé par l'insistance de Johnson, dans les deux romans, sur les langues étrangères, les parlers régionaux, les accents, les intonations. Un terme revient souvent, celui de « *Redeweisen* », ces « manières de parler » transmises par une communauté, qui caractérisent justement un individu comme étranger, une fois quittée ou détruite cette communauté de la parole ressemblante, comme celle des juifs de Prague, dont il est beaucoup question dans les *Jahrestage*, ou bien sûr celle de Jerichow.

Les traces profondes laissées dans la mémoire par la langue toute puissante d'une institution, d'une société, sont le fardeau que chacun des personnages doit porter. Ainsi, quand sa fille l'interroge sur son enfance dans un village nazi, Gesine ne peut que réciter les phrases toutes faites qu'elle a apprises dans la langue de l'école :

Ça ne lui sortait pas de la tête, ce que l'instituteur en chef Stoffregen faisait apprendre :

1. *L'Accidenté*, ch. 10, p. 56 ; *Skizze eines Verunglückten*, p. 68. En allemand, le terme « *Betriebsunfall* » renvoie aussi, dans l'usage familial, à un enfant non désiré, Joachim de Catt étant lui-même un « *Findelkind* » (*Skizze eines Verunglückten*, ch. 2, p. 12), un « enfant trouvé » (*L'Accidenté*, p. 14).

Adolf Hitler ist der Führer.
Adolf Hitler liebt die Kinder.
Die Kinder lieben Adolf Hitler.
Die Kinder beten für Adolf Hitler.

Ce n'était pas parce qu'on le lui avait répété ; juste parce que ça revenait, même quand on n'avait pas à le réciter. Quand on y pensait, ça donnait une telle impression de cohérence. Comment faire, avec quelque chose qu'on ne croit pas, et qu'on n'arrive pas à détruire¹ ?

Avoir, même pour un temps, non seulement subi malgré soi, mais aussi nécessairement absorbé, adopté cette langue de bois de la haine collective, l'avoir accueillie dans son imaginaire, avoir été séduit par sa cohérence et sa force, voilà pour Johnson une expérience irrémédiable, qui ne saurait être effacée. Les mois passés dans un internat para-militaire nazi (la « Sonderschule » polonaise où l'avaient envoyé ses parents membres du parti²) ont bien laissé en lui de ces blocs indestructibles d'une langue figée qui, elle, survit à la destruction de toutes les autres institutions du pouvoir.

Outre cette langue de bois, instrument le plus perfectionné de la violence exercée sur les consciences, les deux livres font entendre l'autre versant de la langue selon Johnson : la langue maternelle, l'accent, le dialecte. Cette autre langue, on peut l'entendre dans les conversations et les lectures publiques de Johnson, enregistrées par plusieurs radios allemandes, enregistrements très prenants où se révèle une voix de basse très belle, très sonore, qui roule les « r », qui surtout donne vie aux nombreux passages en dialecte. À l'écoute de ces bandes magnétiques, on constate que Johnson était un excellent lecteur, un orateur timide, mais convaincant, et souvent drôle. Dans *Skizze eines Verunglückten* comme dans les *Jahrestage*, il écrit pourtant des pages très belles sur la détresse de celui ne sait pas imiter la « manière de parler » des autres, qui reste prisonnier de sa langue, tout en sachant qu'il est trop tard pour effacer cette empreinte qui le distingue et pour enfin se fondre parmi les autres.

Ainsi, l'une des scènes les plus marquantes des *Jahrestage*, c'est cette conférence catastrophique à laquelle assiste Gesine : il s'agit de « l'écri-

1. *Jahrestage*, t. II, p. 858-859 ; *Une année dans la vie de Gesine Cresspahl*, t. II, p. 354-355, traduction modifiée.

2. Le père de Johnson, inspecteur des services vétérinaires, membre du parti nazi dès 1936, fut interné après la guerre dans un camp de travail soviétique en Biélorussie, où il mourut en 1947 ou 1948. Voir entretien entre Johnson et Wilhelm J. Schwarz (Prof. à l'Université Laval, Québec) du 10 juillet 1969 à Berlin-Ouest, in Eberhard Fahlke (éd.), « *Ich überlege mir die Geschichte...* » Uwe Johnson im Gespräch, *op. cit.*, p. 236-238 ; d'abord paru in Wilhelm J. Schwarz, *Der Erzähler Uwe Johnson*, München, 1970, p. 86-98.

vain Uwe Johnson¹ » en personne, (« *der Schriftsteller Uwe Johnson* »), venu parler à New York, devant des rescapés des camps de concentration, à l'invitation d'un rabbin de l'*American Jewish Congress*, pour dénoncer la présence d'un nouveau parti nazi en Allemagne de l'Ouest :

De toutes façons, ses phrases étaient trop longues, trop allemandes, il avait beau trouver certains accents qui rappelaient la mélodie de la langue américaine, sa maladresse était perceptible. (...) Johnson se recroquevillait derrière le tapis vert, cachait son manuscrit de ses deux mains, reflétait sur son crâne chauve la lumière des projecteurs et ne considérait la salle que par de brefs coups d'œil entre ses sourcils et le bord de ses lunettes².

Qui plus est, le micro tombe en panne dès que le malheureux « Mr. Johnson » s'en approche : impossible de se faire entendre, au sens premier du terme. Dès que l'orateur prononce trois mots, on lui crie « plus fort ! », « plus fort ! » (« *Lauter!* », « *Lauter!* »), ce qui couvre complètement sa voix. « Il ne reçut d'eux aucun applaudissement », indique le narrateur. Au contraire, le public d'anciens déportés se déchaîne contre lui :

- Il est des leurs, disaient-ils. (« *Er gehört zu ihnen* »).
- On ne vous demande pas de lui pardonner, disait le rabbin.
- On ne lui pardonnera pas, disaient-ils.
- On vous demande de parler avec lui, disait le rabbin.
- Parle avec nous, toi, le rabbin, disaient-ils.
- C'est notre invité, disait le rabbin.
- Mais dehors c'est un ennemi, disaient-ils³.

Bilan de cette belle entreprise de communication ratée : « Gesine Cresspahl a honte pour un Allemand⁴. », dit le narrateur. Plus généralement, si Gesine a honte, c'est pour quelqu'un qui, oubliant cette marque indélébile laissée par la langue sur son identité, a cru naïvement pouvoir s'exprimer en toute indépendance, critiquer son pays d'origine dans n'importe quelle langue, devant n'importe quel public. Lucide, le narrateur conclut : « Au sujet de l'oubli, Johnson aurait mieux fait de se taire⁵. »

Reste alors la tentation du repli sur une langue plus ancienne, plus intime, qui serait restée intacte : la langue maternelle, celle de la com-

1. *Une année dans la vie de Gesine Cresspahl*, t. I, p. 284 ; *Jahrestage*, p. 253.

2. *Ibid.*, p. 287-288 ; *Jahrestage*, p. 256.

3. *Ibid.*, p. 288 ; *Jahrestage*, t I, p. 256-257, traduction modifiée.

4. *Ibid.*, p. 286 ; *Jahrestage*, t. I, p. 254 : « Gesine Cresspahl geniert sich für einen Deutschen. »

5. *Ibid.*, p. 287, ma traduction ; *Jahrestage*, I, p. 255 : « Über das Vergessen hätte Johnson besser geschwiegen. »

munauté régionale, dialectale. Mais c'est une démarche illusoire : Gesine le dit bien, elle ne sait déjà plus tout dire dans cette langue, elle n'a su la transmettre à sa fille que partiellement. Il n'en subsiste en elle que des bribes poétiques, toujours liées « aux morts », aux voix du passé. Impossible donc de récupérer Johnson comme écrivain régionaliste. Ainsi, en mai 1976, il répond très clairement à une enquête de l'« Institut de la langue bas-allemande de Brême », qui cherchait peut-être en lui un porte-parole littéraire du dialecte commun. Cette langue, pour Gesine, c'est l'une des strates de son identité, c'est un monde qu'elle laisse derrière elle : « Elle envie celui qui sait aimer, rêver, penser dans cette langue ; c'est la patrie qu'elle a perdue », « es ist die verlorene Heimat ¹ ».

Ce que disent ces deux livres des rapports entre la société, l'identité et la langue, c'est bien, me semble-t-il, que l'identité du sujet est à chercher dans un agencement singulier de ces langages multiples par lesquels les autres parlent en nous. Ce qui reste de cet accident de parcours qui affecta Johnson au début des années 1980, c'est sans conteste un passionnant travail sur les voix et sur la langue. De *Skizze eines Verunglückten*, on pourrait dire que c'est un squelette de roman, un croquis, une ébauche, à mettre en regard de ce « roman-monstre » auquel vient enfin mettre un terme le quatrième et dernier tome des *Jahrestage*. C'est surtout le résultat d'un exercice de mise à distance et de décantation, discipline de l'écriture qui s'est manifestement révélée salutaire. On peut même parler d'un exercice de rééducation. En effet, il s'agissait bien, pour Johnson comme pour son personnage, de réapprendre à écrire. C'est vraisemblablement cette enquête sur un auteur en échec qui a permis à Johnson de retrouver sa propre voix d'écrivain : en se faisant le scripteur des propos d'un autre, d'un double, en l'accompagnant dans sa recherche sur les décombres d'une identité, au lieu de toujours mettre en scène des personnages qui parlent, au lieu aussi de prendre la parole à la première personne, ce que Johnson, décidément, refuse de faire.

D'ailleurs, bien avant d'avoir achevé son « esquisse d'un accidenté », il disait déjà, lors d'une conférence à l'Université de Francfort, sa confiance

1. « Sie beneidet jeden, der in dieser Sprache lieben, träumen, denken kann ; es ist die verlorene Heimat. », « Das Niederdeutsche ist eine Privatsache geworden », réponse écrite à une enquête de l'*Institut für niederdeutsche Sprache* de Brême, 18 mai 1976, in Eberhard Fahlke, *op. cit.*, p. 160 ; d'abord publié in C. Schuppenhauer (éd.), *Niederdeutsch heute. Kenntnisse, Erfahrungen, Meinungen*, Brême, Schriften des Instituts für Niederdeutsche Sprache, Reihe Dokumentation, 1976, n° 4, p. 123. Dans le même texte, Johnson annonce la parution prochaine chez Insel Verlag de son adaptation en *Hochdeutsch* d'un conte bas-allemand, « Le Pêcheur et sa femme », voir *Von dem Fischer un syner Fru, Ein Märchen nach Philipp Otto Runge mit sieben Bildern von Markus Behmer, einer Nacherzählung und einem Nachwort von Uwe Johnson*, Francfort/Main, Insel Verlag, 1976.

dans les résultats de ce dédoublement provisoire. Parlant de lui-même à la troisième personne, il annonçait : « (...) il essaiera à la fin de réapprendre à écrire à l'âge de 44 ans, deux lignes par jour, cinq lignes par semaine, mais au bout de trois mois, déjà dix-sept pages (...) ». Ensuite seulement, « (...) il reviendra vers une mission simplement interrompue, et la mènera jusqu'à son terme¹ ».

1. *Le Romancier des deux Allemagne. Leçons de Francfort*, op. cit., p. 329-330, traduction modifiée ; *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*, op. cit., p. 453.

« Le vide pour tous en 49 leçons » : le réalisme dans l'œuvre d'Antoine Volodine

Anne Roche

Université de Provence

Titre bizarre. C'est le titre du numéro 139 de la « bibliographie » (« du même auteur, dans la même collection ») qui constitue la « Leçon dix » de l'ouvrage *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*¹ d'Antoine Volodine. Cette bibliographie compte 343 titres, tous plus étranges les uns que les autres, et témoignant d'une fécondité remarquable chez leur auteur : mais il est vrai que « le vide pour tous en 49 leçons » est d'un « collectif anonyme », et que les autres ouvrages, pour la plupart imaginaires, sont signés de noms improbables, dont les noms de... personnages des romans de Volodine. Et que parmi ces titres sont dissimulés les titres des ouvrages réels de Volodine, mais attribués à des personnages fictifs.

C'est dire d'emblée que parler du « réalisme » dans l'œuvre de Volodine semble relever de la gageure, et qu'on ne voit pas bien a priori où se situerait cette « empreinte du social » qui fait l'objet du présent colloque. Sauf à dire déjà que, dans « le vide pour tous » il y a bien l'amorce d'un projet collectif, fût-il noir, et qu'annoncer « 49 leçons » (49, multiple de sept²) prouve que l'on s'adresse à quelqu'un avec le projet de l'éduquer, projet social s'il en fut.

Les quatre premiers romans d'Antoine Volodine, parus dans la collection « Présence du futur » de Denoël, se rattachaient par là à une étiquette de science-fiction que l'auteur a toujours récusée³. Les romans suivants,

1. Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Gallimard 1998, p. 94.

2. D'après le *Bardo Thödol*, le Livre des Morts tibétain, le mort demeure 49 jours dans un « espace intermédiaire », après quoi, selon sa lucidité et son habileté, il doit renaître dans un autre corps ou être délivré de la réincarnation. Référence constante de l'œuvre, déployée aussi dans les pièces radiophoniques et dans *Bardo or not Bardo* (à paraître).

3. L'étiquette et non les textes. Ces quatre premiers ouvrages, dont le premier était épuisé, viennent d'être réédités en un volume (Denoël 2003), avec un avant-propos signé de Yakoub

parus dans diverses éditions « blanches » (Minuit, Gallimard, Le Seuil), élaborent eux aussi des univers étranges : personnages à la limite de l'humain, espaces paradoxaux, temporalités désaccordées au temps de nos horloges. De cette étrangeté radicale, Volodine affirme néanmoins :

« Le xx^e siècle malheureux est la patrie de mes personnages¹ », et de nombreux indices narratifs permettent de lire dans ces romans une histoire décalée des catastrophes du siècle dernier. Mais l'histoire n'est pas la sociologie. Cette implication historique entraînerait-elle une exclusion du social ?

En fait, de même que le surréalisme (une des références majeures de Volodine) naît entre autres en réaction contre la faillite de l'humanisme rationaliste que représente la guerre de 1914, on pourrait dire que la société « post-exotique » volodinienne naît d'une défaillance analogue, que nous avons du mal à nommer ou à nous représenter, car nous y sommes. « Et si, là-bas, tout près, de nouvelles bizarreries étaient en train de modifier notre monde, le monde normal² » ?

Les romans de Volodine, depuis le début, relèvent d'un mixte, d'un hétérogène (comme tout texte relevant du fantastique, qui dose le réel et l'irréel) ; ils se situent dans des univers différents du nôtre, que ce soit dans l'espace (y compris inter-galactique), le temps et l'ensemble des coordonnées physiques et sociales que nous connaissons, mais la narration retrace ou charrie des éléments historiques et/ou géographiques empruntés au monde qui nous est commun. Ainsi *Des enfers fabuleux*³ se passe à Saint-Petersbourg, devenue une ville tropicale, envahie par la jungle, depuis l'insurrection des sorciers, laquelle insurrection se situe après la révolution de 1917 (mais quand au juste ?). *Lisbonne dernière marge*⁴ se déroule en partie à Lisbonne, peu d'années après la « révolution des œillets » (1974), après la fin de la Fraction Armée Rouge en Allemagne (1977). *Alto solo*⁵ peut évoquer les années vingt-trente, les montées au pouvoir de Mussolini, Hitler, Franco, de même que *Le nom des*

Khadjabakiro, Wernieri, Julio Sternhagen, Lilith Schwack, Vassilissa Lukaszczyk, Yasar Tarchalski et Antoine Volodine. Le premier signataire affirme : « Il est d'usage de renier les ouvrages de jeunesse, ou du moins d'en relever, avec un sentiment de gêne, les maladresses d'écriture /.../ Mais notre culture depuis toujours a refusé l'idée du reniement, en politique comme en littérature. » (*Ibid.*, p. 7)

1. Antoine Volodine, « Écrire en français une littérature étrangère », *chaoid* 6, hiver 2002.

2. Manuela Draeger (pseudonyme de Volodine), *Le Deuxième Mickey*, L'École des Loisirs, 2003.

3. Antoine Volodine, *Des enfers fabuleux*, Denoël, coll. Présence du futur, 1988.

4. Antoine Volodine, *Lisbonne dernière marge*, Minuit, 1990.

5. Antoine Volodine, *Alto solo*, Minuit, 1991.

*singes*¹ évoque les guérillas des années 60-70 en Amérique latine, *Nuit blanche en Balkhyrie*² ou *Dondog*³ le Goulag. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*⁴ peut faire songer à n'importe quelle histoire d'emprisonnement politique, mais plutôt, comme *Lisbonne dernière marge*, à la *Rote Armee Fraktion* et à l'isolement sensoriel des prisonniers de Stammheim, d'autant que l'un des protagonistes porte un nom allemand, Lutz Bassmann.

Pendant, ce ne sont ni des romans à thèse, ni des romans historiques. La mise en œuvre narrative interdit toute traduction univoque : peut-on dire alors qu'elle rend compte de la complexité du réel ? en tout cas l'œuvre entretient des rapports complexes, à déchiffrer, avec notre xx^e siècle. La description que fait Volodine de *Des anges mineurs*, dans un entretien, s'applique significativement à l'ensemble de l'œuvre :

Tout se déroule des siècles après Tchernobyl. Les structures sociales sont inexistantes. Les villes sont désertes. Il est exact que, dans la mémoire collective, remuent encore les ombres du xx^e siècle, mais il y a bien d'autres références. Surtout des histoires individuelles, et ensuite des événements d'une nature dont nous n'avons pas idée mais qui ont laissé des traces dans les voix des narrateurs survivants⁵.

Des anges mineurs est marqué, dès le premier narrat, par une ambiance de désolation : univers post-apocalyptique (« la peste des grands charniers... »), vidé (« presque plus personne »), pauvreté de la chambre du premier narrateur, pauvreté des cadeaux qu'il veut faire (« j'offrirai des trésors qu'on a ici : un morceau de vitre, des pommes grises⁶ »), dégénérescence de la nature. Dégénérescence aussi de la raison : prévoyant un voyage, le narrateur va emporter « des amulettes contre le chlore ». La destruction de l'univers antérieur a ramené les humains à un état de sauvagerie encombrée de superstitions, qui n'est pas sans rappeler le conte du montreur de cochons dans *Lisbonne dernière marge*⁷.

Cette ambiance va se trouver confortée tout au long du roman : villes en ruines, maisons délabrées, ensevelies sous le sable, grignotées en bois de chauffage, incendies, écroulements, campagnes ravagées, désertées.

1. Antoine Volodine, *Le Nom des singes*, Minuit, 1994.

2. Antoine Volodine, *Nuit blanche en Balkhyrie*, Gallimard, 1997.

3. Antoine Volodine, *Dondog*, Editions du Seuil, 2002.

4. Antoine Volodine, *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Gallimard, 1998.

5. Entretien avec Jean-Didier Wagneur, *Libération* du 2 septembre 1999. Les mots soulignés le sont par nous.

6. *Des anges mineurs*, op. cit., p. 10.

7. « Ils ne savaient pas ce qui se passe après la mort. L'ignorance et la peur, à cette époque, étaient épaisses... » (*Lisbonne dernière marge*, op. cit., p. 191).

D'un cinéma, il ne reste que la façade, le dernier film projeté date de plusieurs siècles, mais quelques zombies font la queue devant... Quant aux humains qui peuplent ce monde dévasté, survivants affamés, à demi fous de solitude, ceux qui chercheraient encore un contact avec leurs semblables sont voués à l'erreur sur la personne¹, au monologue sans destinataire², au ressassement de rencontres passées, ou préfèrent rester seuls par crainte d'être mangés³, crainte que le narrat¹⁵ se charge de rendre tout à fait plausible⁴.

Or, la désolation de cet univers n'est pas sans cause :

Devant nous s'étend la terre des pauvres /.../ une planète de terre écorchée, de forêts saignées à cendre, une planète d'ordure, un champ d'ordures, des océans que seuls les riches traversent, des déserts pollués par les jouets et les erreurs des riches...⁵

et la suite. Mais c'est le discours de Varvalia Lodenko, et divers procédés de mise à distance interdisent de penser qu'elle est porte-parole de l'auteur. On peut y voir au contraire un pastiche cruel de la rhétorique stalinienne. Volodine en effet, traducteur du russe, connaît bien cette phraséologie et la met en œuvre tout en la déformant : « présent radieux ou presque », « s'organiser fraternellement⁶ », « réintroduction de l'exploitation de l'homme par l'homme⁷ », « les hiers qui chantent⁸ »... Tout le discours de Varvalia Lodenko, réitéré sous forme de cassette, donc de stéréotype⁹, et répété implicitement dans l'auto-accusation de Will Scheidmann¹⁰, subit une ultime dégradation en devenant chanson : « un chanteur à la mode qui imite une imprécation rythmée de Varvalia Lodenko /.../ en censurant, bien entendu, tout contenu égalitariste¹¹ ». La même propagande est présente dans la presse : « mensuels illustrés dont les couvertures célèbrent la beauté des moissonneuses-batteuses et des tracteurs /.../ ou encore ont pour sujet des groupes de jeunes ouvrières /.../ hilares devant des centrales nucléaires, ou devant des abattoirs, charmeuses, enthousiastes¹² », ou « les revues littéraires non

1. *Des anges mineurs*, narrat 16, *op. cit.*, p. 64-68.

2. *Ibid.*, p. 141.

3. *Ibid.*, p. 83.

4. *Ibid.*, p. 63.

5. *Ibid.*, p. 47-9.

6. *Ibid.*, p. 23.

7. *Ibid.*, p. 26.

8. *Ibid.*, p. 156.

9. *Ibid.*, p. 68-69.

10. *Ibid.*, p. 72-73.

11. *Ibid.*, p. 147.

12. *Ibid.*, p. 100.

illustrées, où des auteurs salariés relatent de façon émouvante, dans de solides constructions qui ont fait leurs preuves en littérature depuis la fin de la littérature, les exploits pathétiques de notre génération et des générations précédentes...¹ ». Toutefois, ce montage de citations, qui en souligne la force satirique, serait trompeur si le lecteur n'en restituait pas le contexte : discours, images et récits sont là à l'état de faibles traces, plus ou moins maintenues schizophréniquement dans un présent qui les nie. Et la citation précédente s'achève sur un constat fort peu triomphant : « au service d'une société qui allait vers notre idéal égalitaire /.../ et qui l'ont héroïquement construite jusqu'à ce qu'elle ne fonctionne absolument plus². » « Disons, pour résumer en notre langage, que les masses n'étaient jamais au rendez-vous³. »

Doubleur sanglante de cette rhétorique à la fois pastichée et annihilée par sa mise en œuvre, la dissidence. « La première nuit où les promesses étaient enfin tenues⁴ », c'est la nuit de la torture, de la déportation et de la mort, « la première nuit dans la terre ». Le procès de Will Scheidmann, ce Pinocchio de chiffons mandaté pour rétablir l'égalitarisme et qui par erreur a rétabli l'économie de marché, ne fait sourire que si on oublie le substrat historique qui le sous-tend : « Les sessions se succédaient, fastidieuses, puisque tout était joué à l'avance⁵ ». Et le narrat 10, peut-être le plus poignant de tous, évoque l'écrivain Artiom Vessioly, qui résiste à ses bourreaux, refuse les aveux exigés (« De courts textes que Vessioly tuméfié et ruisselant refusait de signer⁶ »). Un contre-révolutionnaire sans doute ? Non, un bolchevik de la première heure, puisque, tout jeune encore, « il guerroyait contre les Blancs⁷ ». Vessioly, personnage historique, est aussi un personnage volodinien en tant qu'il maintient le « moi insoluble », « celui qu'on ne peut dissoudre, l'élément premier, l'assertion irréductible, l'élément sans solution, la présence énigmatique⁸ » qui vient contredire à la fois et souligner l'effondrement généralisé de l'histoire, sinon du texte⁹. Effondrement apparemment sans espoir : comme l'écrit Thierry Saint-Arnoult,

1. *Ibid.*, p. 101.

2. *Ibid.*, p. 101.

3. *Ibid.*, p. 118.

4. *Ibid.*, p. 41.

5. *Ibid.*, p. 26.

6. *Ibid.*, p. 39.

7. *Ibid.*, p. 39.

8. Bruno Blanckeman, « Remuer le fond des rêves », revue *Prétexte*, Hiver 1998, p. 21.

9. Sans pouvoir entrer ici dans le détail des allusions historiques à l'univers du Goulag et des procès staliniens, signalons-en quelques exemples. Le cannibalisme évoqué, sur un mode presque ludique, dans le narrat 15, est attesté entre autres par le témoignage de Chalamov. La prophétie de Winslow (narrat 28, p. 133), les livres en samizdat de Fred Zenfl

Dès que les fous de Breughel¹ ont pris le pouvoir, ils imposent la dictature. Comme à Tchevengour², peu de gens survivent aux premières mesures./.../ La révolution conduit elle aussi au désastre./.../ On ne sait plus si les textes égalitaristes de Breughel dénoncent la période précédant la révolution, la guerre et ses ignominies, ou la dictature prolétarienne tout aussi violente de Kirghyl et de ses partisans./.../ *Nuit blanche en Balkhyrie* renvoie à toutes les révolutions avortées qui ont sombré dans la prise de pouvoir³.

De cette présence, ou pesanteur, du réel historique, les personnages des romans veulent eux-mêmes rendre compte, même si c'est, apparemment, de façon contradictoire. Fred Zenfl, l'écrivain suicidé, l'un des porte-parole ou prête-noms de l'auteur, « méfiant quant à la nature du réel qu'on l'obligeait à parcourir, (il) défendait l'intégrité de ses espaces oniriques en y plaçant des pièges destinés aux indésirables, des glus métaphysiques, des nasses⁴. » De même, les prisonniers du *Post-exotisme* pratiquent une « traduction » des événements réels : « Lorsque les échos de massacres nationalistes ou les chiffres de la pauvreté ou autres ignominies nous arrivaient, et il en arrivait sans cesse, nous devions les traduire dans nos propres images et métaphores xénolittéraires pour les supporter et les comprendre⁵. » À l'opposé, dans un narrat écrit en première personne, nous trouvons : « Je ne fais preuve ici d'aucun parti pris poétique de décalage ou de travestissement magicien ou métaphorique du monde. Je parle la langue d'aujourd'hui et nulle autre. Tout ce que je raconte est vrai à cent pour cent /.../ Tout a déjà eu lieu exactement comme je le décris⁶. »

Une telle affirmation, qu'on l'attribue à un personnage (Dick Jerichoe) ou non, mérite en tout cas d'être prise à la lettre pour sa valeur heuristique, parce qu'elle oblige à une acrobatie mentale : comme admettre comme « vrai à cent pour cent » un univers si éloigné de nos coordonnées habituelles ? Les déclarations de Volodine nous éclairent en partie :

(narrat 2, p. 11), les lettres du mari de Yaliane Heifetz (narrat 23 p. 102), la visite guidée du lieu irradié dont il ne reste rien (narrat 27, p. 124-9), les wagons de la déportation (narrat 45, p. 206-9), etc. autant d'éléments strictement « réalistes ».

1. Dans *Nuit blanche en Balkhyrie*, *op. cit.*

2. Allusion au roman de Platonov, *Tchevengour* (Robert Laffont, 1996).

3. Thierry Saint-Arnoult, *Utopies mutilées. Brève histoire littéraire de l'utopie révolutionnaire en Russie et Ailleurs. Dostoïevsky, Zamiatine, Platonov, Volodine*, Mémoire de DEA, Aix-en-Provence 2004, tapuscrit de 135 pages, p. 98-99.

4. *Des anges mineurs*, *op. cit.*, p. 31.

5. *Le Post-exotisme...*, *op. cit.*, p. 71-72.

6. *Ibid.*, p. 188.

Une des obsessions narratives de mes personnages consiste à revenir sur les sacrifices inaboutis, et sur l'obscène catastrophe que représente l'échec du projet révolutionnaire au xx^e siècle¹.

Le post-exotisme s'aventure donc dans une sorte de réalisme socialiste magique, où la peinture vraisemblable des classes sociales en mouvement est absente, tandis que seuls des individus sont concernés par la fiction. (Ils) sont toujours guidés par une vision historique et politique où les combats de classes, la révolution sociale, les masses sont présentes : les masses /.../ ne sont pas oubliées, elles sont seulement absentes de la fiction, ce qui, dans le cadre romanesque, leur confère un rôle de *fantasme* ou de *fantôme*².

Cela posé (présence des masses comme « fantôme », histoires portées par des individus mais sur fond de conflits de classes), peut-on considérer que les romans proposent une organisation et une représentation « réalistes » des personnages qui les peuplent ?

La société volontairement comporte des hiérarchies : il y a un pouvoir, généralement hors d'atteinte, et « le petit peuple³ ». Le pouvoir est lui-même clivé, entre un pouvoir suprême, réel mais secret, invisible (comme les ruches dans *Lisbonne dernière marge*) et un pouvoir fantôme, manipulé par le précédent (les sociaux-démocrates dans *Lisbonne dernière marge* ou *Alto Solo*). Le contre-pouvoir est lui aussi multiple, mouvant : c'est aussi bien l'inquiétant « Paradis » ou « Parti » qui envoie ses tueurs aux dissidents dans *Le Port intérieur*, que tous les héros obscurs de la résistance qui figurent dans *Des anges mineurs*, *Alto Solo*, *Le Post-exotisme*...

Cette répartition élémentaire (pouvoir / contre-pouvoir) est à l'origine de la grande structure narrative de tous les romans volodiniens, bien mise en lumière par Jean-Christophe Millois⁴, qui est l'interrogatoire : séances de torture de Jorian, de Moldscher (*Rituel du mépris*), dialogue « psychiatrique » entre Golpiez et Gonzalez (*Le nom des singes*), interrogatoire de Breughel par Kotter (*Le Port intérieur*), interview des journalistes-policiers (*Le Post-exotisme*...). Première évidence d'un rapport de forces, mais qui peut s'inverser, de même que Breughel et Kotter se confondent

1. Revue *Prétexte*, n° 16, automne 1998 p. 41-42. Voir aussi « Ecrire en français une littérature étrangère », *op. cit.*

2. Antoine Volodine, entretien avec Lionel Ruffel, in Lionel Ruffel, *Face au vingtième siècle. Esthétique et politique dans l'œuvre d'Antoine Volodine*, thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail, décembre 2003, p. 67.

3. Antoine Volodine, *Rituel du mépris*, Denoël, 1986, p. 18.

4. Entretien avec Antoine Volodine, revue *Prétexte*, n° cité p. 40-41.

ou échantent leur rôle, que Jean Vlassenko passe d'accusateur à accusé, ou l'inverse, selon l'ordre dans lequel on lit *Vue sur l'Ossuaire*¹.

La même structure narrative « distribuée » également la population romanesque. « Le monde est partagé en deux : d'un côté des policiers, de l'autre des écrivains² ». Je nuancerais quelque peu la formule. Oui, il y a des gens qui écrivent, ou ont écrit, pas des « écrivains ». Pour valider cette distinction, j'emprunterais une anecdote futuriste à Jean-Louis Hippolyte. Celui-ci imagine un chercheur qui, étudiant la représentation de la violence dans la littérature du xx^e siècle, ajoute une note sur Volodine à son tapuscrit et l'envoie à l'éditeur.

A few days later, a commando of anonymous radicals would seize the manuscript, drown the unsuspecting editor in his own blood and finally set our unsuspecting critic on fire with the pages of his or her book. At this point, you will have guessed that, for Antoine Volodine, literature « is » a serious business³.

Ainsi mis en garde, ou réconfortés, poursuivons bravement : les personnages de Volodine ne sont donc pas des écrivains, ce sont des combattants, peu d'entre eux sont satisfaits de la société dans laquelle ils vivent, et ils cherchent, sinon à la comprendre, — c'est déjà fait — du moins à la décrire, ce qui est peut-être un premier pas pour la transformer. C'est le cas dans *Lisbonne dernière marge*, avec deux modalités, l'une historique, l'autre fantastique, ou fictionnelle. Pour commencer par la fiction, les écrivains de *Lisbonne dernière marge* — personnages issus de l'imagination d'Ingrid, elle-même personnage du roman — font des recherches sur les contes pour enfants, partant de l'hypothèse que ces contes, antérieurs à la « guerre noire » (la catastrophe dans laquelle la civilisation antérieure a sombré), peuvent leur donner des informations sur cette civilisation, parce qu'ils sont une forme d'art élémentaire, transmise par les enfants. Sujet bien anodin ? pourquoi alors ces chercheurs sont-ils massacrés de façon horrible par les milices gouvernementales ? c'est que leur recherche les a amenés trop près de la réalité énigmatique qui fonde le pouvoir des ruches, réalité liée à l'enfance et à la reproduction.

1. Rappelons aussi que la première partie de *Nuit blanche en Balkhyrie* s'intitule *Après la défaite*, la seconde *Avant la défaite*.

2. Lionel Ruffel, *Face au vingtième siècle*, op. cit., p. 376.

3. Jean-Louis Hippolyte, « Minor Angels : Toward an Aesthetics of Conflict », in *Substance*, issue 101, vol. 32, n° 2, 2003, p. 67. « Quelques jours plus tard, un commando de révolutionnaires anonymes s'emparerait du manuscrit, noierait dans son sang l'éditeur sans méfiance, et finirait par mettre le feu au critique (qui ne s'y attendait pas) avec les pages de son propre livre. Vous aurez deviné que, pour Antoine Volodine, la littérature «est» une affaire sérieuse. » (Notre traduction).

Or cette fiction, rappelons-le, c'est le roman qu'Ingrid projette d'écrire, version codée de sa propre histoire au moment où elle s'apprête à quitter sa vie antérieure (en fait, la vie tout court) et celui qu'elle aime. Et la vérité occultée par le pouvoir est bien liée à l'enfance des protagonistes (nés juste avant la guerre ou juste après¹) et à la question de la reproduction, entendue cette fois non au sens biologique mais au sens politique. Cette vérité occultée, ce n'est pas « simplement » le nazisme — sujet sur lequel, en 1990, moment où paraît le livre, ou même dans les années 1970 où se déroule le roman, on peut se considérer suffisamment informé —, c'est le fait que, dès la fin de la guerre, pendant l'ère Adenauer et au-delà, le pouvoir n'ait pas changé de main, mais se soit *reproduit* ; les anciens nazis sont toujours aux postes-clés, et il se met en place une totale *dénégation* de l'histoire : « nous avons eu droit à la même lobotomie sournoise, voilà qu'en Germanie chacun dirigeait les ciseaux sur sa propre photographie /.../ nos pères et nos oncles s'étaient dissous, la guerre n'avait pas existé /.../ le Troisième Reich n'avait été qu'une variante à peu près confidentielle d'un conte apocryphe des frères Grimm². » « Féerie » et récit réaliste s'articulent donc en un maillage de plus en plus serré, mais aussi de plus en plus complexe, et qui, on va le voir, va plutôt vers l'obscur.

Pour commencer par du tangible, Ingrid et Kurt appartiennent au même univers que nous : ils sont respectivement une étudiante allemande passée à l'action directe et un policier allemand chargé de la capturer. Quoique ennemis au départ, ils appartiennent à la même classe sociale, et dès le début du roman ils sont amants. Et le pacte réaliste, en ce qui les concerne, n'est jamais démenti, même si le « roman » écrit par Ingrid et inclus dans le roman comporte, lui, des éléments fantastiques. Dans les autres romans, y compris ceux qui relèvent de l'anticipation, on retrouve le même mélange de réalisme et de fantastique, par exemple dans la distribution des métiers et situations sociales. Certains métiers sont réalistes : ainsi la mère de Moldscher est ouvrière dans une usine de sertissage³, la tante tricote des filets pour les vendre au marché⁴, l'oncle Pobosch est un artisan polyvalent, ce qui lui évite « de devoir louer sa force aux fours et aux tours des fabriques ; ainsi indépendant il parvenait à mener une existence plus libre⁵ ». Gabriella Bruna est institutrice⁶,

1. Voir « Je suis né au temps des soubresauts nationalistes, des bains de sang en outremer, au temps des sales guerres coloniales ». (Antoine Volodine, *Une recette pour ne pas vieillir* (AGIR 1994), p. 8.

2. Antoine Volodine, *Lisbonne dernière marge*, op. cit. p.78-80.

3. Antoine Volodine, *Rituel du mépris*, Denoël 1986, p. 26.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. *Ibid.*, p. 79.

6. Antoine Volodine, *Dondog*, op. cit.

Gonçalvez est psychiatre¹, Manda est manutentionnaire à l'huilerie municipale², Golpiez a été infirmier³, etc. Mais, comme on l'a vu à propos de *Des anges mineurs*, ces métiers fonctionnent (plus ou moins) dans un monde déglingué, un monde d'après la catastrophe, où l'ancienne organisation sociale, avec ses divisions du travail précises, a en grande partie disparu. « Anciennes concessions minières⁴ », ruines de toute sorte, services médicaux « luttant contre la pénurie, les coupures d'eau, d'électricité⁵ ». L'espace lui-même est perturbé, les cartes qui devraient permettre de s'y repérer sont problématiques, comme l'étaient les anciens portulans, mais pour des raisons qui ne sont pas seulement géographiques : « territoires contrôlés par la guérilla, zones qui sur les cartes gouvernementales figuraient en pointillé ou en hachures inexplorables ou en blanc⁶. » Ce monde déglingué a vu le développement de métiers nouveaux mais sans doute bien utiles, avaleur d'âmes (*Rituel du mépris*⁷) ou régleur de larmes (*Des anges mineurs*).

Enfin, ultime avatar de ce « dérèglement du monde », le fantastique peut affecter la nature même des personnages, soit qu'ils appartiennent à une autre espèce, comme les extra-terrestres de *Biographie comparée de Jorian Murgrave*, ou les oiseaux humanoïdes d'*Alto solo*, soit que d'humains ils deviennent par la suite animaux, comme dans *Le Nom des singes*, les deux guérilleras qui se transforment en chauve-souris. Dans tous les cas, ces personnages in-humains sont crédités d'un certain nombre de caractéristiques qui permettent au lecteur de les suivre : ils sont généralement doués de parole, ils se meuvent dans un espace peu euclidien mais aux coordonnées compréhensibles, dans le temps⁸... À noter que, dans ses livres pour enfants, Volodine met en jeu un bestiaire analogue : par exemple les « chauves-soubises⁹ » volent et parlent une langue secrète, mais possèdent aussi des caractères humains : Lili Niagara a des nattes noires et va à l'école. On y rencontre aussi un crabe laineux, vendeur de guimauve, étaleur d'océan et organisateur de manifs à deux plus un tigre¹⁰, etc. Devant ce déferlement hétérogène de personnages humains

1. Antoine Volodine, *Le Nom des singes* (Minuit 1994)

2. *Ibid.*, p. 44.

3. *Ibid.*, p. 50.

4. *Ibid.*, p. 63.

5. *Ibid.*, p. 156.

6. Antoine Volodine, *Le Nom des singes*, *op. cit.*, p. 63-64.

7. Antoine Volodine, *Rituel du mépris*, Denoël, 1986, p. 82-85.

8. Dans *Pendant la boule bleue* de Manuela Draeger (pseudonyme de Volodine), le temps se divise « en boules de couleur et en lunes. On disait par exemple : à la neuvième boule verte, on a eu une neige épouvantable » (*L'École des Loisirs*, 2002, p. 8).

9. Manuela Draeger, *Pendant la boule bleue*, *op. cit.*

10. Manuela Draeger, *Au nord des gloutons* (*L'École des Loisirs*, 2002).

et à la limite de l'humain, on peut s'interroger à nouveau sur les propos de Volodine cités plus haut. Comment comprendre ici la notion de « réalisme socialiste magique » ?

L'œuvre de Volodine est hantée par l'exclusion, la mise hors humanité, quels qu'en soient les modalités ou les motifs. Dans l'univers volodinien, a eu lieu une révolution qui se voulait égalitariste, qui ressemble par bien des traits à la révolution de 1917, mais elle a échoué et a laissé derrière elle un univers de ruines, c'est bien « le vide pour tous ». Et elle a échoué aussi à supprimer la question de la race. On sait que, dans la science-fiction américaine des années cinquante, les « Martiens », c'étaient les Rouges¹. La notion d'une « race » radicalement étrangère (puisque extra-terrestre) permet aux auteurs de désigner l'ennemi absolu². Dans ses premiers romans, on pourrait dire que Volodine à la fois reconduit et renverse la proposition : Jorian est un extra-terrestre, certes, mais c'est plutôt à lui que le lecteur s'identifie, contre tous les terrestres qui le persécutent et le torturent... Dans les romans suivants, le « devenir-animal³ » qui affecte certains personnages (les oiseaux d'*Alto solo*, Marconi dans *Dondog*, pour prendre deux exemples assez distants⁴) est, non pas un plaidoyer pour la tolérance, mais une violente dénonciation des comportements racistes. Ce sont des personnages négatifs ou au moins ambigus qui plaident pour le maintien des « caractères nationaux⁵ » ou qui définissent le caractère du peuple *feuhl* (« absorber les particularités des peuples de rencontre /.../ sans perdre les nôtres⁶ »), plasticité qui n'est pas sans éveiller certains échos⁷. Mais ici encore, on est confronté au renversement fréquent dans

1. Voir Marcel Thacon, Gérard Klein et Jacques Goimard, *Science-fiction et psychanalyse. L'imaginaire social de la S.F.* (Dunod, 1986). En particulier l'analyse de *Slan*, de Van Vogt (1940), qui fut critiqué pour son dénouement où le héros positif et son ennemi se confondent, or c'est précisément ce qui se produit dans *Le Port intérieur* ou *Nuit blanche en Balkhyrie*. — L'équivalence Rouge/Martien est sans doute l'objet d'un clin d'œil dans « les hordes rouge martien de Varvalia Lodenko » (*Des anges mineurs*, op. cit., p. 147)

2. Cette traduction « politique » simple, voire simpliste, n'est toutefois pas la seule thématique du genre. Parmi les thèmes familiers des années cinquante, on trouve le contrôle maniaque des origines (la race humaine ne serait pas originaire de la Terre) ou de la pureté de la race : *The Lovers*, de Philip José Farmer, qui raconte les amours d'un Terrien et d'une femelle insecte, fit scandale. (*Ibid.*, *passim*).

3. Voir Lionel Ruffel, *Face au vingtième siècle*, op. cit., « Aux animaux, aux malades, aux prisonniers », le peuple post-exotique (p. 369-435).

4. Dans le plus récent roman de Volodine, *Bardo or not Bardo* (à paraître), les personnages, notamment féminins, présentent des traits qui les rapprochent des oiseaux, connotés positivement, et même participant à leur séduction.

5. Antoine Volodine, *Rituel du mépris*, op. cit., p. 86-9.

6. *Ibid.*, p. 87.

7. Voir Robert I. Moore, *La persécution : sa formation en Europe*, traduit de l'anglais par Catherine Malamoud, (10-18, 1991.)

l'œuvre, à l'inversion des personnages, car les clivages ethniques ou nationaux, à peine nommés, sont mis en question de façon troublante :

L'ennemi avait la gueule de travers, c'était bien connu d'après les portraits. Mais alors on se regardait dans une vitre, on hésitait : les différences étaient minimales./.../ L'ennemi, voilà, c'était nous¹.

Or, l'égalitarisme a été impuissant à empêcher la guerre et l'extermination de la race différente :

Tout de même, je n'arrive pas à croire que la révolution, même très dégénérée, ne réussisse pas à prévenir un deuxième massacre des Ybürs.

— La révolution ? /.../ Où tu as vu une révolution ?²

Et les vaincus en viennent au sentiment d'appartenir à une espèce différente :

Sur le plan génétique, il nous semblait aussi qu'un décalage s'était produit. Nous nous sentions étrangers aux populations humaines que nous côtoyons /.../ quand oniriquement nous voyagions, quand nous entreprenions de visiter le dehors pour assister au triomphe de l'ordre capitaliste et à ses guerres³.

Les rêves du Murgrave, les fictions enchâssées d'Ingrid Vogel, les explorations en apnée de Khrili Gompo, tous les récits quelle que soit leur forme, rapportent tous la même nouvelle de l'universelle catastrophe, qui trouve peut-être sa formulation définitive dans les imaginations de Gloria Vancouver :

La fin du monde chez Gloria est lugubre, toute en nettoyages ethniques inextricables et en exterminations espèce par espèce, race après race. Les idéologies qui justifient la guerre noire sont d'une opacité totale. Il n'y a pas d'idéologie à l'arrière-plan des combats que seul habite un refus universel de vivre⁴.

Il n'y a certes pas chez Volodine de projet qui serait de l'ordre du reflet, pour employer une terminologie désuète. Et Lionel Ruffel affirme avec raison que « l'œuvre ne tente pas tant de recouper la réalité ou d'en donner une image, une forme, fût-elle chaotique ou fragmentaire, que de s'en extraire, de la concurrencer pour finir par la supplanter⁵ ». On peut toutefois maintenir la lecture de l'œuvre à la fois comme monde autonome

1. Antoine Volodine, *Rituel du mépris*, Denoël 1986, p. 20.

2. Antoine Volodine, *Dondog*, *op. cit.*, p. 209.

3. Antoine Volodine, *Le Post-exotisme...*, *op. cit.*, p. 71.

4. Antoine Volodine, *Le Port intérieur*, Minuit 1995, p. 108.

5. Lionel Ruffel, *Face au vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 214.

et comme renvoyant, même avec de multiples médiations, au monde réel. Comme d'ailleurs le démontre Lionel Ruffel, l'œuvre prend acte de la dissolution du lien social, de la destruction du « communisme », d'où sa tonalité sombre, mais maintient en même temps une dimension utopique, à la fois passée et future (en aucun cas présente¹). L'option politique suggérée dans certains des romans (*Lisbonne dernière marge*, *Le Nom des singes*) semble bien être de solidarité avec les mouvements anti-impérialistes, mais insiste aussitôt sur leur impasse, comme le montre l'image, dans *Le Nom des singes*, de la pirogue qui revient « incoerciblement à (son) point de départ² », ou, dans *Des anges mineurs*, le caractère circulaire de l'histoire (événement), la révolution comme une sorte de mouvement perpétuel, qui ne crée rien. Le rétablissement du capitalisme par Scheidmann est l'équivalent de la perpétuation de l'égalitarisme : même misère généralisée, même extinction de la race humaine, encore une fois, le vide pour tous. Et l'écart se fait absolu entre la voix des personnages-narrateurs et un lecteur de plus en plus imaginaire :

Prenant à témoin des masses et des animaux imaginaires, veillant à ne pas choquer intellectuellement les araignées qui nidifiaient dans leur cellule, les auteurs post-exotiques continuent à décrire des ailleurs parallèles et un au-delà, comme ils l'ont fait depuis les origines de leur littérature, mais cet au-delà a changé de nature. Quelque chose a enrichi ou appauvri l'univers mental des détenus surnarrateurs. /.../ La coïncidence de nos préoccupations avec les espoirs et le devenir de l'humanité avait perdu tout caractère crédible³.

Dans le narrat 40 de *Des anges mineurs*, le narrateur se demande « si on distingue ou non, derrière ma voix /.../ une intention de combat radical contre le réel, ou une simple veulerie schizophrène en face du réel, ou encore une tentative de chant égalitariste, assombrie ou non par le désespoir et le dégoût devant le présent ou devant l'avenir⁴ » ? Qu'il pose la question en termes de réception renvoie au choix du lecteur. « Contre le réel » ou « en face du réel » ou « devant le présent ou devant l'avenir » : quoi qu'il en soit, pas de doute, une œuvre éminemment réaliste...

1. Voir Thierry Saint-Arnoult, *Utopies mutilées*, op. cit.

2. Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, op. cit., p. 173.

3. Antoine Volodine, *Le Post-exotisme...*, op. cit., p. 72-3.

4. *Ibid.*, p. 187.

Regards sur la société et l'histoire dans deux romans policiers :

La Fin de Selb de Bernhard Schlink et

Un peu plus loin sur la droite de Fred Vargas

Mirjam Tautz

L'histoire n'est pas faite pour rassurer l'homme, mais pour l'alerter.

Fred Vargas, *Un peu plus loin sur la droite*¹

Les romans policiers *Un peu plus loin sur la droite* et *La Fin de Selb*², l'un français et datant de 1996, l'autre allemand de 2001, présentent tous deux une vision de la société contemporaine qui se trouve en étroite relation avec l'Histoire européenne. La perspective historique découle directement du passé des protagonistes respectifs, qui est en effet particulièrement marqué par l'Histoire. Ce passif déclenche la quête des deux détectives et oriente leur regard sur leur entourage. La vision de la société qui en résulte implique parfois une critique, notamment lorsque l'on aborde les tendances au refoulement ou à l'embellissement de certains chapitres de l'Histoire, comme la seconde guerre mondiale et le nazisme. Les aspects historiques et sociaux ne s'affichent cependant pas au premier plan et ne réduisent donc pas l'intrigue policière à un simple prétexte.

Pour cette dimension sociale, les deux romans restent fidèles à certaines caractéristiques de leur genre qui est traditionnellement un lieu pri-

1. Fred Vargas, *Un peu plus loin sur la droite*, Paris, Éditions Viviane Hamy, 1996, 255 p. (Chemins nocturnes) ; l'édition citée ici est l'édition de poche : Paris, Éditions J'ai lu, 2000, 253 p. (J'ai lu ; policier ; 5 690) ; citation p. 120.

2. Bernhard Schlink, *Selbs Mord*, Zürich, Diogenes, 2001, 265 p. ; pour faciliter la compréhension, les citations utilisées sont tirées directement de l'édition française : *La Fin de Selb*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Gallimard, 2003, 282 p. (Série Noire ; 2 684).

vilégié d'observation et quelquefois de critique de la société. Si les romans policiers classiques, ceux que Todorov appelle des romans à énigme¹, se contentent de démontrer la superficialité de certaines belles façades aristocratiques ou bourgeoises, le roman noir américain de Dashiell Hammet ou de Raymond Chandler, le récit *hard-boiled*, s'attaque beaucoup plus concrètement aux dysfonctionnements de la société, notamment à la corruption de l'État et de ses agents et au crime organisé. D'autres auteurs américains suivent cette tradition, comme Chester Himes qui, en situant ces romans à Harlem, dénonce le racisme et la misère dans les métropoles américaines. Georges Simenon, pour le roman policier d'expression française, met en scène des lieux quotidiens et remplace le personnage du détective privé ou amateur par un haut fonctionnaire de la police, Maigret, qui se trouve cependant personnellement impliqué dans l'enquête. Sans être politisés ou ouvertement critiques, les romans de Simenon peuvent être envisagés sous l'angle d'une analyse sociologique dans la mesure où ils présentent une « palette diversifiée de figures sociales² ». Dans des romans noirs français plus récents, appelés aussi polars ou néopolars (en particulier à partir des années 70-80), apparaissent le plus souvent une politisation et un engagement plus forts. Ce type de roman, que l'économiste marxiste Ernest Mandel décrit comme un phénomène typiquement français, un produit de mai et après-mai 68³, met en question la société actuelle et le système capitaliste en général, se situant ainsi ouvertement à gauche ou à l'extrême gauche (avec des auteurs comme Jean-Patrick Manchette, Jean-François Vilar et Thierry Jonquet). De même, ce polar évoque fréquemment les traces de l'Histoire dans le présent, à travers des sujets comme la guerre, le nazisme, la collaboration, la résistance et l'antisémitisme (dans les *Poulpes* et chez Didier Daeninckx par exemple). On peut ainsi constater, avec Claude Mesplède, que le roman noir est devenu un « terreau privilégié dans lequel s'incruste la mémoire collective de nos sociétés⁴. »

1. Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 55-65.

2. Voir Philippe Corcuff et Lison Fleury, « Profondeurs du social et critique politique — Hypothèses comparatives sur Maigret et le néo-polar », in : *Mouvements (sociétés, politique, culture)*, n° 15/16, mai-août 2001, dossier « Le Polar : entre critique sociale et désenchantement », Paris, Société du journal M, p. 28-34. Les auteurs de l'article utilisent aussi le terme de « sociologie compréhensive » en parlant de Simenon.

3. Voir Ernest Mandel, *Meurtres exquis. Histoire sociale du roman policier*, traduit par Marie Acampo, Montreuil, PEC- La Brèche, 1986, 189 p.

4. Claude Mesplède, « Littérature contestataire ? », in : *Les Temps modernes*, n° 595, août-sept.-oct. 1997 : « Roman Noir : Pas d'orchidées pour les T.M. », p. 32 : « Au-delà de tous les qualificatifs, le roman noir reste le terreau privilégié dans lequel s'incruste la mémoire collective de nos sociétés. »

Ce qui a profondément changé dans tous ces romans, policiers ou noirs, politisés ou non, depuis le renouvellement du genre par les auteurs américains des années 20-30, est une focalisation moins exclusive sur l'élucidation du crime, en faveur d'une description plus approfondie des milieux sociaux. Il s'agit par ailleurs souvent de milieux défavorisés et marginalisés, introduisant des personnages comme des prostituées, des souteneurs, des SDF, des chômeurs — des types sociaux susceptibles d'esquisser un portrait plus complexe et plus réaliste de la société. Un autre changement significatif consiste en la dénonciation d'un mal plus profond que celui représenté par un simple crime isolé, un mal qui est aussi conditionné par la société et que le détective ou le policier ne peut éradiquer complètement en résolvant un crime, puisqu'il n'abolit pas les raisons de ce mal.

Il paraît ainsi naturel que les romans de Schlink et de Vargas se situent dans une, voire plusieurs traditions du roman policier. Deux éléments centraux, qui se réfèrent à quelques modèles ou influences et auxquels s'attachent en même temps une partie des éléments sociocritiques, sont le lieu (la ville) ainsi que les personnages. Ces derniers impliquent à la fois une représentation de types sociaux et une fonction dans le récit policier. Le personnage le plus important reste sans aucun doute le détective, d'autant que c'est le plus souvent à travers son histoire personnelle et son regard forgé par celle-ci que le lecteur décèle l'empreinte du social dans *Un peu plus loin sur la droite* et encore plus clairement dans *La Fin de Selb* où le détective est le narrateur.

Les deux détectives, Gerhard Selb et Louis Kehlweiler (qui sont par ailleurs les protagonistes de plusieurs romans¹), ont quelques points communs. D'abord, ils ne sont plus très jeunes (Selb a plus de 70 ans, Kehlweiler en a 50) et ils ont une faiblesse physique : Kehlweiler boîte à cause d'un genou accidenté et Selb subit deux crises cardiaques dans *La Fin de Selb*. Physiquement, ils n'apparaissent donc déjà pas comme des héros forts et invulnérables, d'autant que, fidèles à certains de leurs modèles, ils fument et boivent beaucoup. Leurs parcours et leur passé ne sont pas non plus parfaitement héroïques : Kehlweiler avait enquêté pour le ministère de l'intérieur avant qu'on le congédie pour des raisons qui restent obscures, et Selb, qui s'était compromis en tant que procureur dans l'Allemagne nazi, a dû quitter ses fonctions après la seconde guerre mondiale. Il fut

1. Selb apparaît dans deux romans parus antérieurement à celui-ci : Bernhard Schlink / Walter Popp, *Selbs Justiz*, Zürich, Diogenes, 1987, édition française : Brouillard sur Mannheim, Paris, Gallimard (Série Noire ; 2 479 / Folio policier ; 135) et Bernhard Schlink, *Selbs Betrug*, Zürich, Diogenes, 1992, éd. française : *Un hiver à Mannheim*, Paris, Gallimard (Série Noire ; 2 582). Kehlweiler revient dans un roman ultérieur : Fred Vargas, *Sans feu ni lieu*, Paris, Viviane Hamy, 1997 (Chemins nocturnes).

un national-socialiste convaincu et un membre actif du parti, pour qui un monde s'était effondré après la fin de la guerre¹. Le personnage explique qu'il lui était devenu impossible de continuer à exercer son métier,

[...] d'abord parce qu'on ne voulait plus de moi à cause de mon passé, et ensuite parce que tout en moi se hérissait à l'idée de faire, avec les autres, comme si nous n'avions pas de passé — même si l'on nous invitait à nous comporter ainsi².

Il formule ici la critique d'un comportement collectif assez répandu dans l'Allemagne d'après-guerre : la volonté de refouler toute implication personnelle et donc toute idée de culpabilité pour les crimes des nazis. Vers la fin des années 40, alors que de nombreuses personnes sont réhabilitées afin de reprendre leurs anciens postes, Selb fait donc le choix de ne pas reprendre le travail de procureur mais de devenir détective privé, ce qui correspond à un refus de l'oubli. Cette décision, fondamentale pour sa vision de la société, n'en fait pas un personnage héroïque pour autant, mais un personnage qui se sent marqué à toujours par une faute grave.

Kehlweiler a plus de chances d'être considéré comme un héros : les femmes le trouvent beau et son passé est aussi un peu moins entaché. Cependant, durant toute une partie du roman, le lecteur ne peut en être totalement sûr : il a un drôle de nom de famille et certains l'appellent non pas Louis mais Ludwig, d'autres « l'Allemand », et lui-même affirme qu'il est « fils du Rhin ». De plus, il est né en 1945, d'une taille impressionnante et boit énormément de bière, et le petit appartement qui lui sert de bureau porte le surnom de « bunker ». Le soupçonner d'être le fils d'un officier de la *Wehrmacht* et d'une Française qu'on aurait tondu après la guerre semble presque inévitable, et ce soupçon est d'ailleurs formulé par plusieurs personnages. Il paraît donc évident que l'auteur joue avec un certain nombre de stéréotypes et avec les attentes du lecteur associées à ceux-ci. Ce n'est que vers la fin du roman que l'on apprend la vérité sur les origines de Kehlweiler : son père était effectivement un soldat allemand, mais il a sauvé plusieurs vies, il a également déserté pour entrer dans la Résistance française, et sa mère, résistante également, a elle-même échappé de justesse à un milicien français qui a enfermé, torturé et brûlé plusieurs membres de son groupe de résistants ainsi que des juifs qui s'étaient cachés chez eux. La vision de l'histoire ne se réduit donc finalement pas à l'application de schémas convenus, et même attendus

1. Les détails du passé de Selb sont pour la plupart expliqués dans le premier roman dans lequel il apparaît (*Selbs Justiz / Brouillard sur Mannheim, op. cit.*).

2. *La Fin de Selb*, p. 176.

éventuellement par le lecteur. Pour Kehlweiler, ce passé, ses origines, ce chapitre de l'histoire du vingtième siècle qui a directement touché son existence, deviennent le principal moteur de son travail de détective, de fouineur, de celui qui sait « repérer la crasse¹ », cette crasse étant bien souvent située « loin sur la droite ». Ainsi, son but suprême, dont il s'approche considérablement dans ce roman et qui introduit une enquête dépassant largement le cadre strict du récit policier, est de retrouver l'ancien bourreau de sa mère ainsi que ses amis collaborateurs.

Les deux protagonistes sont alors animés par une sorte d'obsession : celle de trouver la vérité que personne d'autre n'a envie de connaître, vérité qui est profondément ancrée dans l'histoire et ne se réduit donc pas à l'élucidation du crime présent. Ce lien avec l'histoire ne se présente pas de la même façon dans les deux romans. Dans *La Fin de Selb*, l'enquête qui fait l'objet du roman est inséparable des faits historiques, alors que chez Vargas, deux enquêtes au moins coexistent : celle du crime immédiat, sans motivation historique ou idéologique quelconque, et celle du crime du passé, que le détective dénoue de manière quasi synchronique.

Les deux détectives s'engagent de façon très personnelle dans leurs enquêtes et dépassent largement l'objectif initial de leur recherche. Selb doit d'abord simplement retrouver la trace d'un bailleur de fond anonyme qui aurait investi beaucoup d'argent dans une banque, entre la fin du dix-neuvième siècle et la première guerre mondiale. Mais il s'enfonce progressivement dans cette histoire qui se révèle de plus en plus complexe, découvre une affaire de blanchiment d'argent dans lequel sont impliqués des Russes et résout deux meurtres qui se passent pendant son enquête. Kehlweiler trouve un morceau d'os minuscule provenant d'un orteil humain dans des excréments de chien à Paris, et veut absolument remonter jusqu'au cadavre qui doit forcément se trouver à l'autre bout, bien qu'aucune disparition ne soit signalée. Et non seulement il retrouve, en Bretagne, le cadavre et l'assassin qui n'en est d'ailleurs pas à son premier meurtre, mais il tombe également sur ce vieux nazi qu'il recherchait depuis plus de vingt-cinq ans. Les structures du roman policier classique se trouvent donc ici légèrement biaisées, bien qu'elles semblent être respectées pour l'essentiel. Ainsi, Kehlweiler résout bien un crime qui s'est passé juste avant le début du récit, comme dans un roman à énigme classique, mais contrairement à celui-ci, il n'y a pas de cadavre, il y a juste un bout d'os, et le détective passe en fait presque la moitié du roman à retrouver ce cadavre qui devrait être le point de départ de l'enquête. De plus, l'enquête parallèle des criminels de guerre dépasse le cadre du récit et lui

1. *Un peu plus loin sur la droite*, p. 58.

confère une dimension allant au-delà de la simple élucidation d'énigme. Ainsi, l'affaire de l'os trouvé dans des excréments de chien et sa suite peut être considérée soit comme l'enquête principale, enrichie de recherches parallèles, soit au contraire, comme une image symbolisant la véritable quête du détective qui se tourne vers le passé et qui consiste à fouiller, littéralement, « dans la merde ».

Si le passé des protagonistes crée un lien avec l'Histoire européenne, il explique aussi une éthique et une conception de la justice assez personnelles chez chacun des deux détectives, engendrant des méthodes parfois peu conventionnelles. Ainsi, Kehlweiler ne livre pas ce milicien nazi à la justice quand il le retrouve enfin, mais préfère le forcer à abandonner ses projets politiques et à lui fournir les noms de tous ses anciens amis de la milice qu'il n'a pas encore retrouvés. Les deux détectives n'expriment cependant pas des convictions explicitement politiques, ce qui distingue ces romans des néo-polars. Kehlweiler chasse d'anciens nazis, mais il n'est pas mentionné qu'il est de gauche ou autrement politiquement engagé. Selb semble être plutôt conservateur et chrétien. Il déteste les extrêmes : dans le roman, il passe deux fois à Berlin, et deux fois il se fait agresser par des jeunes, la première fois par des *skinheads*, la deuxième par « les autres », qui se présentent comme étant un « comité antifasciste ».

L'obsession de Louis Kehlweiler est la chasse aux criminels, qu'il entreprend à son propre compte et à ses propres frais, sans que personne ne lui ait rien demandé, contrairement à Selb qui travaille sur commande et pour un salaire (même si son enquête finit par se retourner contre son commanditaire). En justicier indépendant, Kehlweiler souhaite ainsi établir l'ordre d'après ses propres conceptions, sans que celles-ci soient définies politiquement¹.

Ce roman, plus engagé que la plupart des policiers de Fred Vargas, semble se situer politiquement à gauche, mais toujours de manière subtile, comme avec l'allusion contenue dans son titre. L'énoncé *Un peu plus loin sur la droite* apparaît dans le récit à deux reprises, sous forme interro-

1. L'un des nombreux objectifs de Kehlweiler dans *Un peu plus loin sur la droite* est de faire tomber un commissaire principal dont les méthodes ne lui plaisent pas : « Cela faisait deux années que Louis avait le commissaire Paquelin dans sa ligne de mire. Paquelin, une petite pointure de la sauvagerie, n'aimait pas que la Justice se mêle de son boulot et il le faisait savoir. Il estimait que la police pouvait se passer des magistrats et Louis estimait que la police devait urgemment se passer de Paquelin. » (*Un peu plus loin sur la droite*, p. 29). Il s'agit là encore d'une autre enquête parallèle, et l'indication temporelle « cela faisait deux années » insiste sur le fait qu'elle dépasse largement les limites du récit. Encore une fois, il n'y a pas de prise de position idéologique claire puisqu'il n'est pas explicitement dit de quel genre de « sauvagerie » il s'agit.

gative, et à chaque fois pour indiquer un personnage situé politiquement à l'extrême droite :

Tu vois le gars qui arrive là-bas, un peu plus loin, sur la droite ? [...] Ce type, c'est un nocif, un ancien tortionnaire et plus que ça sans doute. Un ultranational. Sais-tu où il va depuis bientôt une semaine ? [...] Il monte au deuxième étage de l'immeuble d'en face. Là-dedans, il y a un neveu de député qui fait son chemin. Et moi, j'aimerais bien savoir avec qui il fait son chemin, et si le député est au courant¹.

La deuxième fois, c'est pour désigner la maison du vieux nazi (« C'est la grande maison blanche après la mairie ? Un peu plus loin sur la droite² ? »). Le premier extrait montre pourquoi le roman ne paraît pas vraiment politisé : il parle de la droite de manière presque cachée, puisque les caractérisations « un nocif », « un ultranational » ne sont pas vraiment des termes précis pour désigner une position politique : on reste dans le flou, dans l'intemporel, dans l'indécis. Quant aux criminels de guerre, bien qu'ils soient clairement définis comme tels pour le lecteur, le personnage de Kehlweiler ne les appelle pas non plus « collabos » ou « nazis », mais par des insultes à caractère général. L'aspect politique n'apparaît donc jamais de manière affichée.

L'histoire est omniprésente dans la vie de Gerhard Selb : presque tous ses repères temporels sont d'ordre historique (avant, pendant, après la guerre, après la réunification etc.). De même, le regard sur ses compatriotes, qui sont souvent partagés entre ceux qui rejettent la responsabilité ou qui veulent oublier l'Histoire et ceux qui essaient de l'assumer et d'en tirer une leçon, passe par le filtre historique. Dans cette logique, mais sans réellement dénoncer le système capitaliste de manière politique, il donne tort aux gens riches et influents qui, pendant et après la seconde guerre mondiale, pensaient uniquement à sauver leur entreprise et leurs richesses sans ressentir le moindre scrupule ou la moindre implication morale :

Oui, ils étaient comme ça. Le Troisième Reich, la guerre, la défaite, la reconstruction et le Miracle économique : pour eux, ce n'étaient que des circonstances changeantes dans lesquelles ils pratiquaient la même activité — ils multipliaient ce qui leur appartenait ou ce qu'ils géraient. Ils n'avaient pas tort lorsqu'ils disaient ne pas avoir été nazis, ne rien avoir eu contre les juifs et avoir respecté la constitution. Tout leur était bon

1. *Ibid.*, p. 72.

2. *Ibid.*, p. 173.

du moment qu'ils agrandissaient leurs entreprises, les enrichissaient et les rendaient plus puissantes¹.

Cette génération de la guerre n'est cependant pas la seule dont le narrateur de *La Fin de Selb* dresse un portrait critique : il retrouve des attitudes condamnables chez la génération suivante, celle de l'après-guerre (en Allemagne de l'Ouest aussi bien qu'en Allemagne de l'Est), ainsi que chez une partie de la jeunesse actuelle. Chacune de ces générations est représentée par au moins un personnage. Ainsi, le commanditaire de Selb, propriétaire d'une banque, incarne une certaine attitude de la génération d'après-guerre en Allemagne de l'Ouest : non seulement il ne veut plus entendre parler du passé, mais il ne se sent pas non plus concerné par le présent, sauf de ce qui lui assure sa prospérité :

Le Troisième Reich, la guerre, les juifs, [...] les vieilles revendications, tout ça, c'est fini. Je n'ai strictement rien à voir avec tout cela. Je ne m'en occupe pas. Ça m'ennuie. L'Est ne me concerne pas non plus, absolument pas. S'il reste de l'autre côté, tant mieux².

Au fond, les être humains semblent avoir très peu changé d'une génération sur l'autre. Et ces jeunes néo-nazis qui jettent Selb dans le Landwehrkanal à Berlin, après l'avoir forcé à crier « Heil Hitler ! », peuvent encore moins incarner l'espoir, puisqu'ils n'ont pas compris la leçon de l'histoire.

Selb n'est cependant pas érigé en sur-moi collectif, tout d'abord parce qu'il a lui-même commis des fautes graves. Il ne peut donc pas paraître supérieur aux autres personnages ou être placé dans une position d'observateur extérieur. Cette proximité, voire ressemblance entre Selb et ceux qu'il critique se manifeste entre autres quand dans le roman, qui se situe quelques années après la chute du mur, apparaissent des Allemands de l'Est. L'image qu'en donne le narrateur renvoie d'abord à un véritable cliché, surtout en ce qui concerne Karl-Heinz Ulbrich³, un ancien cadre de la Stasi (la sécurité de l'État en RDA), qui se déclare fier de son passé. Cependant, l'histoire de cet homme présente, en dehors de cette fierté, visiblement des parallèles avec celle de Selb, parallèles qui deviennent d'autant plus troublants que Karl-Heinz prétend être le fils de Selb, et pourrait véritablement être celui de sa défunte femme. Ce personnage est très mal

1. *La Fin de Selb*, p. 232.

2. *Ibid.*, p. 256-257.

3. Le nom fait allusion à Walter Ulbricht, homme d'État important de la RDA (premier secrétaire du parti socialiste unifié, SED, et président du Conseil d'État entre 1960 et 1973) — allusion d'autant plus explicite que le personnage insiste sur le fait que son nom ne porte pas de « t » à la fin (voir : *ibid.*, p. 75).

habillé et correspond dans l'ensemble à une image assez stéréotypée d'un Allemand de l'Est vu par un Allemand de l'Ouest. Par ailleurs, il exprime l'accusation faite aux Allemands de l'Ouest de ne plus vouloir assumer la fraternité qu'ils avaient pourtant promise aux Allemands de l'Est lors de la chute du mur. Dans le roman, l'ouverture vers l'Est est aussi assimilée à de nouvelles menaces, comme la mafia russe. L'auteur joue donc également avec les stéréotypes et effectue certains raccourcis présents dans le discours collectif : entre les Allemands de l'Est et les communistes ainsi que la Stasi, comme entre les Russes et des affaires illégales, voire la mafia.

Les éléments historiques et critiques sont donc très présents dans le roman de Schlink et ne se rapportent pas uniquement à l'époque de la seconde guerre et sa suite immédiate, mais aussi à des faits historiques plus récents et leurs conséquences. De plus, ils sont énoncés plus explicitement que dans le roman de Fred Vargas, et ancrent davantage le récit dans une époque précise dont les repères sont constamment livrés. Dans le roman de Vargas, les aspects critiques se trouvent plus regroupés : en dehors de quelques faits observés avec une certaine discrétion, tel le cas de l'ancienne prostituée Marthe qui se fait jeter de son logement, ils se concentrent dans l'histoire parallèle des origines de Louis Kehlweiler et sa recherche des anciens miliciens nazis. Les observations d'ordre social sont en outre beaucoup plus rares dans la grande partie du roman qui se déroule en Bretagne, où l'on trouve tout au plus quelques allusions à une certaine étroitesse d'esprit et une légère tendance homophobe de certains milieux provinciaux — des constats qui ne sont pas d'une actualité brûlante. De manière générale, le roman *Un peu plus loin sur la droite* paraît donc moins ancré dans un présent précis, bien que l'époque où se déroule le récit, l'année 1995, peut être déterminée facilement par le lecteur, puisqu'il connaît la date de naissance de Kehlweiler et son âge. L'apparence plus indéfinissable et moins réaliste contribue au caractère archétypal, voire mythologique, de ce roman policier.

Si l'empreinte du social relie ces deux romans à une tradition de leur genre littéraire, elle se manifeste aussi d'après certains fonctionnements courants pour celui-ci. Ainsi, on a observé la récurrence de clichés et de personnages stéréotypés, et c'est justement en se servant de types sociaux représentatifs que le roman policier montre avec une grande efficacité certains aspects de la société. L'utilisation de ces personnages-types s'explique par la prédominance de l'enquête qui attribue aux personnages une fonction particulièrement précise dans le récit. Bernhard Schlink se sert ainsi de ce genre de personnages-types pour représenter les différentes générations d'Allemands depuis la guerre et dans leur rapport avec

l'Histoire essentiellement. Le détective Selb correspond lui-même à un tel type, qui paraît cependant plus nuancé puisque ce personnage, qui est aussi le narrateur, prend plus d'ampleur que les autres. Chez Fred Vargas, on retrouve des personnages assez traditionnels du genre policier : la prostituée, le maire, l'homme riche du village etc., dont certains pourraient être des personnages de Simenon. De plus, on observe chez elle une autre manière d'esquisser des personnages-types avec des moyens assez minimalistes : plusieurs personnages, même secondaires, sont ainsi caractérisés par une phrase ou plutôt une formule qui leur est associée et qu'ils répètent sans cesse : Kehlweiler dit souvent brusquement : « Je veux une bière. », et Marthe rythme son discours par la phrase récurrente : « Je m'y connais en hommes¹. »

La présence de ces personnages implique naturellement que les détectives, aussi solitaires et dérangeants soient-ils, ne procèdent pas complètement seuls : ils ont tissé un réseau de relations autour d'eux, et ils sont profondément enracinés dans leur ville. Tout comme les personnages, ce lieu a un aspect archétypal et donc quelque part caricatural².

Louis Kehlweiler vit à Paris, ville qu'il maîtrise parfaitement, non seulement grâce à sa connaissance des lieux et des habitants, dont un grand nombre lui fournit des renseignements (il s'agit de personnes haut placées, dans les commissariats ou les ministères, mais aussi de patrons de bistrot, de vendeurs de journaux, de policiers et d'une ancienne prostituée) — il a également élaboré un système pour numéroter les bancs publics et les arbres : « C'est vrai que c'était plus commode que de détailler leur situation topographique précise, d'autant que la situation des bancs est généralement confuse³. » Ainsi, il a apprivoisé cette énorme ville de Paris, qui apparaît aussi abordable que le village breton où le mène finalement son enquête. Cette vision de Paris rappelle quelque peu celle de Léo Malet qui, dans les « Nouveaux mystères de Paris », fractionne la ville dans ses arrondissements, créant ainsi des sortes d'îlots délimités. Kehlweiler trouve d'ailleurs l'os humain qui déclenche sa recherche du cadavre sur une grille d'arbre en face du banc n° 102, situé place de la Contrescarpe dans le cinquième arrondissement. Or, Nestor Burma découvre

1. Ou encore le personnage nommé Darnas qui répète sans arrêt : « À la bonne heure », et le maire : « Soit dit entre nous ».

2. L'aspect archétypal des personnages et des lieux du roman policier, qui participe à la création d'une nouvelle mythologie, est décrit chez Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Paris, C. Bourgeois, 1993 (nouv. éd. augmentée et mise à jour), 542 p., et également chez Marc Lits, *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1999 (2^e édition complétée), 208 p. (Bibliothèque des Paralittératures ; 4).

3. *Un peu plus loin sur la droite*, p. 6.

un cadavre dans un appartement situé à cette même place, dans *Micmac moche au Boul'Mich'* (1957).

Gerhard Selb vit dans une ville plus petite et moins symbolique, car il a quitté le trop symbolique Berlin après la guerre. Il s'agit de Mannheim, ville industrielle de 300 000 habitants, située au bord du Rhin, très proche de deux autres villes : Heidelberg et Ludwigshafen. L'endroit ressemble quelque peu à un refuge, impression qui est renforcée par le contraste avec la ville de Berlin qui apparaît comme une menace, d'abord de manière confuse, par les souvenirs qu'elle évoque pour Selb (c'est ici qu'il a été procureur et c'est ici que ses parents sont morts dans les bombardements), et puis concrètement par les deux agressions qu'il y subit. Comme Kehlweiler, Selb connaît parfaitement la région dans laquelle il vit : les noms de rues, les routes, les raccourcis, mais aussi l'histoire de la ville, ses usines chimiques. Ici, il a ses habitudes et ses amis, qui l'aident aussi activement dans son enquête, parmi eux un vieux policier et un médecin de l'hôpital municipal¹.

Les amis de Louis Kehlweiler paraissent souvent plus marginaux : la vieille Marthe, une ancienne prostituée, s'est fait jeter dans la rue, parce que sa chambre de bonne doit être transformée en studio de luxe, et Marc, un historien au chômage, vit difficilement de divers petits boulots. Mais Kehlweiler semble pouvoir aider beaucoup d'entre eux : il propose à Marthe de venir habiter dans son « bunker » pour quelque temps², et il donne à Marc un travail qui consiste à classer ses papiers et des articles de journaux. Malgré sa bizarrerie (son animal de compagnie est un crapaud qu'il emmène partout), Kehlweiler est donc suffisamment héroïque pour pouvoir résoudre les problèmes de son entourage immédiat (à défaut de changer la société), au moins de manière provisoire. De même, il arrive à mener à bien deux enquêtes parallèles : celle du présent (il découvre le cadavre, son meurtrier et les autres victimes de celui-ci) et celle du passé, même si cette enquête-là n'est pas complètement finie et ne le sera peut-être jamais.

Si Selb paraît un peu plus « normal » (son animal de compagnie est un chat), il est également plus faible et plus impuissant devant les crimes des gens et les défauts de la société. Il a tendance à se rendre personnellement responsable, de ses manquements pendant la guerre aussi bien que de ne

1. Le personnage explique la nécessité de cette connaissance des lieux et de cette toile relationnelle : « Si j'ai pu me maintenir aussi longtemps, c'est que je connais tout comme ma poche, ici : la région, les gens, la vie. Et parce que je sais à qui, où et quand je peux demander de l'aide. » ; *La Fin de Selb*, p. 157.

2. Dans le livre suivant, *Sans feu ni lieu*, Marthe a trouvé, grâce à Kehlweiler, un logement et un travail comme bouquiniste sur les quais de Seine.

pas avoir empêché la mort d'un personnage par exemple. Il se torture à l'idée qu'il aurait pu réagir différemment, changer quelque chose, et constate donc sans arrêt sa faiblesse, son échec. Ainsi, *La Fin de Selb* peut sans doute être considéré comme un roman noir (il est d'ailleurs publié dans la « Série Noire » de Gallimard), parce qu'il comporte des traits profondément pessimistes : l'ordre n'est pas rétabli à la fin du récit, même pas un ordre temporaire ou précaire. L'enquête échoue puisque le détective n'est pas en mesure d'empêcher les crimes, ni d'en accuser le principal responsable : il a en fait toujours un temps de retard sur le criminel, au lieu du temps d'avance du détective classique, héroïque et omniscient. Il doit alors constater la complexité et la puissance du mal qu'il essaie de combattre, mais aussi son échec personnel :

Mon impuissance me torturait parce qu'elle me faisait sentir mon âge. Elle gravait au feu dans ma mémoire le nombre de fois où j'avais dû me contenter de constater, après coup, que j'avais été trop lent. Elle scellait le fait que je ne laisserai rien, ni comme procureur, ni comme détective, dont je puisse être fier¹.

Cette dernière affaire pour Selb, décidé à prendre ensuite sa retraite, symbolise en effet le non-aboutissement de sa carrière, tout comme d'autres épisodes parallèles, principalement la rencontre avec les néonazis à Berlin, avaient déjà montré qu'il n'avait pas réellement réussi à se surpasser humainement : « J'avais eu l'occasion de réparer l'erreur que j'avais commise autrefois. À qui donne-t-on cette chance ? Et j'avais répété la même erreur². »

À la fin, Selb est victime d'une crise cardiaque grave, suivie d'une opération avec un double pontage qui elle non plus n'est pas vraiment un succès. Mais il survit, en partie parce qu'il tente de relativiser :

[...] c'était à moi de choisir : ou bien je voulais considérer la fin comme injuste et insatisfaisante, et en souffrir, ou bien je décidais que les choses étaient bien telles qu'elles étaient³.

Cette perspective fataliste représente un lien avec la tradition du roman noir, lien qui est renforcé par la structure du récit, correspondant relativement bien à celle que Todorov formule pour le type du roman noir⁴. En

1. *Ibid.*, p. 267-268.

2. *Ibid.*, p. 95.

3. *Ibid.*, p. 278.

4. Le récit coïncide avec l'action et fonctionne grâce au suspense. Dans la typologie de Todorov, le détective est également vulnérable et risque même sa vie (voir « Typologie du roman policier », *op. cit.*).

revanche, *Un peu plus loin sur la droite*, possède une structure plus proche de celle que Todorov propose pour le roman à énigme, bien qu'elle soit complexifiée par la présence d'enquêtes parallèles qui dépassent le cadre du récit. On peut également constater que cette structure classique se trouve en quelques sorte tournée en dérision puisque ce qui déclenche l'enquête n'est pas un cadavre mais un os minuscule qui figure seulement provisoirement ce cadavre. Tout en présentant quelques caractéristiques du polar, *Un peu plus loin sur la droite* se situe cependant plutôt dans la tradition du roman policier de Simenon, avec un héros relativement positif et une fin qui préserve l'espoir d'un progrès de l'humanité. Évidemment, ces comparaisons et classements ont un caractère réducteur puisqu'ils négligent aussi bien les diverses évolutions du roman policier depuis l'époque de ces modèles — évolutions qui ne sont sans doute pas sans influencer les deux auteurs — que le renouvellement subtil qu'en ont fait, chacun à sa manière, Bernhard Schlink et Fred Vargas et dont une part réside dans leurs portraits originaux des sociétés allemande et française.

Méthode sociologique, méthode littéraire : analyse comparative de *C'était toute une vie* de François Bon et de *La Misère du monde* de Pierre Bourdieu

Mauricio Segura

Université Concordia (Montréal)

Depuis une dizaine d'années, la critique universitaire parle d'une tendance à un « retour » du social dans le roman français des deux dernières décennies (Dominique Viart). Après un roman qui tournait résolument le dos au hors-texte, après un roman qui se disait mythologique, après un roman qui se voulait fiction pure (*La Nouvelle Fiction*, de Jean-Luc Moreau), certains écrivains semblent en effet revenir à une esthétique comportant un important volet référentiel. Les modalités de ce « nouveau » rapport au réel ne se font pas par l'intermédiaire de la poétique réaliste, où la notion de reflet est centrale. L'appréhension du réel est en soi un enjeu majeur de ces textes.

Je me pencherai sur *C'était toute une vie* de François Bon, cas issu du champ de production restreinte. Il est important de préciser de quel champ provient l'œuvre analysée, dans la mesure où la question suivante se pose : le champ de grande production a-t-il jamais abandonné son rapport réaliste au social ? C'est connu, une grande partie de la paralittérature a gardé les deux pieds solidement ancrés dans le social, des années 1950 à aujourd'hui (période où le roman du champ de production restreinte remettait en question, dans une grande majorité, son rapport au hors-texte). À l'inverse, la paralittérature verse en règle générale dans l'illusion référentielle, tandis que ce ne sont que les exceptions qui cherchent une relation « inédite » au réel.

La réflexion qui suit sur une nouvelle forme de référentialité concerne à des degrés divers d'autres auteurs que François Bon (Pierre Bergounioux,

Michel Houellebecq, Annie Ernaux, Olivier Rolin entre autres) et devrait donc être lue dans le contexte d'une certaine « tendance » du roman français contemporain. Cette réflexion, que la critique universitaire développe selon plusieurs angles (poétique, sociologique, génétique, thématique entre autres), a des conséquences importantes sur notre manière de raconter l'histoire du roman français au xx^e siècle. Comme l'explique Henri Mitterand,

[...] l'objectif du romancier moderne n'est donc pas de tourner le dos à l'objet réel, mais d'élaborer des formes qui au contraire en révèlent totalement les richesses. En fait, la littérature française du xx^e siècle, de Proust à Le Clézio, en passant par Malraux, Céline, Giono, Genet, Butor, s'est construite moins sur le procès du réalisme que sur son expansion, son approfondissement et ses transformations¹.

Pour sa part, Jacques Dubois fait des réflexions analogues dans *Les Romanciers du réel* (Seuil, 2000).

Pour aborder la question du référent, je propose de lire *C'était toute une vie*, une « fiction » (comme l'appelle l'auteur dans son « avertissement »), côte à côte avec *La Misère du monde*, étude sociologique. Évidemment, il est impératif de prendre les précautions qui s'imposent pour comparer ces deux ouvrages, puisqu'on ne lit pas une étude sociologique comme on lit un roman. Il ne faudra pas oublier que chaque genre (le roman, l'étude de cas de la sociologie de terrain) comporte sa propre topique, sa propre pragmatique, ses règles internes, voire sa propre configuration structurale et idéologique.

Pourquoi alors comparer ces deux livres ? Ils comportent trop de recouvrements pour ne pas céder à la tentation de les analyser côte à côte. Tous deux se penchent sur le même phénomène socio-économique bien précis : les ravages causés (chômage et fracture sociale) dans les petites villes par le passage abrupt d'une économie manufacturière à une économie de services. Les deux ouvrages sont publiés à deux ans d'intervalle. Les deux auteurs recourent aux mêmes techniques d'intervention, se fixent le même objectif, comme je le montrerai. D'ailleurs, à la parution du roman de François Bon, plus d'un critique dans les quotidiens a établi des parallèles avec l'ouvrage de Bourdieu. On le voit, l'occasion était trop belle pour qu'on passe à côté.

Cela dit, quel rôle joue l'intertexte sociologique dans le roman de François Bon ? En particulier, la sociologie de Pierre Bourdieu ? Le roman de

1. Henri Mitterand, « La question du réalisme », in *Le Monde des littératures*, Paris, Universalis, 2003, p. 58.

Bon opère-t-il une restauration du récit ? Qu'en est-il du sujet, de l'instance narrative ? Est-elle problématisée ? Quel rapport installe le texte avec le discours médiatique ? Je poserai sensiblement les mêmes questions à quelques études de Bourdieu et de son équipe, études qui entretiennent explicitement un dialogue avec une certaine tradition littéraire.

C'était toute une vie est paru en 1995, aux éditions Verdier, petite maison d'édition parisienne qui publie des auteurs qui partagent sensiblement les mêmes préoccupations esthétiques et sociologiques que François Bon (je pense notamment à Pierre Bergounioux). Cette œuvre a bien été reçue. Pierre Lepage dans *Le Monde* parle d'un « beau, [d'] un angoissant texte d'histoire et de mémoire » et affirme que l'auteur « donne à ressentir la violence morne, vide, silencieuse, scandaleusement paisible » du « réel » décrit (Cité dans la fiche de *C'était toute une vie*, site Internet des éditions Verdier). Jean-Claude Lebrun, critique littéraire de *L'Humanité*, vante l'« appropriation » des récits de vie de ces laissés pour compte. La critique universitaire aussi ne tarde pas à analyser l'œuvre de l'auteur (on lira entre autres Dominique Viart, *Écritures contemporaines*, n° 1, Caen, Lettres Modernes Minard, 1998).

De quoi est-il question dans *C'était toute une vie* ? L'histoire se passe à Lodève, petite ville à proximité de Montpellier. Le narrateur s'y rend une fois par semaine y animer des ateliers d'écriture. Sachant que l'auteur donne lui-même ce type d'atelier et qu'il a théorisé la question dans *Tous les mots sont adultes : méthode pour l'atelier d'écriture* (Fayard, 2000), le lecteur identifie rapidement le narrateur à l'auteur. Les protagonistes sont des individus fragilisés, marginalisés, par le passage d'une économie de textile et minière (secondaire) à une économie de service (tertiaire). Le narrateur, dont on ne connaîtra jamais l'identité, cherche à convaincre ses étudiants que la pratique de l'écriture peut bel et bien les aider à voir clair dans leur vie. Au sein du groupe, une jeune femme (dont on ne saura jamais le nom non plus), mère de trois enfants, rêve d'écrire 3000 pages qui raconteraient l'histoire de sa vie. Elle n'a malheureusement le temps que d'en écrire vingt-trois. Toxicomane depuis quelques années déjà (au moment où le narrateur fait sa connaissance), elle va y laisser sa peau. Le narrateur, qui avait commencé la rédaction d'un journal sur le déroulement de ses ateliers, se voit obligé de changer de projet d'écriture pour raconter l'histoire de la jeune fille.

Le texte installe d'emblée un rapport serré, dialectique, avec le réel. D'abord, ce rapport très particulier est installé par l'entremise du regard, de l'observation. Le narrateur écrit :

On revient à Lodève par la route du Puech. En bas, la rivière. Une pre-

mière usine toute fermée sur elle-même dans ses murs hauts de brique rose, repliée autour de sa cheminée et tous portails clos. Le mur tombe à pic sur l'eau, tout en bas, avec des ouvertures ovales pour les égouts qui ne servent plus¹.

Ces passages qui tiennent du reportage sont généralement assez courts. Ils cherchent d'abord une vraisemblance romanesque en se référant à des routes, des perspectives, des vues d'ensembles qui sont, pour le lecteur, faciles à imaginer. Cette fonction de vraisemblance romanesque recoupe, il est vrai, celle que cherchait l'esthétique réaliste. Ce n'est toutefois pas la seule fonction de ces passages d'observation, ni la plus importante. Ces descriptions ont surtout une valeur métaphorique. Elles décrivent l'état d'esprit, la détresse de l'héroïne et celle de son entourage. Ici, en ayant entre autres recours aux phrases nominales et à une tonalité « neutre » proche de celle de l'ethnologie, la décomposition sociale fait écho à la décomposition morale des personnages.

L'empreinte du social est également rendue par la médiation des paroles rapportées, orales ou écrites. D'abord, le texte présente les vingt-trois pages écrites par l'héroïne. À nouveau, à la lecture de ces extraits à l'orthographe phonétique, il est impossible de ne pas songer à un hypothétique hors-texte, où François Bon, l'auteur, aurait bel et bien rencontré une jeune femme qui écrit aussi son son mal de vivre. On notera aussi qu'au moment de la sortie du livre, l'auteur a beaucoup évoqué dans les entrevues accordées aux quotidiens et aux revues littéraires son rapport à cette jeune femme. Les paroles de celle-ci sont parfois rapportées telles quelles (sans aucune correction des « erreurs » grammaticales, syntaxiques, orthographiques ou lexicales), parfois remaniées par le narrateur. Ces paroles confèrent au récit une authenticité indéniable.

Ces paroles rapportées sont également recueillies par l'entremise d'entretiens avec les proches de l'héroïne. Amis, connaissances et membres de sa famille passent sous le micro du narrateur. Le narrateur décrit presque toujours le cadre de ces entretiens. Ils ont lieu dans des bibliothèques, parfois après les heures d'ouverture, ou chez les interviewés. La mère, à qui le narrateur rend visite chez elle, dit debout face à une photo de sa fille décédée : « Tu as emporté avec toi ces restes de joie qu'on trouvait ici à vivre². » Autre exemple, une étudiante dit à propos de l'héroïne décédée : « Je voyais à travers son visage de la sympathie et qu'elle était compréhensive ».

1. François Bon, *C'était toute une vie*, Paris, éditions Verdier, 1995, p. 80.

2. *Idem*, p. 58.

sive. Quand j'ai su sa mort tout était tombé comme un mur de béton. Je me suis enfoncée dans l'alcool et j'étais pleine de bêtise¹. »

Le discours direct de ces entretiens côtoie des citations de Saint-Simon, Apollinaire, Rimbaud et Michaux. La similitude entre les discours rapportés et les citations devient alors frappante. Bon semble attirer l'attention du lecteur sur la part poétique des phrases disloquées, hachées, douloureuses des personnages. Par un jeu savant de recontextualisation, et les phrases des personnages du récit et celles de Rimbaud et des autres poètes s'en trouvent haussées.

La voix du narrateur aussi rend compte du référent, voire du social, par la langue même dont il use. Elle emprunte, du moins partiellement, les tournures syntaxiques, le lexique, le point de vue et le langage de certains personnages (en particulier ceux de l'héroïne). Dans le passage suivant, le narrateur épouse le parler des habitués de la Citadelle, le bar de la petite ville : « Lodève c'est comme ça, il n'y a rien besoin d'inventer, c'est les gens et leur vie et le rêve qui traîne sous l'écorce et donne la force d'aller dans les rues vides². »

On le voit, le travail sur la langue rapportée, sur le discours direct est central. Dans une entrevue récente, Bon a cette formule qui résume un pan de sa poétique : « [...] c'est la grammaire qui est l'activité propre du texte [...] »³. En s'appropriant la langue et la vision du monde d'un personnage, le narrateur s'écarte de la norme imposée par la grammaire. Le dernier extrait cité est éloquent sur ce point. Les « erreurs » syntaxiques ou lexicales acquièrent une force expressive, voire poétique. La surprenante métaphore (« écorce ») a également une force expressive, de même que l'effet rythmique de la répétition de la conjonction de coordination, qui reprend un tic de la langue parlée. Un peu à la manière de François Rabelais, une de ses influences déclarées, le travail minutieux de Bon juxtapose différents niveaux de langue.

Ce souci de rendre la parole de l'Autre entretient beaucoup de similitudes avec le projet que se proposent Bourdieu et son équipe dans *La Misère du monde*, publié en 1993, aux éditions du Seuil. Il s'agit d'un ouvrage de sociologie de terrain qui est un point tournant pour le sociologue, dans la mesure où il remet en question l'objectivisme de son structuralisme génétique. Bourdieu remet en question l'œil sociologique qui surplombe son objet d'étude. Dans cette étude, il tente de donner plus de place à la parole de l'enquêté. Il y a clairement ici recoupement entre les

1. François Bon, *C'était toute une vie*, Paris, éditions Verdier, 1995, p. 51.

2. *Idem*, p. 53.

3. *Du paysage littéraire, entretien avec Frédéric Châtelain*, site Internet www.remue.net/fb/itsScherzo.html.

deux ouvrages du phénomène analysé, de l'objet d'étude : les effets du passage d'une économie du secteur secondaire au secteur tertiaire.

De manière plus déterminante, les deux livres partagent les mêmes préoccupations méthodologiques : dire, dans les mots de ceux qui la subissent, « la souffrance que génère les conflits ». Il faut, dans les mots de Pierre Bourdieu, dire cette « misère de position¹ ». Cet objectif ne va toutefois pas sans heurt. Bourdieu ne l'ignore pas. Il dit vouloir se situer entre deux pôles : « l'analyse objective de la personne interrogée » et « adopter le point de vue aussi proche que possible de l'enquêté, sans pour autant se projeter indûment dans cet alter ego »².

Dans *La Misère du monde*, étude de plus de 1 400 pages, la parole du sociologue semble à première vue peu présente. Ce sont des études de cas présentées, comme le veut une certaine convention qui s'est installée dans les méthodes qualitatives de la sociologie de terrain, dans une forme dialoguée, proche de celle du théâtre, où le nom fictif de l'interviewé se trouve en caractère gras, où celui de l'enquêteur est volontairement omis et où les questions de l'enquêteur apparaissent en italique, comme pour afficher une volonté d'effacement. Avant le dialogue proprement dit, une mise en contexte sociologique (souvent d'un seul paragraphe) décrit la scène à laquelle a donné lieu la série d'entrevues (gestuelle, prononciation, vêtements, enfin, tout signe). En voici un exemple :

Sauf à l'heure de la sortie des écoles, où elle se transforme en aire de jeux pour les enfants, la rue des Jonquilles, peut-être parce qu'elle ne comporte rien de ce qui anime d'ordinaire l'espace citadin, boucheries, boulangeries, épicerie, cafés, marchands de journaux ou bureaux de tabac, est presque toujours vide, et elle évoque naturellement le mot de « désert » que les gens de la région emploient souvent pour désigner ce que l'on a fait de leur pays depuis la fermeture des usines et la destruction des bâtiments, qui a laissé un immense vide, et pas seulement dans le paysage³.

Le ton est volontairement neutre, cherche à objectiver. Certaines expressions (« aire de jeux », « espace citadin ») aussi cherchent à mettre à distance le réel décrit, tout comme le procédé de l'énumération. Toutefois, ce réel renvoie au vide moral des habitants du quartier décrit. Les effets poétiques (métaphore, métonymie), les images, sont volontairement écartés, à l'exception notable du terme « désert », employé par les enquêtés eux-mêmes, d'où les guillemets. Bourdieu cherche à orienter de

1. Pierre Bourdieu, *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 16.

2. *Idem*, p. 11.

3. *Idem*, p. 20.

la sorte l'interprétation que fera le lecteur du texte. Bon est à mille lieues de ce type d'encadrement, qui cherche à réduire la polysémie du texte.

Qu'en est-il du récit ? Dans *La Misère du monde*, le narrateur a la volonté (théorique) de rompre pour ainsi dire l'univocité de l'enquêteur. Pour ce faire, il juxtapose des points de vue opposés sur une problématique donnée, dit vouloir s'inspirer en cela de Faulkner et de Joyce. Toutefois, les entretiens produisent des récits assez classiques, où les enchaînements de cause à effet abondent, donnent l'impression d'une chaîne allant dans le sens d'un dénouement dramatique. La voix du narrateur, dans cette forme dialoguée, est omniprésente, envahissante.

La démarche de Bon, on l'a vu, est tout autre. Le récit est continuellement menacé par la prolifération des points de vue et les récits parallèles qui font écho au récit principal. Par ailleurs, ce récit principal est fortement elliptique, fragmenté, et l'ensemble de ces fragments ne forme pas un tout unifié qui donnerait lieu à une vision totalisante. Aussi, les liens de cause à effet sont difficiles à repérer. Le récit, pour le moins ténu, ne semble aller nulle part. On peut d'ailleurs y voir un procédé en vue d'exprimer la sensation d'enfermement, d'étouffement de l'héroïne.

En ce qui a trait au sujet, encore une fois, les deux livres partagent des préoccupations théoriques, mais les résultats sont tout à fait opposés. Malgré sa volonté de céder la parole, la voix de l'enquêteur chez Bourdieu encadre, ordonne la représentation du social qui est produite. La parole de l'enquêté n'est qu'un élément parmi d'autres composant la représentation de ce dernier. Bon, lui, recourt au pronom personnel « on », pronom englobant, pluriel, changeant, qui est tantôt un « nous » familier, tantôt un « je » distancié, tantôt aussi une instance narrative qui semble exclure le narrateur. Ainsi donc, le narrateur se transforme. D'ailleurs sa cohésion, son identité sont floues. Le narrateur est à peine un narrateur, c'est plutôt une voix, un simple émetteur. Bon présente un narrateur-sujet, en conservant une tension entre la voix de l'enquêteur et celle de l'enquêté, entre identité et altérité. À l'évidence, la narration refuse le sujet à la vision du monde totalisante et unifiée.

On l'a vu, Bon partage les préoccupations sociales et méthodologiques de Bourdieu. Il écrit peut-être même son roman en ayant à l'esprit les analyses du sociologue. Toutefois, *C'était toute une vie* réussit par l'entremise de la narration ce que Bourdieu ne réussit que par l'explication et la démonstration. De telles divergences entre les deux textes s'expliquent sans doute par les différentes exigences génériques.

Je voudrais finir sur une visée implicite du récit de François Bon, celle de transformer la parole romanesque en acte politique. L'auteur est trop

lucide pour tomber dans le piège du roman à thèse, bien que l'animosité du narrateur soit évidente chaque fois qu'il prend à parti les médias. Quand il cherche dans les quotidiens une trace de la disparition de l'héroïne, le narrateur écrit : « On a trouvé, parmi les pages d'un été, celle d'un jour où elle est morte. Ce n'est pas un événement qui pouvait intéresser le public. On s'occupe du décès des personnalités notables¹. » Le narrateur en veut aux médias, mais surtout, dirais-je, il en veut au genre romanesque d'avoir abandonné aux médias le terrain du social, de l'urgence. Cela a assez duré, place à la bataille du réel, semble lancer le narrateur au lecteur.

Derechef, il rejoint Pierre Bourdieu qui, dans une autre discipline, dans un autre genre, par d'autres moyens, croit également que la « misère de position » est due surtout à une perte de légitimité de la parole des dominés. Le roman, comme l'étude sociologique, chacun à leur manière, deviennent dès lors des formes possibles de médiations permettant le passage d'une parole privée à une parole publique.

1. François Bon, *C'était toute une vie*, Paris, éditions Verdier, p. 107.

François Bon, du roman au récit : « ...droit debout dans la parole et rien d'autre »

Jean-Bernard Vray

Université Jean Monnet, Saint-Étienne

L'œuvre narrative¹ de François Bon dans son ensemble, se construit du rapport au réel social contemporain de l'écriture ; la dernière des cinq leçons de poésie de P. Bergounioux à la Villa Gillet, qui cherche à caractériser cette œuvre, s'intitule « François Bon et le monde présent² ».

Jusqu'en 2002 (date de publication de *Rolling Stones une biographie* chez Fayard), on peut y repérer deux versants distincts. En 1982, *Sortie d'usine*, inaugure la série des romans publiés aux éditions de Minuit : *Limite* (1985), *Le Crime de Buzon* (1986), *Décor ciment* (1988), *Calvaire des chiens* (1990), *Un fait divers* (1993). Ce sont des « romans du réel », qui se démarquent du réalisme³, comme le note Dominique Viart. Ce réel contemporain auquel il renvoie, c'est le travail en usine, le chômage, la

1. Je laisserai de côté les productions de F. Bon pour le théâtre, la télévision. J'abrègerai les titres *Sortie d'usine* (SU), *Un fait divers* (FD), *Temps machine* (T), *C'était toute une vie* (V), *Parking* (Par.), *Prison* (Pr.), *Impatience* (I), *Paysage fer* (PF).

2. Pierre Bergounioux, *La Cécité d'Homère*, Circé, 1995. Les romans et les récits de Bon ont déjà été étudiés dans leur rapport au social. Voir notamment, outre le texte de P. Bergounioux : — Wolfgang Asholt : « Deux retours au réalisme ? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder, in « Les mutations esthétiques du roman contemporain », D. Viart (dir.) *Lendemain*, n° 107-108. — Valéry Hugotte, « Écritures du tombeau — François Bon, *C'était toute une vie* », « Des mains mutilées et des vies prises — sur les romans de François Bon », *Écritures contemporaines* I et II, 1998 et 1999, D. Viart (dir.), Lettres Modernes Minard. — Anne Roche : « François Bon et la "diction du monde" (*Studia Romanica Posnaniensia*, n° XXXI, Éd. universitaires de l'Université de Poznan). — Dominique Viart, « Théâtre d'images » L'esthétique de François Bon d'après *Calvaire des chiens* », « Parole folle et sagesse paradoxale dans l'œuvre de François Bon », « Incrire pour mémoire *Temps machine* » (*Scherzo*, n° 7, mai-juin 1999). — Jean-Bernard Vray, « François Bon, chiffonnier de la mémoire collective dans *Paysage fer* », *La Mémoire des villes*, Dir. : Y. Clavaron et B. Dieterle, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003.

3. Voir Dominique Viart, « Écrire avec le soupçon », in *Le Roman français contemporain*, Ministère des Affaires Étrangères-adpf, 2002.

vie dans les grands ensembles, le monde carcéral, l'errance sociale. Des expériences urbaines nourrissent ces romans : Bon séjourne un an dans la tour Karl Marx à Bobigny et *Décor ciment* en garde trace, un an à Berlin en 1987-88, et après la chute du mur en 1990 est publié *Calvaire des chiens*.

En 1992, *L'Enterrement*, malgré un fugitif retour au roman avec *Un fait divers*, ouvre la série des récits publiés par Verdier¹ : *Temps machine* (1993), *C'était toute une vie* (1995), *Parking* (1996), *Prison* (1997), *Paysage fer* (2000), *Mécanique* (2001). *Temps machine*, onze ans seulement après *Sortie d'usine* mais après une mutation décisive du monde industriel, revisite « le monde défait et cassé des usines (...) pour retrouver la part qui nous revient d'une épopée désormais close² ». En 1992 Bon s'engage dans une expérience qui se poursuit toujours d'ateliers d'écriture (et le mot atelier importe), conduite, en milieu urbain et notamment avec des exclus : chômeurs, prisonniers, SDF. *C'était toute une vie* renvoie à une expérience d'écriture conduite à Lodève et *Prison* à une expérience d'écriture en milieu pénitentiaire. *Paysage fer* résulte d'une expérience d'écriture conduite avec des SDF nancéens³.

Les deux pratiques successives, du roman et du récit réfèrent d'une manière décisive à l'empreinte du social.

Le parcours biographique de F. Bon, écrit A. Roche, « n'est pas typique, et il ne ressemble en tout cas pas à celui de la plupart des écrivains de l'hexagone⁴ ». L'écrivain est né en 1953 en Vendée. Son père était mécanicien-garagiste, né lui-même d'un père mécanicien et fils d'un tailleur de pierre issu d'une famille de pêcheurs. Le troisième chapitre de *Temps machine* s'intitule « Maison Bon ». Les souvenirs de François sont d'une forge à l'intérieur du garage paternel (TM 58), de l'odeur des « pneus neufs (...) dans l'ancienne cave » (TM 59) ou des premiers plastiques qu'il retrouvera « comme témoin oublié de l'enfance » dans « les pays dits de l'Est » où elle a perduré (TM 59), de la vue du « coulement noir de la citerne d'huile de vidange » (TM 59). Les jouets de l'enfant : « compteurs kilométriques avec leurs petits chiffres, volants gris de plastique armé, hélices noires de ventilateur et tout ce qu'on savait faire avec ça, mon préféré sans doute et que j'ai gardé des années un boîtier de cli-

1. *Parking*, publié aux éd. de Minuit, fait exception.

2. Quatrième de couverture.

3. *La Douceur dans l'abîme. Vies et paroles de sans-abri* (François Bon, Jérôme Schlomoff, La Nuée bleue et Éditions de l'Est, 1999) en témoigne aussi avec les textes des sans-abri et leurs photographies par Jérôme Schlomoff.

4. Anne Roche, « F. Bon et la "diction du monde" », *Studia Romanica Posnaniensa*, n° XXXI Éditions Universitaires de l'Université de Postdam, p. 3.

gnotant de deux-chevaux (avec minuterie à ressort grésillante) » (TM 63-64), « le plus précieux de nos jouets d'enfant ces aimants lourds en fer plat replié tirés d'une magnéto et qu'on traînait dans le jardin avec une ficelle pour trouver de vieux clous » (TM 76).

La mère était institutrice. Il hérite d'elle « la posture réflexive, dissertative » souligne P. Bergounioux, et d'un grand-père maternel instituteur « l'intégrale de Balzac » : « François Bon l'avale dans sa seizième année et regarde toujours cette rencontre précoce comme son viatique dans les contrées assourdissantes et muettes de l'atelier¹. » Bergounioux commence sa leçon de poétique en rappelant le fait majeur de la Révolution de 1789 qui instaure « l'organisation de la société en classes et non plus (...) en états » et l'affrontement des « possesseurs des moyens de production et (des) simples détenteurs de force de travail », la division du travail qui sépare « les moyens matériels des ressources symboliques » de sorte qu'« intellectuels, écrivains, artistes sont habituellement issus de la classe dominante ». Il en résulte que « l'image que le roman donne du monde n'a jamais pris en compte qu'une fraction de la réalité² ». La structuration du monde social interdit au plus grand nombre la mise à distance de sa condition. Certes le naturalisme, puis le réalisme, le réalisme socialiste tentent en vain de « donner une expression esthétique au tout du monde social » car « il n'est de représentation authentique que nourrie de la situation qu'elle figure » :

Le partage introduit par la division du travail, la séparation de la production matérielle et de l'activité intellectuelle ne pouvaient être surmontés que dans le cas, fort improbable, où les propriétés relevant de l'un ou l'autre de ces deux univers se trouvaient réunies sous les espèces d'une seule et même personne. Cet agent double existe. C'est François Bon³.

Bergounioux parle d'une chance double de Bon, familiale et historique : avoir pour mère une institutrice et entrer dans l'industrie « au moment où celle-ci, vers la fin des années soixante-dix, entamait sa troisième révolution. ». Et il explique l'œuvre de Bon par une triple causalité conditionnelle : « l'expérience du travail productif, la posture réflexive issue de l'inculcation redoublée (...) par la confusion du maître et de la mère et une forte conscience politique. » À quoi Bergounioux, qui dit qu'on peut « regarder le vouloir comme le produit, lui aussi, d'un conditionnement social », ajoute « la ferme volonté de tenir ensemble ces composantes ».

1. *La Cécité d'Homère*, op. cit., pp. 100.

2. *Ibid.*, pp. 95-96.

3. *Ibid.*, pp. 97.

Il fait observer que le titre de son premier roman *Sortie d'usine* « indiquait d'abord que (Bon) y était entré, ce qui n'est qu'exceptionnellement le fait des lettrés¹. » Et Bergounioux ajoute qu'il ne l'avait pas fait comme Simone Weil, Roger Vailland ou Roger Linhart, dont l'entrée à l'usine résulta d'un choix, « à partir d'éléments d'analyse et de lutte importés du dehors, du monde intellectuel » ; mais simplement « contraint et forcé, pour gagner sa vie » :

Il a partagé la totalité de la condition ouvrière qui inclut, entre autres choses, la perspective de n'en jamais sortir, de vivre, jusqu'à la retraite, si l'on y parvient, avec les machines, le vacarme, l'abrutissement et le danger. Et cette nécessité, cette expérience brute et brutale, sans autre préalable ni finalité, fut la chance de François Bon².

Bergounioux voit en lui celui qui réussit « la représentation authentique du monde du travail ». C'est « un événement culturel, une avancée artistique importante³ ».

François Bon, en effet, fut quatre ans durant (1972-76) étudiant à l'École nationale supérieure d'arts et métiers (Bordeaux, puis Angers). Chaque été il travailla dans le monde sidérurgique (roulements à billes SKF, fonderie SERSEG, ou aciéries de Longwy en 1974, « grand choc esthétique et humain »). La résurgence de ces expériences de travail nourrissent vingt ans plus tard le récit *Temps machine* (1974). Sorti de l'École sans le diplôme, après cinq mois d'interim au bureau d'études de Thomson, il se forme dans le soudage par faisceaux d'électrons. Employé par l'usine Sciaky (1 200 personnes, à Vitry), il se déplace pendant trois ans en France et à l'étranger, travaille pour l'industrie aéronautique, les centrales nucléaires, dans des chantiers navals.

Dans un entretien avec Bon, Jean-Christophe Millois cite ce propos de *Temps machine* : « ...la revanche qu'on voulait de mots et d'une langue qui ressemble à tout ça, les bruits, le fer et l'endurcissement même, un travail de maintenant fort comme nos machines » et questionne l'écrivain. Ce propos formulerait-il un projet qui aurait précédé l'entrée en écriture ? Bon serait-il un écrivain « engagé » ? :

Je crois qu'une formule comme « entrer en écriture » est vraiment caduque, bien trop théologique. Le monde au présent, dans ses configurations même les plus simples, est une source inépuisable, et une discipline aussi. Un grand choc pour moi a été ma première saison dans les aciéries de

1. *Ibid.*, pp. 98.

2. *Ibid.*, pp. 99.

3. *Ibid.*, pp. 113.

Longwy, vers 1974. C'était beau et puissant. Immensément beau dans son pragmatisme d'architectures superposées, et dans cette présence partout de la matière, dangereuse et sauvage. Un choc double : c'était aussi grand en moi qu'un roman, ou l'effet du roman, ceux qui restent dans la tête. Jules Verne, *Le Grand Meaulnes*, Balzac. Et ça appartenait quand même au monde, n'obligeait pas à le fuir dans sa tête pour avoir contact avec cette présence supérieure. Et j'ai aussi, mais à l'époque très obscurément, compris que ma propre richesse résidait dans cette dualité, avoir eu contact dès l'enfance (j'ai grandi dans un garage) à la fois avec les machines et le fer d'un côté, les livres de l'autre. Cette notion d'engagement alors devient plus simple : qu'on soit sculpteur ou qu'on joue de la guitare électrique c'est toujours une prise à bras-le-corps où, si on en a la tripe, on se coltine le devant du monde et ses figures. Il se trouve que les figures qui m'étaient concédées, l'usine en particulier, étaient des figures à forte détermination sociale. Mais le rapport que j'avais à elles n'était pas d'abord fondé par cette détermination. Quinze ans plus tard, c'est toujours vers cette *esthétique* que j'avance : comment dire un parking souterrain, si c'est ça qui nous apparaît comme beau¹ ?

Bon article bien ce qui est intriqué dans cette « naissance d'une vocation » : la dualité perçue (au moins rétrospectivement) comme richesse de s'être constitué d'une relation au monde du fer, par l'enfance dans le garage paternel et au monde des livres dont la mère est la médiatrice privilégiée pour l'enfant. Cette dualité explique que les images des aciéries de Longwy provoquent une émotion poétique aussi forte que celle produite par les romans qu'aima l'enfant (c'est en fin de primaire, par la bibliothèque de l'école, que Bon découvre J. Verne et *Le Grand Meaulnes*). Les figures qui le sollicitent, et qui trameront son œuvre (celle de l'usine notamment) sont indiscutablement liées à « une détermination sociale » bien que le rapport poétique, à ces figures soit perçu comme premier. Et puis intervient le rapport de la mémoire affective à l'usine.

Qu'une usine est partout et aujourd'hui toujours comme d'entrer à nouveau dans une maison d'enfance. Roulement au fond des bruits, l'odeur reconnaissable d'huile chaude... (TM 67)

Sortie d'usine (1983) qui ouvre la série des romans et *Temps machine* (1993) par lequel il se détache du roman, renvoient à ce « grand choc esthétique et humain² ». Décisive, l'expérience de la mort rencontrée. Des trois morts auxquelles a échappé François Bon dont on a envie de dire

1. « En marge », entretien avec Jean-Christophe Millois, *Prétexte*, 1995.

2. remue.net, « Notice bio ».

qu'elles se transforment en trois vies (Bergounioux insiste sur « la carrure ramassée, la détermination farouche, violente¹ » de Bon).

À Longwy, « le jour de l'écrasement vingt pas devant soi des quarante tonnes de la cage à rouleaux » du laminoir.

À Bombay où, travaillant « dans le fond de l'armoire de puissance », Bon réchappe *in extemis* à l'électrocution (un manoeuvre indien a voulu voir, deux mètres au-dessus « si là-haut ce n'était pas coincé » (TM, 38).

À Spay où l'intérimaire (« déplacement, prime de salissure qu'ils disaient de "salubrité", les soixante heures et le tarif double du dimanche, ça faisait encore un paquet au bout du mois » — TM 42), qui dispose de « dix jours et dix nuits, deux dimanches », devait nettoyer l'intérieur d'une chaudière « dans un grand trou bétonné deux étages en contrebas ». Il procède au démontage du « brûleur suspendu sous élingue, (des) colliers de serrage des tuyauteries », travaillant le nez collé dans « les vingt centimètres de laine de verre qui calfeutraient la fonte » (TM 46). La toux survient, un mouchoir sert de masque. « Les aphtes sont venus à ce moment-là et les premiers suintements aux lèvres, qui reviennent dix-sept ans après à chaque gros seuil de fatigue » (TM 47), ainsi que la fièvre. « Je n'avalais plus, la fièvre ne retombait pas, mais j'étais payé à l'heure » (TM 48). Et c'est avec une combinaison spéciale et au marteau-piqueur que vingt-heures d'affilée, Bon et Roussette avec qui il fait équipe « (descendent) au piqueur les étages du réfractaire ». « On avait donc fini lorsqu'à la nuit commença le délire, les furoncles avaient gagné, avec tout le bas du visage, l'ensemble de la bouche. » (TM 48) Et Bon raconte sa fuite, sans prévenir personne, trois heures durant « sur les routes désertes d'avant l'aube » (TM 49). Enfin soigné, il ne se souvient plus « des trois semaines qui ont suivi, sauf que cela tournait » et qu'il ne pouvait pas « soulever son propre bras » : « je ne suis jamais retourné à Spay » (TM 49).

En 1991-92 un responsable de la Robert Bosch Stiftung lui propose de résider un an à Stuttgart avec accès libre autorisé dans les unités de production et les centres d'essais et de recherches du groupe Bosch. « Il peut mesurer, note P. Bergounioux, le chemin parcouru entre l'atelier classique de mécanique où il avait embauché, à la fin des années soixante-dix, à la périphérie de Paris, et l'unité de production de demain où les robots, le train d'approvisionnement automatique, la commande numérique ont fait place nette, chassé l'homme du travail². » Une décennie, mais une révolution industrielle séparent ces livres.

1. *La Cécité d'Homère*, op. cit., p. 98.

2. *La Cécité d'Homère*, op. cit., p. 114.

Dans *Temps machine* revient le lieu commun du fétichisme de l'écrivain pour son outil d'écriture et les objets qui veillent sur son travail :

Fétichisme dix ans après pire que de nos outils à écrire des jouets apprivoisés de l'usine, quelque tournevis et le fer à souder encore réparé de chatterton bleu, le même promené là-bas et là-bas, le marteau aussi marqué Sciaky on l'a gardé et la petite pince à dénuder, tout cela défalqué du compte au départ, dix ans après donc présents encore sur cette table à écrire comme s'ils avaient à y faire. (TM 37)

Le jouet revient comme en hypallage, appliqué aux outils et non à ce avec quoi Bon aime faire joujou, l'outil à écrire : l'ordinateur portable contemporain des commandes numériques qui ont signé l'arrêt de mort du monde industriel où le jeune François Bon a quelques années durant travaillé avec les mêmes outils que son père ou son grand-père. C'était tout un monde.

Un âge se clôt, celui du « temps machine » : de l'usine et de ce qu'elle imprimait aux paysages urbains ou périurbains, de l'aventure de la domestication du métal, de la transformation du charbon en énergie, d'une reconnaissance sociale qui passait par la maîtrise de savoir-faire transmissibles de génération en génération là. En 1993, observe D. Viart, paraissent *Temps machine* et *La Misère du monde* de Bourdieu qui montre que la disparition des usines « a laissé un vide, et pas seulement dans le paysage » :

Ce ne sont pas seulement la fin d'une forme d'exploitation qui signe l'ouverture de l'ère post-industrielle, mais aussi la caducité d'un savoir-faire, la disparition des formes d'excellence ouvrière, et la mort de toute possibilité de reconnaissance de soi, de légitime fierté¹.

Quant à la désocialisation dont parle Bourdieu, les livres de Bon ne cessent de la dire dans ses récits de vies marginales et détruites (prison, drogue, absence de domicile). La dualité assumée : des héritages paternels et maternels, du passage d'un âge industriel à un autre, de la condition de travailleur à celle d'écrivain ; confère à l'œuvre de François Bon une relation d'une singulière richesse au réel social dans son historicité.

La relation est d'une singulière richesse aussi, mais très problématique, avec la forme du roman. F. Bon parle, après-coup, d'une crise, d'une « panne » dans sa pratique du roman. Ainsi, en 1998 dans un entretien avec Jean-Claude Lebrun alors qu'il vient de publier *Impatience* :

1. D. Viart, « Inscrire pour mémoire », *Scherzo*, n° 7, 1999, p. 48.

J.-C. L.

Après *Le Crime de Buzon*, en 1986, vous indiquiez que « le roman n'existe pas en tant qu'art, sauf à rejouer chaque fois sa convention même. » Vous ajoutiez que vous aviez « l'impression depuis longtemps de construire plus une sorte de théâtre raconté. » Cela signifie que la réflexion développée dans *Impatience* remonte loin.

F. B.

Ce qui est sûr, c'est qu'à l'époque j'arrivais à écrire sous la forme roman. Pour *Le Crime de Buzon* j'avais des photos de Depardon, des portraits, et dans le rapport avec un regard venaient des paroles qui me permettaient d'accrocher quelque chose du monde devant moi. J'ai continué jusqu'à ce que je me trouve vraiment en panne, il y a quelques années. Il m'a alors semblé que j'étais coupé de quelque chose de vivant. Et cela s'est seulement rétabli à partir du moment où j'ai régressé, je veux dire où l'écriture a retrouvé une fonction première, originelle, qui est la profération, la diction. (...) le mot roman ne me concerne pas. Par contre Proust me concerne, Faulkner, Dostoïevski, Dickens, Balzac, par cette espèce de mouvement au-delà de la convention accumulée. À cet endroit là s'attrape quelque chose d'un temps, qui n'appartient pas encore au corps écrit. Et la flèche droite qui va au milieu de tout ça, c'est l'expérience poétique¹.

Et on lit dans *Impatience* :

Le roman ne suffit plus, ni la fiction, les histoires sont là dans la ville qui traînent dans son air sali, suspendues aux lumières, ou très haut qui résonnent dans dans les rues vides, les rues comme mortes des quartiers sans enseigne. On préférerait un pur documentaire, on préférerait la succession muette des images (...) On préférerait l'inventaire étage par étage des noms et des vies, avec les lieux traversés et les phrases que chacun prononce quant à ces lieux, qui sont la vérité pour lui de sa trace sur la terre... Le livre qui décrirait cela se suffirait à lui-même... (I 13)

La ville est ce lieu où se joue pour Bon un défi au roman :

Qu'est-ce qui nous intéresserait encore du roman (ils continuent pourtant) si c'était accumulation d'histoires mièvres et artifices, de sujets ou noms posés avec effet de réalité (réalisme ?), la ville est plus forte, quelque chose de désagrégé dans ce monde, et en construire pourtant représentation : non plus roman mais le dispositif même des voix qui nomment la ville et tâchent de s'en saisir, non plus jamais roman, jamais, mais cette force comme organique qu'il a laissé en lui grandir (...) (I, 23-24)

1. « La littérature sans roman », entretien avec Jean-Claude Lebrun, 1998.

Le roman *Un fait divers* se faisait déjà l'écho de ce défi. C'est le metteur en scène qui parle, mais la voix injonctive et impérieuse d'*Impatience* est déjà posée :

Qu'il ne s'agisse pas d'une de ces histoires extraordinaires qui ne sont que le prétexte à spéculer sur la valeur marchande de leurs interprètes, le nom de la fille sur l'affiche ou le couteau avec du sang dans une nuit noire, mais qu'on s'en tienne à ces brassements presque muets d'une ville lorsque quelque chose craque et isole une poignée de bonshommes qu'on relâche ensuite, aussi anonymes, dans la foule grise. (FD 13)

Ch. Grivel a pu qualifier *Un fait divers* de « roman sans fiction¹ ». Dès 1983 avec *Sortie d'usine* s'affiche un refus, non du roman encore mais d'une forme de romanesque. Le narrateur y interpellait en ces termes son lecteur :

Le nom de ces chariots, voyez-vous, c'est transpalette. (...) Tout ce qui se porte et se transporte est sur palette. Et le moindre bout de ferraille, qui fait ses cinquante kilos, si on avait à le porter à la main, hein ? Je sais bien, venant visiter une tôle d'un peu plus de mille bonshommes, peut-être vous seriez attendus à autre chose que le transpalette, je sais pas moi, de l'intrigue. Ben faut pas croire. Les histoires, elles restent à la porte. Et si on est là, ce serait quand même pour la croûte, faut pas l'oublier. (SU, 42, 44)

Bergounioux l'a bien noté, le monde que décrivent les livres de Bon « est anti-romanesque par essence, clos, cerné de mur, toujours identique² » et il observe que le paradoxe de la littérature actuelle « c'est de représenter sa propre négation — les forces écrasantes, les précarités, les pauvretés qui empêchent leurs victimes de s'élever à la conscience d'elle-même — et ce faisant, de lui échapper, d'exister³. »

Temps machine parle de cette nécessité, de cette injonction ressentie : écrire les alternateurs après avoir introduit le transpalette dans le champ de la description littéraire.

Qu'il fallait bien donc (...) qu'un se décide à venir et inscrire pour mémoire ce qu'il en était des la fabrication des alternateurs en ce moment de bascule générale et de repères défaits. (...) Et que dans ce monde sans repère et en bascule on avait écrit bien trop et sur bien trop de choses mais certes

1. Charles Grivel, « Le roman sans fiction », in U. Schulz-Buschhaus/ Kh. Stierle, *Projekte des Romans nach der Moderne*, München, W. Fink, 1997, pp. 65-87. Voir le commentaire de Wolfgang Asholt dans « Deux retours au réalisme ? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », in *Lendemain*, op. cit., p. 43.

2. *La Cécité d'Homère*, op. cit., p. 103.

3. *Ibid.*, p. 112.

pas pour confier à la mémoire ce qu'était la fabrication des alternateurs.
(TM 74)

De même, à la fin de *Paysage fer*, l'auteur dit avoir cherché en librairie, chez des bouquinistes, des images de ce qu'il voyait du train, « des images de l'histoire des villes, des images de l'histoire des usines et des images de l'histoire des eaux » :

Il n'y a rien. Cela apparemment n'intéresse pas la mémoire collective. On ne fait pas un livre avec des images d'écluses, d'aiguillages fortifiés, des tréfileries au temps roi de l'acier, et encore moins des livres avec cet arrière des villes, par quoi presque elles se laissent caresser et avouent, laissent percer par quoi, quelle que soit leur taille, c'est encore affaire de vie en bras de chemise, de linge qu'on met à sécher et (...). (PF 81)

Le passage au récit constituerait-il la solution simple pour se passer de la fiction que les romans percevaient comme problématique ? Curieusement, chassée des romans, la fiction fait retour dans les récits. *C'était toute une vie* est précédé d'un « Avertissement »

Ces livres sont une fiction, les propos prêtés aux personnages, ces personnages eux-mêmes, et les lieux où on les décrit sont en partie réels, en partie imaginaires. Ni eux-mêmes ni les faits évoqués ne sauraient donc être exactement ramenés à des personnes et des événements existant ou ayant existé, aux lieux cités ou ailleurs, ni témoigner d'une réalité ou d'un jugement sur ces faits, ces personnes et ces lieux. (V 6)

et il en va de même pour *Prison*

Les faits, lieux et personnes évoqués dans ce livre résultent d'un travail littéraire et ne sauraient donc témoigner ou juger d'événements réels présentant avec le texte des similitudes de personnes ou de lieu. (Pr. 6)

En quatrième de couverture de *C'était toute une vie*, on lit : « Ce qui force à écrire, c'est que les mots qu'on a reçus n'auront peut-être pas d'autre mémoire, et qu'ils vous hantent : un dépôt trop lourd. » Et le livre est présenté comme bien différent du « journal » d'abord projeté : « c'est à la fiction d'en organiser les images, au nom de cette mémoire. » Et pourtant le texte proclame sa référentialité stricte : « Lodève c'est comme ça, il n'y a rien besoin d'inventer... » (V 53)

Ce « dépôt trop lourd », c'est ce par quoi les livres de Bon, romans ou récits, perpétuels jeux sur le référentiel et le fictionnel, sont entés sur la réalité sociale et sur le réel historique. « Incrire pour mémoire » lit-on dans *Temps machine* à propos du devoir, de l'impératif catégorique qui

propulse le texte — que certains diront saugrenu — de venir écrire « ce qu'il en était des alternateurs en ce moment de bascule générale et de repères défaits ». Et *Prison* procède de la prise de conscience, partagée avec les détenus, de « la responsabilité du monde dans les destins individuels, et qu'on pouvait témoigner de ce qui, sans nous, n'aurait pas mémoire » (Pr. 18) et de l'affirmation de cette nécessité : « S'en aller droit debout dans la parole et rien d'autre » (Pr. 18)

Au début de *C'était toute une vie*, il est question de Myriam C. qui est morte et dont le narrateur se souvient qu'elle était présente dès la première séance d'atelier d'écriture : « Cette fois-là elle avait dit : “Je ne le ferai pas. Parce que, si je devais le faire, il y en aurait tout un roman. Trois mille pages.” » (V 22) Cette scène initiale est emblématique parce qu'elle permet de comprendre que la « panne » d'écriture du romancier Bon trouve origine dans une « panne » collective et sociale (L'incipit de *C'était toute une vie* : « On est entré dans une zone de chocs. »).

Le narrateur est devant la tombe de Myriam C., « avec les dates : 1961-1993 » (V 8) : « Les livres sont malades, et eux, qui vont à l'abîme, savent réveiller la langue du monde. » (V 10-11). Myriam C. avait glissé un soir un mot sous la porte de la bibliothèque pour François Bon : « Tu sais écrire tu me comprend fait un article. Pour lodeve pour moi. Pour le Mal que j'ai. » (V 10). Les trois mille pages ne seront jamais écrites, ni par Myriam C. qui en a laissé vingt-trois ; ni par François Bon. W. Asholt remarque que « le grand projet romanesque, celui qui aurait véritablement justifié un titre comme *C'était toute une vie*, est donc abandonné parce que irréalisable¹. »

De l'écriture de Myriam C., le narrateur précise :

Ce qu'il y a de savoir dans écrire ne tient pas à la maîtrise des mots et comme on les arrange, mais à une autre expérience, du corps et des yeux, du souffle, où c'est elle-même [Myriam C.] qui est devant. (V 10)

François Bon n'a pas rédigé le roman-fleuve qu'aurait mérité la vie de Myriam. Mais il a, dans cette pratique problématique de l'écriture, entre roman et récit, inventé une forme vive et transgressive². Les 139 pages de ce récit sont animées par l'inclusion des bribes de textes rédigés par ceux dont le « savoir dans écrire ne tient pas à la pratique des mots », ceux que le texte choisit de placer « devant ».

On dirait que c'est leur vie même, par l'extrémité où elle les porte, qui fait prendre au langage sa propre extrémité, cette zone de pure connaissance

1. *Lendemains*, op. cit., p. 43.

2. Voir le commentaire par W. Asholt de cette « nouvelle esthétique », *Lendemains*, op. cit., p. 45.

dont nous sommes privés, sauf à lire les livres de ceux qui ont payé si cher.
(V 84-85)

Il compare ailleurs dans le livre ces bribes aux « grands livres et (aux) odes violentes (qui) ne s'écrivaient pas autrement, que par ces griffures une à une arrachées avant d'en recomposer le flot. » (V 66).

Pour Bon, le roman est comme la fiction insuffisant. Et les histoires sont ailleurs : dans la ville, dans les discours Le roman est malade. Le roman ne suffit plus, ni la fiction, les histoires sont là dans la ville, dans les discours de ceux qui vont à l'abîme. Bon ne cesse d'explorer dans une écriture de profération, la voie de l'inventaire, du documentaire et aussi celle de la restitution des voix.

Bon n'est pourtant pas devenu « romanophobe¹ ». S'il dit, en 1998, que « le mot roman ne (le) concerne pas », c'est pour ajouter immédiatement que Proust, Faulkner, Dostoïevski, Dickens, Balzac le concernent par ce mouvement « au-delà de la convention accumulée » dans lequel « s'attrape quelque chose d'un temps². » Son œuvre trouve son unité en tension dans « cette force comme organique que (le roman) a laissé en lui grandir ». Il est significatif qu'en cet automne 2004 François Bon publie *Daewoo* roman³ consacré à la fermeture de trois usines du groupe coréen Daewoo implantées en Lorraine, à « cette violence sociale qui a jeté sur le pavé 1 200 personnes, des femmes surtout ». Il s'agissait d'abord de créer une pièce de théâtre. « Et puis, à cause des visages, pour la densité des mots en partage, je décide d'écrire. Si les ouvrières n'ont plus leur place nulle part, que le roman leur soit mémoire. » (quatrième de couverture).

Qu'il s'agisse de récit ou de roman, l'œuvre de Bon implique toujours délibérément comme producteur un sujet socialement ancré et engagé. Elle se construit toujours en tressant fiction et diction et dans l'attraction du roman ; elle exige que la fiction obéisse à la contrainte du réel.

Dans *Parking* (1996), François Bon revient sur une expérience de dix ans antérieure ; il s'était installé pour quinze mois à Bobigny au quatorzième étage de la tour Karl-Marx (programme « écrivains en Seine Saint-Denis ») :

Dans une mise en scène faite cet hiver-là à la Maison de la Culture de Bobigny d'une pièce de Heiner Müller qui était d'ailleurs venu la voir, les deux portes d'arrière-scène, (...), s'ouvraient sur la ville. Il neigeait cette nuit-là, et ce qui faisait le décor, soudainement, de la pièce, c'étaient les

1. Voir Philippe Muray, « Aux sources de la romanophobie contemporaine », *L'Atelier du roman* n° 36, déc. 2003, Paris, Flammarion, pp. 17-22.

2. « La littérature sans roman », entretien avec Jean-Claude Lebrun, 1998.

3. François Bon, *Daewoo*, Fayard, 2004.

immeubles mêmes, celui que j'habitais. Spectateur de la pièce de Heiner Müller, j'en étais donc soudainement partie prenante, cité dans mes pratiques sociales du moment comme élément signifiant de la parole tenue. (Par. 42)

Bon enchaîne alors sur une réflexion de poétique narrative. Il ne s'agit pas de « représenter » les marges ou les franges, ou la détresse ou l'urbanisme neuf et ce qu'il induit, comme témoignage d'un monde séparé, mais d'interroger le besoin de représentation lui-même, en le jouant sur ce que nous sommes au plus près, dans ce champ étroit de nos pratiques ordinaires, là où nous avons chacun été mis. » (Par. 42) Et il ajoute c'est ce « là où on a été mis » qui « a commandé pour écrire *Parking* » (Par. 42).

Ce passage emblématise la démarche de Bon, qui poursuit : « Nous avons, nous, à dire des routes et des parkings, des coquilles de métal et des cubes de béton armé, et les enseignes pauvres des galeries commerciales. » (Par. 43). Anne Roche désigne le plus vif, le plus acéré, la « flèche droite » de l'expérience poétique quand elle choisit ce titre : « François Bon et la "diction du monde" ».

Là est la spécificité exemplaire de l'écriture narrative de Bon : elle construit un lieu textuel de résonance. La parole tenue ne cesse d'y citer, d'y assigner la réalité sociale contemporaine en « (retournant) cette parole objective vers le monde au dehors, qui d'ordinaire se refuse à l'entendre » (Pr. 18-19). Comme dans *Paysage fer* il s'agit, en mouvement, « droit debout dans la parole et rien d'autre », de maîtriser la profusion de la perception du réel, de *dire dans l'écarquillé* selon l'expression de Beckett¹. Bien peu d'œuvres contemporaines nous invitent à ce point à « lire debout ».

1. Expression citée dans *Paysage fer*, p. 65.

Une nouvelle écriture du social. Les œuvres de Marguerite Duras après 1980

Annie Pibarot

Université Paul-Valéry

Contrairement à l'idée courante selon laquelle l'œuvre de Marguerite Duras est à dominante psychologique et affective, le social y est également fortement présent. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, on lit des passages mettant en évidence, la pauvreté dans les colonies. Le texte évoquant les enfants mourant de faim dans les rizières est célèbre, tout comme les nombreux moments où, dans ce roman, est mentionnée l'importance de l'argent. Plus tard, même dans des livres apparemment éloignés de la dimension sociale, celle-ci apparaît ponctuellement. C'est le cas de *Moderato Cantabile* où figure un autre passage célèbre : celui de la réception chez Anne Desbaresdes, dans le milieu de la haute bourgeoisie, où les invités dévorent sans retenue un saumon. Dans *le Vice-consul* enfin, il y a l'épisode initial de l'errance de la mendicante, évoquée avec des détails très concrets. L'argent, la pauvreté sont très présents dans cette œuvre, la dimension sociale y est rarement mise entre parenthèses, à quelques exceptions près, comme dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*.

Dans l'introduction à *La Vie matérielle*, l'auteur affirme : « je ne pense rien en général, de rien, sauf de l'injustice sociale » et plus loin « Je ne porte pas en moi la dalle de la pensée totalitaire, je veux dire définitive. J'ai évité cette plaie ». Ces deux citations donnent le cadre de la relation de Marguerite Duras à l'expression du social : présence d'une référence (et d'une référence militante, orientée vers la dénonciation des injustices) mais associée au refus d'une pensée unilatérale et simpliste, qui ne tiendrait pas compte de la complexité et des contradictions du réel.

L'empreinte du social, chez Marguerite Duras, écrivain de la déconstruction, est aux antipodes du réalisme ou du naturalisme. Elle est revisitée d'une part par la conception de l'écriture de Maurice Blanchot, valo-

risant le non-dit et l'innommable, d'autre part par la conviction profonde de la nature contradictoire du réel et l'idée que toute vérité est incomplète sans son contraire. On peut dès lors penser — et ce sera l'hypothèse de cette étude — que, d'une autre façon que le discours des sciences humaines toujours marqué par un certain rationalisme, l'usage déréglé du discours littéraire que pratique Marguerite Duras dans ses dernières œuvres, permet de formuler avec une particulière pertinence les failles de la société de la fin du xx^e siècle.

L'année 1980 a été souvent signalée comme un tournant dans l'œuvre de Duras¹. Pendant l'été 80, répondant à une demande de Serge July, elle publie une chronique régulière dans le journal *Libération*. Ces textes d'humeur, parus au rythme d'un par semaine, ont été ensuite publiés en volume sous le titre *L'été 80* aux éditions de Minuit. Par ailleurs, c'est l'année où entre dans sa vie Yann Andréa, qui aura une influence sur son écriture, non seulement du point de vue du contenu mais aussi du point de vue de son statut énonciatif puisqu'il est le destinataire explicite de plusieurs livres.

On peut même parler de modification profonde de l'énonciation durasienne après 1980, où on assiste d'une part à la montée en puissance d'une écriture autobiographique ou autofictionnelle, d'autre part à un usage de plus en plus fréquent d'une première personne désignant l'auteur, souvent associée à une seconde personne du pluriel, un « vous », désignant Yann Andréa. Par contre, le sujet d'énonciation est d'une nature particulière, ce n'est pas un être biographique réel, mais Marguerite Duras, comme auteur, voire comme mythe littéraire. C'est comme si à l'origine de l'écriture, il y avait une instance elle-même créée par la littérature. On a affaire à une énonciation en miroir, qui est un important facteur de déréalisation du monde désigné.

Les seize dernières années de la vie de Marguerite Duras sont marquées par des périodes de forte angoisse. Son alcoolisme atteint d'importantes proportions. En 1982, elle subit une cure de désintoxication. En 1988-89, elle est hospitalisée pour insuffisance respiratoire, subit une intervention chirurgicale et passe très près de la mort. Parallèlement à cela, elle occupe une place hégémonique dans le champ littéraire et médiatique. C'est l'époque des entretiens avec François Mitterrand et d'une présence accrue dans la presse écrite, radiophonique et télévisée. *L'Amant*, prix

1. Par exemple par Joëlle Pagès-Pindon (*Marguerite Duras*, ellipses, 2001) qui parle du « cycle atlantique » ou Aliette Armel (*Marguerite Duras et l'autobiographie*, Le Castor Astral, 1990) qui utilise l'expression de « cycle Yann Andréa ».

Goncourt 84, atteint des chiffres de ventes surprenants. Lors de ses interventions télévisées et dans ses articles de la presse, l'auteur n'hésite pas à avoir recours à la provocation et au scandale. Commentant ce phénomène, Laure Adler écrit : « Duras n'est plus un auteur, elle est devenue un phénomène d'édition [...] » et plus loin « [...] c'est aussi un phénomène de société¹ [...] »

L'empreinte du social n'est pas plus forte dans les textes de cette période que dans la partie antérieure de l'œuvre, mais elle prend des caractéristiques particulières, du fait du brouillage total des références génériques et discursives et de l'évolution du rapport entre la vie et l'œuvre. Elle porte la trace de l'immédiateté et de la déconstruction radicale des formes narratives canoniques. La société est indéniablement absente de la série de livres très centrés sur la relation avec Yann Andréa parus pendant cette période : *L'Homme atlantique*, *La Maladie de la mort*, *La Pute de la côte normande*, *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Dans *Emily L*, il est également absent, malgré la mention obsédante d'un groupe de Coréens. Ces derniers sont décrits avec un certain réalisme, mais on arrive à la fin du livre sans savoir s'ils sont touristes et immigrés, ni même s'ils ne sont pas le fruit d'une hallucination de la narratrice, dont ils servent de support à l'angoisse.

Le social est par contre nettement présent dans *L'Été 80* (mais à un moindre degré dans la reprise de la même matière narrative dans le livre de 1992, *Yann Andréa Steiner*), dans *L'Amant*, dans *La Pluie d'été*, véritable palimpseste de roman social et dans le livre inclassable qu'est *La Vie matérielle*. C'est sur cet ensemble de livres que portera cette étude, avec une moindre attention à *L'Amant* où la représentation de la société découle de façon relativement classique du choix de l'écriture autobiographique (au sens large du terme). Ces œuvres seront interrogées sous trois angles : la présence du social dans les contenus narratifs, le brouillage des appartenances génériques et enfin le paradoxe de l'expression du social dans une écriture fondée sur la confusion du réel et de l'imaginaire.

L'Été 80 est la réunion en volume de dix chroniques publiées à un rythme hebdomadaire dans le quotidien *Libération*. Le genre de référence est indéniablement celui du reportage. La part d'observation sociale y est cependant plus réduite que ce que pourrait attendre le lecteur, puisqu'une grande partie du livre est consacrée à des considérations météorologiques, observation des marées, de la plage et des nuages sur Trouville.

1. Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p.521-522.

Quelques remarques portent cependant sur l'invasion estivale de la côte normande par les touristes :

Depuis le 1^{er} juillet la ville est passée de huit mille à cent mille habitants, mais on ne les voit pas, les rues sont vides. On murmure : il y en a, ils repartent, découragés. Le commerce tremble, depuis le premier juillet ici les prix n'avaient fait que doubler, en août ils triplent¹ [...]

et

Nous avons tous pris l'aspect de la misère, nous ruisselons comme les murs, les arbres, les cafés, nous ne sommes ni laids, ni beaux, ni vieux, ni jeunes, nous sommes les trois cent mille individus du complexe Trouville-Deauville relégués dans l'été de la pluie. À quatre-vingt-dix pour cents, des familles. Le problème est de savoir où se mettre, quoi faire de son automobile et de son propre volume².

Dans ces différents papiers, les observations que fait l'auteur autour d'elle sont associées à des réflexions critiques sur la politique française, du type :

La nouvelle est arrivée à travers la tempête d'un nouvel effort demandé aux Français en vue d'une année difficile qui vient, de mauvais semestres, de jours maigres et tristes de chômage accru³ [...]

ainsi qu'à des commentaires sur l'actualité internationale. Notamment les événements se déroulant au même moment en de Pologne communiste et la grève des chantiers navals de Gdansk occupent une place importante dans ce livre. *L'été 80*, c'est, selon un projet cohérent et auquel l'auteur ne déroge pas, le monde vu de Trouville, ce qui peut y être perçu mais aussi ce qui y parvient par les journaux et la télévision.

Sept ans plus tard, après un certain nombre d'autres livres, Duras publie *La Vie matérielle*, ouvrage écrit à partir de textes dits à Jérôme Beaujour. Cet étrange livre se présente comme l'enchaînement informel et spontané de réflexions, d'observations de la réalité et de mini récits. Dans tous ces textes, il y a le refus d'une posture intellectuelle, symbolisée par Roland Barthes, objet de plusieurs remarques ironiques⁴.

1. Marguerite Duras, *L'Été 80*, Les éditions de minuit, 1980, p. 11.

2. *Ibid.*, p. 17.

3. *Ibid.*, p. 12.

4. Roland Barthes *était un homme pour lequel j'avais de l'amitié mais que je n'ai jamais pu admirer. Il me semble qu'il avait toujours la même démarche professorale, très surveillée...* (Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, POL, 1987, cité d'après la collection Gallimard folio, p. 46) ;

La Vie matérielle est fondée sur un parti pris de concret, voire de quotidien, une approche de la réalité désignée comme féminine. Marguerite Duras, dit « je », parle d'elle mais parle surtout en femme, tente de dire le rapport féminin aux vêtements, à la maison, à la cuisine. La présence de la dimension sociale est évidente. Quelquefois elle est abordée de biais à partir de la problématique de la matérialité, mais l'auteur peut aussi être très directe et critique. C'est ainsi que, dans ces fragments, il est question des observations faites sur les clientes de la résidence des Roches Noires, des bars branchés du sixième arrondissement, de la parole vide de la télévision, de la spéculation immobilière et de l'invasion de Paris par les voitures, autant de thèmes en relation avec des problèmes de société. Elle fait de l'auto-sociologie, lorsqu'elle analyse ce qu'elle appelle son uniforme :

J'ai un uniforme depuis maintenant quinze ans, c'est l'uniforme M.D, cet uniforme qui a donné, paraît-il, un look Duras, repris par un couturier l'année dernière : le gilet noir, une jupe droite, le pull-over à col roulé et les bottes courtes en hiver¹.

Le principal récit marqué par le social, dans ce livre, est celui du coupeur d'eau. C'est un fait divers réel que raconte Duras : un employé de l'EDF est allé un jour d'été couper l'eau à une famille de deux enfants. La femme était seule lorsqu'il est venu. Obéissant aux ordres de sa hiérarchie, l'employé a arrêté l'eau, sans se poser question, sans tenir compte ni des enfants, ni de la chaleur. Le soir la famille a tenté de suicider en s'allongeant sur les rails du TGV, qui, heureusement, s'est arrêté. Les personnages de ce récit sont des marginaux. Ce qui est évoqué, dans ce texte de six pages, c'est la grande pauvreté et le thème de l'obéissance passive du fonctionnaire (un sujet qui, une dizaine d'années plus tard, toutes proportions gardées, refera surface dans le débat public à propos du procès de Maurice Papon) :

Un employé des Eaux est venu couper l'eau chez des gens qui étaient un peu à part, un peu différents des autres, disons, arriérés. Ils habitaient une gare désaffectée — le TGV passait dans la région — que la commune leur avait laissée.

[...]

Roland Barthes a du être adulte tout de suite après l'enfance. (*Ibid.*, p. 47) Quelques années plus tard, elle écrira de façon plus explicite encore : *Je vous ai dit que je donnais tous les livres de Roland Barthes d'un seul coup pour mes routes de thé dans les forêts de la Birmanie, le soleil rouge et les enfants morts des pauvresses du Gange.* (Yann Andrea Steiner, POL, 1992, cité d'après la collection folio, p. 19).

1. *Op. cit.*, p. 85.

C'étaient des gens qui ne pouvaient pas payer leur note de gaz, ni d'électricité, ni d'eau. Ils vivaient dans une grande pauvreté¹.

La Pluie d'été paraît trois ans plus tard et se situe dans la lignée de ce dernier court récit. Il y est également question de la très grande pauvreté et des formes particulières prises par ce phénomène dans le dernier quart du xx^e siècle. Les personnages de ce roman sont un couple d'immigrés (la femme est juive russe et l'homme est italien). Ils ont sept enfants et vivent en banlieue parisienne :

Les parents, c'étaient des étrangers qui étaient arrivés à Vitry, depuis près de vingt ans, plus de vingt ans peut-être. Ils s'étaient connus là, mariés là, à Vitry. De cartes de séjour en cartes de séjour, ils étaient encore là à titre provisoire. Depuis, oui, très longtemps. Ils étaient des chômeurs, ces gens. [...]

Dès le deuxième [enfant] on leur avait attribué une maison dont on avait arrêté la destruction, en attendant de les loger dans un HLM. Mais ce HLM n'avait jamais été construit et ils étaient restés dans cette maison [...]

[...]

Dans ce couloir dormaient Jeanne et Ernesto, les aînés des sept enfants. Dans le dortoir les cinq autres. Le Secours catholique avait fait don de poêles à mazout en bon état².

Les questions abordées dans le livre sont éminemment sociales. Il y a le déracinement et surtout la déscolarisation des enfants. Le personnage principal, l'aîné de la famille refuse d'aller à l'école pour le motif qu'il n'a pas envie d'apprendre ce qu'il ne sait pas, expression répétée dans le livre. La question de l'illettrisme est abordée, mais aussi l'alcoolisme, l'exclusion, le désœuvrement. Les personnages sont des pauvres, des marginaux, dont la seule richesse se trouve dans les liens affectifs à l'intérieur de la sphère familiale. Ils frôlent la folie et sont à l'image de la dérégulation sociale, de la destruction des valeurs et des liens sociaux au sein de la société de la fin du xx^e siècle. Il y a même dans ce livre, tout comme dans le texte d'une dizaine d'années antérieur, *Agatha*, la mise en récit d'un inceste, entre Ernesto et sa sœur Jeanne.

Si on s'interroge sur leur appartenance générique, il est évident qu'on a affaire à trois œuvres inclassables, brouillant les frontières des genres et les identités discursives.

L'Été 80 est une chronique journalistique hors normes. Le côté surprenant ne réside pas dans l'usage de la première personne. Le « je » désigne

1. *Ibid.*, p. 115.

2. Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, POL, 1990, p. 11 (cité d'après la collection folio).

l'auteur (comme dans un reportage classique) mais Duras l'utilise avec insistance, naïveté feinte ou maladresse apparente, comme dans l'incipit de la première chronique : « Donc, voici, j'écris pour *Libération* ». Ce qui est encore plus inattendu dans un texte de ce type est la présence de destinataires. Dans le septième des dix articles, apparaît un « vous », dont l'identité n'est pas claire mais sur laquelle Marguerite Duras s'est expliquée dans un autre contexte : un homme à qui elle écrivait à ce moment-là. Enfin, dans le dixième et dernier chapitre, on a une véritable mise en scène de la présence de Yann Andréa et d'une situation d'interlocution :

Je suis dans la chambre noire. Vous êtes là. Nous regardons dehors.

[...]

J'ai ouvert les yeux sur le noir de la chambre. Vous êtes près de moi. Vous dites¹ [...]

Le contenu des articles est également inattendu. Non seulement on y trouve de nombreuses observations météorologiques, mais surtout ces réflexions sont prises dans une écriture continue, qui ignore toute forme de hiérarchie ou de transition. Enfin, la frontière entre réalité et fiction, qui devrait être le garant de la communication journalistique n'est pas respectée.

Dès le premier texte est mentionné un personnage, un enfant, faisant partie d'une colonie de vacances, qui refuse de chanter avec les autres et pleure dans un coin. Ce petit garçon sera présent dans chacun des dix articles, chaque fois avec des détails supplémentaires, comme la couleur grise de ses yeux. Un autre personnage lui est associé, celui d'une jeune monitrice. Celle-ci raconte à l'enfant une sorte de conte ou récit d'aventure dont le personnage principal est un petit David. Son récit se mêle, sans signalement de changement de niveau narratif, à celui de l'auteur :

Il était une fois, a dit la jeune monitrice, un petit garçon qui s'appelait David, il était blond, il était sage, il était parti faire le tour du monde sur un grand bateau qu'on appelait l'Amiral Système, et voilà que la mer devient mauvaise, très mauvaise. En Iran, le gouvernement de la mort a pris définitivement le pouvoir.

Duras pratique une écriture continue qui change fréquemment de niveau narratif (c'est la monitrice qui parle de David et l'auteur donne une information sur l'Iran) et confond relation au réel (le gouvernement iranien) et création imaginaire (le personnage de la monitrice et le contenu du

1. *Op. cit.*, p. 91 et p. 102.

récit qu'elle invente). Au fil des dix chroniques, les personnages de la jeune femme et de l'enfant aux yeux gris, qui pouvaient dans un premier temps être interprétés par le lecteur comme des êtres réels (ils auraient pu être — et l'ont peut-être été au départ — rencontrés par l'auteur sur la plage de Trouville) se révèlent être des personnages fictifs. Leur histoire s'étoffe et décolle de la réalité. L'auteur n'est pas crédible quand elle feint d'être vis à vis d'eux en position d'observation réaliste. Il est évident qu'elle invente leur histoire et que les détails qu'elle donne sont issus de son imagination, voire le fruit de fantasmes et de projections.

Douze ans après *L'Été 80*, Marguerite Duras publie le livre *Yann Andréa Steiner*, récit à la première personne des événements de cet été-là. Son compagnon en est le narrataire, comme l'indique le « vous » qui figure dans le texte. La narratrice raconte d'abord à Yann Andréa son arrivée à l'hôtel des Roches Noires puis enchaîne avec la réécriture de l'histoire de la monitrice et de l'enfant aux yeux clairs. Dans ce livre, qui confond êtres réels, personnages de l'œuvre antérieure et création fictionnelle (à l'instar de son titre qui rapproche le nom Yann Andréa du patronyme de fiction Steiner), le garçon et la jeune fille ont davantage de consistance. Ils ont des noms complets : Johanna Goldberg et Samuel Steiner et une histoire qui s'articule avec celle des Juifs et de la Shoah. Enfin, ils vivent une aventure amoureuse plus explicite que dans *L'Été 80*. Duras en a donc fait des personnages à elle, même si elle en parle comme d'êtres existant et, comme elle le fait avec d'autres créatures issues de son imaginaire, revient sur leur histoire en la modifiant et l'approfondissant. C'est bien la preuve que, par rapport au genre du reportage dont était censé relever *L'Été 80*, ils étaient absolument hors champ, mais malgré tout intégrés à cette œuvre profondément originale et échappant à tout cadre discursif.

La Vie matérielle est également une œuvre inclassable. Comme les chroniques de *Libération*, elle se situe sur une marge entre littéraire et non littéraire, référence au réel et fiction. On est dans le conversationnel et l'oralité, mais sans y être vraiment, puisque seule figure, dans le texte publié, la parole de Duras (et pas celle de son destinataire Jérôme Beaujour). L'auteur, consciente de l'originalité de son entreprise, l'a qualifiée d'*autoroute de la parole* :

Dans cette espèce de livre qui n'est pas un livre j'aurais voulu parler de tout et de rien comme chaque jour, au cours d'une journée comme les autres, banale. Prendre la grande autoroute, la voie générale de la parole¹ [...]

1. *Op. cit.*, p. 16.

Quant aux fragments qui constituent le livre, ils sont totalement hétérogènes. La liberté de l'auteur sur le plan formel et sur le choix des thèmes est sans limites.

Si on examine de plus près le texte « Le coupeur d'eau », on s'aperçoit que le réalisme romanesque classique, suggéré par le choix du thème de la grande pauvreté est déconstruit. Le début déjà est proche d'une fable : « C'était un jour d'été, il y a quelques années, dans un village de l'est de la France. » Les événements racontés sont marqués d'imprécision : cela s'est passé il y a « trois ans peut-être, ou quatre ans » ; après « le train s'est arrêté », l'auteur précise « dit-on ». Vers la fin du récit, à propos du personnage de la femme à qui a été coupée l'eau, on lit :

C'est sans doute ici pour la dernière fois, que sa mémoire est évoquée. J'allais dire son nom mais je ne le connais pas.

On est dans l'irréalité et l'absurdité. La narratrice raconte l'histoire d'un personnage qu'elle dit ne pas connaître.

Enfin, Duras affirme à propos d'un moment de la journée de cette femme :

Là, je rétablis le silence de l'histoire, entre le moment de la coupure de l'eau et le moment où elle est revenue du café. C'est à dire que je rétablis la littérature avec son silence profond¹.

La référence à la littérature fait paradoxalement retour à l'intérieur de *l'autoroute de la parole* et d'un récit qu'on aurait pu prendre pour un fait divers, associée à une notion qui, aux yeux de l'auteur, en est constitutive : le vide ou le silence. Ici encore, les pistes et les références sont brouillées.

Quant à *La Pluie d'été*, il s'agit en principe d'un roman. On a même affaire à une narration hétérodiégétique classique, échappant à la tendance générale des récits durassiens de cette période : la présence dans le texte d'un narrateur identifiable comme l'auteur. Cette dernière n'entre en scène que dans la postface, où elle indique que ce livre est la reprise d'un film, *Les Enfants*, qu'elle a fait en 1984.

Ce court roman semble être un texte palimpseste, où tout serait au second degré. Par exemple, vers la fin du livre apparaissent des expressions stéréotypées comme : « Au dire de certaines gens, Ernesto ne serait pas mort » et « De source officielle on a su qu'il... » laissant supposer, comme dans un roman populaire, que les personnages ont existé.

1. *Ibid.*, p. 117.

D'un point de vue générique, le roman glisse souvent vers la fable et l'allégorie et contient de nombreux éléments de déréalisation. Ainsi les personnages ont des noms changeants. Ernesto, le fils, s'appelle quelquefois Vladimir. La mère s'appelle tantôt Natacha, tantôt Ginetta, Eugénia, Hanka et même Emilia (dans la logique du fait que son mari s'appelle Emilio). Quant au père, il est généralement Emilio, mais aussi ponctuellement Enrico. L'âge d'Ernesto est aussi fluctuant. Aux questions d'un journaliste les interrogeant sur ce point, la mère répond : « Douze ans ... vingt-deux, vingt-trois ans, à mon avis » et le père : « Pour moi, c'est douze ans, vingt-sept, vingt-huit ans... »

Une grande partie du récit n'est que subversion et déconstruction d'un réalisme narratif classique. Par exemple, Ernesto finit par accéder au savoir, en écoutant aux portes des lycées et des universités, ce qui est tout à fait impossible, d'un point de vue réaliste. Le récit abonde en contradictions et en paradoxes ou absurdités. On frôle à plusieurs reprises le non sens. L'argument plusieurs fois par Ernesto pour ne pas aller à l'école (il ne veut pas apprendre ce qu'il ne sait pas) en est un exemple, même si dans un second temps on peut lui trouver une signification... Ailleurs, le père justifie sa décision d'aller voir l'instituteur d'Ernesto en disant :

En tout cas, il faut y aller : du moment qu'ils nous emmerdent pour qu'on les envoie à l'école, faut les emmerder quand ils n'y vont pas, c'est la politesse ça¹.

Plus loin, la mère se souvient d'une réflexion du même Ernesto enfant, refusant de l'aider à chercher ses ciseaux, pour le motif :

Je peux pas réfléchir parce que si je réfléchis, je crois que je les ai foutus par la fenêtre².

Il s'agit de pures plaisanteries, proches de l'absurde, conduisant à une perte de la dimension signifiante du texte.

Les trois livres étudiés ont en commun de dire le social tout en étant aux antipodes du réalisme romanesque classique. Leur écriture se fonde même sur la confusion du réel et de l'imaginaire, ou plus précisément le choix de se situer en deçà de cette distinction.

Dans *La Pluie d'été*, apparaît clairement ce paradoxe. Il est explicite dans la postface, où Marguerite Duras mentionne d'abord qu'elle a effectué plusieurs voyages à Vitry, lieu où elle situe son roman.

1. *Op. cit.*, p. 41.

2. *Ibid.*, p. 135.

Tout en écrivant le livre, j'ai fait une quinzaine de voyages à Vitry.

Le lecteur pourrait croire qu'elle a adopté une méthode réaliste ou naturaliste de recueil de documents pour son livre. La suite du passage vient contredire cette première interprétation :

Vitry est une banlieue terrifiante, introuvable, indéfinie, que je me suis mise à aimer. C'est le lieu le moins littéraire que l'on puisse imaginer, le moins défini. Je l'ai donc inventé. Mais j'ai gardé les noms des musiciens, celui des rues. Et aussi la dimension tentaculaire de la ville de banlieue de plusieurs millions d'habitants dans son immensité¹ [...]

Duras se contredit. Il y a à la fois mise en place (« j'ai fait une quinzaine de voyages ») et déconstruction (« je l'ai donc inventé ») de la référence au réel. Ce que l'auteur souhaite formuler n'est pas la réalité sociale simple et brute mais ses aspects confus et contradictoires, sa part maudite en quelque sorte.

Pendant les seize dernières années de son existence, Marguerite Duras vit de plus en plus avec les personnages de ses livres antérieurs, au point de parler d'eux comme d'êtres réels et de se désigner elle-même non comme personne réelle mais comme l'auteur de son œuvre :

C'était l'été 80, L'été du vent et de la pluie. L'été de Gdansk. Celui de l'enfant qui pleurait. Celui de la jeune monitrice. Celui de notre histoire. Celui de l'histoire ici racontée, celle du premier été 80, l'histoire entre le très jeune Yann Andréa Steiner et cette femme qui faisait des livres [...]
[...]

Il y avait dix ans que je vivais dans une solitude très sévère, quasi monacale, avec Anne-Marie Stretter et le Vice Consul de France à Lahore, et elle, la Reine du Gange, la mendiante de la route du thé, la reine de mon enfance.

écrit-elle notamment dans *Yann Andréa Steiner*²

Relève de la même posture mais en sens inverse, l'intervention de l'auteur dans l'affaire Christine Villemin. En 1985, le jour de la sortie de prison de Christine Villemin, jugée ensuite non coupable du meurtre de son fils, Marguerite Duras publie dans *Libération* un article « Christine Villemin, sublime, forcément sublime », dans lequel, ignorant ici encore les frontières entre vérité subjective et réalité, elle suggère que cette femme,

1. *Op. cit.*, p. 149.

2. Marguerite Duras, *Yann Andrea Steiner*, POL, 1992, p. 16 et p. 17-18 (cité d'après la collection folio).

bien qu'innocente au sens profond, pourrait quand même être criminelle et avoir tué son fils :

Christine V. innocente qui peut-être a tué sans savoir, comme j'écris sans savoir¹.

Aux yeux de Marguerite Duras, le crime apparaît comme abstrait et irréel, elle s'empare de la personne réelle de Christine Villemin, rebaptisée Christine V., à l'instar des personnages de ses romans, pour en faire un être imaginaire, et cela dans le plus total manque de pudeur, d'altérité et dans le non respect des différences de genres. C'est en tout cas, prise dans la direction inverse, la même démarche de confusion entre les êtres réels et les personnages inventés qui est à l'œuvre dans cette prise de position, dont l'effet principal est de faire perdre sa consistance et au réel et à la parole susceptible de le désigner.

Il y a enfin, allant dans le même sens, celui de la déréalisation des univers créés, dans l'ensemble des livres de cette époque, une obsession qui est celle du paradigme juif. L'identité juive de l'enfant aux yeux gris demeure implicite dans *L'Été 80* ; le lecteur peut la soupçonner mais sans certitude. Par contre, quand le même personnage est repris et approfondi dans *Yann Andréa Steiner*, il est clairement désigné comme un enfant juif, seul survivant d'une famille décimée par la Shoah. Ce dernier livre fait également référence aux enfants retrouvés dans les camps de concentration et soignés en Suisse pour troubles mentaux, ainsi qu'à un nouveau personnage, Théodora Kats, dont Marguerite Duras se dit dans l'impossibilité d'écrire l'histoire. Si Yann Andréa devient dans ce livre, Yann Andréa Steiner, il est évident que c'est parce qu'il se situe du côté des victimes, de la faiblesse, notamment du petit frère prématurément décédé de l'auteur, objet d'amour et source de désir.

On a une récurrence voire une surdétermination du thème de la judéité, dans *La Pluie d'été*. Dans cette fiction, Ernesto lit à ses frères et sœurs des passages d'un « livre brûlé » qu'il a trouvé : ce sont des passages de l'Écclésiaste. La mère est juive et on apprend, de façon un peu confuse, qu'elle a quitté l'Europe centrale dans une période de persécutions. Ce qui, par contre, est plus troublant pour le lecteur est le côté déréalisant de certains de ces rapprochements. Par exemple, à la suite d'une lecture de l'Écclésiaste, les frères et sœurs demandent à Ernesto ce que sont devenus les

1. Voir à ce sujet les deux articles de David Amar et Pierre Yana, in *Revue des Sciences humaines*, 1986, n° 2 : « Sublime, forcément sublime, à propos d'un article paru dans Libération ».

rois d'Israël et celui-ci répond dans le plus total anachronisme — « gazés et brûlés ».

Il semble que la Shoah serve de référence à l'auteur dès qu'il s'agit de désigner un monde sans structures et sans repères, où domine l'anonymisation de l'humain. Dans la cinquième chronique de *L'Été 80*, lorsqu'elle évoque des images diffusées à la télévision montrant des êtres humains errants et affamés en Ouganda, elle écrit :

Comme des déportés, ils se ressemblent, ils sont d'une surprenante similitude¹.

Dans la huitième, on lit, dans un passage où il est clair qu'il s'agit d'une hallucination auditive et d'une projection de l'auteur :

Des gens ont parlé, ils avaient peur, ils ont dit : c'est le bruit des convois, c'est celui de la guerre. Ils voyaient dans les plaintes du vent des signes de l'Est, ces signes de mort, vous savez comme ils sont, comme nous sommes, dans quel trouble de nos esprits²...

En 1982 est publié le livre de Leslie Kaplan : *L'excès, l'usine*, suite de fragments ou de poèmes en prose, évoquant l'expérience vécue par l'auteur du travail en usine. La postface est un entretien entre le jeune auteur qu'est Leslie Kaplan (puisque'il s'agit de son premier livre) et Marguerite Duras. L'une et l'autre établissent un parallèle entre *L'excès l'usine* et *l'Espèce Humaine* de Robert Antelme, dans le sens où le travail en usine leur semble opérer une dépersonnalisation des ouvriers, une privation de leur identité individuelle, expérience comparable à celle qui a été relatée par les rescapés des camps de concentration. Duras, dans cet entretien, rapproche les ouvriers des enfants nés à Auschwitz, hospitalisés à Londres pour y être soignés sur le plan psychique, auxquels elle fait également référence dans *Yann Andrea Steiner*. C'est comme si la Shoah et la déportation, en l'absence de tout lien réaliste et historique, désignaient pour elle la déliaison ultime et lui permettaient de parler, tout en opérant un déplacement de la référence, vers les zones floues où dominent des phénomènes de perte de l'individualité. Cette démarche est de toute évidence en rapport avec le désir de désigner, dans la société post-moderne, les multiples zones de confusion et de dérégulation.

On connaît le mot de Jacques Lacan à propos du *Ravissement de Lol V. Stein* : « Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne. »

1. *Op. cit.*, p. 45.

2. *Ibid.*, p. 71-72.

Derrière cette boutade, il y a l'idée que le discours littéraire permet de formuler selon un autre mode que le discours des sciences humaines, des faits qui sont normalement du ressort de celui-ci. Pourrait-on généraliser ce point de vue à la sociologie ? Et l'appliquer aux dernières œuvres de l'auteur ?

La dernière écriture de Duras, audacieuse et brouillant radicalement les principes de la référentialité littéraire, au risque d'adopter ponctuellement des positions ambiguës (comme la généralisation déréalisante de la référence à la Shoah) permet à son auteur, de dire, au-delà du social traditionnel, ce qu'on pourrait considérer comme sa part maudite, les formes d'anonymisation, de déconstruction identitaire, de perte du langage, et du sens. De ce point de vue, il n'y a pas contradiction entre présence du social et ignorance de la relation au réel, dans la dernière partie de l'œuvre, mais paradoxe créatif et invention de nouvelles formes littéraires, particulièrement adaptées au monde désigné.

« Au diable la peinture sociale » :
enjeux et limites d'une position de principe.
À partir des romans de Christian Oster

Pascal Mougin

Université de Paris III

L'empreinte du social : étudions ici le problème en le prenant à l'envers, à savoir en nous intéressant à un cas de rejet explicite du roman comme reflet social, position dont il faut dégager quelques enjeux, pour, dans un deuxième temps, constater ses limites en observant la prégnance du social précisément là où l'écrivain la dénie. « Au diable la peinture sociale », donc. Christian Oster prononce cet anathème par la voix du narrateur de *Loin d'Odile*¹. Auparavant, celui-ci a raconté sur plusieurs dizaines de pages le séjour prolongé dans son appartement d'une mouche plutôt exaspérante (Odile — c'est elle) et la manière dont sa vie à lui s'en trouve assez largement modifiée. Après quoi il prend un peu de recul et consent à rendre quelques comptes au lecteur de sa situation professionnelle : « Je ne vivais pas de mes rentes. Si, comme on a pu le constater, je n'exerçais pas de profession, c'est que je n'en exerçais plus. J'avais perdu mon emploi. À ma façon, j'étais de mon époque. » (p. 47). Suit un rapide tour d'horizon : « Je vivais finalement dans un environnement contrasté, où il n'était pas rare qu'un attaché-case croisât une soucoupe en y laissant choir une pièce ou qu'un téléphone portable, au passage, fît se mouvoir dans un grognement un sac de couchage vernissé de crasse. » C'est alors qu'il se ravise : « Mais au diable la peinture sociale », et revient à Odile.

1. Minuit, 1998, p.47 ; désormais *LO* ; autres abréviations utilisées : *VB* : *Volley-ball*, 1989 ; *Av.* : *L'Aventure*, 1993 ; *MGA* : *Mon grand appartement*, 1999 ; *FM* : *Une femme de ménage*, 2001 ; *DLT* : *Dans le train*, 2002. Tous ces textes sont publiés aux éditions de Minuit.

Sens et paradoxes d'un refus

De fait, mis à part ce petit aperçu vite expédié, on ne trouvera guère de remarques chez Oster concernant la société de son temps, le monde du travail ou les institutions, aucune satire des ridicules de l'époque, des rituels ou des modes de vie. Rien sur les pratiques collectives, mais au contraire un rétrécissement drastique de l'horizon du personnage-narrateur, un certain minimalisme dont tel chapitre sur la chasse à la mouche (six pages, sans doute pour relever un défi face à Jean Echenoz¹) ou une chute à ski (à peu près autant pour quelques secondes d'action) pourrait être l'emblème. Du reste l'intrigue chez Oster est toujours un peu la même : son personnage, solitaire, désœuvré, disponible, quitte la ville et tombe amoureux (ou l'inverse). Adieu le social, vive les femmes : telle pourrait être, un peu trivialement, sa devise.

Si Oster rejette ainsi la peinture sociale, c'est peut-être pour la confier à plus savants que lui, les sociologues, dont la discipline, rappelons-le, s'est précisément constituée à cet effet : au moment où Zola poursuit la tâche de « secrétaire de l'histoire » inaugurée par Balzac² en se réclamant de la méthode expérimentale, l'école sociologique³ se pose en concurrente de la tentative réaliste ou naturaliste et revendique l'exclusivité du discours légitime sur la société. D'où, pendant près d'un siècle, au nom des orniers de l'esthétisme et des leurres de la subjectivité, le rejet par une certaine sociologie scientiste de la fiction narrative, et une spécialisation des champs, des discours et des pratiques. De tout cela donc (et malgré bon nombre d'écrivains français qui depuis Zola, de Proust à Perec, ont fait œuvre de sociologues), Oster prendrait acte dans une protestation d'humilité, et il y aurait à sa position esthétique une raison éthique : le refus d'usurper des compétences. À ceci près toutefois que l'attitude d'Oster témoigne d'un certain anachronisme épistémologique, car au moment où il écrit, la sociologie lève ses anciens interdits et réaffirme la nécessité du récit⁴ et l'acuité sociologique irremplaçable des romanciers et des artistes.

Bien sûr la phrase d'Oster fait sens aussi dans le contexte littéraire du moment : c'est une manière de revendiquer fermement ses choix contre

1. Voir Jean Echenoz, *Lac*, Minuit, 1989, en particulier p. 127-128.

2. La seule occurrence de *peinture sociale* procurée par Frantext vient de Balzac (*La Duchesse de Langeais*, 1834, p. 317 : Balzac se justifie de telle « rapide esquisse » qu'il vient de faire de quelques personnages, « sans laquelle [sa] peinture sociale serait incomplète »).

3. *L'année sociologique* est fondée en 1898.

4. Sur ces évolutions récentes, voir en particulier Pierre Lassave, « Retours sur les liens entre sciences sociales et littérature », *Cahiers internationaux de sociologie*, 1998, 104, p. 167-183.

tout le discours de déploration qui sévit depuis plusieurs années à propos de l'exténuation du roman français, présenté comme coupé du réel et recroquevillé sur des ego à la fois minuscules et dilatés. Finalement Oster parle ici contre les belles âmes du « roman social », un peu comme a pu le faire Flaubert en son temps¹ contre les réalistes première manière comme Champfleury. Car ce refus de la peinture sociale, c'est le refus d'instrumentaliser le roman ou de l'inféoder à une finalité autre qu'esthétique. Ce serait donc une manière de prolonger l'histoire du roman qui au moins depuis Flaubert consister à « tuer le romanesque » comme disait Edmont de Goncourt². On reconnaît d'ailleurs chez Oster une radicalisation du modèle flaubertien : il s'agit pour lui non seulement de « bien écrire le médiocre », mais de bien écrire l'insignifiant, le « pas grand chose ». Le voilà, le fameux livre sur rien, avec son histoire minuscule, tournant le dos à l'universel reportage. Le voilà le fameux « roman pur », enfin débarassé du motif, dont rêvait Gide³.

Peut-être même qu'au-delà de sa dimension polémique calculée ce repli a plus largement valeur de symptôme du contexte anthropologique contemporain. Face à la « surmodernité », décrite par Marc Augé⁴ comme surabondance d'événements, d'espace et d'images, face au déficit d'expérience qu'elle entraîne, comme l'analyse Giorgio Agamben⁵, ce repli refusant tout surplomb et toute position de maîtrise constituerait, pour l'individu quelconque qu'emblématiseraient les personnages-narrateurs d'Oster, une forme de ruse, serait la tactique du sujet face à l'ennemi, sa trouvaille, son bricolage ou son « art de faire » comme dit Michel de Certeau⁶. Le social ne pouvant être qu'aliénant, la seule manière de sauver sa position de sujet serait de mettre (illusoirement ?) le social entre parenthèses plutôt que de chercher à le dominer symboliquement par un regard panoramique. La logique d'Oster serait à l'opposé de celle d'Annie Ernaux : impossible pour le Je de l'énonciation littéraire de se représenter comme social, parce qu'une telle représentation est objectivante et que l'objectivation met en crise le sujet.

Sans doute. Mais on ne saurait s'en tenir là, dans la mesure où le rejet du social chez Oster est assez équivoque. La mise à l'index de la peinture sociale paraît beaucoup moins l'expression d'un désintérêt que le signe

1. Voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Seuil, 1992, p. 164.

2. Cité par P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 335.

3. André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, coll. « Folio », p. 30.

4. Marc Augé, *Non-lieux*, Seuil, 1992, coll. « Bibliothèque du xxi^e siècle », p. 40 sqq.

5. Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Payot, rééd. 2002, coll. « Petite bibliothèque Payot », p. 24.

6. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, II : Arts de faire*, Gallimard, rééd. 1990, coll. « Folio essais ».

d'un réel tiraillement entre tentation et réticence. Du reste, proclamer aussi radicalement, qui plus est dans l'œuvre même, ce qu'on ne veut pas faire, au lieu, tout simplement, de se contenter de ne pas le faire, c'est laisser entendre que tout n'est pas si simple.

D'autant que chez Oster le rejet du social, le rejet de l'être-dans-le-monde, n'a pas pour corollaire une quelconque prédilection pour un romanesque de l'être-au-monde plus métaphysique, pour un romanesque imaginaire ou seulement dé-situé, comme chez d'autres, tel Pinget ou Robbe-Grillet (qui, eux, n'avaient pas besoin de brandir l'anathème du social). Au contraire, si d'un côté Oster refuse tout surplomb sociocritique ou seulement toute forme de témoignage sociologique, de l'autre, il ancre ses fictions dans le monde d'aujourd'hui : à travers la mention d'objets, de nom de marques (Coca-Cola, Ajax-vitre, Minitel), ou de pratiques (Plan épargne retraite)¹, il multiplie les signes de reconnaissance qui datent la fiction et dateront vite le récit.

Alors pourquoi l'éviction du social d'un horizon référentiel par ailleurs immédiatement reconnaissable ? Pour aller, dira-t-on², vers les angles morts de cet horizon, le non-social du monde, c'est-à-dire le pas grand-chose, l'espace préservé du privé, un quotidien rêvé comme en marge de l'histoire collective, vierge de toute idéologie. Et il est vrai que, à l'inverse de Perec, Oster n'envisage pas les menus événements et objets de l'infraordinaire comme des indices ou des fétiches, il n'y a chez lui ni *mythologies* ni *système des objets*, pour reprendre des titres célèbres. Inversement, Oster ne propose pas davantage, loin de là, une littérature de l'hédonisme du minuscule, de la gorgée de bière et du menu plaisir.

Les enjeux sociologiques de l'énonciation

En réalité, son rejet du social n'en finit pas d'en découdre avec le social. D'abord parce que les enjeux sociologiques sont directement perceptibles dans l'énonciation du narrateur. Il suffit de considérer justement la manière dont son discours accueille les réalités quotidiennes du monde d'aujourd'hui. L'attitude du narrateur est équivoque : d'un côté, un attachement indéfectible, maniaque, au monde matériel immédiatement environnant, de l'autre, accompagnant régulièrement la mention des *realia*, des pratiques de distinction lettrée, une préciosité décalée,

1. Voir respectivement : *Av.*, *passim* ; *FM*, p. 64 ; *VB*, p. 80.

2. Florence Bouchy, « "Mais au diable la peinture sociale" : les objets quotidiens dans quelques romans de Christian Oster », à paraître. Voir aussi Jacques Poirier, « Le Pas grand-chose et le presque rien », *Cahiers du centre de recherche « Études sur le roman du second demi-siècle »*, n° 1, mai 2002.

une certaine élégance très XVIII^e siècle, la nostalgie explicite même d'un homme qui regrette de ne pas être né « deux cent ans plus tôt¹ ». Chez Oster, pour schématiser, on passe l'aspirateur à l'imparfait du subjonctif. Syntaxe et effets de registre sont autant d'indices de littéarité irréprochable. Il y a de sa part, stylistiquement, une pose aristocratique, une forme de raidissement de petit marquis à l'égard des objets et des vicissitudes du monde contemporain qui n'est pas sans évoquer Gide ou plutôt un pastiche de Gide².

La relation entre les deux attitudes — attention minutieuse et distanciation — relève d'une dialectique très subtile : la préciosité met à distance le goût du trivial (le personnage se moque ainsi de son rapport complaisant avec l'infraordinaire), et l'intérêt surjoué pour le trivial dédouane les prétentions au beau style, ridiculise le précieux. Les deux attitudes contradictoires s'exonèrent donc mutuellement dans un double mouvement d'autodérision. Un exemple : « De nouveau, donc, je me sentais en forme, et c'est l'âme apaisée qu'empruntant la voiture d'André je me rendis seul, sur mon insistante proposition, au supermarché — un Atac, je crois — pour en rapporter de quoi subsister dans les jours à venir. » (*LO*, p. 69). Rien de tel que de feindre avec excès le soucis du détail véridique et dérisoire (« — un Atac, je crois — »), pour paraître à peu de frais s'en détacher supérieurement. Sans parler de la démarche inverse, qui consiste à grossir les pinnettes du littéraire quand un détail de la vie quotidienne semble compromettant et incompatible avec la tenue générale du propos : « J'emportai [...] une sorte de parka à boudins dont je n'aime pas le nom courant, avec deux *d* et deux fois le son *ou*, qu'achève d'enlaidir la consonne finale. » (*LO*, p. 52).

Il y a donc un marquage social très équivoque de l'énonciation. Oster reconduit la figure du littéraire détaché des contingences de son temps mais multiplie les compromissions avec le vulgaire. On voit chez lui s'exacerber un conflit entre littéarité, distinction hautaine du beau style, prégnance d'une culture académique sur la défensive et ancrage dans le réel, immersion contrainte mais au fond désirée dans l'infraordinaire et les pratiques culturelles les moins légitimes. Bien sûr, tout cela intervient sous le couvert de l'autodérision, n'est que prétexte au bonheur de la parodie et au rendement comique d'un texte, il est vrai, constamment jubilatoire,

1. « les pieds qu'elle avait petits, donc, deux cents ans plus tôt j'eusse assurément dit mignons, mais je n'étais pas né deux cents ans plus tôt, hélas, auquel cas j'en eusse fini avec toute cette affaire » (*LO*, p. 76).

2. Le début de *L'Aventure* peut d'ailleurs faire penser à *Paludes*, de même que le motif des marais, très présent dans le roman, sans parler du procédé de mise en abyme (le roman de Jean).

mais l'humour est souvent le masque d'enjeux ou de tiraillements trop sérieux pour être formulés directement.

Les enjeux sociologiques de la fiction

On retrouve la même équivoque sociologique dans le contenu fictionnel. Même si, comme je l'ai dit, le héros quitte la ville et l'espace social à la faveur d'une relation amoureuse — ou l'inverse —, ce schéma simple est en fait traversé par une problématique sociale, et transpose au niveau fictionnel ce complexe du littéraire qu'on a pu observer au niveau énonciatif. Observons la caractérisation socio-culturelle du personnage, à savoir ce qu'il nous dit de sa situation et de son imaginaire social. Il se présente le plus souvent comme un employé à la fois comme les autres et en marge des autres. C'était le cas dans le passage que je citais pour commencer : « À ma façon, j'étais de mon époque. Et que j'eusse perdu mon emploi [...] me rapprochait tant soit peu de mes semblables. Sauf que je ne côtoyais guère mes semblables. » (*LO*, p. 47). Il faudrait relire aussi les vingt ou trente premières pages de *Mon grand appartement* et les considérations sur la serviette oubliée, métaphore de ce porte-à-faux du personnage par rapport au monde du travail. Voici enfin comment le narrateur de *L'Aventure* présente sa situation professionnelle à un sculpteur rencontré par hasard et qui l'interroge sur ce qu'il fait dans la vie :

Je lui répondis que c'était difficile à dire, mais que je travaillais pour le compte d'une entreprise, je ne pouvais pas dire le contraire. Toutefois ma vraie vie était ailleurs, en marges des contraintes. Il me demanda alors ce que je faisais dans ma vraie vie, et je lui dis que c'était difficile à expliquer encore, d'autant que, au contraire de lui, je ne me livrais à aucune activité créatrice (peut-être crut-il percevoir dans ma voix une pointe de regret, car je le sentis prêt à m'encourager dans le sens inverse) ¹.

On voit ici s'exprimer plaisamment un complexe social fait d'une image vaguement honteuse du travail salarié² et d'un idéal vaguement romantique de vie d'artiste (idéal dont nous savons du reste le caractère illusoire³). En résumé, position sociale en porte-à-faux ou crise de l'imaginaire social du personnage : telles sont les données de départ.

1. *Av.*, p. 95-96.

2. Une situation pourtant enviable : horaires réduits qui lui laissent la plupart de ses après-midi (*Av.*, p. 9), des tâches pas trop accaparantes (« certain programme de classement », p. 43), un patron conciliant (p. 44).

3. Voir Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, 2002, coll. « La République des idées ».

On retrouve ce même entre-deux dans le rapport à la culture. Le personnage se dépeint régulièrement comme « lis[ant] peu » (*DLT*, p. 12), ou alors « à petites doses » (*Av.*, p. 9), et précise même à l'occasion : « Je ne suis pas très exigeant sur la culture, et j'ai plutôt peur de l'excès, dans ce domaine. » (*FM*, p. 149). Cette modestie est parfois tranquillement assumée, mais elle prend plus souvent l'allure d'un complexe. Complexe de supériorité à l'égard de sa femme de ménage dans le roman du même nom : « Laura feuilletait un vieux *Biba*, et ça m'a rappelé chez moi, à part le niveau culturel » (*FM*, p. 137). Le complexe de supériorité sociale est affirmé sur le mode de la dérision, mais il trouve son prolongement fictionnel dans l'échec final de la relation amoureuse avec la jeune femme. Le complexe d'infériorité est tout aussi attesté : « Je commençais à nourrir un complexe d'ordre culturel, par rapport à elle. [...] Elle avait dû faire des études, cette fille. Moi, je n'avais pas fait grand-chose, on le sait, et je n'ai pas envie de dire quoi, mais pas grand-chose, non, je gagnais ma vie, c'est tout [...] » (*DLT*, p. 72).

Autrement dit, il semble qu'il en va de la culture comme du rapport plus large au social : la culture fait l'objet d'attitudes contradictoires renvoyant à des pratiques de distinction mal assumées : déni, dépit, défi.

Si bien qu'on voit les personnages d'Oster osciller entre d'un côté un idéal d'otium aristocratique, l'idéal du loisir de l'esprit et de la jouissance esthète détachée des contraintes, la posture du littéraire, volontiers parisien, un peu snob¹, et, de l'autre, le repli hypocondriaque de l'employé de bureau à mi-temps ou du chômeur maniaco-dépressif². On retrouve dans la caractérisation du personnage, entre un Monsieur Teste et un héros de Michel Houellebecq, le même genre d'ambivalence que dans son énonciation.

Reste l'intrigue. Celle-ci, je l'ai dit, est d'abord une histoire amoureuse, et il apparaît que le salut du personnage passe avant tout par l'exercice ou la vérification de sa capacité de séduction. Je voudrais montrer pour finir que ses différentes aventures sentimentales peuvent tout à fait s'interpréter comme l'expression plus ou moins transposée d'un phantasme, celui de devenir écrivain reconnu, et qu'elles reposent sur une sorte de mythification de la personne sociale de l'écrivain. Arrêtons-nous pour cela sur trois romans assez espacés dans la production d'Oster, trois histoires

1. Voir comme il promène sa curiosité d'excursionniste dilettante dès qu'il quitte son arrondissement : « je ne tardai pas à apercevoir les premières vaches » (*Av.*, p. 50).

2. Voir par exemple : « Jamais dans ma vie, je crois, et en dépit de mainte expérience palpable dans ce domaine, je n'avais témoigné d'un accord si concret avec le désenchantement. » (*LO*, p. 14) ; « j'envisageais le proche avenir avec toute la sérénité que confère, chez les personnes d'espèce renonçante et rêveuse, l'assurance du plein-emploi » (*LO*, p. 31) ; « dans ce que par commodité je continuais d'appeler ma vie » (*LO*, p. 32).

d'amour ou plutôt d'énamouration qui ont la particularité de mettre le personnage-narrateur en concurrence avec des personnages d'écrivains ou d'écrivains. Dans chaque cas, l'héroïne féminine, qui rencontre le narrateur et succombe à ses charmes, va se séparer de cet écrivain-écrivain avec qui elle était liée jusqu'alors.

Dans *L'Aventure* (1993), le narrateur se lie avec Liz. Or Liz aime Jean, écrivain ombrageux et gentiment alcoolique, retiré dans un bungalow que Liz met à sa disposition, et où il travaille péniblement à un manuscrit racontant leur liaison. Mais Liz finit par rompre avec Jean, visiblement en panne d'écriture. Celui-ci quitte le bungalow et Liz propose au narrateur de s'y installer. Lequel accepte, ravi. Une fois installé, il trouve le manuscrit laissé par Jean et entreprend de le corriger d'abord (considérant que la figure de Liz évoquée par Jean ne correspond pas au modèle) puis de le continuer. Il devient à son tour écrivain, sous les yeux de Liz, qui est donc à la fois sa maîtresse, sa mécène, sa protectrice et sa muse¹.

Ce roman raconte ainsi la réalisation quasi-magique — le narrateur n'y est pour rien dans ce qui lui arrive — d'un rêve inavoué : celui de devenir écrivain. Un indice de ce fonctionnement pourrait bien être à rechercher du côté de l'onomastique ou plus exactement dans l'orthographe du nom de la jeune femme, *Liz*, qui permet l'intéressant paragramme « Liz et moi » (*Av.*, p. 170) / *lisez-moi*, signe que l'enjeu érotique (séduire pour être avec) est l'expression détournée d'une volonté de reconnaissance littéraire et sociale (séduire pour être lu).

Dans *Loin d'Odile* (1998), le narrateur, chômeur et passablement déprimé comme on l'a vu, se débat avec sa mouche depuis des semaines (il tente même de consigner dans un journal le détail lamentable de ses démêlées avec elle), mais il a pour ami André, spécialiste en maintenance informatique et auteur à ses heures de petits poèmes en forme de haïku (*LO*, p. 49). André, qui fait preuve d'une égale énergie dans « ses relations avec les hommes, la technique ou l'écriture » (*LO*, p. 22), représente l'exaspérante synthèse du rayonnement mondain, de la compétence professionnelle et de l'épanouissement littéraire. André aime Jeanne, et forme avec elle un couple idéal. Un jour André propose à son ami le narrateur de les accompagner pour une semaine de ski à Super-Besse (faut-il souligner le jeu de mots ?) dans le Massif central : « Je connais ta position, me dit-il.

1. L'analogie de Jean, l'écrivain, et du narrateur, qui prend sa place et devient à son tour écrivain, est progressivement mise en place dans le texte par quantité de détails qui préparent la permutation. Ayant pris la place de Jean, le narrateur va de plus retrouver et utiliser la page blanche qu'un des ses amis — sorte de bonne fée déguisée — lui avait remis sans explication au tout début de l'histoire : un scénario d'initiation à peine transposé trouve ainsi son aboutissement.

Mais précisément. Je te propose d'en changer. Changer d'air, changer de position. Pour une fois. » (*LO*, p. 50). On devine la suite : le couple de l'année donne des signes d'essoufflement, une dispute survient au chalet, et Jeanne se réfugie dans les bras du narrateur, considérablement ragaillardie par ce retournement de situation.

En quoi l'enjeu érotique est une fois encore l'expression détournée d'un enjeu de reconnaissance esthétique ? Ici les choses sont plus subtiles, puisque le personnage, fort du succès galant qui le fait triompher d'un auteur de haïkus, ne devient pas pour autant écrivain. En fait, la gratification narcissique du Je-personnage rejaillit sur l'attitude du Je-narrateur : c'est ce dernier qui devient dès lors plus que jamais « écrivain ». Tandis qu'après la scène d'amour avec Jeanne le personnage sort pour la première fois sur les pistes et chausse ses skis, on voit à cette occasion le narrateur lui-même, évoquant ses piètres performances de skieur, se laisser aller à la griserie de l'écriture dans un véritable morceau de bravoure.

Il faudrait lire les pages en question (*LO*, p. 110 sqq), sommet comique du livre, racontant un schuss approximatif qui manque de tourner à la catastrophe : « Le mur de l'édifice, quant à lui, se rapprochait, et je me trouvais dans l'axe précis de son milieu. Cherche une voie, me fouettaije. » Détachement et impassibilité improbable, ampleur et lenteur minutieuse du récit — trois pages pour quelques secondes de vol plané : « Ma tête, au reste, allait heurter la neige, et il était trop tard » (*LO*, p. 114) —, surenchère virtuose dans l'héroï-comique, tout cela assure l'assomption esthétique d'un moment de panique et d'absolu ridicule. Paraissant pour la première fois après la scène d'amour dans ce théâtre social désigné comme tel qu'est la piste de ski¹, le personnage peut bien faire piètre figure aux yeux de ses contemporains retrouvés puisque le narrateur emporte l'admiration aux yeux de son lecteur. Ainsi le narrateur récupère, converti en plus-value littéraire, le bénéfice de la gratification érotique antérieure de son personnage².

1. Théâtre de la performance, de l'émulation virile et de la domination, la station de sport d'hiver est une métaphore explicite de « nos régimes libéraux » : « Ici, donc, pour les faibles, pour les fragiles, nul salut. [...] c'est, sur les pistes, le plein exercice de la puissance. » (*LO*, p. 106). Ce n'est pas un hasard si tel endroit de la piste fait penser au « tapis roulant de la station Châtelet dans la partie où elle mène au RER » (*LO*, p. 107).

2. Il faut relever telle remarque incidente, juste après la scène d'amour avec Jeanne, où pour la première fois le narrateur fait allusion à son lecteur (« Ceci pour mon improbable lecteur », *LO*, p. 88), dans une fausse modestie qui cache mal l'anticipation de ses effets. Autre signe que la griserie stylistique du Je-narrateur transpose l'euphorie érotique du Je-personnage et lui permet de sublimer ses piètres prestations de skieur, ce métadiscours exalté du narrateur vers la fin du livre, où il explique qu'il « se rattrape » par l'écriture : « Il y avait plusieurs années que je n'avais rien vu d'aussi vaste ni, je le confesse, car j'avais envie de le confesser et ne le confessaient point [tétanisé qu'il est sur le télésiège], je me rattrape,

Enfin *Dans le train* (2002), troisième roman retenu ici, met en scène un narrateur toujours solitaire et disponible, et qui cette fois s'est épris d'Anne, rencontrée sur un quai de gare (il s'est offert de lui porter ses valises). Mais Anne aime le romancier Marc Soupault, qu'elle doit retrouver le soir même dans une librairie de province où il est invité pour une rencontre avec des lecteurs. Comble de la mortification pour le narrateur, qui assiste à la soirée dans la librairie et constate que son rival s'avère irréprochable : « il était même clair dans ses propos, avec juste ce qu'il fallait d'hésitation pour que ça passe mieux encore. Je l'ai trouvé bien. J'étais désespéré. » (*DLT*, p. 70). Mais là encore tout s'arrange providentiellement : Marc Soupault quitte Anne le soir même, et Anne se réfugie dans la chambre d'hôtel et dans les bras de son porte-valise.

De nouveau donc, l'aventure galante transpose dans le registre sentimental un fantasme concernant la figure sociale de l'écrivain et son prestige symbolique. Avec cette différence que ce fantasme n'est plus le tropisme inavoué qui orientait souterrainement le récit, car la mythification du prestige social de l'écrivain fait l'objet, pour la première fois, d'une formulation explicite : « elle avait rendez-vous avec ce type, dont le nom se lisait sur la couverture d'un livre » (*DLT*, p. 66)¹. L'écrivain Marc Soupault est « Un rival. Pis qu'un rival. Un installé. » (*DLT*, p. 66). Le complexe social à l'égard de l'écrivain reconnu est lui-aussi pour la première fois nettement avoué : il paraît inenvisageable au personnage qu'une femme cultivée comme Anne quitte un écrivain reconnu pour un modeste employé de bureau. Mais peut-être ce passage à l'explicite permet-il de désamorcer la mythification, car on voit comment, progressivement, le narrateur triomphe de son préjugé social, au point qu'assez vite l'aura de prestige de l'écrivain disparaît dans l'esprit de son rival. Pour finir, l'écrivain est nu :

Alors il pouvait bien écrire, avoir un nom, pavaner devant dix personnes, le soir, dans les librairies de province, s'il venait dans sa chambre [d'Anne] ça ne tenait plus. C'était un homme, simplement, un homme qui retrouvait une femme, pas de quoi se vanter. [...] Je l'imaginai nu, ce type. Plus aucune prestance à mes yeux. [...] Un petit salaud ordinaire, plutôt. J'aurais même pu lui casser la figure².

donc, maintenant, puisque tout devient possible, d'aussi beau. » (*LO*, p. 141). Enfin la dernière phrase du livre dit assez la confiance en soi retrouvée : « Je m'élançai » (*LO*, p. 143).

1. Voir encore : « Non seulement elle lisait, mais il existait quelque part un homme qui écrivait ce qu'elle lisait, et cet homme elle avait rendez-vous avec lui. » (*DLT*, p. 65).

2. *DLT*, p. 77.

Du coup, puisque le prestige s'est dissipé, plus question pour le personnage de devenir écrivain. Un renoncement qui est même explicite : « Je me suis même interrogé sur ce que je faisais, depuis tout ce temps, à être au monde. [...] pas de quoi bâtir un roman [...] ». » (*DLT*, p. 77-78). Le narrateur a liquidé ses vieux démons. Le contenu fictionnel s'est dégage de ses enjeux sociologiques. Et ce n'est pas un hasard si, parallèlement, l'énonciation du narrateur a changé : le narrateur renonce à ses effets de manche d'aristocrate anachronique, à sa préciosité virtuose et décalée, au profit d'un ton beaucoup plus modeste. Pour résumer, ces trois romans assez espacés dans la production d'Oster témoignent d'une évolution sous plusieurs aspects. D'une part, les avatars successifs de l'écrivain gagnent en prestige : Oster campe tour à tour un raté, un amateur satisfait, un professionnel reconnu. D'autre part, la rivalité entre le narrateur et l'écrivain est de plus en plus affirmée : le narrateur devient l'ami de l'écrivain du bungalow et regrette même sincèrement son départ, puis le narrateur est l'ami du poète mais jalouse son aisance, et finalement le narrateur voit dans l'écrivain consacré son pire ennemi. Enfin, l'issue de l'intrigue s'infléchit : le Je-personnage devient écrivain ; le Je-personnage ne devient pas écrivain mais le Je-narrateur redouble de virtuosité stylistique ; le Je-personnage ne devient pas écrivain et le Je-narrateur abandonne sa virtuosité stylistique... Le mouvement d'ensemble est en d'autres termes celui de l'explicitation croissante du fantasme et parallèlement du renoncement progressif à sa réalisation. Un drame intérieur semble s'être ainsi dénoué.

Pour terminer, reprenons Goldman¹. Il y eut, pour le roman, l'âge d'or de la peinture sociale et de la biographie individuelle, du temps où l'industrialisation bourgeoise menaçait l'individu mais pariait sur l'individualisme ; cette première époque était celle du héros problématique et de la dialectique des défis optimistes : « à nous deux maintenant ». Puis vint, avec Joyce, Kafka et le Nouveau Roman, le temps de la dissolution du sujet et de l'abandon de son face-à-face avec la société. Le personnage d'Oster emblématiserait un troisième temps possible : un héros tentant désespérément de renaître de ses cendres au prix de la négation du monde qui pourtant le produit et dont il espère une gratification narcissique.

Dès lors, Oster n'est pas très loin du paradoxe bourdieusien de la distinction² : jouer la délectation déagée et l'esthétique pure en signe d'absolu prestige social, faire comme si la société n'existait pas pour mieux

1. Lucien Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964.

2. Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Minuit, 1979.

exister socialement. L'écrivain contre le social est d'abord un écrivain face à la mythification sociale de la littérature. Ce paradoxe, Oster en offre une transposition comique réussie ou en constitue le symptôme involontaire — affaire d'appréciation personnelle. Reste qu'il marque le prolongement, aporétique ou cathartique, de deux siècles d'autonomisation du champ littéraire.

« L’immigré est peut-être le personnage central et déterminant du xx^e siècle » :
roman fin-de-siècle, littérature immigrée,
intégration sociale : H. Kureishi, R. Demirkan,
Chang-rae Lee ¹

Gérard Siary
Université Paul-Valéry

En sa formulation², le projet du présent colloque postule, pour les années 1980-2000, un retour du social dans le roman qui, sans passer par le réalisme frontal du xix^e siècle, revisite, actualise, élargit les postes habituels de questionnement — travail, famille, patrie, histoire. Il suggère une esthétique de la représentation sociale fondée sur un axe oppositionnel : public vs. privé, masculin vs. féminin, vulgaire vs. distingué, vivre-ensemble vs. s’affronter ou rester sous terre, etc. Autant de catégories issues du discours social ambiant, et peut-être aussi de clés de lecture...

Cette empreinte du social, cette forme que prend ce qui vient du dehors, elle peut s’étudier à partir de l’intégration de l’immigré ou de son rejeton à la société, *i.e.* à un corps social à lui étranger, d’où un jeu de représentation, de déguisement, de dévisagement, d’aliénation, de trahison, jeu parfois porteur d’un discours social à déchiffrer, parfois aussi d’innovation formelle.

1. Textes étudiés : Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia* ; Renan Demirkan, *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* ; Chang-rae Lee, *Native Speaker*

2. « Appel à contribution : L’Empreinte du social dans le roman depuis 1980 », information publiée le 28 mars 2003 dans fabula.org.

Émergence de la littérature d'immigration : la pointe des années 1980

Parmi les nouvelles empiricités qui affectent le roman des derniers vingt ans du xx^e siècle dans le monde occidental et occidentalisé, il y a l'expérience de l'immigré, il y a le flux migratoire orienté du sud au nord et d'est en ouest, directions aussi concrètes que symboliques, le plus souvent dans la mouvance proche, immédiate ou lointaine du chambardement des empires. Et « l'immigré est peut-être le personnage central et déterminant du xx^e siècle » en ce que, ayant perdu son milieu naturel, il crée nécessairement « un nouveau rapport d'imagination avec le monde ¹ ».

Si le sujet passe assez tôt en littérature, au lendemain de la guerre de 14 et, pour prendre date, dans les nouvelles de Paul Morand ou bien dans son portrait de New York, où il prédit le choc des cultures intra-urbaines ², il est surtout marqué à la fin du xx^e siècle par l'entrée en scène de maint romancier né de parents immigrés, grandi dans la société d'accueil, parfois bilingue, souvent de double culture, qui place la société où il vit désormais en regard de son pays d'origine ou l'inverse, suscite un effet de relativisation, relate l'intégration ou l'exclusion d'un protagoniste ou plus ³.

Cette veine ne lui est ni propre ni permanente : l'écrivain de la société d'accueil, non immigré, bien autochtone, lui, y recourt parfois, ainsi Stan Nadolny dans *Selim oder die Gabe der Rede* (1986) ou Erik Orsenna avec *Madame Bâ* (2003), ce qui pose aussi la question du choix de corpus ⁴. La posture et la trajectoire de l'écrivain varient : il exploite d'abord sa veine ethnique afin de s'imposer, puis change d'inspiration et de registre, etc.

Pas toujours reconnue des sphères officielles ou spécialisées, cette littérature immigrée s'impose à partir des années 80. C'est patent pour ses versions anglo-indienne, germano-turque et asienne-américaine.

1. Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, tr. de l'anglais [*Imaginary Homelands*] par Aline Chatelain, Christian Bourgois, 1993 (1991), pp. 306, 139.

2. Paul Morand, *New York*, Garnier-Flammarion, 1988 (1930), p. 77 : « Quand sortirent de ces bâtiments rouges [de l'école] les petits Chinois, si américains dans leur manteau de cuir et si mongols sous leur casque à la Lindbergh, je compris que l'aventure actuelle de New York sera, dans un siècle ou deux, celle du monde entier ».

3. Crystel Pinçonat, « Immigration », in Jean-Marie Grassin (éd.), *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, Limoges, 1999 ; « Littérature d'immigration, une notion géocritique bien fondée ? » in Bertrand Westphal (éd.), *La Géocritique mode d'emploi*, Pulim, 2000, pp. 75-92.

4. Sigrid Weigel, « Literatur der Fremde — Literatur in der Fremde », in Rolf Grimminger (éd.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Carl Hanser Verlag, tome 12 : Klaus Briegleb, Sigrid Weigel (éds.), *Gegenwartsliteratur seit 1968*, p. 182.

« L'immigré est peut-être le personnage central et déterminant du xx^e siècle » :
roman fin-de-siècle, littérature immigrée, intégration sociale

Au Royaume-Uni, Salman Rushdie, Kazuo Ishiguro, Timothy Mo, Lisa Saint Aubin de Teran, Hanif Kureishi, dits les « artistes du monde flottant », issus du Commonwealth et immigrés, « renouvel(le)nt le paysage culturel en intégrant à l'héritage anglo-saxon leur propre tradition littéraire », ainsi d'ailleurs que le multiculturalisme et la culture postcoloniale¹. Tendances qui accompagnent le bouleversement relatif du champ littéraire anglais et sans doute aussi de la République mondiale des Lettres². Bill Buford, éditeur de la revue *Granta*, n'hésite pas à revendiquer, contre l'avant-garde anodine, la littérature iconoclaste, l'effacement de la barrière entre fiction et non-fiction dans le traitement de la matière, le choix de la communauté entière et non de l'individu pour objet global de la littérature³.

En RFA, vers le milieu des années 80, le débat sur la multiculturalité polarise l'opinion allemande sur l'attitude envers les minorités culturelles et les étrangers ou *Gastarbeiter*⁴. La controverse sur les effets de la migration a pris forme vingt ans après le traité de recrutement signé en 1963 avec la Turquie. Les uns y voient une chance, les autres un risque pour la société. Les Turcs se mettent à publier en 1983, sous l'impulsion de l'Institut allemand langue étrangère de Munich qui organise des concours littéraires depuis 1979⁵. Tous les Turcs qui résident en Allemagne ne publient pas en allemand et, parmi eux, certains sont des femmes. Alors que les auteurs des années 70 font de la *Betroffenheitsliteratur*, restent encore attachés à la Turquie et au groupe turc, dans les années 80 et 90, le propos concerne de plus en plus l'identité⁶. Mais le roman germano-turc rencontre moins de succès que le roman beur, sauf pour les auteurs qui jouent de l'orientalisme et de ses magies, Emine Özdamar entre autres.

Aux États-Unis, la littérature asiatique-américaine a gagné du terrain depuis son accueil au sein des études ethniques au début des années 1960, et surtout depuis 1986, avec son entrée dans les *cultural studies*. L'épithète Asian-American, la plus usitée, subsume délibérément les identités asiatiques sous un label pan-asiatique et revendique la citoyenneté américaine,

1. Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel*, Penguin Books, 1993, p. 414.

2. Nicole Casanova, *La République mondiale des lettres*, Seuil, 1999.

3. Christine Jordis, *Gens de la Tamise. Le roman anglais au xx^e siècle*, Seuil, pp. 374-375.

4. Sigrid Weigel, « Literatur der Fremde — Literatur in der Fremde », in Klaus Briegleb, Sigrid Weigel (éds.), *Gegenwartsliteratur seit 1968*, tome 12 de Rolf Grimminger (éd.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Munich, Hanser, 1992, pp. 182-184.

5. Arnold Rothe, « Littérature et migration. Les Maghrébins en France, les Turcs en Allemagne », in Ernstpeter Ruhe (éd.), *Les Enfants de l'immigration*, Königshausen & Neumann, p. 77, 52.

6. Sargut Sölçun, « Literatur der türkischen Minderheit », in Carmine Chiellino (éd.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2000.

acquise en droit et pas en fait. La minorité asiatique a un statut particulier. Censément sage, discrète, travailleuse, elle passe pour modèle. Mais elle est aussi l'outsider, l'espionne, la trompeuse.

Ces littératures, parfois dites d'émergence, ont un nom consacré qui désigne les auteurs issus de minorités culturelles ou présumées telles : *interkulturelle Literatur* en Allemagne¹, *Asian-American Literature* aux États-Unis², ou encore *American Born Chinese Literature* ; *Artists of the floating world* pour la Grande-Bretagne. Appellations qui, comme celle de littérature francophone, font difficulté³. Ailleurs, simultanément, ce type de littérature apparaît : par exemple, le roman beur en France⁴, le roman coréo-nippon au Japon⁵ plus tous ceux qui n'ont pas encore été repérés et qui n'entrent pas sur le marché de l'édition du *First-World*.

Mais il sera question ici du roman anglo-indien, germano-turc et asien-américain, de l'une de ses trames les plus fréquentes : l'intégration ou mobilité sociale liée au fait de l'immigration, et de la forme-sens romanesque élaborée par chacun de ces romans pour représenter les représentations de l'intégration sociale.

Ce « sociogramme » engage un « fait social » au sens d'Émile Durkheim dans ses *Règles de la méthode* : « toute manière de faire, fixée ou non, susceptible d'exercer sur l'individu une contrainte extérieure », inscrite en une durée plus longue que la vie, saisissable en cinq sens : sanction, règles, facteurs déterminants, pression du groupe sur l'individu, surmoi. Contrainte plus visible que d'autres. Cette expression dit plus que le poids de la société sur l'être. Il n'y a pas le social et ce qui n'est pas le social, mais la société qui précède l'individu, lequel la subit ou lui résiste en Occident, se soumet à ses codes et à ses rites au nom d'une harmonie supérieure qui s'inscrit dans le procès cosmologique et moral en Chine confucianiste. Le mot nippon *ningen* se compose de deux caractères : le premier, *nin*, veut

1. Carmine Chiellino (éd.), p. 243, note 6).

2. Sau-ling Cynthia Wong, Stephen H. Sumida (éd.), *Resource Guide to Asian American Literature*, The Modern Language Association of America, New York, 2001.

3. Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Hachette, 1995, pp. 12-28 : « 1. L'écrivain francophone ». Voir aussi Charles Bonn, Xavier Garnier, Jacques Lecarme (éd.), *Littérature francophone. 1. Le roman*, Hatier, 1997, pp. 9-18 : « Littérature francophone ou francophonie littéraire ? ».

4. Arnold Rothe, « Littérature et migration. Les Maghrébins en France, les Turcs en Allemagne », in Ernstpeter Ruhe (éd.), *Les enfants de l'immigration*, Königshausen & Neumann, pp. 27-52.

5. Elise Edwards Foxworth, « The Cultural Politics of Identity Strategies in the Japanese Literature of Resident Koreans in Japan », *The Japan Foundation Newsletter*, vol. XXIX, n° 1, octobre 2001, pp. 8-10.

« L'immigré est peut-être le personnage central et déterminant du xx^e siècle » :
roman fin-de-siècle, littérature immigrée, intégration sociale

dire homme, le second, *gen*, entre : l'être humain est par rapport à, en relation avec. Il n'est rien, en somme, qui ne soit social et fait social.

L'intégration n'est pas un concept qui va de soi. Il est inadéquat si l'on tient que, vu la démodernisation croissante des sociétés modernes, le corps social tend à se désintégrer. Mais il mérite d'être retenu : il renvoie à une représentation liée à la quête d'une identité sociale, laquelle fait souvent une avec l'identité narrative dans les romans de l'immigration¹.

Il est certes possible de se contenter de l'analyse de l'intégration sociale ainsi qu'elle s'exprime dans les œuvres, mais ce serait en faire des documents sociaux et négliger la forme-sens que les auteurs respectifs impriment à une intégration qui passe invariablement par une duplicité envers autrui et/ou soi-même — trahison, espionnage, représentation — et se prête ainsi au récit.

Résumé du corpus : une parturiente, un espion, un acteur

Le corpus a trois romans : *The Buddha of Suburbia* (1990), de Hanif Kureishi [BS] ; *Schwarzer Tee mit Drei Stück Zucker* (1991), de Renan Demirkan [ST] ; *Native Speaker* (1995), de Chang-rae Lee [NS]².

The Buddha of Suburbia, récit à la 1^{re} personne, est l'itinéraire d'un adolescent anglais, de père indien, de mère trop anglaise, qui veut échapper à l'ennui et à la misère faubourienne du sud de Londres, suit la trace de son géniteur reconverti d'agent de sa Gracieuse Majesté en gourou pour dames esseulées et Anglais mal dans leur peau, devient acteur de théâtre et de télé et joue, lui l'Anglais, les rôles d'Indien ou de Noir. Sa route fait la navette entre famille anglaise et famille indienne, homo- et hétérosexualité, sphère publique et sphère privée, progressive rock et punk rock, morale de communauté et éthique de soi. Elle croise aussi le destin d'autres sujets qui se taillent leur bonhomme de chemin dans l'Angleterre des années 70. Ce *Bildungsroman*, mâtiné de carnavalesque et de picaresque, fut adapté à la télé. Hanif Kureishi, d'origine pakistanaise, est dramaturge, scénariste, romancier.

Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker, récit à la 3^e personne, représente une jeune femme turque qui, dans un hôpital allemand de Cologne,

1. Alain Touraine, *Pourrons-nous vivre ensemble ? Égales et différents*, Fayard, 1997, p. 236.

2. Les citations respectives de ces romans renvoient aux éditions suivantes : H. Kureishi, *The Buddha of Suburbia*, faber and faber, 1990 ; Renan Demirkan, *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker*, Goldmann Verlag, 1991 ; Chang-rae Lee, *Langue natale [Native Speaker]*, Le Seuil, 1995. La pagination de référence est indiquée entre parenthèses dans le corps du texte ou en début de note de bas de page.

attend l'arrivée du médecin pour mettre bas son premier rejeton. Entre 8.05 et 9.57 *a.m.*, la parturiente se rappelle, par intermittences, la trajectoire de sa famille depuis la Turquie jusqu'à l'installation définitive en RFA. L'histoire de la protagoniste est entremêlée des expériences d'autres Turcs qui ont voulu immigrer et de leurs fortunes diverses et ont ainsi oscillé entre Turquie et RFA. Pour sa part, à la différence et au grand dam de ses parents, malgré des retours à la mère-patrie, elle n'a eu cesse de s'intégrer et s'acculturer en pays tédesque avant d'y devenir actrice, mais cela est à peine évoqué. Cette chronique de l'immigration turque, proche de la *Betroffenheitsliteratur*, est un best-seller des années 90. Renan Demirkan, actrice turque, joue dans des dramatiques télé.

Native Speaker, récit à la 1^{re} personne, relate l'expérience de Henry Park, Américain d'origine coréenne, marié à une Américaine blonde, espion au service d'une organisation de contre-espionnage, qui est payé pour s'infiltrer auprès d'une personnalité de son aire culturelle et percer ses activités avant démantèlement. Après la mort de leur fils unique, sa femme l'abandonne un temps en lui laissant la liste de ce qu'il est. Débute alors pour Henry une confrontation avec son identité qu'il a étouffée sous un masque d'Américain à l'anglais sans accent, sauf pour son orthophoniste d'épouse. Une nouvelle enquête auprès d'un candidat à la mairie de New York, Peter Kwang, Coréen aussi, l'aide à voir son aliénation linguistique et sociale et à se dégager de cette emprise en récupérant l'usage libre et délié du langage, avec ou sans fautes, condition première de toute intégration. Cette vague histoire d'espionnage est une référence de la littérature américano-asienne. Chang-rae Lee fait des ateliers d'écriture et enseigne la littérature à Princeton.

Ces résumés laissent apparaître la situation paratopique de l'écrivain en tant qu'il s'identifie « à tous ceux qui semblent échapper aux lignes de partage de la société », la minorité culturelle en l'occurrence, des personnes dont l'appartenance à la société est aussi problématique que celle de l'auteur au monde et même au champ littéraire, des sujets dont la relation avec la société est l'altérité voire l'antagonisme plus que la marginalité¹, encore que la pauvreté soit en arrière-plan.

Ces récits n'offrent pas d'innovation formelle insigne, mais tous considèrent les facettes suivantes de l'intégration sociale : immigration avec la navette entre pays d'origine et pays d'accueil jusqu'à implantation définitive ; restructuration de l'identité, avec la prise de conscience de l'aliéna-

1. Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 36, p. 174-175.

« *L'immigré est peut-être le personnage central et déterminant du xx^e siècle* » :
roman fin-de-siècle, littérature immigrée, intégration sociale

tion sociale et linguistique de l'immigré ; professionnalisation, menée de pair avec l'éducation du sexe et du sentiment. Identité culturelle, identité linguistique, identité topocentrique.

La série choisie demande à être replacée en diachronie, sur la longue durée, par rapport à l'évolution générale du roman, et en synchronie, sur les vingt ans de la période concernée, au regard des thèmes abordés dans le reste de la production romanesque, aussi bien en Europe qu'en Asie.

Orientation du corpus en diachronie et en synchronie : hybridité, communauté problématique ; intégration vs désintégration

En diachronie, il semble que la périphérie intervienne dans le corps du roman, avec elle l'hybridité, la créolisation, la subversion et la déstabilisation du canon occidental au profit du tout-monde¹. Il paraît aussi que soient suscitées des figures nouvelles de l'imaginaire anthropologique, et parmi elles, la communauté problématique. Car dès lors que sont abolis les liens de l'individu avec le monde qui l'entoure, « la société au milieu de laquelle il ouvre les yeux n'est plus véritablement la sienne », la communauté lui est inaccessible ou ne parvient jamais à l'assimiler ou à l'intégrer, le rejet du monde social ne procède plus d'une longue et douloureuse décision mais du droit élémentaire de toute personne². Le corpus ne souscrit pas tout à fait à ces tendances. L'individu, voire une masse d'individus finit par s'intégrer, ce qui ne va pas sans jeu ni peine, mais il accède, après mainte épreuve, à la citoyenneté nationale. Cela se négocie dans le triangle de l'ethnicité, entre l'individualisme liant la revendication civique et économique de l'acteur social hostile à l'exclusion et à la pauvreté, le communautarisme qui le renferme dans sa différence et la subjectivité qui, dépassant l'opposition entre la modernité et la tradition, s'exprime sous forme de créativité interculturelle³.

En synchronie, ces romans d'immigration, d'intégration et de mobilité sociale, se démarquent de ceux qui, au contraire, insistent sur la désintégration sociale irréversible. Produits qui abordent soit pauvreté soit sexe, violence, drogue et crime, soit effritement et même effondrement des sociétés fondées sur l'idéologie ou la tradition. La première classe, la pauvreté, compte Annie Ernaux, Danièle Sallenave, Richard Hoggart, Pierre

1. Wladimir Kryszynski, *Il romanzo e la modernità*, Rome, Armando, 2003, p. 301.

2. Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, nrf essais, 2003, pp. 358-359.

3. Michel Wieworka, *La Démocratie à l'épreuve*, Paris, La Découverte, 1993, pp. 125-130.

Bourdieu, Pierre Sansot ou Frank Mac Court, auteur d'*Angela's Ashes*, qui seraient à rapprocher des romanciers américains de la « déglangue » comme Jérôme Charyn, Don DeLillo, William Gaddis, Stanley Elkin, etc.¹

La seconde classe, la pulsion, regroupe des best-sellers comme *Trainspotting* (1993) d'Irvine Howe, *Psycho* (2000) de Breast Easton Ellis, tout l'œuvre de Murakami Ryû, de *Bleu presque transparent* [Kagirinaku tômeini chikai burû] (1995) à *Miso soup* à l'exception de *Kyoko*, et les romans chinois de Zhou Weihui, *Shanghai baby* (1999), et *Tang* [*Bonbons chinois*] (2000) de Mian Mian. *Hard-boiled wonderland to sekai no owari* [*La fin des temps*] (1985) de Murakami Haruki présente un informaticien qui, plongé dans les dangereuses intrigues de la société nipponne moderne, aspire à s'échapper vers un monde mythico-naturel utopique.

La troisième classe, le déclin, la débâcle, la déshérence, regroupe les romans de la Chine ou de la Russie en voie de sortie du socialisme. À côté des *Taiga blues*, *Dernières nouvelles du bourbier* (2003) d'Alexandr Ikonnikov, citons *Pour qui te prends-tu ?* [Ni yiwri ni shi wei?] de Chin Li ou encore *La Vita eterna* (1972) de Ferdinando Camon, romancier de la crise.

Au regard de cette production, notre corpus offre des cas réussis d'intégration sociale, et ce malgré les difficultés qui accablent les sociétés où et entre lesquelles évoluent les protagonistes. Cette réussite, c'est à la fois l'achèvement ou le recyclage professionnel, la formation ou la recomposition de la famille, la légitimité nationale enfin acquise, mais sans fanfare aucune. La Turque devient actrice, se germanise, attend un mouflet. Le Coréo-Américain retrouve son épouse, retrouve un usage sain et non plus hypocrite de l'anglais, sort de son métier de taupe qui l'aliénait à son identité sociale. L'Indien se fait acteur en représentant les membres de la communauté indienne ou noire, sa cellule familiale finit par se recompose par croisement de son Indien de père avec une Anglaise mammectomisée, tous se retrouvent « au centre de cette vieille cité de Londres », tant aimée, « sise elle-même au fond d'une minuscule île² ». Bien lové, I love you, sweet England...

Notre corpus peut enfin être situé au regard d'œuvres qui posent l'intégration sociale en démasquant ses effets pervers. *The Buddha of Suburbia* illustre une intégration réelle, alors qu'un autre écrivain de la génération

1. Régine Robin « L'écrivain et le sociologue » in Michel Biron, Pierre Popovic (éd.), *Écrire la pauvreté*, Actes du VI^e Colloque international de sociocritique, Université de Montréal, Éditions du GREF, Collection Dont Actes, n^o 17, 1993, pp. 3-30. Voir aussi Pierre Lassave, *Sciences sociales et littérature*, PUF, 2003, p. 182-219.

2. BS, p. 284 : And so I sat in the centre of this old city that I loved, which itself sat at the bottom of a tiny island.

« L'immigré est peut-être le personnage central et déterminant du xx^e siècle » :
roman fin-de-siècle, littérature immigrée, intégration sociale

des « artistes du monde flottant », Kazuo Ishiguro, raconte un processus intégratoire, la consécration d'artiste du vieux maître japonais Ono dans *An Artist of the Floating World* (1989) ou le triomphe professionnel du maître d'hôtel anglais Stevens dans *The Remains of the Day* (1992), qui se confond pour le lecteur, du point de vue éthique, avec l'exclusion implicite du protagoniste, lequel ici dénonce un confrère aux autorités militaires, là organise les soirées de son seigneur au manoir en l'honneur de dignitaires nationaux-socialistes et, allant encore plus loin, ruse avec sa mémoire, justifie sa trahison au nom de la sincérité ou de la perfection professionnelle et s'apprête d'ailleurs à récidiver au service d'un nouveau maître, le vainqueur américain, après la seconde guerre mondiale. Si Hanif Kureishi et Kazuo Ishiguro savent bien jouer du décentrement par rapport à soi et à autrui dans les représentations sociales, et si leur propos implique une éthique du rapport à autrui indispensable au vivre-ensemble de la communauté, Kureishi, sans se dissimuler la contradiction inhérente au mouvement de l'identité sociale, offre une vision positive de l'intégration.

Ces trois récits offrent respectivement un échantillonnage divers et représentatif de d'intégration sociale : l'adhésion aux modèles ou stéréotypes socio-culturels des sociétés de départ et d'arrivée ; le bricolage identitaire de la visibilité de l'immigré entre authenticité et duplicité ; la parodie subversive des essentialismes et identités de tous bords.

L'analyse qui suit étudie comment le roman met en forme l'identité sociale en rapport avec la quête d'intégration, et ce selon la latitude que laisse la société d'arrivée : assimilation du modèle allemand et rejet implicite du modèle turc, par jeu de parataxe à fonction argumentative et oppositionnelle ; restauration du lien à la langue et à l'identité, par un récit d'espionnage qui révèle la trahison de l'immigré envers soi-même à force de vouloir être Américain ; dépassement de tout blocage identitaire au profit de la subjectivité créatrice compatible avec l'éthique d'autrui, à travers un roman d'apprentissage.

Trois degrés de représentation, à examiner tour à tour, selon l'ancrage national de l'œuvre.

***Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker* : assimilation au modèle allemand, rejet implicite du modèle turc**

Dans *Schwarzer Tee mit drei Stück Zucker*, le titre renvoie à l'usage turc de boire le thé avec trois morceaux de sucre et à la convivialité turque, à la

turquité. Ce n'est qu'apparence. Au fil des souvenirs égrenés par la jeune Turque et bientôt maman, amalgamée à la sienne, l'histoire au quotidien des immigrés de Turquie se tisse, la sienne et celle d'autres individus, illustrées par des récits de vie sur le processus d'intégration à la société allemande, mais la différence apparaît vite entre le cas de la parturiente et les autres. Elle se sent enfin normale, et même responsable d'elle, car elle va accoucher, se déterminer, quitte à le faire contre le gré des parents¹. Elle devient un sujet apte à s'autodéterminer, à n'être plus dépendant du regard d'autrui, de celui de sa communauté surtout, d'où la reprise de dictons allemands qui disent tous la liberté : charité bien ordonnée commence par soi-même², etc. Et qui la disent contre l'emprise des rites et des sages de la communauté d'origine. D'entrée de jeu, le modèle à suivre apparaît, au sens le plus physique, avec le mannequin de mode de la publicité, symbole de ce à quoi il faut ressembler pour être comme les autres — les Allemandes — et se faire intégrer de ces cliques toutes sur le même moule individualiste³.

À l'opposite, le pays que les parents décident de quitter car il ne nourrit plus, tout l'exotisme turc en bruit, en liste, en vrac, comme vu d'un point de vue occidental intériorisé par la candidate à l'intégration⁴. De la nostalgie, sans doute, mais pas compensée par l'image noire du pays, telle que perçue en Allemagne, avec la corruption politique, l'inflation élevée, l'envol des prix⁵. L'immigration passagère devient définitive, la Turquie trop étrangère à ceux qui l'ont quittée. Le retour en vacances de l'intéressée lui offre aussi un paysage irréel, incohérent, désertique⁶, rien d'une carte postale⁷. Plus tard, en Turquie, la voyant en compagnie d'un petit ami allemand, un compatriote veut la posséder. Elle reproduit alors le motif de la jeune Turque, Suleika, beauté exotique aux yeux noirs et aux longs cheveux bouclés, réprimée par sa famille et surtout son père et ses

1. ST, p. 13-14 : « Sie war endlich bereit gewesen, Verantwortung zu tragen — vor allem für sich selbst (...) Zum ersten Male führer sie sich zugehörig, "normal", normal wie all die, die mit überzeugender Selbstverständlichkeit ihren Platz in dieser Welt benennen konnten und ihr durch ihr Selbstbewußtsein imponierten ».

2. ST, p. 16 : « Jeder ist sich selbst der Nächste ».

3. ST, p. 15 : « Sie wollte aussehen wie die anderen, nicht herausfallen, wollte wie die hüpfenden, kichernden Mädchen, in deren Mädchencliquen sie sich hineinwünschte ».

4. ST, p. 16 : « sie verließen Gerüche und Düfte (...) wo die alten Männer sich bei Tavla und schwarzem Tee mit drei Stück Zucker teilten ».

5. ST, p. 17 : « Trotz der guten Position des Vaters als staatlicher Ingenieur konnte er die Familie nicht mehr ernähren. Die Mißwirtschaft des korrupten Staatspräsidenten, die hohe Inflationsrate, die unbezahlbar gewordenen Preise ».

6. ST, p. 24 : « Völlig zusammenhanglos und unwirklich standen die meterhohen Steine ».

7. ST, p. 23-24 : « Rechts und links von der staubigen Straße gelbe Erde ».

frères, réduite à la servitude voire violée par le Turc et libérée du joug par l'intervention d'un bel et blond héros allemand¹. Certes, l'Allemand fait semblant de dormir quand l'héroïne subit une tentative de viol, mais le stéréotype de la fille turque violentée n'en est pas moins repris.

La jeune femme rejette la Turquie, introjecte l'Allemagne, elle tombe amoureuse d'un Allemand blond aux yeux bleus, goûte les plaisirs des fêtes germaniques, assimile la foi locale contre Allah. Face à la mère qui porte la tradition, tient aux vertus turques² d'autant plus qu'elle se sent étrangère au pays d'accueil et regrette d'être partie de chez elle, le père, homme de progrès à l'instar d'Atatürk, incarne l'impératif catégorique kantien qui soumet l'agir individuel à la loi universelle³, qui opine aussi que la patrie peut être aussi le lieu à trouver.

À l'école, même si l'adolescente rejette tout débat sur la nationalité turque et se présente en habitant la Gartenstraße ou en cosmopolite, même si elle évite le contact des intellectuels émigrés à qui elle reproche leur sectarisme et le refus de dialoguer avec les Allemands, elle recherche en secret le patrimoine culturel de ses origines, tout en appelant de ses vœux le jour qu'elle trahira sa famille sans s'exposer au renvoi légal dans une patrie qui ne lui est plus guère plus qu'une poignée de secours pour ne pas tomber⁴. Un vieil Allemand, turcophile et mélomane, qui l'initie en fait aux sons de la Turquie et des Beatles, comme si tout passait par le filtre de la Germanie⁵.

Les souvenirs successifs ne sont pas liés les uns aux autres, ils n'ont parfois rien à voir avec l'intégration et évoquent telle répétition de théâtre, mais cette parataxe n'est pas erratique, elle tend à argumenter la discrimination. La Turquie, pays dur à vivre et invivable, Allah y est invisible⁶, les parents tentent d'y retourner en vain⁷. Les récits d'autres immigrés se soldent par un échec relatif, sauf celui d'un Kurde dont le prénom, Yasar,

1. Karin Yesilada, « Die geschundene Suleika. Das Eigenbild der Türkin in der deutschsprachigen Literatur türkischer Autorinnen », in Mary Howard (éd.), *Interkulturelle Konfigurationen. Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nicht deutscher Herkunft*, iudicium, Munich, 1997, p. 96, 107-112 (sur Renan Demirkan).

2. ST, p. 41 : « Die Mädchen beobachteten, daß sie stiller von den jährlichen Urlaubsreisen in die Türkei zurückkehrte, die sie allein unternahm (...) Ein Mensch soll nie seine Wurzeln verlassen. Hier werden wir Fremde bleiben ».

3. ST, p. 49 : « In seiner üblichen Lesehaltung, (...) saß er in seinem Arbeitszimmer, hinter sich an der Wand Kants kategorischen Imperativ im silbernen Rahmen ».

4. ST, p. 74 : « Ein Haltegriff, vielleicht, um nicht umzufallen ».

5. ST, p. 86 : « Er sprach wie zu Gleichgesinnten, aber die beiden staunenden Schwestern kannten das Land und die Musik weniger als er ».

6. ST, p. 126 : « Aber auch durch das Fenster hat sich Allah nie gezeigt ».

7. ST, p. 133-135, 135-138.

signifie « celui qui vit », et qui devient architecte¹. Le bébé reçoit la parole de sa mère, qui rêve d'un avenir hybride². L'arrivée de l'anesthésiste permet la césarienne et clôt le récit. La descendance est sans doute assurée, sans doute aussi l'intégration, enfin. L'intégration ne fait décidément pas difficulté pour la protagoniste qui épouse un modèle allemand sans difficulté.

***Native Speaker* : restauration du lien à la langue et à l'identité et revendication de la citoyenneté américaine**

Dans *Native Speaker*, dès l'incipit, le jour où elle le quitte, son épouse donne à Henry Park « la liste de qui je suis » (11). À l'excipit, ayant retrouvé son épouse, Park l'entend, dans sa classe pour petits immigrés, « parler une douzaine d'autres langues maternelles, prononcer les noms difficiles de qui nous sommes » (393). Dans l'intervalle, Park, le narrateur, en vient à s'interroger sur son identité et à la restaurer.

Ce processus de dégageant, entre départ et retour d'épouse, entre dégradation et amélioration, induit le récit d'une prise de conscience qui enchâsse une *spy story* au cours de laquelle Henry Park découvre qu'il se trahit lui-même en trahissant ceux qu'il espionne et en jouant de sa parenté ou son affinité ethnique avec eux, et en faisant croire à l'entourage américain que sa maîtrise de l'anglais et sa parfaite conformité à l'*american way of life* lui garantit intégration complète et citoyenneté légitime. Il faut que la perte accidentelle de l'unique enfant révèle à l'épouse américaine, blonde, émotionnelle et orthophoniste, l'impassibilité de son époux, et par là même sa facticité, due à l'adhésion non subsumée au modèle américain, son défaut d'authenticité en somme, pour que se déclenche un travail mémoriel, mené en intermittence avec l'enquête intime sur un candidat d'origine coréenne à la mairie de New York, un dévisagement entre cultures d'ici et de là-bas, qui aboutit à la mise en évidence, dans la sphère privée et publique, de la situation bancale de tout immigré aux États-Unis.

Et Park se confronte à deux expériences au moins, celles de son père et dudit candidat, John Kwang, lesquelles s'opposent. D'un côté, le père, fieffé confucéen, formé comme ingénieur en Corée, qui a émigré aux États-Unis, s'y est enrichi dans l'épicerie de détail en révéant les « règles d'engagement » et « droits inaliénables de l'immigré » selon lui : le travail,

1. ST, p. 89-95.

2. ST, p. 120-121.

d'où son mépris des noirs qu'il tient pour paresseux ; la famille, sphère privée de son identité culturelle¹. De l'autre, John Kwang, à peu près du même âge que le père de Park, qui veut concurrencer le pouvoir blanc en recueillant les voix des minorités, notamment celles des noirs dont il ne manque pas, dans son discours électoral, d'assimiler le destin déchiré à celui des Coréens à l'histoire clivée². Après la mort de son géniteur, rétrospectivement, et au contact intime de Kwang, il découvre l'habitus culturel qui est le sien, qui lui vient de la tradition coréenne : sa capacité de discrétion, d'impassibilité, d'empathie et d'efficacité. Aussi, faute d'avoir su s'exprimer quand il fallait, il n'a jamais été qu'un « assimilé, un laquais », « (u)n garçon consciencieux au visage étranger », et en somme « tout ce que vous pouvez dire ou imaginer, toutes les versions du nouvel arrivant » (184). Comme époux, Park s'est toujours appliqué, en bon élève studieux, à être le mari parfait digne de la belle blonde d'Amérique³. Comme espion, il a vécu dans l'ombre, trahi au mieux sa propre identité⁴ mais surtout lui-même, car « derrière chaque trahison, il y a une trahison de soi » (354).

Mais la responsabilité de cette copie conforme mais criminelle, est imputée au blanc. Il a obligé l'immigré à imiter et à tromper pour survivre, il en a fait un hypocrite de profession, un artiste lyrique dans l'art du simulacre, de la tromperie et de la subversion, il lui a inspiré le venin du ressentiment social⁵. Ce dont Park rend compte, c'est du mimétisme

1. NS, p. 62 : « mon legs se détaillait ainsi : tu travailles depuis avant le lever du soleil jusqu'au cœur de la nuit (...) Ta famille est toute ta vie mais tu les vois assez peu ».

2. NS, p. 177 : « Je vous demande de vous souvenir de ces choses [que votre communauté a jadis été brisée comme l'a été celle de Corée], ou de les apprendre. De ne pas oublier que ce que nous avons en commun, la tristesse, la douleur et l'injustice, sera toujours plus fort que nos différences. Je vous respecte et vous honore, profondément ».

3. NS, p. 184-185 : « La voilà ma paresse, sans doute, incapable d'être à la hauteur avec ma femme alors qu'il semble que je lui procure les objets et l'affection nécessaires. Sur le papier, et quelles que soient les règles, je suis le compagnon parfait. Je faisais tout assez bien (...) Pendant dix ans, elle n'avait pas réalisé l'étendue de ce que j'avais accompli avec ma rigueur et ma compétence, le travail quotidien que je faisais, qui devint lui-même une inattaquable série de couvertures. Et le meilleur témoignage de l'extraordinaire et horrible degré de ma virtuosité c'était que moi non plus je ne l'avais pas réalisé ».

4. NS, p. 236 : « Pour espionner vraiment une identité, il faut être espion de sa culture ».

5. NS, p. 360-361 : « Ma triste vérité d'immigré, comme la sienne [du père de Park], c'est que j'ai exploité les miens, ainsi que ceux des autres qu'il est possible d'exploiter. Ceci est le fardeau qu'il me faudra porter à jamais. Mais moi et ceux qui me ressemblent, nous possédons une autre dimension. Nous apprenons scrupuleusement toutes les leçons sur les accents et les idiomes, nous décortiquons jusqu'à la dernière vos attitudes et vos pratiques, qu'elles soient nobles ou qu'elles mènent à la ruine. Vous ne pouvez rien soustraire à nos yeux et à nos oreilles. Telle est votre propre histoire. Nous sommes vos frères les plus incontrôlables et les plus appliqués, le chant de nos cœurs est empreint à la fois de fureur et de tristesse. Car vous seuls avez pu me doter de ces modes lyriques. Je vous les renvoie. Le

aliénant qui est inhérent à l'état d'immigré aux États-Unis. Le propos renvoie à l'épilogue du roman afro-américain de Ralph W. Ellison, *Invisible Man* (1947). Le héros noir, après s'être libéré de la doxa imposée par autrui et qui l'empêchait d'être lui-même, lance à tous : « Mais qui ne sait que, sur de basses fréquences, je parle pour vous ?¹ » Le message d'Ellison s'adresse aux noirs et de toute minorité, Chang-rae le renvoie à la minorité jaune et à toute minorité qui, pour se blanchir encore plus à l'américaine, rogne sur son authenticité, devient dupe d'elle-même et d'autrui, se fait zombie invisible. De même, dans *The Human Stain* (2000), Philip Roth présente un honorable universitaire, spécialiste de grec, qui s'acharne à celer son origine noire en se faisant passer pour juif, identité nécessaire mais sans doute moins risquée quand l'Amérique vit encore sur un régime politique à deux couleurs, noire et blanche. L'identité américaine de l'immigré de couleur ne va pas, ne va peut-être jamais sans duplicité, dans un monde obsédé d'une pureté qui sert à cacher la tache au cœur de toute humanité.

Mais Park ne livre pas tous les résultats de son enquête à son employeur, il ne trahit pas Kwang qui a péché par altruisme, il arrête de nier son identité culturelle et retrouve une certaine liberté. Peut-être même une authenticité, car son orthophoniste d'épouse lui apprend un usage libre de l'anglais, une façon déliée de dire qui l'on est comme on l'est. C'est que la citoyenneté américaine reste une revendication de tous les instants, un combat au quotidien pour l'homme de couleur, jaune ou noir, et qu'il se doit de négocier au mieux la tension foncière entre descendance ethnique et consentement à l'héritage américain. Malgré qu'il en ait, l'écrivain de la minorité écrit bien de la littérature américaine en tant qu'il parle de cette quête d'identité dont Ellison dit qu'elle est « le thème américain² » par excellence. L'identité culturelle est récupérée pour aider à la restauration de l'identité sociale américaine, et ce récit d'espionnage, *Native Speaker*, rétablit l'harmonie brisée entre l'Amérique et l'immigré, à plus forte raison quand il est issu de cette minorité asiatique qui passe pour modèle en comparaison de la négroïde.

voilà le seul talent que j'aie jamais osé cultiver. La voilà la totalité de mon expérience américaine ».

1. Ralph Waldo Ellison, *Invisible Man*, Penguin Books, 2001 (1947), p. 579 : « Who knows but that, on the lower frequencies, I speak for you ? » [qui ne sait que, sur les basses fréquences, je parle pour vous ?].

2. Ralph W. Ellison, *Shadow and Act*, New York, A Signet Book, 1966 (1953), « The Art of Fiction : An Interview », p. 177-178. À la question : « Would you say that the search for identity is primarily an American theme ? », Ellison répond sans tergiverser : « It is the American theme. The nature of our society is such that we are prevented from knowing who we are. It is still a young society, and it is an integral part of its development. »

***The Buddha of Suburbia* : dépassement de tout blocage identitaire au profit de la subjectivité créatrice compatible avec l'éthique d'autrui**

Dans *The Buddha of Suburbia*, l'identité sociale se coule dans le genre du *Bildungsroman*, appliqué ici à une situation de convergences et surtout d'hétérogénéités de cultures. Karim, le protagoniste, devient lui-même au contact successif de maîtres ou maîtresses qui font aussi leur parcours, d'où le mouvement social qui porte tout le récit, de la banlieue jusqu'à Londres et même aux États-Unis, de l'exclusion à l'intégration, de la stase à la jouissance, de la mort à la vie.

Au jeune homme de dix-sept ans, la littérature offre divers modèles : ascension à la Balzac, sexe à la Genet, philosophie à la Voltaire, errance à la Kerouac, violence ou perversion à la Burgess, sans parler des sagesses orientales. Lui rejette le drame familial à la Ibsen et l'école à la Dickens, pour épouser la voie du Kim de Kipling tout en la dévoyant de la façon la plus postcoloniale. Comme Kim, Karim est Anglais, il le clame sans en faire objet de fierté, mais son physique est d'un Indien, sans précision sur l'origine, Inde ou Pakistan. Et là où Kim se fait passer pour Indien pour servir le « Great Game » de la patrie, l'Angleterre, Karim représente l'Indien au théâtre, lui, pour s'imposer et s'intégrer comme l'Anglais qu'il n'a jamais cessé d'être mais qu'autrui, l'Anglais blanc teint d'un côté, le parent indien de l'autre, ne tient pas à voir en lui. Il lui arrive même de jouer le rôle de Kim et répéter le stéréotype attendu du public blanc, au grand dam de sa famille indo-paki. Il devient ce qu'il est en jouant ce qu'il n'est pas, et la duplicité, même professionnalisée, accompagne, ici encore, le processus de dégageant identitaire.

Pourtant, alors que Kim sert son Angleterre, confirme son identité d'Anglais, Karim mine de l'intérieur toute crispation sur une identité, quelle qu'elle soit, souvent ethnique, mais aussi bien sociale, sexuelle, religieuse, dès lors qu'elle contrarie vouloir-vivre et devenir subjectif. Anglais il est, mais cela veut dire qu'il est d'abord d'un lieu, qu'il aurait pu être Marseillais : l'immigré se définit topocentriquement plus que par la nation¹. Il s'ensuit que la race, le sexe, la foi, tous éléments relégués dans la sphère du privé, passent dans celle du public en tant qu'ils sont porteurs de dynamique sociale, même si chacun des personnages tend à se retrouver en contradiction par rapport à chacun de ces items, amené à composer pour devenir lui-même et, donc, à ne pas s'accrocher à une identité.

1. A. Touraine, *op. cit.*, p. 245, note 1.

Cela vaut pour tout le personnel de la fiction. Le père Haroon échappe à son lot de fonctionnaire en divulguant le message de Bouddha avec des leçons de yoga sexuel et devient gourou des beaux quartiers, Karim joue l'Indien ou le noir qu'il n'est pas et devient un acteur en vue, Terry est un militant socialiste dur mais accepte d'incarner des rôles de flics à la télé, Charlie chanteur en vogue fait bander Karim qui veut être lui pour exister de même que Changez, le beau-fils paki incapable de consommer son mariage avec Djamila, se reconvertit dans le sexe débridé avec la catin japonaise Shinko et remédie à la misère sexuelle qui guette un estropié comme lui. C'est une navette, un entre-deux, un virevoltage entre banlieue et capitale, bas et beau quartier, Anglais et Paki, noir et blanc, homo et hétéro ou peut-être même queer¹, art rock et punk rock², qui est propre à la dialectique souvent douloureuse de l'identité, imprime au récit et à toute la société le rythme intégrateur.

Inversement, qui se tient à sa croyance et pèse sur la liberté d'autrui, se fait exclure de la communauté. Le pieux oncle Anwar impose à sa fille Djamila le mariage, elle obéit sans consommer le mariage, et le beau-fils d'Anwar, Changez, abat cet intégriste d'un coup de gode. Un objet dit vulgaire a sa valeur et son utilité contre le mal, le gode est désaffecté de sa fonction initiale au profit d'un usage qui en fait l'instrument social du châtiment³. Le récit ne s'ordonne pas pour autant selon l'opposition du bien et du mal, et le héros, Karim, est remis en question par son double féminin, Jamila, gauchiste, qui lui reproche son manque d'engagement politique. Jamila va vivre en communauté, s'accouple avec un Anglais qui l'engrosse, le quitte pour des amours saphiques : elle n'en est pourtant pas exploitée par Changez, son mari, qui vit à ses dépens en parasite. Et Karim qui croyait conquérir Eleanor, la blonde qui le blanchirait, doit emboucher la queue de son metteur en scène au cours d'une soirée branchée.

En fait, l'individu devient par le lien à la communauté, dans une dialectique de l'*idem*, permanence de certains traits dans le temps comme le caractère, et de l'*ipse*, maintien souple de soi-même à travers des actions ou pratiques, telle la promesse tenue qui répond à l'attente, à la requête,

1. Louis-Georges Tin, « La littérature homosexuelle en question », in Louis-Georges Tin (éd.), *Homosexualités : expression/répression*, Stock, 2000, p. 243.

2. Claude Chastagner, « Quelques pistes rock pour la lecture de *The Buddha of Suburbia* », *Études britanniques contemporaines*, n° 13, janvier 1998, pp. 1-9.

3. Gérard Siary, « L'identité comme fiction. Hanif Kureishi : *The Buddha of Suburbia* » in : Jacques Bres et alii, *Figures de l'interculturalité*, Montpellier III, praxiling, 1996, pp. 209-232 ; « Identité optionnelle / identité bloquée : *The Buddha of Suburbia* de Hanif Kureishi et *The Remains of the Day* de Kazuo Ishiguro », *Études britanniques contemporaines*, n° 13, janvier 1998, pp. 51-56.

à la prescription d'autrui, et engage l'identité sur la voie du bon et du bien. Karim, qui doit tenir un rôle d'immigré indien et songe à imiter le Paki Changez, se voit mis en demeure par celui-ci de ne pas lui ravir sa personnalité, il apprend ainsi à ne pas tromper, à ne pas mentir, à ne pas exploiter autrui¹. L'intégration sociale a partie liée à l'éthique, le sujet ne s'isole pas des siens ou ne se cache pas en souterrain, à la façon des héros de Richard Wright ou Ralph Ellison, mais il négocie, il bricole, il discute, et le roman se fait alors agir communicationnel, il expérimente l'action sociale et politique intersubjectivement, dans le sens d'une éthique de la discussion², d'un vouloir-vivre ensemble³.

Quant à l'identité, toujours en porte-à-faux avec elle-même car infinie, elle n'est jamais bloquée. Elle devient bonus, option, choix provisoire, création subjective avant toute chose : « So if I wanted the additional personality bonus of an Indian past, I would have to create it » (213). L'intégration se donne alors comme création, comme œuvre en train de se faire, même si c'est un topos convenu de la littérature, tout comme l'Anglais qui se représente en Indien assume son identité de façon psychodramatique.

Tout essentialisme est jeté par-dessus bord, soupçonné d'inhiber le sujet, de l'aliéner à autrui au lieu de restaurer le lien social, d'empêcher ce qui peut apparaître comme l'exigence majeure du sujet à la fin du xx^e siècle, selon tel politologue : le désir de reconnaissance⁴, ce qui chez Platon caractérise l'homme timocratique, avec un régime fondé sur les *timai*, honneurs et récompenses. Dans l'âme de cet homme, la part prédominante est celle du *thymos* : « (...) il prend le milieu entre les deux partis qui le tirent à eux et livre le gouvernement de sa personne à la partie intermédiaire, ambitieuse [*philonikos*] et colère [*thumoeidès*], et il devient un homme orgueilleux [*hupsèlophrôn*] et entêté d'honneurs⁵ [*philotimos*] ». Le désir de reconnaissance, la *philotimia*, s'exprime dans le corpus étudié par intégration dans la cité et recomposition du monde.

Il va sans dire que *The Buddha* aurait pu servir de pièce unique à l'examen en tant qu'il pose la question de la duplicité et de l'authenti-

1. BS, p. 186-187 : « Just as my body had changed at puberty, now I was developing a sense not only of how I appeared to others, but how I appeared to myself, especially in violating self-imposed prohibitions. Perhaps no one would know I'd based my character in the play on Changez ; perhaps, later, Changez himself wouldn't mind, would be flattered. But I would always know what I had done, that I had chosen to be a liar, to deceive a friend ».

2. W. Krysinski, *op. cit.*, p. 302.

3. A. Touraine, *op. cit.*, p. 217.

4. Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, traduit de l'anglais [The End of History and the Last Man] par Denis-Armand Canal, Flammarion, 1992, p. 16 s.

5. Platon, *République*, viii, 548d-550b.

cité, du rapport à la double communauté, du vivre ensemble en échappant à l'adversité et à la morosité, mais il le fait par négation de l'enfermement identitaire ou de l'essentialisme au profit d'une éthique de soi-même comme un autre qui ouvre à la discussion et à la confrontation, là où le roman germano-turc impose une orientation univoque, et là où le roman américano-asien paraît surmonter la duplicité aliénante au profit de la conciliation de l'identité culturelle et originelle avec cette langue anglaise qui vous institue, avec ou sans accent, comme sujet américain.

Bilans ?

Ainsi, alors que la jeune Turque, après avoir embrassé le prêt-à-vivre de l'identité allemande contre sa communauté, enfantera peut-être un modèle hybride mais intégré si le médecin-anesthésiste vient accomplir le geste intégrateur, la taupe américano-coréenne, enquêtant sur sa propre identité via la confrontation avec des modèles, parents, psychiatre, politicien, se rend compte du masque qu'il doit arborer pour être citoyen américain et se libère grâce au retour à l'américain, langue d'identité, indispensable à l'intégration, tandis que l'Anglais à complexion indienne, Karim, se joue des masques et des identités inhibitrices qu'autrui voudrait lui imposer pour devenir « soi-même comme un autre » au sens éthique. Dans les trois cas, le social, sous sa face socio-culturelle : la mixophilie, sociolinguistique ; la diglossie, socio-sexuelle : la bisexualité, prime.

L'ordre de présentation des œuvres du corpus laisse apparaître la progression suivante : choix pour l'une ou l'autre identité culturelle indispensable à l'intégration à la société d'accueil ; jeu de dupe qui sert à tromper mais aussi à exploiter l'autochtone ; dépassement de toute crispation identitaire par la réduction de toute identité à un bonus additionnel et créateur en passant par. C'est un montage. Il n'y a pas lieu d'en déduire que la possibilité d'intégration sociale du sujet est inversement proportionnelle à la liberté d'option que laisse la démocratie visée à ses communautés ou minorités : la turque a un statut à part en Allemagne ; l'indienne est recon nue en Angleterre et ne paraît subir que la décommunautarisation inhérente au multiculturalisme¹ ; la coréenne l'est aux États-Unis mais n'en finit pas de devoir montrer patte blanche.

Si le corpus étudié ne présente pas plus d'innovation de forme, qu'il n'est porteur de discours social ou de vision du monde — à la différence

1. A. Touraine, *op. cit.*, pp. 234-235, 238.

« L'immigré est peut-être le personnage central et déterminant du xx^e siècle » :
roman fin-de-siècle, littérature immigrée, intégration sociale

du roman de Michel Houellebecq¹, avec ses références très appuyées à la sociologie positiviste d'Auguste Comte dans *Plateforme* ou à la théorie génétique dans *Les Particules élémentaires* —, il illustre pourtant l'actuel déplacement de la limite entre la sphère du privé et la sphère du public : les zones jusqu'alors discrètes, foi, sexe, rite, font irruption dans l'espace du forum. D'où deux effets au moins. Tandis que l'écrivain autochtone fait dans le roman-journal narcissique ou la nostalgie défaitiste du roman historique, l'immigré tend à libérer l'expression de l'interculturalité et du vouloir-vivre multiculturel dans l'espace public et à relancer débat, dynamique sociale, mouvement de l'histoire². De plus, il introduit une esthétique du double décentrement par rapport à soi et à autrui qui, jouant du lectorat duel, contribue à contrer les effets de la mondialisation ou de la globalisation³.

Chacun des textes étudiés fait figurer d'autres voies possibles, pas toujours affectées de positivité mais qui ont une fonction de comparants : récits de vie, modèles exemplaires, références problématiques, si bien que le protagoniste agit moins seul que dans le mouvement du corps social engagé, parfois tout entier, dans le vouloir-vivre de l'intégration. Les difficultés n'en sont pas levées, qui tiennent au racisme, au stéréotype, au choc des visions du monde et des pratiques socio-sexo-culturelles sexuelles. La mobilité sociale évolue sous forme agonistique, implicite ou explicite, qui offre au récit sa tension narrative en confrontant le protagoniste à des choix de vie, en l'amenant à s'inventer une visibilité sociale et littéraire. Et c'est dans le déploiement de la subjectivité du héros que l'intégration sociale se confond avec le processus de création littéraire qui fait aussi valoir l'écrivain immigré en tant qu'il s'avère apte à maîtriser le canon admis et à entrer dans le champ autonome de la littérature à son tour.

1. Pierre Jourde, « INTERLUDE : L'individu louche : Michel Houellebecq » in *La littérature sans estomac*, Pocket n° 260, Agora, p. 260-289.

2. Olivier Mongin, « Identité et littérature. La France en mal de fiction », *Le Monde*, 3 juillet 1997, p. 2.

3. Olivier Mongin, « Création et culture à l'âge post-colonial. Éloge du décentrement », *Esprit*, 2002, p. 316-332.

Marginales et solitaires dans les romans de Sylvie Germain, Dominique Mainard, Marie NDiaye et Marie Redonnet

Elisa Bricco
Université de Gênes

Une réalité féminine inquiétante

Cette étude de quelques personnages féminins très particuliers part du constat que toute œuvre fictionnelle fournit en quelque sorte une représentation de l'époque et de la société dans lesquelles elle a été écrite et dont elle provient. La question du rapport du roman, de l'œuvre de fiction narrative en général, avec l'époque qui voit sa naissance est toujours ouverte et parfois il n'est pas à même de représenter la société et d'en dégager les enjeux, les caractéristiques, l'évolution et les problèmes. Toutefois, ainsi que l'explique Catherine Kebrat-Orecchioni : « Tout texte parle d'une certaine manière du "monde réel", et l'interpréter, c'est toujours faire appel à certaines représentations de l'U (univers) d'expérience¹ ».

Cependant, il est difficile de trouver aujourd'hui un roman qui affiche une intention « sociale » et qui se propose explicitement de fournir une illustration d'une réalité sociale particulière. Après toutes les crises du xx^e siècle, après les avant-gardes et les post-avant-gardes, dans cette époque de post-post-modernité, comment pourrait-on annoncer une œuvre romanesque qui ait pour but de se vouloir « sociale » ? C'est donc dans les replis des textes qu'il faut chercher l'empreinte du social, à l'intérieur des histoires racontées, des tranches de vie qui y sont peintes. C'est, en effet, entre les lignes de quelques romans d'écrivains femmes que se présente une certaine expérience du social qui concerne des femmes d'aujourd'hui.

1. Catherine Kebrat-Orecchioni, « Le texte littéraire : non référence, auto-référence ou référence fictionnelle ? », *Texte*, I, 1982, p. 37.

Dans les ouvrages de mon corpus la simple exposition d'une situation, d'un état de choses, d'une déviation par rapport à la norme, à l'habitude et à ce qu'on considère comme « normal », fait sens et illustre la présence d'un malaise.

Et c'est justement à partir d'un malaise que mon choix s'est élaboré : la lecture de ces quatre romans m'a froissée, m'a laissé un arrière-goût amer. Dès lors, je ne peux pas dire que j'ai aimé ces romans, j'en ai été plutôt gênée, et surtout j'ai été poussée à les relire pour découvrir la source de cette espèce d'aversion. Dans les quatre romans que je vais analyser, il y a un « je ne sais quoi » qui pourrait relever du social ou, pour mieux dire, de la société occidentale contemporaine.

Rose Mélie Rose de Marie Redonnet (Minuit, 1987), *Rosie Carpe* de Marie NDiaye (Minuit, 2001), *La Chanson des mal-aimants* de Sylvie Germain (Gallimard, 2002) et *Leur histoire* de Dominique Mainard (2002) sont des romans écrits par quatre femmes qui n'appartiennent pas à des courants littéraires, à des écoles ou des groupes particuliers, et ne peuvent même pas être rassemblées sous une étiquette commune ; pourtant elles racontent l'histoire de quatre femmes qui, somme toute, se ressemblent beaucoup.

Les quatre héroïnes, Mélie, Rosie Carpe, Laudes-Marie Neigedaouët, Nadejda-D., sont des jeunes femmes normales en apparence, ou du moins c'est ce que la narration veut montrer au lecteur naïf¹ : elles vivent des existences qui peuvent être considérées comme ordinaires — il n'y a rien de véritablement extraordinaire dans ce qu'elles racontent —, elles sont indépendantes, elles étudient et ensuite travaillent, elles connaissent des hommes et ont des enfants, mais elles sont irrémédiablement seules au monde. Ainsi la solitude, le sentiment d'abandon sont à la base de l'élaboration de ces personnalités féminines au fil des pages. De toute façon, la problématique liée à ces quatre personnages ne se résume pas à cela, car la narration met en place un mécanisme virtuel de brouillage de l'appréhension de l'histoire par le lecteur. Les existences racontées sont normales en apparence — ou du moins, elles le sont par la manière dont les narrateurs les retracent : de façon assez neutre, dépourvue de tout commentaire et de tout approfondissement critique— mais, en vérité, il s'agit de vies exceptionnellement dures et cruelles qui sont transcrites sans aucune possibilité de distanciation de la part du narrateur qui puisse faire office d'intermédiaire pour en nuancer la pesanteur. Trois de ces récits présentent une narration autodiégétique : ce sont les protagonistes qui racontent leur vie, à la première personne, tandis que dans *Rosie Carpe* le

1. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, Seuil, 1989.

récit est raconté à la troisième personne suivant une focalisation interne sur différents personnages¹ : le point de vue de Rosie est prédominant, et là où la focalisation se porte sur un autre personnage — son frère Lazare ou l'ami Lagrand —, l'individualité de Rosie conserve une épaisseur et une primauté sur la scène, qui permet de connaître les mouvements de son âme et de son corps racontés par quelqu'un d'autre qu'elle : de cette façon son portrait s'approfondit et s'enrichit. Et, pour affronter la lecture d'une matière très touchante, émouvante et en même temps très difficile à accepter, le public doit élaborer des stratégies pour se défendre, puisque les quatre héroïnes affrontent la vie en solitaire et sont dénuées de toute affection, de toute présence humaine bienveillante, elles doivent faire face au quotidien en subissant la plupart du temps l'égoïsme et l'insensibilité des autres ; il est certain qu'elles sont l'expression d'un mal-être très féminin et très actuel.

Mais peut-être est-ce par la mise en relief des affinités et des discordances entre les héroïnes que ressortira l'illustration de cette nouvelle figure féminine : celle d'une marginale qui est seulement en apparence, avec son entité physique, intégrée dans la société contemporaine, tandis que son âme est ailleurs ou, plutôt, nulle part.

Rose Mélie Rose : un antécédent exemplaire

Dans cette analyse, le roman *Rose Mélie Rose* de Redonnet va jouer le rôle de canevas² par rapport aux trois autres textes, car il met en scène une héroïne qui peut être rapprochée des trois autres par les ressemblances concernant leur existence : la généalogie mystérieuse, les amitiés féminines et les rapports insatisfaisants avec les hommes, l'indépendance économique et la solitude, et surtout sa manière d'accepter tout ce qui lui

1. Le roman est divisé en quatre parties et présente au début et dans la deuxième partie une focalisation sur Rosie Carpe. Dans la troisième partie la focalisation est tournée sur Lagrand pendant la plus grande partie du chapitre, mais à la fin elle se déplace sur Rosie et sur son frère Lazare ; dans la quatrième partie la focalisation est ramenée sur Lagrand.

2. Marie Redonnet fait partie des « jeunes auteurs de Minuit » qui pratiquent le roman minimaliste, voir Fieke Schoots, « Passer en douce à la douane », *L'Écriture minimaliste de Minuit*, Rodopi, 1997. Dans sa brève introduction à l'œuvre de Marie Redonnet, Jean-Claude Lebrun a très bien su rendre compte de cet univers très particulier : « Depuis 1986, Marie Redonnet nous ouvre les portes d'un univers étrange, dans lequel des personnages entreprennent des quêtes aux motifs obscurs. Beaucoup portent des patronymes réduits à une seule syllabe (Lo, Do, Ha, Li, Jo...), comme ajustés à l'apparente naïveté de l'écriture. Le style apparaît chez elle délibérément dépouillé, la vision simplifiée. L'appréhension du monde semble ainsi s'opérer à la façon des contes : à distance, dans une sorte d'irréalité, à travers l'ingénuité des regards. », « Marie Redonnet. Une grande fable ambitieuse », journal *L'Humanité*, 14 décembre 2000, www.humanite.fr, (consulté le 10/01/04).

arrive passivement ; mais elle est dépourvue de toute épaisseur psychologique et ontologique¹, et sa naïveté démontre un degré de conscience très faible. En outre, toute l'histoire se déroule dans un pays imaginaire qui ne garde que certaines caractéristiques, pour la plupart spatiales et géographiques, de notre monde : il s'agit d'une terre désolée où la présence humaine est très réduite, où quelques produits de la technologie moderne — un appareil-photo, une voiture — côtoient un univers urbain abandonné et délabré et un espace naturel tout à fait sauvage. Le récit a une forme factuelle, aucune réflexion n'accompagne la relation des faits ; les quelques événements qui remplissent la vie de Mélie sont tellement essentiels qu'ils apparaissent comme totalement dépourvus de signification et en même temps ils peuvent être lus comme les symboles d'une certaine condition féminine : ce sont des exemples tellement dépouillés qu'ils en acquièrent une dimension générale et universelle. Pour rendre compte très brièvement du sujet du roman, on peut dire que Mélie est une orpheline, qu'elle a vécu à la montagne avec une femme — Rose — qui l'avait trouvée encore bébé, jusqu'à l'âge de douze ans, c'est-à-dire jusqu'à la mort de sa mère d'adoption. Après, assumant sa nouvelle indépendance, elle décide de descendre vers la côte où sa vie citadine commence et son éducation sociale aussi. Elle découvre la sexualité par un viol que lui fait subir un camionneur, épreuve qui ne la touche pas ; au contraire elle la vit comme une « expérience », sa connaissance du monde étant très faible ; elle participe à la vie citadine en devenant secrétaire à la Mairie, elle se marie avec un jeune pêcheur qui disparaît bientôt en mer, en la laissant seule et enceinte. Tout ce qui fait partie de sa vie, les rapports avec les amis, jeunes ou vieux, le travail, l'amour, le plaisir, le divertissement, les événements tristes sont présentés de manière si objective par la narratrice, que le lecteur ressent un fort effet d'éloignement et de gêne. La passivité sans faille par laquelle Mélie affronte toute situation la rapproche des trois autres héroïnes chez qui on retrouve plusieurs caractéristiques qui avaient contribué à construire ce personnage.

1. Voir l'étude de Colette Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 137 et suiv. Et c'est en outre Jérôme Lindon lui-même qui a désigné le groupe de romanciers qui ont commencé à publier chez lui, et dont Marie Redonnet fait partie, comme « l'école de l'impassibilité ». On pourrait donc en déduire que cette attitude du personnage est recherchée par l'auteur et que c'est la dérivation d'une technique romanesque minimaliste plutôt que de la mise en scène d'un véritable malaise tout féminin, ainsi qu'il ressort de l'analyse des trois autres personnages.

Le problème de l'origine

Au début il y a la famille, la filiation et les racines, trois manières de nommer le même problème concernant la provenance des protagonistes : Rosie est issue d'une famille de la petite-bourgeoisie provinciale qui, s'est établie à Brive-la-Gaillarde et y a conduit une existence paisible et solitaire : « À Brive, les Carpe ne recevaient jamais. Les Carpe n'avaient à Brive ni famille ni amis, que des voisins, des collègues ou des patients avec lesquels ils s'arrangeaient pour ne développer aucune relation » (p. 53). De son côté, Laudes-Marie est une orpheline, recueillie par des religieuses, elle gardera toujours la tache de sa naissance mystérieuse : « Sitôt née j'ai été confiée au hasard. [...] Père et mère, d'un commun désaccord en temps décalé, n'ont pas voulu de moi. [...] Deux fuyards qui ne semblent guère avoir ressenti de remords, leur reniement jusqu'à ce jour étant demeuré sans faille. [...] Qu'ils soient morts ou qu'ils soient toujours en vie, cela ne change pas grand-chose ; je suis en deuil d'eux depuis ma malencontreuse naissance. » (pp. 13-14). Et enfin Nadejda-D. déclare en ouverture du roman : « Oui, tout ceci est peut-être une histoire de famille. [...] De notre généalogie je ne sais pas grand-chose, simplement que nous venons d'un pays que mes grands-parents ont fui pour ne pas être tués [...]. Alors je peux dire oui, tout ceci vient peut-être de mon grand-père [...]. » (p. 11). Au début donc, l'accent est mis sur les origines et le point de départ dans la vie et il est évident que tous les problèmes vont germer ensuite, à partir de ce début, de cette famille ou de cette non-famille.

L'abandon et les disparitions

Mais il ne suffit pas de poser le problème, il faut en rendre compte exhaustivement. Voilà donc que pour Nadejda-D. il y a eu trois épisodes à partir desquels son esprit d'enfant a changé jusqu'à perdre la confiance et la naïveté originaires ; il s'agit de trois disparitions qui l'ont fortement affectée : celle de son grand-père, dont elle a entendu parler et dont elle a longtemps rêvé, celle de sa grand-mère, à laquelle elle a pris part, puisqu'elle a accepté de lui couper l'oxygène lorsqu'elle était infirme et clouée au lit, et celle de son père, qui a quitté sa famille pour une autre femme. À la suite de ces disparitions l'enfant décide de ne jamais plus faire confiance aux mots qu'elle considère comme des traîtres, parce qu'ils lui ont volé la grand-mère, atteinte d'une apoplexie alors qu'elle était en train de lire un conte à ses petites filles et elle est restée avec un mot non-prononcé dans sa bouche, et ce sont eux qui se sont dérobés, car son

père lui a envoyé quelques cartes postales avec « des mots d'où suintait le malheur » (p. 38), de plus en plus espacées dans le temps jusqu'à l'oubli absolu. L'écriture devient pour elle l'ennemi à combattre ou plutôt à fuir, c'est l'ennemi qui continue à pourrir son existence. En effet, la dernière des disparitions du roman se produit lorsqu'elle découvre le journal intime que son compagnon est en train d'écrire en cachette — elle le détruira peu à peu en compromettant aussi leur rapport —, lorsqu'elle s'éloigne de lui et qu'elle est envahie par la peur. La peur de la souffrance qu'elle avait endurée, enfant, à cause des mots, lui provoque un nouveau chagrin, plus puissant celui-ci, car elle est surprise par son compagnon, et incapable de s'expliquer, elle est aussitôt abandonnée, bien qu'étant enceinte. À partir de cette expérience-là, la personnalité de Nadejda-D. est comme dédoublée : « j'avais le sentiment d'être devenue enfin celle dont parlait le cahier. Ou bien une autre encore, dont ni lui ni moi ne connaissions rien » (p. 42). La souffrance l'habite mais elle n'arrive pas à la faire ressortir, elle choisit la solitude pour l'éliminer. Malheureusement elle projetera tellement ses doutes, ses craintes et sa douleur sur son enfant, que celui-ci ne parlera pas.

Abandon et dédoublement

La petite Anna, fille de Nadejda-D. n'est pas le seul enfant qui subit les conséquences indirectes de la peur et de l'état d'incertitude et d'abandon de sa mère, mais c'est le sort que doit endurer aussi Titi, le fils de Rosie Carpe¹. Lui aussi est né après la fin d'une liaison malheureuse, lui aussi est un enfant de la douleur et de la solitude, mais son destin est encore plus pitoyable car sa mère voit sa conception comme une malédiction : en effet, il a été conçu à l'occasion du tournage d'un film pornographique, situation que Rosie a subie malgré elle, passivement, comme elle affronte habituellement la réalité. L'explication de son état d'âme à ce moment-là et la sensation qui ravage son corps de femme enceinte et son rejeton sont très bien illustrées : « Rosie sentait à présent l'ignominie envahir son corps. Elle la sentait, physiquement, monter le long de ses jambes, envelopper ses cuisses, atteindre le creux de son ventre et envelopper ce qui s'y était niché, le flétrir pour toujours » (p. 85). Rosie Carpe vit sa nouvelle condition de femme enceinte, puis de mère comme une honte, c'est ce sentiment qui l'envahit et qui provoque en elle un dédoublement de

1. Voir Colette Sarrey-Strack, *op. cit.*, sur les enfants « victimes du monde des adultes » présents dans les romans de Marie NDiaye, p. 97 ; et aussi les autres romans de Sylvie Germain, notamment *L'Enfant Méduse* et *Nuit-d'Ambre*, où deux enfants doivent faire face à la dureté de l'univers adulte, épreuve qui les affecte très durement.

la conscience : elle-même, en tant que sujet, ne correspond pas à Rosie Carpe, elle regarde ce qui arrive à Rosie Carpe de l'extérieur, comme si ce n'était pas elle mais une autre personne.

Le dédoublement de l'esprit et de la conscience est la donnée la plus significative d'un état de dépression¹ et de souffrance extrême : les trois héroïnes², à des niveaux différents mais avec des implications similaires souffrent de cet éloignement d'elles-mêmes, de cette fracture intime qui est bien un indice de folie³. Chez Rosie Carpe, on assiste à une scission qui témoigne de sa fracture spirituelle : à plusieurs reprises elle éprouve une distanciation par rapport à son image reflétée dans les vitrines ou dans les yeux des autres⁴ ; ailleurs Rosie regarde le corps de Rosie Carpe bouger dans le monde, et, dans une autre étape de sa transformation intime, en se regardant elle se rend compte qu'elle est devenue Rosie Carpe seulement et que Rosie a disparu. Avant de rendre compte des raisons de ces transformations, il est nécessaire de souligner que ce roman se présente comme une sorte de traité de psychologie, ou, plutôt, comme l'exemple d'un phénomène psychique traité dans tous ses détails et ses modifications successives. Et, concrètement, la métamorphose de la jeune fille advient par la transformation de son nom : la déclinaison du nom varie selon l'état de santé mentale de la jeune fille : si elle est troublée, il y a dédoublement, incertitude entre Rosie d'un côté et Rosie Carpe de l'autre ; s'il y a équilibre entre son âme et son corps, elle est Rosie tout court. Au début du roman, lorsqu'elle va étudier à Paris où elle com-

1. Dans *La Fatigue d'être soi*, Paris, 1998, le sociologue Alain Ehrenberg explique qu'à la fin du vingtième siècle la dépression a remplacé l'angoisse névrotique parce que la femme est confrontée à une nouvelle société et de nouvelles contraintes ; elle doit prendre en charge son existence et agir, choisir, être responsable d'elle-même. Cette réflexion est tirée de Michèle Chossat, *Ernaux, Redonnet, Bâ et Ben Jelloun. Le Personnage féminin à l'aube du XXI^e siècle*, Peter Lang, 2002, où l'auteur explique que — contrairement aux nôtres — les héroïnes des œuvres des romanciers qu'elle étudie « ne tombent plus dans le piège de la dépression » (p. 4) et sont des femmes actives qui « rejetant toute faiblesse, font preuve d'une combativité, d'un jugement et d'un courage formidables face aux épreuves de la vie » (p. 25).

2. L'héroïne de *Rose Mélie Rose* n'arrive pas à élaborer des réflexions profondes sur son état existentiel, ainsi que j'ai expliqué ci-dessus, elle est dépourvue de profondeur psychologique et accepte passivement sa condition sans avoir le sentiment de la subir. Dans son étude, *Passer en douce à la douane*, cit., Fieke Schoots explique très bien cette attitude : « Mélie ne sait pas expliquer les événements, le comportement des personnages et leurs relations réciproques. Par conséquent, elle ne cherche pas à interpréter, à mettre de l'ordre dans ses constats secs. Elle adopte un ton impassible » (p. III).

3. Dans les lettres à son frère Théo, Vincent Van Gogh a très bien décrit la sensation de l'esprit scindé en deux : il était Vincent le peintre qui, par son travail, combattait contre Van Gogh le fou, voir Vincent Van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, Paris, Grasset, 1937.

4. Voir Nathalie Heinich, *États de femmes*, NRF essais Gallimard, 1996, lorsqu'elle parle des jeunes filles qui n'ont d'autre moyen de fuir leur condition malheureuse que le dédoublement de la conscience par lequel elles ne se reconnaissent plus en se regardant au miroir.

mence une nouvelle existence, Rosie Carpe souffre de l'excès de confiance que lui témoignent ses parents, c'est une confiance qui frôle l'indifférence totale, il s'agit d'une attitude parentale qu'elle définit comme une « absurde et presque outrageante confiance » (p. 55), puis comme une « confiance blessante », qui se transforme en une « confiance qui ne s'occupait pas d'eux [Rosie et son frère] » (p. 55). Elle engendre un sentiment de révolte dans la conscience de la jeune fille, qui malgré cela n'arrive pas à réagir : « Rosie elle-même sentait bien qu'on ne pouvait laisser une telle confiance impunie » (p. 55)¹. C'est cette frustration et cette désillusion sentimentale, due à la prise de conscience de l'absence d'amour de la part de ses parents, qui touchent Rosie et plongent son esprit dans la passivité et dans l'éloignement de soi. En plus, à Paris, elle souffre du déracinement ; la solitude et la peur l'accablent. À Brive, elle était Rose-Marie ; c'est son frère Lazare qui a commencé à l'appeler Rosie à Paris ; petit à petit le prénom de Brive a disparu pour laisser la place à Rosie et à Rosie Carpe, la métamorphose du sujet a commencé, mais c'est seulement lorsqu'elle trouve du travail en acquérant ainsi plus de sûreté et de confiance en elle, qu'elle se désigne comme Rosie. Le rapport malheureux avec le père de son enfant et la grossesse causent un nouveau déchirement dans son esprit et encore un dédoublement du nom et de la conscience : la honte et la haine provoquent une sorte de distanciation et d'anéantissement de sa personnalité. Elle est perdue à jamais et sa chute est définitive. Il n'y a plus Rosie qui observe Rosie Carpe, mais une nouvelle « elle », conscience pensante qui contemple Rosie Carpe dépouillée et délaissée par les autres, sombrant dans l'alcoolisme et dans la passivité la plus complète. Rosie Carpe devient un corps sans esprit, qui accepte sa condition puisque son âme ne peut plus rien faire pour elle, excepté de prendre conscience de son désespoir. Ce sera par les yeux d'un homme qui va l'aimer, que l'on apprendra la dernière mutation survenue dans la conscience de Rosie Carpe : le détachement intégral accompagné d'un apaisement rendu explicite par son consentement total à son destin, avec même une sorte de contentement : « Rosie accept[ait] cela comme le reste, y voyant même peut-être [...] un intérêt exotique, une curiosité. Et force avait été à Lagrand de se rendre compte que Rosie se trouvait maintenant, après si peu de temps, dans un état de consentement absolu, solaire et gai, à tout ce qui se produisait, non par résignation ou pour conclure quelques semaines d'amertume épuisante, mais enfin atteinte de ce pour-

1. Dans sa communication lors du colloque international de Paris III, *Vers une cartographie du roman français contemporain* (23-25 mai 2002), Dominique Rabaté a mis en relief le thème de l'abandon dans l'œuvre de Marie NDiaye : *Violence et étrangeté : Marie NDiaye et la distance fantastique*.

quoi elle était là [...] » (p. 199). Sa conscience disparaît pour laisser toute la place au corps : « Il lui semblait que la conscience de Rosie Carpe n'était plus qu'un point minuscule, qu'une goutte de sang prête à se dissoudre dans l'épanchement de triomphe féroce qui dilatait son corps » (p. 300) : elle a décidé de laisser son fils mourir, de l'oublier, de s'en débarrasser à jamais ; c'est par ce choix qu'elle arrivera à se délivrer de sa conscience douloureuse, en la perdant tout à fait, donc en devenant Rosie Carpe pleinement et irréversiblement¹. Le parcours et la métamorphose de ce personnage sont emblématiques de ce que nous avons affirmé au début, c'est en fait l'exemple d'une condition féminine qui se répète dans les autres romans que j'étudie ici, les deux autres héroïnes affrontent plus ou moins les mêmes étapes que Rosie Carpe, quoique ces romans ne présentent pas un traitement aussi complet et poussé de la problématique des femmes abandonnées et marginalisées.

Un parcours vers la dépossession de soi

Et pourtant, dans *Chanson des mal-aimants*, Laudes-Marie affronte un parcours tout aussi touchant et empreint de souffrance et de désillusion, comportant les mêmes fractures intimes que Rosie Carpe. Chez cette femme albinos, il n'y a pas de déclinaison intime du nom, parce que ce sont les autres qui s'en occupent dès le début : « Laudes-Marie Neige-daoût, donc, je m'appelle. Un tas de sobriquets ont par la suite fleuri comme du chiendent sur mon passage, à commencer par Laideron. Il y a eu aussi Flaque-de-lait, Tronche-de-lune, Bâton-de-craie, le Spectre, Sang-de-navet... » (p. 16), et ainsi sera-t-elle toujours au-delà du nom, plongeant dans un isolement intégral. L'absence de la famille l'accompagnera toujours et sera perçue par elle comme un tort subi pour lequel elle ne trouve jamais de consolation. Mais ce qui diffère par rapport au récit de *Rosie Carpe* c'est qu'ici la découverte du monde et de la souffrance se fait petit à petit : d'abord Laudes Marie est orpheline et elle est régulièrement privée de toute affection, même les quelques personnes qui s'occupent d'elle disparaissent progressivement, jusqu'à ce qu'elle comprenne qu'elle est seule au monde. Elle explique en outre qu'« elle était en miettes, ma

1. Il est intéressant d'apprendre que c'est justement sur ce point fondamental que s'est penchée l'auteur. Interrogée sur les sources d'inspiration de son roman, elle explique : « Rosie Carpe, c'est quinze ou vingt personnages de jeunes femmes que j'ai pu observer, côtoyer. J'ai toujours été très intéressée par les histoires de femmes qui ont eu des enfants très tôt. J'ai envie d'essayer de comprendre comment on peut devenir adulte avec cette chose étrange : avoir un enfant à dix-sept ou dix-huit ans. » Marie NDiaye, par Catherine Argand, *Lire*, avril 2001, www.lire.fr, 20/12/03.

raison, ce jour-là » (p. 30) ; la compréhension d'être seule engendre la perte de la raison ou bien sa scission momentanée, mais il s'agit aussi peut-être d'une élaboration du deuil des parents qui se fait en elle. Par la suite, elle découvre « l'énigme des corps humains » (p. 105) en assistant à des rencontres amoureuses dans un hôtel et dans un bordel rural où elle travaille ; enfin, elle découvre elle-même le sexe et le plaisir sensuel ; comme les autres héroïnes, elle est enceinte et son compagnon la quitte avant même de l'apprendre. Après avoir décidé de le garder, elle perd l'enfant et apprend qu'elle est devenue stérile. C'est un nouveau coup qui atteint sa stabilité psychologique : « en moi aussi, quelque chose est devenu friable », reconnaît-elle (p. 123). De déception en déception, un coup après l'autre, on suit le chemin de croix de Laudes-Marie jusqu'au fond de la solitude et jusqu'au dédoublement de sa conscience causé par le spectacle affreux d'une vieille amie torturée et tuée : « Ma volonté aussi s'est dédoublée, désolidarisée de mon corps » (p. 174). On retrouve presque les mots du roman de Marie NDiaye, et la même impression de perte d'une partie de soi-même chez une femme atteinte au plus profond d'elle-même. C'est le côté de la conscience qui ne peut plus souffrir, qui ne peut plus endurer quoi que ce soit car elle est complètement endurcie. Dès lors la narratrice cherche à trouver un antidote à sa douleur, ou, mieux, elle trouve des alliées idéales dans les femmes dont elle avait vu dans les journaux les visages aux larmes asséchées : ce sont des Vietnamiennes, des Angolaises, des Cambodgiennes, des Bengaliennes, des Libanaises, des Kurdes et des Salvadoriennes : « Toutes [ont] perdu leur raison d'exister, le goût de la vie, jusqu'au plus petit grain de lumière dans leur cœur, au plus infime souffle dans leur âme » (p. 181). Il est très significatif que Laudes-Marie cherche ailleurs des homologues avec qui partager malheur et solitude. Cela signifie peut-être qu'elle n'envisage pas d'en trouver chez elle, en France. Ou bien, c'est au moyen d'une telle amplification qu'elle pense, en tant que narratrice, arriver à rendre intelligible toute sa détresse.

Elle rejoint donc Rosie Carpe et Nadejda-D. sur le chemin de l'éloignement d'une réalité trop cruelle et dans le choix de la solitude ; elle s'installera définitivement à la montagne pour vivre au contact de la nature et s'y oublier, ainsi qu'elle l'explique dans les dernières lignes du roman : « [...] comment dire le progressif détachement que je sens s'opérer en moi, ce discret oubli de moi-même qui me vient au contact de cette terre rugueuse, de cet air limpide et dru, de cette eau toujours glacée [...] » (p.242).

Est-il possible d'être heureuse ?

Le destin de Nadejda-D. est différent, sa fille réussit à la ramener à la vie, et c'est par son biais que la protagoniste redécouvrira l'amour et surtout la confiance en autrui ; pourtant cette mutation se produit après une lutte acharnée entre elle-même et sa conscience, après un combat forcené contre la peur qui l'envahit et qui l'empêche d'affronter l'existence paisiblement. Sa peur est si forte qu'il lui semble être dans « une cage étroite et invisible » (p. 134), sans aucune issue, et elle en est tellement bouleversée que, la nuit, elle a l'impression de l'entendre : « il n'y avait qu'Anna profondément endormie et moi, et ça qui flottait et frémissait imperceptiblement entre nous » (p. 147). À la fin, l'explicit nous donne la clé de lecture de tout le roman : « j'ai su que notre histoire commençait là et que nous ne mourrions jamais » (p. 149). C'est grâce à la certitude de ne pas être seule au monde que Nadejda-D. trouve le bonheur et la confiance, et on se rend compte que la peur qui la hantait depuis son enfance était celle de la mort, de la disparition et finalement de l'abandon.

La passivité comme moyen pour affronter le monde

J'ai compris après coup d'où venait le malaise que j'ai éprouvé en lisant ces romans : c'est de la passivité, de l'absence concrète de réaction de ces quatre femmes par rapport à l'existence et à la destinée malheureuses qu'elles doivent endurer. Cette passivité est peut-être tout à fait féminine ; en fait, lorsque je songe à quelque héros de roman, je trouve toujours des individus qui, bien qu'accablés par les événements négatifs, réagissent et se révoltent, parfois même très agressivement, presque féroce­ment contre ce qui entrave leur chemin. La passivité ici ne va pas jusqu'à l'autisme — sauf pour Rosie Carpe tout à la fin du roman -, la métamorphose sans grande révolte de ces personnages féminins se produit à l'intérieur, au niveau de la conscience profonde, laquelle est si affectée qu'elle s'oublie, se dénude, devient transparente, invisible. Notre malaise vient peut-être de ce que le manque de réaction est envisagé comme une impossibilité, un handicap qui empêche ces femmes de se comporter comme les autres ; c'est la confrontation avec une réalité humaine différente, ne rentrant pas dans les schémas connus, qui devient gênante, mais il ne faut pourtant pas oublier que nos héroïnes sont des êtres de fiction et que, donc, elles ne correspondent pas forcément à la situation réelle¹...

1. Jean-Marie Schaeffer explique que toute fiction repose sur une élaboration à partir de la réalité, mais c'est l'auteur qui infère et élabore les données sensibles en les faisant devenir œuvres fictionnelles, in *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

Pour un nouveau Bildungsroman : le roman « beur »

Jeanne-Marie Clerc
Université Paul-Valéry

On peut se référer, pour la définition du Bildungsroman, à l'excellente analyse de Lambert Barthélemy, à propos des « fictions contemporaines de l'errance »¹. L'auteur montre comment le terme de Bildungsroman, appliqué à l'origine à des textes fondateurs comme *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, s'est confondu en France avec la notion de « roman d'éducation ». Il y a là, selon lui, toute une tradition littéraire, issue de l'idéal humaniste de l'Aufklärung, qui met l'accent sur « l'histoire du développement d'un individu » : après maintes expériences de la désillusion, celui-ci se trouve conduit à la reconnaissance que ce n'est qu'en tant que membre responsable d'une communauté, qu'il peut se définir lui-même. Mais membre d'une communauté réalisée entre gens du même esprit au sein de la société existante. Il en conclut que le roman de formation apparaît alors comme une « épopée bourgeoise de l'intériorité ».

Or, certains romans contemporains de l'errance, en récusant la possible insertion de l'individu au sein d'un espace intersubjectif harmonieux, mettraient sérieusement en question, selon lui, l'idéal humaniste de l'Aufklärung. Loin de relater une « expérience de la réconciliation », ces romans correspondraient plutôt à une « remise en question du sujet », la notion même d'identité se donnant comme « entité absente, menacée, vainement recherchée » (p. 621).

On voudrait se situer dans la continuité de cette démonstration, à propos d'un corpus trop méconnu appartenant à ce qu'il est convenu d'appeler le roman « beur » auquel on préférera la dénomination de « franco-maghrébin » pour les raisons qu'on dira.

1. Doctorat de l'Université Paul-Valéry Montpellier III Littérature comparée, 2003, pp. 618 et sq.

Celui-ci parle du social de façon frontale, d'où le discrédit dans lequel ces textes sont tombés, passé le premier mouvement d'engouement « politiquement correct » des années 80.

Contrairement à la lecture partielle et partielle à laquelle ils ont donné lieu, ces romans ont fait entrer dans la littérature française un discours social spécifique et cohérent ainsi que de nouvelles représentations des rôles sociaux, telles qu'elles se font jour dans une société française de plus en plus marquée par le multiculturalisme.

On trouve aussi, dans ces textes, un travail sur la langue souvent méconnu, sinon méprisé, du fait d'un préjugé « culturaliste » auquel la critique française la plus militante n'échappe pas.

Ce type de roman propose un discours social spécifique et cohérent bien que la dénomination de roman ou de culture « beur » soit très incertaine, et aujourd'hui récusée par ceux-là mêmes auxquels on l'attribue communément. Un de mes étudiants maghrébins clamait publiquement naguère lors d'une table ronde : il n'y a pas de culture « beur ». Une autre étudiante venait me dire plus confidentiellement : « nous revendiquons le droit à l'indifférence ». Cruel dilemme pour l'enseignante que je suis, convaincue que, précisément, l'une des richesses de la littérature française actuelle réside dans cette culture à la fois même et autre qui tire l'ethnocentrisme français hors de ses limites figées.

Le mot « beur » a été précédé par la dénomination savante de « deuxième (devenue aujourd'hui troisième) génération ». Cette expression apparaît en France, il n'est pas inutile de le rappeler, à la fin des années 70, après la crise pétrolière qui entraîna, avec la fermeture des frontières, un arrêt de la politique d'immigration. En 1974, la loi de « regroupement familial » adoptée par Giscard/Chirac remplace l'immigration des célibataires. Les enfants nés au pays et rapatriés en France avec leurs mères, ou eux-mêmes nés en France, apparaissent sur les bancs de l'école. Se pose alors la question de leur dénomination. Aux termes de « jeunes immigrés » a été rapidement substitué le vocable de « seconde génération », emprunté à la terminologie nord-américaine. Terme très tôt ressenti par les intéressés eux-mêmes comme infamants car les maintenant de force dans la continuité migratoire que prétendait renier toute la politique d'intégration proclamée officiellement par la France¹. Le concept d'immigration, dans l'imaginaire collectif français de ces années 70/80, évoque la présence dans les rues de cette main d'œuvre à bon marché condamnée aux travaux les plus durs, aux fracas des marteaux

1. Voir François Desplanques, « A.N.I., Beurs et compagnie ou comment diable les nommer », *Cahiers de la Méditerranée*, « Mots et migrations », n° 54, juin 1997.

piqueurs dans la chaleur de l'été, à toutes les tâches éprouvantes que la classe ouvrière française, sous la pression des organisations syndicales, n'acceptait plus depuis longtemps. Il rappelle aussi la concentration dans les bidonvilles insalubres de milliers de femmes et d'enfants déracinés, vivant dans la misère et qui constituaient la mauvaise conscience permanente des grandes villes dont ils étalaient les cancers invouables installés à leurs portes.

D'où la fortune du mot « beur » apparu en 1981, comme titre d'une radio libre « radio beur », lancée sur les ondes par l'un des leurs, Nacer Kettane, auteur de l'un des premiers romans beurs publié en 1985 chez Denoël, *Le sourire de Brahim*. Apparu dans la presse pour la première fois dans un article du quotidien *Libération* intitulé « le petit Beur et des youyou » en 1982¹, le mot fut largement vulgarisé en 1983 grâce au succès rencontré par la « Marche pour l'égalité et contre le racisme », organisée par les jeunes des Minguettes. Marche pacifique de Marseille à Paris qui fut largement couverte par les médias sous le nom de Marche des Beurs.

Le mot d'origine incertaine viendrait du verlan « arabe », retourné en « rebeu » le a initial ayant été avalé, retourné lui-même en beur : il symbolise tout ce travail sur la langue que l'on retrouve dans certains de ces textes, comme ceux de Mounsi et qui les apparentent au rap. Si les médias s'en emparent c'est sans doute à cause de l'effet humoristique lié au jeu de mot sur le gâteau bien français qu'est le « petit-beurre ». Il a le mérite d'être proposé et accepté par les intéressés eux-mêmes. Et il se charge de connotations renvoyant non plus seulement à un groupe social mais à un état d'esprit, une manière d'être ensemble et de vouloir vivre avec, autrement dit une prise de conscience identitaire et une volonté d'insertion².

Donc, tout commence vraiment en 1983 : la Marche des Beurs et la parution du premier roman beur intitulé *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* publié par un jeune inconnu Mehdi Charef, au Mercure de France. Il y a bien, outre un phénomène de génération, une prise de conscience collective, favorisée par le développement de la vie associative. Le roman participe de ce grand bouillonnement culturel né autour des radios libres et des journaux. Comme l'écrit François Desplanques, « rien qui ressemble à une école. Aucun manifeste³. » Mais plus d'une cinquantaine de romans édités entre 1983 et 2000. Ceux qui faisaient et font encore l'objet de discours

1. Voir Michel Laronde, *Autour du roman beur, Immigration et identité*, L'Harmattan, 1993.

2. Voir François Desplanques, « Les Beurs, leurs vieux et les autres », *Hommes et migrations*, juin 1991.

3. François Desplanques, « Quand les Beurs prennent la plume », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 7, n° 3, 1991.

journalistiques et sociologiques, se dressent comme sujets, parlent d'eux-mêmes, de l'intérieur. La plupart d'entre eux sont d'origine algérienne, au moins par leur père.

Ce quasi-monopole est tout à fait remarquable, écrit encore François Desplanques. L'implantation plus ancienne de la communauté algérienne en France, les traumatismes de la guerre d'indépendance, la réprobation plus lourde qui en a résulté dans de larges secteurs de l'opinion française : tout se passe comme si le bouc émissaire rejeté ici, mais aussi là-bas, éprouvait plus que ses cousins tunisiens ou marocains le besoin de faire entendre sa voix.

On a donc affaire ici à un discours social spécifique et cohérent qui s'enracine dans un aspect du problème identitaire tout à fait nouveau par rapport à la façon dont il se posait jusqu'alors dans le roman francophone. La spécificité de l'expérience des « enfants » de l'immigration repose d'abord sur une transmission de la mémoire des origines qui prend des nuances variées. Mémoire, presque toujours traumatisante, léguée par les parents, de la transplantation d'une culture dans une autre.

Trauma du rejet par l'Autre, le centre, qui renvoie un regard où l'on se lit comme marginal :

Je n'arrivais pas à enlever le henné, je ne comprenais pas pourquoi ma mère nous mettait ça...Je croyais que c'était la couleur arabe. J'avais honte de mon origine¹.

Trauma du rejet par les siens :

— Si t'étais un Arabe tu serais le dernier de la classe comme nous. T'es pas un arabe.

— Si j'suis un arabe...

J'ai terriblement honte des accusations que m'ont porté mes compatriotes parce qu'elles étaient vraies. Je joue toujours avec les français pendant la récré. J'ai envie de leur ressembler².

Donc ce piège identitaire qui consiste à être l'Autre pour tous, ceux du pays d'origine et ceux du pays d'accueil, l'étranger, en somme. Mais à la différence de celui de Camus, le héros du roman beur n'accepte pas d'être l'Autre et recherche désespérément un lieu où être soi, où être le même et non plus l'autre. Or, on trouve dans quasiment tous ces textes la tension conflictuelle de l'entre-deux comme l'exprime le héros de M. Charef :

1. Sakkina Boukhedenna, *Journal Nationalité : immigrée*, L'Harmattan, p. 67.

2. A. Begag, *Le Gone du Chaâba*, Seuil, 1986, p. 106.

Madjid se rallonge sur son lit convaincu qu'il n'est ni arabe ni français depuis bien longtemps. Il est fils d'immigrés, paumé entre deux cultures, deux histoires, deux langues, deux couleurs de peau, ni blanc ni noir, à s'inventer ses propres racines, ses attaches, se les fabriquer¹.

« S'inventer », « se fabriquer » sont des mots-clés renvoyant à la place spécifique de l'expression artistique comme lieu de la quête identitaire propre à cette génération. En effet, cette dialectique de l'écartèlement entre deux cultures, aboutit à une nouvelle forme de culture reposant sur la tension vécue et exaltée comme telle. C'est ainsi que Mounsi, à l'origine chanteur de rap, transpose dans l'écrit poétique l'interpénétration des cultures qui se fondent en lui malgré le déni qu'il exprime

Pour nous le chemin de Damas
C'est par toutes vos DDASS qu'il passe
Et même Aladin sans sa lampe
Aurait pu braquer une banque
Aux mille et une nuits du pognon
C'est la seconde génération
Celle des sphinx du bitume, celle des sphinx du béton².

Par-delà le jeu sur les registres de langue et la démystification des mythes, ce texte témoigne d'une culture vécue comme carrefour de la diversité, et, par là même révélatrice d'un nouveau type de discours où la représentation des rôles sociaux traditionnels se trouve transformée.

Les récits sont quasiment tous plus ou moins autobiographiques. Une constante en est le passage de la boue des bidonvilles au dur béton des cités de transit, puis des HLM. Le fameux bidonville de Nanterre, représenté dans les romans, puis dans les films qui les adapteront, nous rappelle, pour ceux qui les ont connus de loin, cette ceinture grouillante qui cernait les alentours des grandes villes et que déjà Céline avait dépeinte avec cynisme et pitié en évoquant la zone des « fortifs ». La différence tient au fait que le regard qui nous est restitué est ici celui des enfants :

Les enfants jouent avec une petite graine d'insouciance dans la misère, dans la boue, sous la fumée dense et épaisse que crachent les cheminées. Ils se débrouillent toujours pour s'amuser, les gosses, même sur un champ de mines... (*Le Thé*, p. 117).

Curieusement, et de façon paradoxale, c'est le passage au béton des HLM qui est ressenti comme le premier exil, dont le responsable est dési-

1. Mehdi Charef, *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Mercure de France, 1983, p. 17.

2. Mounsi, *Territoire d'Outre-ville*, Stock, 1995, p. 12.

gné depuis le début comme le père. On assiste, tout au long de ces récits à un rejet du personnage du père, en accord avec les changements de lieux et en désaccord total avec la culture d'origine maghrébine, où l'autorité patriarcale est donnée comme incontestable.

Déjà l'arrivée de la famille, depuis le bled, est vécue comme dramatique, dans cet univers de carton et de tôle ondulée du bidonville, où le petit enfant qui n'a vu son père que de rares fois, lors de ses visites au pays, se retrouvent dans les bras d'un étranger : « il se laisse embrasser par le monsieur coiffé d'une chéchia puisque Malika lui dit que c'est son papa ». Ensuite, l'enfant qui grandit est de plus en plus sensible à la déshumanisation de son père face aux durs travaux qui font de lui un animal : c'est le thème du roman d'Azouz Begag intitulé *Les Chiens* (1995) qui porte comme sous-titre ironique : « ce roman est le fruit d'une résidence d'auteur dans la ville de Nanterre ». Il y décrit son père dès les premières pages :

Mon père ne tournait plus rond. Il en avait marre de travailler comme un chien (...). Chaque jour, il faiblissait d'un cran. Il marchait dans la vie le dos de plus en plus voûté comme s'il en avait trop porté. Il traînait sa carcasse. Ses oreilles étaient basses. Ses dents se déchaussaient¹...

À la génération suivante, le rejet sera total. C'est ainsi qu'on lit chez Mounsi :

Il pensait au drap qui contenait le corps de son père. Il aurait alors voulu de la distance entre son ombre et lui, entre son nom, son passé et lui, entre sa peau et lui (...) Tout cela, c'était une sensation physique, une empreinte que le passé avait laissée dans son corps et sur laquelle il n'avait aucune prise².

La loi Debré de 1965 sur la « résorption des bidonvilles » avait envoyé les CRS évacuer par la force ces habitats misérables où, pourtant, les enfants avaient reconstitué leurs bleds d'origine. Le dur des cités de transit, qui deviendront ensuite les HLM, est vécu par eux comme un enfermement et ils garderont longtemps la nostalgie de ces espaces boueux et misérables mais ouverts et libres de leur enfance. C'est là que se situe la véritable rupture avec les pères qui, du fond des bidonvilles, leur avaient fait miroiter l'espoir du béton, comme le rêve de « vivre au paradis³ ». Les pères se font ainsi les complices objectifs de cet enfermement vécu comme la véritable

1. Azouz Begag, *Les Chiens aussi*, Seuil, 1995, p. 9.

2. *La Cendre des villes*, Stock, 1993, p. 69.

3. Titre du film de Bourlem Guerdjou, 1998.

perte d'identité, alors que le bidonville, malgré sa misère, avait favorisé une intégration « douce », une sorte de résistance globale à une déculturation trop brutale, grâce à la communauté qu'il reconstituait. Le béton, pour l'obtention duquel les pères ont lutté, est vécu comme une prison qui les prive de leur identité (Laronde, p. 105).

De ce point de vue, le roman « beur » apparaît bien comme un Bildungsroman dans la mesure où il évolue selon une série de rites qui ont valeur initiatique, mais qui tirent leur originalité d'une réalité historico-sociale jamais décrite dans la littérature française. Le passage de la boue des bidonvilles au béton des cités, c'est aussi le premier pas imposé vers l'intégration. Qu'est-ce que l'intégration dans ces romans d'apprentissage ?

C'est d'abord des normes acceptées naturellement par les pères et que les enfants vont ressentir comme des symboles d'enfermement. Parmi ces normes, les papiers d'identité. Messaoud, le père du protagoniste, dans le roman de 1988 intitulé *Le Gardien du seuil*, avait éprouvé, dès son arrivée « l'importance vitale "des papiers" ». « Posséder des papiers prouvait qu'il était entré dans une société "civilizi", c'est-à-dire une société équitable avec des lois qu'on ne transgresse pas » (Laronde, p. 109). Mais déjà, dans le même roman apparaît un personnage de harki qui a soigneusement encadré ses papiers militaires et ses médailles. Tantôt il les salue militairement, tantôt il les insulte en leur crachant dessus et en marmonnant « ni Arabe, ni Français... Ni militaire, ni civil ».

Ce sera la caractéristique de la génération des enfants qui, comme Sakkina Boukhedenna, passent leur temps à chercher désespérément le « bout de papier bleu » qui les autorise à séjourner en France mais qui, une fois débarqués dans cette Algérie qu'ils croient leur vraie patrie, se font traiter d'immigrés : « ni Français, ni Arabes, nous sommes l'exil¹ », conclut-elle. Ainsi, la fameuse intégration, que les médias officiels s'efforcent de nous présenter aujourd'hui comme réussie, dépend de la possession de ces papiers, symboliques de l'entrée dans la légalité républicaine. On a affaire à des héros qui se ressentent constamment au bord du rejet si, par malheur, il leur arrive de perdre ces fameux papiers. « C'est à ces moments que je me rappelle que je suis étrangère dans ce pays même si je suis née dans ce bled pourri » s'exclame Sakinna lorsqu'elle se rend compte qu'elle a perdu sa carte de séjour à la sortie d'un concert.

Même les Beurs nés français et en possession d'une carte d'identité française, sont dénoncés par leur apparence extérieure parfois ethniquement marquée, qui les soumet à des contrôles de police permanents et à des affrontements parfois tragiques comme le raconte le second roman de

1. Sakinna Boukhedenna, *Journal « Nationalité : immigré(e) »*, L'Harmattan, 1987, p. 126.

Mehdi Charef, *Le Harki de Meriem*. Celui-ci s'ouvre sur l'assassinat du protagoniste Selim, fils de harki, né en France, étudiant en droit, par des voyous d'extrême droite « parce que les crouilles on n'en veut pas même avec une tronche bariolée de bleu blanc rouge ». Ainsi, les rêves d'intégration des pères se cassent sur le « délit de faciès » de leurs enfants, dans une société où ce genre de roman démontre que l'égalité républicaine n'est parfois qu'un vain mot. On voit donc à quel point l'idéal du Bildungsroman, celui précisément de la réconciliation du jeune protagoniste avec son milieu, se trouve pulvérisé dans le roman beur dans la mesure où l'interrogation fondamentale porte sur ce milieu précisément. Celui que représente le père n'est plus présent que dans une mémoire des origines qui s'oublie, et dans une soumission au pays d'accueil qui humilie.

On se doute que dans cette culture maghrébine transplantée en France, la question du rôle social de la femme se pose de façon spécifique. La génération des mères, déracinées dès leur arrivée, même dans le bidonville, comme le raconte le fils du roman de Mehdi Charef :

Malika avait gardé son voile, perdue entre deux civilisations... Elle n'ose pas encore sortir parce qu'ici les femmes n'ont pas le voile et elle ne se voit pas dans la rue sans haïk. (*Le Thé*, p. 118)

Mais malgré leur inadaptation, les personnages de mères et de grands-mères se nimbent de nostalgie car elles apparaissent comme gardiennes de l'héritage ancestral. C'est ainsi que Mounsi évoque le souvenir de sa grand-mère, cette vieille femme dont l'amour irriguait l'enfant comme son propre sang :

Un grand nombre de phrases qu'elle m'a dites (...) sont tombées dans un trou infini et silencieux. Mais quelques-unes de ces phrases ont résisté : elles se sont inscrites dans ma mémoire comme des épigraphes et restent suspendues dans une lumière matinale. C'est ainsi que chaque être de notre généalogie projette sur nous un peu de clarté. Nos cœurs vivent de ces disparus qui germent en nous, ainsi que les fleurs du cimetière. (*Territoire*, p. 37)

On voit que c'est moins le contenu des histoires contées que les traces incertaines mais riches d'amour laissées dans les mémoires qui restent inscrites comme des trésors.

Le rapport des filles avec leurs mères est plus compliqué. Les mères sont ressenties souvent comme celles qui perpétuent la soumission aux hommes, maris ou frères :

Même les cadets se trouvaient investis de pouvoir sur nous les filles, écrit la chanteuse Djura. On voyait des mères tendre un bâton à leur benjamin pour lui permettre de battre sa grande sœur¹.

Elle raconte le mariage imposé, la fuite, la réclusion qui s'ensuit lorsque père et frères la retrouvent et vont jusqu'à tenter de la tuer, et sa vocation de révoltée qui s'exprimera non dans la littérature mais dans la musique :

Je ferai comme Kahina : je soulèverai par mes chants une véritable armée, fidèle aux richesses culturelles de nos pays et cependant rebelle au pouvoir tout puissant d'un patriarcat suranné. (p. 138)

Djura représente la face lumineuse de cette expérience féminine de la double culture, dans la mesure où le dénouement de cette aventure tragique est finalement heureux. Mais d'autres textes féminins en révèlent la face sombre. Celle, par exemple, de Tassadit Imache, qui présente un contact étroit avec la double culture puisqu'elle est métisse, de père algérien et de mère française. Mais le métissage est un échec, et se conclut pour les enfants issus de ce mariage mixte, courageux en pleine guerre d'Algérie, par l'impossibilité de vivre ensemble :

Les tiens, écrit la fille à son père mort, tu les cherchais dans les cafés. Si tu y filais si vite, si longtemps, c'est qu'on n'était pas les tiens, nous ? Tu ne nous reconnaissais pas. Tu avais juste fait semblant².

Et elle décrit l'absence de ce père qui trimait toute la journée à l'usine, « à risquer de se briser le dos, à ramper dans la mine (...). À jouer au bourricot et sous leur propre nom encore » ! Là s'exprime la honte d'être toujours montré du doigt par le père, même lorsqu'il n'était pas là, grâce à ce nom arabe qu'il leur avait légué.

Sakkina Boukhedenna, de nationalité algérienne, à l'origine, mais née en France et vivant en France, n'est pas plus tendre avec son père, mais elle a quatre sœurs aussi rebelles qu'elle et qui entraînent leur mère dans la révolte, cette mère qu'elles admirent parce qu'elle écrit en arabe et qu'elle comprend le Coran

(...) elle y croit beaucoup, mais cela n'empêche pas qu'elle veut faire ce qu'elle désire, comme nous, femmes arabes de la nouvelle génération (...). Elle veut vivre ce qu'elle n'a pas pu vivre avant. Elle essaie de s'instruire, de se cultiver par elle-même. La maison est révoltée : il y a six femmes qui condamnent l'oppression masculine. (*Journal*, p. 50-51)

1. Djura, *Le Voile du silence*, Livre de poche, 1990, p. 44.

2. Tassadit Imache, *Une fille sans histoire*, Calmann-Lévy, 1989, p. 141.

Dans ce cas, le rapport des forces en présence est écrasant pour l'homme malgré le poids de la tradition.

Mais, pour toutes ces femmes révoltées contre le pouvoir masculin, il leur faut revenir à la patrie, ressentie comme un trésor perdu, pour comprendre que c'est dans cette Algérie idéalisée par leur rêve que se trouvent les racines de l'asservissement qu'elles rejettent. Djura afin d'échapper au mariage arrangé par son père fuit vers l'Algérie qu'elle croit transformée depuis l'indépendance : « Je partais pour l'Algérie de mes ancêtres afin d'y trouver la liberté ». Sakinna prépare son voyage en s'achetant « une robe importée du Maghreb. Elle est rouge, bleu, rose, vert, oh ! couleur du rêve de ma patrie. Et j'ai aussi mis un voile noir, pour embellir mes yeux, je les ai maquillés avec du khôl ». Ce passage écrit en 1987 permet peut-être de comprendre certains aspects de l'affirmation identitaire que peut représenter le voile en France. Mais la désillusion vient vite pour les unes comme pour les autres : en Algérie, on les considère comme « des bêtes curieuses, dit Djura. Des créatures de l'autre côté de la Méditerranée, des filles libres ». Et Sakkina : « Je n'étais qu'une étrangère à leurs yeux. Je veux dire : une putain de France ».

Là se trouve peut-être l'épreuve initiatique propre aux filles : le rejet honteux par la patrie d'origine. Les garçons, eux, ne veulent pas rentrer en Algérie car ils ne veulent pas y être réquisitionnés pour le service militaire. Mais les filles subissent l'opprobre d'être assimilées à ce monde occidental qui, pourtant, bien souvent, les a rejetées, comme en témoigne le parcours scolaire de Sakkina Boukhedenna : refoulée du CPPN, classe de transition où « l'on (nous) humiliait » au CET, d'où on l'expulse pour indiscipline car elle aime la littérature et rejette le CAP de dactylo où l'on veut la cantonner, elle échoue à l'ANPE où elle accumule les stages inutiles :

Dans ces stages, on n'estimait les capacités et la volonté des élèves que si elles savaient écrire correctement une lettre à un employeur, remplir des fiches de sécurité sociale (...). Les rédactions, les commentaires de textes, ce n'était pas important pour nous qu'on allait envoyer à l'usine.

Or, c'est l'expression littéraire qui l'intéresse, c'est par là qu'elle peut enfin s'exprimer. Elle écrit pour vivre, témoin la correspondance qu'elle entretient avec un détenu : « ce n'étaient que des mots, mais j'avais besoin de parler et je pensais que c'était une nécessité fondamentale que de partager ce que l'on aime ou déteste. » Et son livre, intitulé *Journal* : « *Nationalité immigr(é)e* », témoigne de cette nécessité de l'écriture non seulement pour témoigner mais aussi pour résister. Sa résistance tient en cette découverte et cette expression d'une troisième voie où se mêlent prose

et poésie : le roman est parsemé de poèmes qui sont comme des échappées lyriques illuminant la sombre évocation de ses « galères ». Troisième voie qui est celle du choix librement accepté de l'exil, du déracinement, de l'absence de patrie : « Ni Français, ni Arabes, nous sommes l'exil (...). Femme arabe, on m'a condamnée à perpétuité, car j'ai franchi le chemin de la liberté » (p. 16)

De la même façon, Mounsi reconnaît la force de combat que sont les mots :

nous devons nous battre avec les mots pour démystifier la force des préjugés. Nous battre jusqu'au bout de l'alphabet (...). La véritable transgression pour un enfant du ghetto consiste à s'approprier la langue. (*Territoire*, p. 81)

Mais de la même façon aussi, pour lui, il ne s'agit pas de copier une écriture hypernormée pour montrer qu'on peut écrire aussi bien que les académiciens. L'important est de savoir dire, à travers ces écritures « fugitives », les marges historiques et sociales dont elles sont issues et qu'elles parviennent ainsi à transformer en nouveaux centres, irradiant d'autres valeurs, d'autres concepts qui nous aident à reformuler aujourd'hui le concept de culture :

C'est dans les marges, dans les zones frontalières, dans les périphéries urbaines, dans les friches industrielles que les questions de la création artistique se posent, écrit-il, et de manière nouvelle, refusant aussi bien l'élitisme et le culte de la rareté que le populisme.

Ce roman « beur » nous propose donc une parole qui, depuis Céline, s'était peu entendue dans l'horizon culturel français. C'est celle de ces marginaux que, pour éviter la stigmatisation qui autrefois s'attachait au mot « nègre », maintenant remplacé dans le discrédit populaire par celui d'Arabe, on préfère appeler « musulman » : on oublie trop que telle était la façon de parler de l'empire colonial au temps de sa splendeur au Maghreb. Nous ne sommes plus au temps de la colonisation. Ces auteurs sont à la fois français et maghrébins. C'est pourquoi je propose de substituer à ce mot de « beur », devenu maintenant synonyme de voyous des quartiers difficiles, la dénomination de roman franco-maghrébin, sur le modèle du roman négro-américain.

On peut se poser la question de l'existence d'une « écriture beur ». Trois aspects semblent se dégager de ces textes. Le premier les apparente à la tentative célinienne dans la mesure où ils reposent tous, en général, sur une transposition de l'oral à l'écrit. Si le lecteur est assez gêné en

lisant Azouz Begag par le caractère académique de la langue du narrateur lorsqu'il ne retranscrit pas les dialogues, par contre, comme l'auteur de *Voyage au bout de la nuit*, Mehdi Charef abolit souvent la distinction entre voix extérieure populaire et registre élevé de la voix intérieure. Mais la différence avec la voix célinienne, qui est construite à des fins « idéologiques » de « dévaluation de l'intériorité, (de) décapage agressif de la psyché », selon la formule d'Anne Henry¹, le mélange est notable entre une voix narrative assez châtiée remplacée insidieusement par une forme de discours indirect libre restituant la parole de ceux qu'il peint :

Et même à ses gosses qu'il fout des trempes pas possibles. Souvent, d'ailleurs, il frappe dans le tas, aveuglé par l'alcool. Spectacle permanent, seule relation et communication avec les voisins. (*Le Thé*, p. 19)

Il y a là un « métissage » de la langue du récit qui renvoie au métissage culturel du narrateur. Celui-ci s'imprègne de ce qu'il décrit, hommes ou objets, parvenant parfois à de véritables envolées sombrement lyriques, comme cette dénonciation de la violence du béton (qu'on est malheureusement obligé d'abrèger) :

Dans le béton qu'ils poussent les enfants. Ils grandissent et lui ressemblent à ce béton sec et froid. Ils sont secs et froids aussi, durs, apparemment indestructibles, mais il y a aussi des fissures dans le béton (...) Ça se lézarde sur la peau (...) Qu'est-ce qu'il y a comme fissures dans le béton : sur le cœur, sur le front déjà tout petit. Ça s'élargit avec le temps (...). Et ça ressort dans les moments difficiles (...). Elles reviennent ces fissures, elles démantèlent, il faut qu'on s'en occupe, sinon ça te bouffe, ça gonfle, ça t'étouffe (...). Faut surtout pas chialer (...). Emmagasiner encore et toujours en attendant (...). On ne se remet pas du béton. Il est toujours présent, pesant, dans les gestes, dans la voix, dans le langage, jusqu'au fond des yeux... (pp. 62-63)

On s'étonne, en constatant la recherche stylistique incontestable où s'enracine un pareil texte, de voir s'exprimer sur le roman « beur » des jugements définitivement négatifs comme celui de Farida Belghoul, pourtant elle-même une des premières auteures concernées² qui qualifie « la littérature en question » de « globalement nulle », ignorant « tout du style, (méprisant) la langue, (n'ayant) pas de souci esthétique³ ».

1. Anne Henry, *Céline écrivain*, L'Harmattan, 1994, p. 95.

2. Farida Belghoul, *Georgette*, Paris, éd. Barrault, 1986.

3. In Habiba Sebki, « Une littérature naturelle » : le cas de la littérature « beur », *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 27, 1999.

L'autre différence avec Céline est que la transposition écrite des dialogues se complique du fait qu'à l'argot s'ajoute la tentative de restitution de l'accent maghrébin des parents, et même, parfois, la transposition française de l'arabe : « Ji souis au Casablanca. Salam oua rlikhoum » (Begag, *Les Chiens*, 105)

Le problème est alors, pour l'écrivain, de faire sentir le mélange ambigu de respect et de honte véhiculé par ces mots retranscrits directement de l'expression des pères, et qui sonnent comme des incongruités comiques dans un discours la plupart du temps assez noir du point de vue énonciatif.

Par ailleurs, le choc des cultures où s'enracine la diégèse se trouve intégré à l'écriture et donne naissance à des poèmes qui surgissent comme des cris au sein de la narration. Celle de Mounsi, chanteur de rap qui, sur le rythme heurté des chocs de consonnes, évoque ce mélange de culture savante enseignée par l'école et de culture vécue apprise dans le quotidien des cités :

Pour nous le Nil c'est la Seine
Les pyramides c'est les HLM
En mon Égypte de banlieue
Renaissent des Ramsès II
Qui n'ont rien de pharaons
C'est la seconde génération.

On retrouve une démarche analogue chez Sakinna Boukhedenna dans un poème nostalgique évoquant la dureté des hommes de sa culture envers les femmes, et, pourtant leur union dans l'exil et la douleur de l'exclusion :

Mères, ne faites pas vos courses, le marché c'est un lieu d'hommes donc
Haram pour vous...
Haram, haram, haram, ils n'ont que ce mot dans la bouche. Ce mot que je
hais
(...)
Pourtant ils s'appelaient :
Mohamed
Ahmed
Habib
Djamal,
J'apercevais dans ces yeux, la lumière sombre du désespoir de mes frères,
Et je découvrais soudain que nous étions des Arabes
Immigrés dans Paris tout pourri où la France nous a accueillis. (*Journal*,
p. 57-58)

Ainsi, contrairement à ce qui a été trop vite affirmé, souvent par les intéressés eux-mêmes, le roman ou récit « beur » intègre bien une dimension esthétique au témoignage autobiographique. Une écriture schizophrène oscillant perpétuellement entre l'utopie d'un pays où s'intégrer et l'affirmation nihiliste d'un exil éternel. Il met en scène des consciences fragmentées, ambivalentes, en rupture avec ce qu'elles voient, le spectacle de la pauvreté et de l'exclusion, se sentant perpétuellement « autre » malgré ses tentatives éperdues pour être reconnu comme « même ». Il s'enracine dans une culture de la disparition qui raconte ce qui en même temps est là et n'est plus là :

Plus tout à fait Arabe et faux Français. Un peu comme la cité de transit. Un désarroi brisé entre un ailleurs mort et le dessein d'un avenir impossible¹.

Ainsi s'exprime une parole de l'« entre-deux » qui nous touche plus profondément que nous ne voulons le reconnaître dans la mesure où elle rejoint l'interrogation sur soi. Elle rend compte d'« expériences discordantes », pour reprendre le mot d'Édouard Saïd, qui souligne l'interdépendance de nos histoires enchevêtrées au sein même de nos différences

Il s'agit bien d'un Bildungsroman, dans la mesure où il ne retrace plus l'histoire d'une réconciliation avec la pensée dominante, mais nous accule à repenser notre propre filiation à cette pensée dominante. Adorno disait que rechercher le neuf, ce qui n'a pas encore été appréhendé par le mode de pensée dominant est « la dernière chance de la réflexion ». C'est peut-être ce à quoi nous « éduque » ce roman trop méprisé parce que trop ignoré. On objectera que ce n'est pas un roman car il n'y a rien d'imaginaire dans ces témoignages qui semblent rester au ras de la réalité vécue. Mais c'est précisément dans le « vécu » individuel et subjectif restitué face à cette réalité que se situe l'imaginaire : il révèle de nouveaux types de narrateurs, enracinés dans l'exil et l'exclusion, qui s'inventent une histoire à partir de leurs souvenirs d'enfant, pour servir de médiation et de compréhension à ce monde qui leur est encore à la fois étranger et familier du fait de leur double appartenance.

On sait la part de création imaginaire contenue dans *Les Confessions*, malgré les protestations de Jean-Jacques de « montrer à (ses) semblables un homme dans toute la vérité de la nature ». La grande différence est que, dans l'autobiographie franco-maghrébine il ne s'agit plus de cet homme universel à laquelle notre culture est si violemment attachée. Ces récits sont originaux par leur transversalité : ils sont à la fois français et maghré-

1. Ahmed Zitouni, *Avec du sang déshonoré d'encre à leurs mains*, Robert Laffont, 1983, p. 127.

bins, mais en même temps ni tout à fait l'un ni tout à fait l'autre. Grâce à eux, nous nous trouvons libérés de la mythologie universaliste qui, paradoxalement, fonda l'idéologie impérialiste. Grâce à ces textes dont nous avons tant de mal à reconnaître la valeur littéraire, notre culture est accusée à apprendre à se reconnaître dans son pluralisme. Elle se libère du fixisme dans lequel elle peut paraître s'enliser et devient un espace culturel mouvant et problématique.

La parole franco-maghrébine s'est exprimée dans ces romans beurs, témoins d'un grand espoir, aujourd'hui anéanti semble-t-il, par la troisième génération, celle de leurs enfants qui les renient en se nommant eux-mêmes « Rebeus » pour mieux marquer leur différence. Cette parole demeure cependant comme la trace de cette expérience identitaire vécue comme épreuve de l'« entre-deux ». Elle enrichit l'histoire où elle s'intègre, celle du héros, mais aussi la nôtre à nous lecteurs. Si nous acceptons de nous laisser déposséder de nos certitudes culturelles par ces textes qui sont trop souvent des cris qui dérangent, alors peut-être pourrons-nous nous engager sur ce chemin que, déjà, Fanon appelait de ses vœux lorsqu'il écrivait : « Ma liberté ne m'est-elle pas donnée pour édifier le monde du Toi ? ». C'est-à-dire non le monde du même et de l'intégration sagement acceptée à une culture atavique qui définit ses genres littéraires avec autant de certitude que ses classes sociales, mais celui du dialogue face à face où nous acceptons nous-mêmes de pouvoir être transformé par la parole de l'autre. Là serait l'originalité de ces « récits » d'apprentissage qui relatent celui de l'autre mais nous apprennent aussi nous-mêmes à le connaître et à la reconnaître dans sa dignité littéraire et humaine.

Distance sociale, sur *Un an* de Jean Echenoz

Michel Collomb
Université Paul-Valéry

Jean Echenoz ne saurait être défini comme un romancier du social. Il aime situer ses récits dans les milieux les plus divers et prend soin d'éviter toute référence à un contexte historique identifiable. Il s'abstient plus généralement de tout commentaire d'auteur qui pourrait faire croire qu'il souhaite communiquer au lecteur, sous le couvert de la fiction, son opinion sur tel ou tel sujet, sa conception personnelle du monde. Ses romans n'ignorent pas la réalité ; bien au contraire, le lecteur est surpris par le grand nombre d'objets, de signes et de discours du réel qu'on y retrouve. Mais Echenoz expérimente toujours des dispositifs narratifs ingénieux qui tiennent à distance cette réalité. Un certain ton et des formes indirectes d'expression empêchent de la prendre trop au sérieux : ce sont tantôt l'ironie, tantôt les miroitements de l'intertextualité, tantôt une forme très personnelle de merveilleux. A priori, donc, rien de social dans cette œuvre !

Pourtant, avec *Un an*, le court roman paru en 1997¹, un tournant a été pris : l'histoire de Victoire, héroïne de ce récit, renvoie à une certaine actualité sociale : le développement de la précarité, l'apparition d'un nombre croissant de marginaux, qui, faute de travail et de logement, sont rapidement réduits à la condition de sdf.

À un journaliste qui lui demandait s'il y avait une raison précise à cette apparition du social dans son œuvre, Echenoz répondait :

Dans une certaine mesure, il y avait déjà une préoccupation de cet ordre dans *Les Grandes blondes*², mais différemment exprimée. De toute façon

1. Jean Echenoz, *Un an*, Paris, éd. de Minuit, 1997, 111 p.

2. Son précédent roman, paru en 1995.

Un an a à voir avec ce livre qui le précède. [...] Ça part d'une situation analogue, mais inversée. Dans l'un, Gloire se relève d'une chute, dans l'autre Victoire s'y précipite. Pour ce qui est des raisons, l'irruption de la pauvreté, de la misère, dans le quatrième pays du monde représente quelque chose d'une violence énorme surgissant dans la vie quotidienne. Je n'ai pas voulu écrire du tout un témoignage, mais le sentiment de cette violence était tel que ça ne pouvait que se retrouver dans ce roman. Cette violence se répercute à travers les modifications que subit l'apparence de Victoire, qui se clochardise, et qui, même si elle se prostituait — ce qu'elle envisage — ne trouverait pour clients que ses compagnons de misère. Il n'y a plus d'argent, il n'y a plus de corps.¹

Même si cette « violence énorme » de l'extension de la précarité forme la toile de fond de l'écriture de ce roman et si des circonstances particulières, comme les arrêtés anti-mendicité pris par plusieurs municipalités de gauche comme de droite ont joué un rôle dans l'histoire qu'il raconte, il serait sans doute exagéré de voir dans cette thématique sociale le motif qui aurait poussé Echenoz à écrire cette œuvre. La mention de son roman précédent, *Les Grandes blondes*, indique que, pour lui, les œuvres s'appellent les unes les autres dans la continuité d'un projet d'écriture, qui est la marque du véritable romancier.

La disparue

L'aventure que raconte *Un an* est cependant de nature foncièrement sociale : il s'agit de la dérive d'une jeune femme qui, découvrant un matin son compagnon mort à côté d'elle dans son lit, quitte brusquement Paris par peur des ennuis et s'installe anonymement dans le Sud-Ouest sans intention précise, rien que pour que « ça passe ». Elle loue un logement, fait des rencontres, court de mésaventure en mésaventure et vient rapidement à bout des quelques économies qu'elle avait emportées. Là voici bientôt à la rue, obligée de mendier puis de s'associer à d'autres sdf pour survivre. Le récit, affranchi du découpage habituel en chapitres, décrit d'une seule traite cette dégringolade, jusqu'à ce qu'un mystérieux personnage, qui a le mystérieux pouvoir de retrouver Victoire à volonté, surgisse à nouveau pour l'informer qu'elle n'a plus rien à craindre et qu'elle peut retourner à Paris. Quelques jours après son retour, elle tombe sur son ancien compagnon, bien vivant, dans le café où il avait ses habitudes.

1. Entretien à l'occasion de la parution d'*Un an*, reproduit sur le site Internet du magazine *Regards*, consulté en 2003.

L'aventure de Victoire a certainement un caractère exemplaire : elle montre combien une personne normalement insérée dans la société peut être rapidement déstabilisée et glisser dans la non-existence sociale, au point de devenir méconnaissable. Le retour de Victoire et sa « récupération » étonnante dans une certaine normalité interdisent toute lecture éducatrice ou militante de cette fable, mais elle n'en constitue pas moins un cas exemplaire de la fragilité du lien social.

Quelques éléments de ce récit précisent la condition de l'individu contemporain au sein de la société urbaine. Ainsi, la fuite irrationnelle de Victoire, au début du roman, met en place une énigme, qui s'avère très efficace sur le plan narratif : le lecteur guette une explication qui, en toute logique, ne devrait pas être celle qui sera donnée à la fin du récit. Cette fuite montre que Victoire estime que son malheur ne regarde qu'elle et qu'aucune intervention des instances sociales ne saurait lui venir en aide. Elle tire un trait sur Felix ; elle disparaît.

Prendre du champ, disparaître, s'éclipser momentanément pour fuir un problème est une solution qu'adoptent souvent les protagonistes des romans d'Echenoz ; dans *L'Equipée malaise*, dans *Nous trois* ou dans *Je m'en vais*, elle est le point de départ d'aventures, au cours desquelles le personnage fait l'objet d'agressions souvent plus sévères que celle qu'il fuyait. Pour ne pas être accusée d'un crime qu'elle n'a pas commis, Victoire va ainsi s'exposer à être trahie, volée, méprisée et agressée sexuellement.

Disparition, réapparition, tel est aussi le régime auquel est soumis Louis-Philippe, l'autre personnage du roman. Ami de Victoire, il surgit à ses côtés et disparaît à nouveau sans la moindre explication, comme un djinn des *Mille et Une Nuits*, ou comme Béliard, le gnome qui dans *Les Grandes blondes* servait de conseiller à une autre fugitive, Gloire. Faut-il comprendre qu'en l'absence de toute responsabilité mutuelle, l'existence sociale se résumerait, pour Echenoz, à cette alternance de rencontres ponctuelles, de disparitions et de retrouvailles inopinées ? La réapparition finale de celui qu'on croyait mort montre que la disparition est devenue une modalité de la vie en société. Chez Echenoz, on est toujours le disparu¹ de quelqu'un : Félix, à son tour, demandera à Victoire où elle était passée...

En posant que la discontinuité constitue la forme contemporaine de l'existence individuelle, Echenoz s'ouvre des possibilités inventives tout

1. Dans le roman de Kafka, *Der Verschollene* (Le Disparu) la disparition est la conséquence d'un verdict définitif et signifie un véritable anéantissement social, une dilution dans le non-être ; pour Echenoz, elle n'affecte que des sujets relationnels et non l'essence d'un individu, ce qui, pour ce romancier, n'aurait pas de sens.

à fait inédites, comme en témoigne son dernier roman, *Au piano*¹. La logique de la disparition y est poussée à l'extrême puisque cette fois nous suivons le personnage après sa mort, dans un au-delà qui réinvestit le même espace de sa vie antérieure et s'y cale dans un redoublement discret et presque vivable, avant de se révéler infernal. Ainsi va l'expérience de la vie sociale, au rythme imprévisible de nos présences et de nos disparitions. Cette discontinuité, cette existence à éclipses est au cœur du vécu contemporain, comme le remarque Jean-Pierre Tison dans un compte-rendu de ce dernier roman :

Une soudaine dépression, un licenciement sont autant de façons de « disparaître ». Sortir d'une maison de repos ou d'une agence pour l'emploi fait de vous un revenant à l'impeccable transparence. Avec la crise économique, la fabrique des fantômes tourne à plein rendement².

Solitudes en France profonde

Victoire, comme tant d'autres personnages chez Echenoz, est une solitaire : « sans famille et tout pont coupé », elle n'offre guère de résistance aux forces érosives de la société. De plus, peu expansive de nature, elle ne brille pas dans les rencontres, se contentant d'entretenir la conversation en posant des questions. Elle est si peu diseuse que le romancier n'a pas trouvé utile de la munir d'un téléphone, outil, dont il exploite avec virtuosité les ressources dans ses autres romans. Par rapport à Victoire, Noëlle Valade, la propriétaire du pavillon loué par la fugitive au début de son périple, fait figure de championne du relationnel. Cette femme a de la vie sociale une vision assez cynique ; elle occupe « pour la forme » un emploi à temps partiel dans une banque, mais, divorcée à plusieurs reprises, c'est de ses pensions alimentaires qu'elle tire « pour l'essentiel » sa subsistance. La solitude est pour elle une solution avantageuse, puisque, dit-elle, « c'est moi qui suis ma meilleure amie. »

Les autres rencontres que fait Victoire en pratiquant l'auto-stop fournissent l'occasion de brèves vignettes sur la France profonde, qui révèlent l'immensité de la solitude et de la déréliction dans la France rurale : un agent d'assurances un peu trop compassionnel, un prêtre chargé de plusieurs paroisses et courant d'une messe à l'autre, un vieil agriculteur sans successeur, se rendant chez le notaire pour vendre son exploitation. En vivant auprès des marginaux, elle découvre qu'il faut s'y résoudre à des

1. J. Echenoz, *Au piano*, Paris, éd. de Minuit, 2003.

2. Jean-Pierre Tison, in *Lire*, février 2003.

alliances pour survivre. Après un accident de bicyclette, Victoire est prise en charge par deux chemineaux, homosexuels et quinquagénaires, chômeurs et braconniers, dont elle épouse quelque temps le mode de vie. Cette petite expérience d'utopie alternative n'aura rien d'enthousiasmant, mais ce sera quand même l'unique moment d'humanité vraie qu'elle aura rencontré sur sa route.

Echenoz avait déjà peint des marginaux et des clochards, mais il s'agissait toujours de personnages vivant à Paris ou dans sa proche banlieue, dans une aire géographique que le romancier connaît bien et dont il ne se lasse pas d'observer les transformations. Dans *Un an*, il rompt avec cet ethnocentrisme francilien et nous entraîne en province. Victoire, à la gare Montparnasse, a pris le premier train pour Saint-Jean-de-Luz, la localité la plus éloignée de Paris et à deux pas d'une frontière. Cette région, qu'elle traverse hors saison touristique, est montrée sous son jour le plus morne, sans couleurs et sans pittoresque : les Landes, plates et rectilignes à l'infini... Victoire y visite quelques stations balnéaires désertées, se logeant dans des hôtels modestes et vides. Un accord immédiat s'établit entre ce paysage et son errance :

[...] elle regardait ce panorama sans domicile fixe qui ne déclinait rien de plus que son identité, pas plus un paysage qu'un passeport n'est quelqu'un, signe particulier néant¹.

Autant les boulevards parisiens, quand Victoire les retrouve, sont animés et chaleureux, autant le grand Sud-Ouest où elle se perd est privé de toute vie particulière, se contentant d'être l'espace où peut se déployer le trajet-boomerang de la disparition.

Psychologie minimaliste et étude de comportement

Si son manque d'intérêt pour l'introspection psychologique apparente Echenoz aux auteurs du Nouveau Roman, son parti-pris comportementaliste l'en distingue nettement :

On n'entre pas dans un personnage. Mais pour rendre compte de la psychologie du personnage, moi, je choisis de montrer matériellement son rapport au monde, aux situations, aux gens, en faisant l'hypothèse qu'on pourrait déduire quelque chose de sa personnalité à partir de la stricte relation de son comportement².

1. J.Echenoz, *Un an*, *op. cit.*, p. 12.

2. Site Internet de *Regards*.

Le lecteur n'aura donc pas accès aux états d'âme de Victoire et ce n'est qu'à partir de ses faits et gestes qu'il peut les imaginer. Lorsqu'elle comprend que Gérard, son nouvel amant, ne viendra pas la rejoindre et l'a abusée, sa honte et sa colère n'éclatent pas en de longs discours, mais elle se lance dans un nettoyage frénétique de tout le pavillon, autre façon d'exprimer son désarroi. La description des personnages qu'elle rencontre en chemin se résume à quelques notations vestimentaires, à la mention d'un objet fétiche — tels cette « tétine fluorescente surdimensionnée » ou cette « silhouette de sapin déodorant » qui pendent aux rétroviseurs des voitures et semblent symboliser toute la destinée de leur propriétaire. Il y a évidemment beaucoup d'humour et un peu d'arbitraire dans cette harmonie supposée entre des gestes ou des objets et des états subjectifs, mais cette sémiotique est moins directive que les introspections d'un narrateur fin psychologue.

Lancé dans un récit en focalisation externe, le lecteur est d'autant plus surpris de rencontrer l'expression directe d'une pensée ou d'un sentiment, comme cette étonnante définition de l'amour que Louise assène à son amie à travers la vitre de son guichet de gare :

Et puis tu sais comme est l'amour, toujours pareil, c'est la compassion ou le reflet.¹

La formule, un peu trop grandiloquente, suffit à faire taire Victoire venue demander un service, mais elle exclut aussi toute velléité de commentaire psychologique, justifiant en quelque sorte l'antipsychologisme de l'écrivain. Les discours rapportés ont souvent, chez Echenoz, une résonance saugrenue, qui ne laisse apparaître leur vérité que dans un deuxième temps. Ainsi du conducteur de la voiture des pompes funèbres qui rassure Victoire en indiquant que le cercueil qu'il transporte est vide : comment pourrait-il savoir à quel point son commentaire professionnel est inopportun pour elle, mais sera finalement confirmé par la suite du récit ?

ne vous inquiétez pas, je roule à vide aujourd'hui. De toute façon c'est très calme en ce moment, la médecine a fait tant de progrès. Les gens ne meurent plus. Vous allez où, après² ?

L'attention qu'il n'accorde pas à la psychologie et aux possibilités d'identification qu'elle offrirait aux lecteurs, Echenoz la reporte sur l'ethnologie

1. J. Echenoz, *Un an*, op. cit., p. 108.

2. *Idem*, p. 62-63.

de la société contemporaine en douant son narrateur d'une grande capacité d'observation et de classification : à défaut d'être pénétrés dans leurs sentiments et leurs intentions, les personnages sont observés et rangés en classes et sous-classes d'après leur comportement. Nous faisant pénétrer avec Victoire dans un hôtel de la chaîne Formule 1, le narrateur en analyse aussitôt la clientèle dont il propose une brève et très véridique typologie en fonction de la durée d'occupation des chambres¹. Lorsqu'elle en est réduite à faire alliance avec les routards agglutinés autour de la gare de Toulouse, il en décrit le mode de vie, à la manière d'un anthropologue en visite dans une tribu amérindienne². Attentif aux relations que les individus nouent avec les objets de la vie contemporaine, Echenoz s'amuse à décrire les voitures comme autant d'espaces individualisés, qui non seulement reflètent le niveau de vie de leur occupant, mais se sont imprégnés, à l'usage, de leur affectivité :

Elle dût ensuite patienter quelques heures avant que parût, inattendue en cet espace désert, une Saab ardoise métallisée aux sièges en cuir fauve et dont le pare-brise s'ornait d'un caducée de l'an passé. Elle était menée par un homme seul, tout aussi muet que l'exploitant, mais dont les silences dénotaient peut-être une légère ivresse, un éventuel désespoir. L'installation quadriphonique délivrait [...] des arrangements de Jimmy Giuffrè dans une légère odeur de cachou, de tabac de Virginie où s'immisçait un lointain parfum de femme disparue³.

Le social, observé de l'extérieur par le narrateur ou le personnage, prend une apparence cocasse, qui s'exprime sous formes d'énumérations saugrenues, d'inventaires burlesques ou de petits sommaires récapitulatifs qui donnent l'impression que le romancier nous livre la synthèse de ses observations. On trouve dans *Au piano* un amusant exemple de ces descriptions qui font entrer dans le singulier contingent du récit des typologies d'allure savante qui apparaissent d'autant plus décalées au sein d'une fiction qu'elles sont justes et bien observées ; il s'agit, cette fois, de la prostitution de femmes immigrées sur les boulevards extérieurs de Paris :

On suivit d'abord la rue de Clignancourt [...] avant d'accéder aux boulevards extérieurs dont les trottoirs étaient sporadiquement peuplés de très jeunes femmes nigérianes, lithuaniennes, ghanéennes, moldaves, sénégalaises, slovaques, albanaises ou ivoiriennes. Courts vêtues sous leur parapluie, elles étaient à peu près sans cesse observées par quatre catégories

1. *Idem*, p. 56.

2. *Idem*, p. 72-79.

3. *Idem*, p. 69.

d'hommes : premièrement, les proxénètes bulgares ou turcs installés çà et là non loin, bien au chaud dans de grosses cylindrées, après leur avoir fait les recommandations d'usage (Pas moins de trente passes par jour, au-dessous de vingt-cinq on te casse une jambe) ; deuxièmement les clients à l'intention desquels, jour et nuit, elles déclamaient sur tous les tons le même alexandrin parfait, classiquement balancé avec césure à l'hémistiche (C'est quinze euros la pipe et trente euros l'amour) ; troisièmement les forces de l'ordre qui se présentaient, elles, surtout la nuit mais pas trop méchamment (Bonjour bonjour, c'est la police, vous avez des papiers d'identité ? Non, aucun document ? Pas même de photocopie ?) ; sans parler, quatrièmement, des équipes de télévision veillant à ce que, lors de la diffusion du millième reportage sur ce thème en deuxième partie de soirée, conformément à la loi sur la protection de l'image des personnes, les visages de ces travailleuses paraîtraient dûment floutés à l'écran¹.

En décalage complet avec l'histoire du pianiste, la présentation un peu scolaire et scrupuleuse de ce tableau des mœurs de notre époque se charge d'une ironie qui dispense le romancier de tout commentaire.

Parcours d'écriture : le motif de la balle de golf

Echenoz répète que le meilleur accès au réel n'est pas la vue, mais le son. L'attention portée à la « bande sonore » quel que soit l'espace traversé, est une des originalités de ses romans. Ses personnages ont l'oreille si fine qu'ils frisent parfois la paranoïa. Victoire ne tarde pas à s'interroger sur les bruits étranges qui se font entendre près de son pavillon :

Nul écho non plus n'émanait des demeures alentour bien que Victoire, au bout de quelque temps, commençât de percevoir des sons légers, parfois, aux environs du pavillon. C'étaient des bruits de chute ou de chocs discrets, à peine audibles, de nature et d'amplitude variables, étouffés ou mats, parfois suivis de rebonds : une fois ce fut un éclat de verre brisé, un autre un impact de grosse caisse, un grincement bref, un pétard faisant long feu, une seule fois un cri étouffé².

Comme elle, le lecteur se met à l'affût pour tenter de comprendre l'origine de ces bruits et leur signification pour la suite de l'intrigue. Cet élément énigmatique se combinera avec d'autres, comme la réapparition de Louis-Philippe, pour orienter la lecture vers une intrigue policière. D'autant plus que ces bruits reviennent :

1. Jean Echenoz, *Au piano*, *op. cit.*, p. 61-63.

2. *Un an*, *op. cit.*, p. 23-24.

Victoire était remontée dans sa chambre d'où, s'étant allongée pour tenter de réfléchir, elle perçut un des chocs discrets déjà repérés, suivi de deux autres. Cette fois, ce fut d'abord sous forme de gong, puis de clapotis, puis de frisson de feuilles froissées. Mais pas plus que les fois précédentes elle ne parvint à déterminer leur origine¹.

Ces bruits restent mystérieux jusqu'à ce qu'une balle en provenance du golf voisin fasse voler en éclats la glace arrière de la voiture de Louis-Philippe, qui se trouvait par hasard de passage. Les balles de golf se mettent alors à proliférer, « comme des œufs de Pâques aléatoires » remplissant les journées de Victoire, qui en fait collection. Le motif ne disparaît pas avec son départ du pavillon ; il poursuit métaphoriquement son parcours dans la suite du roman. Le trou circulaire laissé par la balle de golf dans la vitre trouve son équivalent dans l'hygiaphone d'un guichet de gare parisienne et même les marrons qui tombent des arbres du Boulevard Arago rebondissent sur les voitures « en négatifs des balles de golf² ». Cette image n'a d'autre utilité que d'accompagner le trajet hasardeux du personnage d'un semblant de nécessité ; il suggère une structure, esquisse un fil conducteur, un leitmotiv gratuit et ludique, doublant le périple que Victoire accomplit dans le monde de la précarité et de la désocialisation. Echenoz n'est jamais à court d'images pour exprimer l'inconsistance de l'individu contemporain, la contingence de ses actes et de ses pensées :

À part ça, tout le monde avait l'air normal. Les gens sur le trottoir d'en face allaient et venaient avec leurs idées, leur petit sac gélatineux de pensées frémissant comme une fleur translucide au-dessus de leur tête, ballottant au rythme de leurs pas³.

Ces décrochages soudains, ces détours gratuits par lesquels l'univers de la diégèse refuse d'être envahi par les référents, se dérobe à l'ennuyeux reportage et s'affiche comme pure textualité, mettent en avant la logique propre de l'écriture. Libre et fantasque, celle-ci cohabite finalement avec les appels du réel, sait les faire entendre sans se résorber en eux.

Les médiations que la sociocritique supposait entre les forces agissantes dans le champ social et les structures qui composent une œuvre littéraire à un moment donné n'existent pas de façon théorisable : elles restent du domaine de l'empirique, de la pratique, du savoir-faire de l'écrivain. L'exemple d'Echenoz montre qu'à condition d'avoir une certaine attention et sensibilité sociologiques, chaque écrivain est capable de mettre

1. *Idem*, p. 31-32.

2. *Idem*, p. 109.

3. Jean Echenoz, *Nous trois*, Paris, éd. de Minuit, 1992, p. 211.

en place dans ses œuvres des médiations particulières ; celles-ci, sans produire nécessairement un discours social cohérent, transposent à divers niveaux de l'expression littéraire ce qui nous paraît être une authentique expérience du social. L'ironie d'Echenoz, qui vise principalement la société, fait peu à peu partie de son style que tout lecteur ne tardera pas à reconnaître. Médiation parmi d'autres possibles, elle installe, roman après roman, un univers commun entre lui et ses lecteurs et parvient à faire d'une fiction un interprétant disponible pour analyser et comprendre la réalité du monde social.

Auteurs

Bruno Blanckeman, professeur de Littérature française à l'Université de Rennes II est spécialiste du roman contemporain. Publications récentes : *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, aux éditions Septentrion, P.U.Lille, 2000, et *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*. Paris, Ed. Prétexte, 2002.

Hélène Boisson, née en 1976 à Montpellier, ancienne élève de l'E.N.S., agrégée de Lettres, est A.M.N. à l'Université Paul-Valéry où elle effectue une thèse de Littérature générale et comparée sur « Témoignages, dossiers, documents : les formes romanesques de l'enquête historique (1970-2000) ».

Élisa Bricco est assistante de littérature française à la Faculté des langues et littératures étrangères de Gênes et traductrice. Parmi ses publications récentes : René Char, *Lontano dalle nostre ceneri*, ed. San Marco dei Giustiniani, Gênes, 2003.

Isabelle Charpentier, maître de conférences au département de Sciences Politiques de l'Université de Versailles-Saint-Quentin et chercheur associée au CSE-CNRS-EHESS. Sa thèse, *Une intellectuelle déplacée — Enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux* est à paraître prochainement.

Stéphane Chaudier est maître de conférences à l'Université Jean-Monnet de Saint-Etienne, où il enseigne la stylistique française. Membre du Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC), il a publié en 2004 *Proust et le langage religieux, la cathédrale profane* aux éditions Honoré Champion. Autre publication récente : « La chair se fait verbe : poétique de Pierre Michon », in actes du colloque Pierre Michon, Université de Saint-Etienne, 2002.

Jeanne-Marie Clerc est professeur émérite de Littérature comparée à l'Université Paul-Valéry. Spécialiste des littératures francophones,

elle a consacré, entre autres, plusieurs études à des auteurs maghrébins (*Assia Djebbar. Ecrire, transgresser, résister*, éd. L'Harmattan, 1997) et à des romanciers issus de l'immigration.

Michel Collomb est professeur de Littérature comparée à l'Université Paul-Valéry. Dans le cadre de l'axe « Esthétique, littérature comparée, histoire des idées » du Centre d'étude du xx^e siècle, il anime diverses recherches sur le roman contemporain. Récentes publications : « Les émissions littéraires et la réception croisée des écrivains français et allemands », in actes du colloque *Relais et passages*, Université d'Amiens, éditions Kimé, 2004 ; « Nous sommes historiques... » Paul Morand, *Chroniques de l'homme maigre, 1940-1941*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 272, Lille, 2003.

Philippe Marty est agrégé d'allemand et maître de conférences (HDR) en Littérature comparée à l'Université de Nice. Membre du Centre d'étude du xx^e siècle, il participe à la traduction des essais d'esthétique sociologique de Georg Simmel, dont le premier volume est paru en 1998 (*La Parure et autres essais*, Paris, éd. de la M.S.H.). Publications récentes : Friedrich Hölderlin : *Nachtgesänge / Chants de nuit* (édition bilingue), introduction, traduction et notes, Montpellier, éd. Grèges, 2002 ; « Monades. Leibniz, Valéry », in : Valéry et la philosophie, *Bulletin des études valéryennes*, éd. L'Harmattan, janvier 2004.

Jochen Mecke est titulaire de la chaire de *Romanistik* à l'Université de Regensburg. Il est l'auteur de nombreux travaux sur le roman moderne, le cinéma et les hyperfictions français et espagnols. Publications récentes : *Kino (Ro)mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*, en collaboration avec Volker Roloff, Tübingen, Stauffenburg, 1999 ; *Titel-Text-Kontext. Der literarische Text und seine Randbezirke, Festschrift für Arnold Rothe*. Berlin, Galda & Wilch, 2000.

Marie-Elaine Mineau, née en 1975 au Québec, effectue un doctorat de Littérature Générale et Comparée à l'Université Paul-Valéry sur « Nouvelles orientations de la théorie littéraire en France durant les années 1980 et 1990 ».

Pascal Mougin est maître de conférences de Littérature française à la Sorbonne Nouvelle. Ses principales publications portent sur Claude Simon et Francis Ponge.

Annie Pibarot, maître de conférences de Littérature française à l'IUFM de Montpellier, est membre du Centre d'étude du xx^e siècle. Ses travaux portent sur des écrivains du xx^e siècle, tels que Leiris, Duras,

Bataille, Clancier, Bauchau, sur l'écriture autobiographique et l'autofiction. Publication récente : *Michel Leiris, des premiers écrits à « L'Age d'homme »*, ed. Théâtète, 2004.

Isabelle Rabadi a soutenu en 2000 un doctorat de Littérature française à l'Université de Paris III sur « Nouveaux savoirs et nouveaux réalistes dans le roman français à la fin du xx^e siècle : Chevillard, Deville, Echenoz, Toussaint ».

Anne Roche, professeur émérite de Littérature française à l'Université d'Aix, est l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'histoire littéraire. Parmi ses publications récentes, *Celles qui n'ont pas écrit : récits de femmes dans la région marseillaise*, Edisud, 1995 ; *L'Atelier du scénario-éléments d'analyse filmique*, Dunod, 1999.


Mauricio Segura, d'origine chilienne, vit au Québec où il enseigne comme professeur au département d'études françaises de l'Université Concordia, à Montréal. Il est l'auteur de deux romans et a publié des articles sur les littératures des communautés culturelles au Québec.

Gérard Siary, professeur de Littérature générale et comparée à l'Université Paul-Valéry, est spécialiste des relations culturelles entre l'Europe et l'Extrême-Orient. Publications récentes : *Ihara Saikaku, L'Homme qui ne vécut que pour aimer*, traduit du japonais [*Kôshoku ichidai otoko*] par G. Siary, avec la collaboration de Mieko Nakajima-Siary, Arles, Philippe Picquier, 2001 ; « Les origines du *shishôsetsu*. Je n'est pas un autre que vous et moi » in Philippe Forest et Claude Gauvain (Éd.), *Les Romans du Je*, Nantes, Pleins Feux, 2001, p. 273-299.

Mirjam Tautz, née en 1975 en Allemagne, achève à l'Université de Paris IV une thèse de Littérature comparée sur « Traduction et réception du roman français contemporain en Allemagne : Ph. Djian, J. Echenoz, S. Germain ».

Florence Théron est maître de conférences de Littérature comparée à l'Université Paul-Valéry. Ses travaux portent principalement sur l'image de la femme dans les littératures germaniques, scandinaves et françaises aux xix^e et xx^e siècles. Elle est la responsable du colloque « Je t'aime, je te hais. Le couple au théâtre » qu'organisera le Centre d'étude du xx^e siècle en février 2006. Publication récente : « Jean Giono et Knut Hamsun », in *Jean Giono dans sa culture*, PU de Perpignan/Public. Université Montpellier III, 2003.

Jean-Bernard Vray est professeur de Littérature française du xx^e siècle à l'Université Jean-Monnet de Saint-Étienne. Il anime au sein du CIEREC le groupe « Textes et intertextes » qui a organisé en novembre 2004 le premier colloque universitaire consacré à Jean Echenoz. Dernière publication en collaboration avec D. Méaux : *Traces photographiques, traces autobiographiques*, actes du colloque du CIEREC, Saint-Etienne, 2004.



Cet ouvrage a été réalisé par le service des
PUBLICATIONS DE MONTPELLIER III
université Paul-Valéry
publications@univ-montp3.fr
<http://publications.univ-montp3.fr>

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2005

