



HAL
open science

Alan Pauls, l'écriture ou l'arène de l'intime
Gersende Camenen

► **To cite this version:**

Gersende Camenen. Alan Pauls, l'écriture ou l'arène de l'intime. Raison-publique.fr : arts, politique, société, 2011, Grammaires de la vulnérabilité, 14, pp.309-323. hal-03133864

HAL Id: hal-03133864

<https://hal.science/hal-03133864>

Submitted on 20 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.

ALAN PAULS, L'ÉCRITURE OU L'ARÈNE DE L'INTIME

*Gersende Camenen**

Je peux envisager l'intimité amoureuse d'un couple comme le terrain, l'arène des plus extraordinaires combats, des passions les plus exceptionnelles, des découvertes les plus intenses. Je n'ai pas besoin d'autre chose. Pour moi, l'intime c'est le monde. C'est plutôt ça le vrai sujet de mes fictions, l'intime¹.

À la lumière de ces déclarations, on peut, sans prendre trop de risques, dire d'Alan Pauls qu'il est un écrivain de l'intime. L'auteur argentin se définit comme tel en se donnant un véritable programme d'écriture, fondé sur une conception à la fois politique et poétique de l'intime.

Ce qui frappe, au premier abord, c'est l'approche absolue, radicale, de l'intime, posé comme une totalité qui coïnciderait entièrement avec le monde. Instance dynamique et ouverte, l'intime est, pour l'écrivain, un lieu de tensions dramatiques, une interface qui met le sujet aux prises avec le monde et non un enclos où il se recréerait à l'abri d'un regard extérieur. Intersubjectif, conflictuel, l'intime est agonistique. Il est, en ce sens, éminemment politique.

* Gersende Camenen est maître de conférences à l'Université François Rabelais-Tours en traduction et littérature latino-américaine. Elle également traductrice aux éditions Gallimard et pour la revue en ligne <www.retors.net>.

¹ Entretien avec Alan Pauls, *La Femelle du requin*, Paris, hiver 2007-2008, p. 63.

L'autre remarque, plus incidente en apparence, est néanmoins tout aussi décisive. Alan Pauls fait de l'intime le sujet de ses « fictions », désignant notamment par ce terme ses romans. S'il est vrai que Pauls écrit essentiellement des récits fictionnels, il ne dédaigne toutefois pas l'essai, ni l'autobiographie et s'intéresse également au journal intime. Ce que laisse donc entendre ce parti pris de la fiction, c'est peut-être un certain rejet de la confession, de l'autobiographique comme révélation, d'une littérature qui dit trop ouvertement le Moi sans prendre de détours. La fiction, mais une fiction modelée par le souvenir et s'ouvrant peu à peu à l'archive personnelle de l'écrivain – une fiction impure, elle aussi intersubjective et conflictuelle – serait peut-être le médium d'une intimité qui ne peut avancer sans garder le masque de la pudeur.

C'est en suivant cette double piste, de l'intime comme lieu politique et du lien profond qui l'attache à la fiction, que l'on se propose d'analyser l'écriture de Pauls dans ses deux derniers romans, *Histoire des larmes* (*Historia del llanto*, 2007²) et *Histoire des cheveux* (*Historia del pelo*, 2010³), conçus comme les premiers volets d'une trilogie sur l'Argentine des années 1970. Dans cette série, l'écrivain ressuscite des traces de la mémoire collective et tisse sa trame sur des emblèmes, minimes et excentriques : les larmes pour évoquer la sensibilité, valeur exacerbée dans le premier volet qui retrace des moments phares du début de la décennie à travers l'expérience d'un enfant ; les cheveux, en l'occurrence ceux du héros totalement obsédé par l'aspect de sa masse capillaire, dont les transformations permanentes, cauchemar de ce pauvre fétichiste, servent à décrire une société obnubilée par l'image où la coupe que l'on exhibe est la marque d'une appartenance sociale et politique forte (soit la bourgeoisie capitaliste, libérale et conservatrice, soit la militance). Est enfin annoncée une *Histoire de l'argent* (*Historia del dinero*) une histoire dont on peut imaginer qu'elle s'intéressera aux ressorts économiques d'une société argentine qui voit surgir une violente révolution armée, animée par une idéologie de la « libération », et qui fait la marque de ces tumultueuses années 1970 dans les pays du Cône Sud.

² *Histoire des larmes*, trad. V. Raynaud, Paris, Christian Bourgois, 2008.

³ *Histoire des cheveux*, trad. S. Mestre, Paris, Christian Bourgois, 2010.

Ces deux romans ne s'imposent pas d'emblée comme les plus « intimes » de l'œuvre de Pauls. On pourrait même y voir une sorte de dilution de l'intime dans la masse partagée des souvenirs, tant le collectif envahit ces deux romans de la mémoire. De fait, la matière de l'intime est abondante, dès le début de l'œuvre, presque évidente dans le premier livre de Pauls, *La Pudeur du pornographe* (*El pudor del pornógrafo*, 1984), roman épistolaire qui interroge les méandres d'une relation amoureuse entre le narrateur-amant et sa maîtresse qu'il observe à distance jusqu'au jour où celle-ci fait basculer la relation, essentiellement voyeuriste, dans un jeu de massacre. Le corps, ses humeurs et ses déformations grotesques fournissent l'argument de *Wasabi* (1994), récit drôlatique dans lequel un écrivain argentin en résidence à Saint-Nazaire se fait prescrire une pommade homéopathique au goût de moutarde japonaise pour soigner un kyste et, après en avoir abusé, se perd dans une errance délirante sous le signe de la métamorphose. Le vagabondage de l'écrivain s'achève lorsqu'à la fin du roman il apprend sa future paternité et comprend alors que sa jeunesse se termine. La passion et la maladie se retrouvent dans le flamboyant *Passé* (*El Pasado*, 2003), fresque intime, dense et fascinante, sur la descente aux enfers d'un couple amoureux qui ne parvient pas à se séparer. Couronné du prestigieux prix Herralde, *Le Passé* est un roman-fleuve et une réflexion sur l'excès d'amour et de mémoire. Enfin, après avoir consacré un essai aux journaux intimes d'écrivains, Pauls a en quelque sorte livré le sien dans un écrit de commande sur le thème de la plage, *La vie pieds nus* (*La vida descalzo*, 2007), essai aux accents autobiographiques où la plage est une page blanche sur laquelle l'écrivain projette ses rêves, sa nostalgie dans les bribes d'une confession à demi-mots. Méditation sur le désir et l'érotisme, sur la jouissance de la privation et les modèles de société qu'on peut fonder sur celle-ci, ce texte hybride est aussi un récit d'enfance qui avec une grande délicatesse se remémore la naissance d'une autre passion, la lecture.

Si l'écrivain investit ainsi le champ de l'intime sous diverses formes dans tous ses précédents, ces deux *Histoires* marquent néanmoins une césure. C'est parce que l'intime y apparaît sous une forme moins « pure » que ces deux romans nous semblent particulièrement intéressants. Le flirt constant dans l'ensemble des précédents ouvrages de Pauls, entre

le politique et l'intime et, conjointement, entre la fiction et d'autres formes d'écriture, est ici présenté comme un projet, assumé comme une recherche, et sans doute amplifié par la réception. Les frontières de l'intime, à n'en pas douter, s'en voient profondément bouleversées.

UNE HISTOIRE INTIME DES ANNÉES 1970 EN ARGENTINE

312 En choisissant d'écrire sur les années 1970, Pauls s'attaque à une époque complexe et bien connue de l'Histoire argentine, mais surtout à un héritage politique et culturel encore très chargé d'affects car défendu – voire capté – par des témoins historiques ou leurs descendants. Si le récit de la dictature militaire fait consensus en suscitant une condamnation (quasi) générale dans la société argentine, celui des troubles années 1970-1976 – celles du retour et de la mort de Perón, de la division de ses partisans, du militantisme armé, et de l'échec des mouvements « de libération » – reste à écrire. Non pas qu'on n'ait jamais écrit sur ces années : bien au contraire, les textes – documentaires, testimoniaux – abondent sur cette époque mythique. Mais trop mythique peut-être, pour avoir pu, jusqu'à présent faire l'objet d'un débat public dépassionné, la chronique de ces années hante aujourd'hui les esprits et, tel un « fétiche qui cache sa biographie⁴ », essaime dans la littérature argentine de ces dernières années⁵.

La trilogie de Pauls s'inscrit donc dans ce contexte, celui d'une relecture de l'histoire récente par la littérature, ou, plus exactement, celui d'une récupération, d'un travail de la mémoire collective par la littérature. L'écrivain joue en effet de cette frontière, épistémologique et politique,

4 N. Casullo, « Los 70' "el peronismo de la liberación", una edad atragantada », *Rayando en confines*, http://www.rayandolosconfines.com.ar/reflex9_casullo.html.

5 Voir, entre autres, J. P. Feinmann, *Timote* (Buenos Aires, Planeta, 2009) et C. Reato, *Operación Traviata* (Buenos Aires, Mondadori, 2009) qui abordent, depuis des points de vue différents, les assassinats les plus retentissants de la vie politique argentine, attribués à l'organisation Montoneros. *Timote*, tout comme *Histoire des cheveux*, revient sur celui du général Aramburu (1970) ; *Operación Traviata* sur celui du syndicaliste Rucci (1973) ; M. Caparrós, *A quien corresponda* (Anagrama, 2008), et sa vaste recherche sur le militantisme des années 70, *La voluntad, Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1966-1978*, Buenos Aires, Norma, 2007.

entre histoire et mémoire, en s'emparant de deux concepts clefs : celui d'« Histoire » (titre donné à ses récits) et celui de « Témoignage » qui est le sous-titre générique d'*Histoire des larmes*. Le héros d'*Histoire des larmes* est un enfant de classes moyennes, dont les parents sont divorcés et qui a grandi, nourri de la lecture de bandes dessinées de super-héros et de revues et prospectus militants. Son entourage le croit doté d'un don exceptionnel d'empathie. Si sa mère, femme-enfant constamment perdue dans un nuage de narcotiques préfère oublier son fils en le laissant souvent à la garde de ses proches ou de ses voisins pour échapper à sa condition de femme abandonnée, son père, un homme volage, promène son fils comme un trophée dans une société « progressiste » où la compassion et le sentimentalisme battent en brèche les valeurs conservatrices. Mais le jour où, devant les images du Palais de la Moneda en flammes retransmises par la télévision, il est incapable de pleurer, le jeune apprenti militant est bouleversé. Ce récit d'enfance interroge avec un humour ravageur et une sensibilité palpable les grands mythes de l'époque mais aussi la difficulté de grandir. Dans *Histoire des cheveux*, le protagoniste est lui aussi issu de la bourgeoisie. Cette condition, il la porte sur ses cheveux blonds et lisses, une véritable croix dans les années 1970, où il fait bon avoir le cheveu noir et crépu. Ce traumatisme initial ouvre la voie à un délire capillaire qui poursuit le héros jusqu'à l'âge adulte, et se manifeste à chaque époque, quand la mode qu'elle soit musicale, vestimentaire ou politique, dicte sa loi aux salons de coiffure. Dans sa quête de la coupe parfaite, ce fétichiste retrouve, devenu adulte, des fantômes de son passé – camarades de classe, anciennes petites amies – mais aussi de l'histoire collective – un fils de guérillero vivant en France et détenteur d'une relique de la lutte armée, la perruque blonde d'une guérillera mythique.

Ainsi ces récits ne sont-ils pas simplement des histoires minimes, presque dérisoires, mais recouvrent, par leur titre même, l'Histoire, certes toujours fragmentaire et décalée, des années 70. Ce que propose en somme Pauls c'est un regard intime sur l'histoire collective, en s'arrêtant, de manière presque obsessionnelle, sur des objets infimes, prismes de l'époque qu'ils traversent. En effet, c'est à la lecture d'un bref traité d'histoire culturelle que semble nous inviter le titre de chaque

livre, de cette histoire qui délaisse les paradigmes de l'histoire politique et sociale en posant comme principe épistémologique que c'est par l'objet anthropologique et/ou l'objet culturel, si minime soit-il (et sans doute a-t-il d'autant plus de valeur qu'il est petit, infime et « sans histoire ») que l'on peut interroger le passé, le réfléchir plutôt que le recomposer. L'écrivain agit ici comme une sorte d'anthropologue culturel, mais de l'intérieur même de la fiction à laquelle il confère une capacité à tenir un discours vrai sur le passé.

Pour ce faire, l'écrivain donne accès au passé par des voies excentriques, à travers ces emblèmes corporels définis comme des « gisements » de la mémoire⁶ où l'intime côtoie le politique : larmes dans un cas, cheveux dans l'autre. Les larmes représentent la preuve, christique, d'une empathie prodigieuse, valorisée par une culture qui se veut « progressiste » en se définissant contre l'ordre ancien, « conservateur et machiste ».

Dans l'immédiat, il achète l'admiration de son père en pleurant. Il peut percevoir dans quelle mesure avoir la larme facile fait d'une certaine façon de lui un trophée que son père peut promener de par le monde avec une fierté unique et qu'il n'aura à partager avec nul autre père, contrairement aux prouesses sportives, à une lascivité précoce et même à l'intelligence, des vertus enfantines non sans valeur mais bien trop répandues. Très vite, il a conscience d'être une sorte d'enfant prodige [...] Son truc à lui ? C'est la sensibilité. Écouter, parfois pleurer, très rarement parler. [...] Bien évidemment, il ne tient pas ce talent de son père, formé à une école pour qui l'introspection et les mots qui l'expriment sont une perte de temps sinon une faiblesse⁷.

L'écrivain se saisit de l'emblème d'une certaine conception de l'intimité qui triomphe alors – une sorte d'empathie pleine de bons sentiments – pour mieux s'en démarquer et pointer les dangers de ce sentimentalisme. Nous y reviendrons. Quant au cheveu, il est l'outil et l'allégorie de la « transition

6 J. Nuñez, « Se busca un lector incómodo », entretien avec Alan Pauls, *Revista ñ*, Buenos Aires, 7 avril 2010, <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/04/17/_-02182313.htm>.

7 A. Pauls, *Histoire des larmes*, op. cit., p. 31-33.

politique », conversion salvatrice du jeune bourgeois blondinet. Ce cheveu, dont « la valeur iconique n'a sûrement pas d'équivalent dans le langage », est en effet sa véritable « monnaie d'échange ». Le symbole flamboyant de son engagement, c'est la tant désirée coupe « afro ».

Les cheveux sont sa richesse, son lingot d'or. Le reste n'est sans doute que pure sensibilité d'époque, ou simple opportunisme. Le pays craque. S'il y a encore un peu de place pour les cheveux raides, il n'y en a certainement pas pour ceux qui sont blonds, car c'est une couleur bourgeoise, la couleur cipaye par excellence. Il est possible qu'il reste tout au plus un peu de place pour des cheveux raides ou bruns, noirs de jais, modèle créole ou des faubourgs, accompagnés parfois d'une moustache taillée en brosse, si caractéristiques chez les travailleurs, les assemblées syndicales ou les militants radicaux⁸.

Ce qui vient brouiller davantage encore les limites entre fiction et histoire/mémoire, et qui permet la présence de l'intime, c'est le choix de la figure paradoxale et éminemment polémique du « témoin » dans *Histoire des larmes*. Plus que la question autobiographique, c'est celle de la qualité de témoin qui importe ici : Pauls joue le témoin contre l'acteur, celui qui a vu et entendu l'effervescence de ces années, sans y participer directement. Il y a là une question de génération qui déplace l'accent depuis le « couple » historique des torturés et des disparus et de leurs bourreaux vers la masse silencieuse et anonyme, et entraîne un choix générique. Au « roman de la dictature », avec ses accents épiques et romantiques, l'écrivain préfère en effet la forme du récit intimiste et du témoignage secondaire, portés par un enfant comme les autres qui n'a rien vu « directement », n'a pas compris ce qui se passait autour de lui et a vécu les répercussions des secousses politiques dans sa vie familiale et sentimentale, dans les menus détails du quotidien ou dans les constructions de son imaginaire enfantin ; c'est donc le témoignage perméable à la fiction qu'il choisit : il faut bien en effet inventer ce que l'on ne voit pas ou mal. Enfin, ce déplacement opère une relecture critique et polémique de l'époque (dés-héroïcisation de ses acteurs, chute dans le quotidien, la banalité et ses compromis).

⁸ *Ibid.*, p. 24-25.

C'est pourquoi la structure temporelle des romans suppose un va-et-vient constant entre les années 1970, théâtre des événements, et des époques postérieures. *Histoire des larmes* est ainsi un véritable feuilleté narratif qui fait se superposer les différentes époques de la vie du jeune « témoin », en ménageant des retours qui illuminent par rétroaction des moments restés incompris par l'enfant (c'est en voyant la photo d'une guérillera dans un journal militant qu'il apprend l'identité de son étrange voisin de palier, cet homme aux manières si douces et aux traits si fins, qui un jour « oublia » sa moustache) et éclairent d'un jour nouveau les grands mythes de l'époque (la clandestinité, la double vie, le sacrifice).

C'est en cela peut-être que se construit un « témoignage », dans les va-et-vient des chronologies personnelles, dans les tréfonds de la mémoire avec sa logique propre d'oblitération et de recomposition, dans la réflexion intime sur l'expérience, intime par sa matière (le quotidien d'un enfant ou d'un adolescent) mais aussi et surtout par son contact calculé avec les discours sociaux de l'époque et proposée en miroir au lecteur.

L'INTIMITÉ POLITIQUE DES AFFECTS

Cette réflexion intime se négocie, en effet, sans cesse, dans ce jeu de miroir entre les époques, celles du récit (diverses mais toutes prélevées, en une série de séquences, sur les années 1970) et le présent de notre lecture. Les narrateurs des deux romans sondent les sentiments et émotions que provoquent l'évocation de morceaux d'anthologie de la culture populaire et la mise en scène des grandes valeurs de la culture progressiste argentine des années 1970 chez les personnages principaux. Ces situations, exposées, disséquées avec un sarcasme ravageur, sont autant d'expériences singulières et ambivalentes où se déploie toute la gamme d'émotions propres au kitsch, tendresse, gêne ou dégoût.

Le personnage d'*Histoire des larmes*, en particulier, fait l'expérience inconfortable de ce qui, tout en l'attirant, induit chez lui au mieux une légère gêne, mais provoque très souvent une sorte de dégoût, sans doute parce que ces situations inconfortables, frôlant l'abject pour certaines, tissent son histoire subjective. Un bon exemple est celui de la rencontre de l'enfant avec un chanteur engagé dans un concert où, comme à son

habitude, son père l'a entraîné pour l'exhiber. Le chanteur l'enveloppe dans la mièvrerie douceâtre de ses textes, et très vite son prêchi-prêcha plein de bons sentiments provoque la « nausée » du jeune protagoniste. Le héros y voit « le grand événement politique de sa vie » car, se sentant menacé par le souvenir du chanteur, en qui il reconnaît un *alter ego* répugnant, il se met à exercer un regard critique sur ce qui l'entoure. Ce balayage suspicieux de la réalité atteint en premier lieu son père, lui qui a tant célébré ce « don » d'écoute, cette disponibilité complice qui incite les autres à empoisonner son fils de leurs confessions toxiques. Avec un humour féroce, le narrateur décrit cette habitude prise par le père comme l'initiation de son fils à une version mièvre et sentimentaliste de la lutte armée.

Chaque jour de sa vie, sans exception, il a été envoyé sur le front de la sensibilité où tout n'est que « proximité », « peau », « émotion », « partage » et « larmes »⁹.

L'épisode du chanteur engagé – dont la description renvoie à un chanteur connu de l'époque – montre qu'au bout de la chaîne des personnages qui défilent, c'est le lecteur, complice attendri, voyeur amusé ou témoin mal à l'aise qui est amené à refaire le trajet de cette expérience. On comprend alors que c'est moins l'intimité d'un personnage qui intéresse l'auteur que l'instauration avec le lecteur d'une forme de connivence, et finalement d'une intimité. Du reste, les personnages de ces deux romans sont des carrefours culturels et leur intimité est si partagée qu'elle se dissout dans les références communes. L'intimité c'est dans la lecture qu'elle se forge, et ici dans l'invitation faite au lecteur de retrouver les clefs du roman.

En effet, ce qui semble intéresser l'écrivain, c'est la façon dont les lecteurs argentins contemporains se rappellent ces années, en tant que sujets privés mais davantage encore, la façon dont on se les rappelle aujourd'hui politiquement et socialement en Argentine. Ainsi, en mettant en scène les corps (les cheveux comme lieu d'inscription du pouvoir politique et des luttes sociales, les larmes comme l'emblème d'une culture qui se veut « progressiste » et use, jusqu'au ridicule, d'une

⁹ *Ibid.*, p. 45.

stratégie du sentiment, de l'émotion et de l'identification lacrymale), et en réveillant les affects, Pauls interroge le lien profond qui unit, au-delà de la sphère privée qui nous en prive, l'intime et le politique.

À la fin d'*Histoire des cheveux*, le fétichiste capillaire fait la rencontre d'un « ancien combattant », le fils d'un guérillero mort en mission « kamikaze » dans la forêt. Ce personnage promène un maigre trésor parmi une armée spectrale, composée d'anciens guérilleros et de nostalgiques. Parmi les reliques de son père, se trouve la perruque qu'une guérillera aurait utilisée pour commettre un des assassinats les plus retentissants de l'époque. Il veut la vendre à un acquéreur dont la vie serait « exemplaire ».

318

La vie du futur acquéreur ne peut en effet être plus exemplaire qu'elle l'est. Il a été un militant, il a été prisonnier, il a consacré la seconde phase de sa vie – la même que d'autres consacrent à « s'insérer » comme des parasites dans le système politique qu'ils ont toujours rêvé de voir mis en pièces, ou à réinvestir dans d'obscures créations d'entreprises le capital de stratégie, de ruse et de manipulation qu'ils ont acquis pendant leur clandestinité, ou, comme l'ancien combattant lui-même, à traîner des pieds comme un fantôme de fantôme – à faire l'histoire de son passé politique et de ses compagnons avec lesquels il a partagé ce passé, les amis et les ennemis, les complices et les traîtres, à archiver ensuite tous les matériaux, les documents et les livres qu'il trouve à propos des luttes radicales de l'Argentine contemporaine et de ses martyrs – Norma Arrostito en premier lieu, haïe et recherchée comme personne d'autre ne l'a été pour sa participation à l'assassinat d'Aramburu, capturée par les militaires, qui la donnent pour morte, enfermée et exhibée comme un trophée, bien peignée et mise en cage, à l'École supérieure de Mécanique de la Marine pendant quatre cent dix-huit nuits, au terme desquelles elle se consacre au tarot, assassinée enfin en 1978 – et puis à devenir le plus grand collectionneur de *memorabilia* des années soixante-dix existant dans le pays tout entier¹⁰.

¹⁰ *Ibid.*, p. 213-214.

Voilà précisément ce qu'en écrivant sur ces « sales »¹¹ années 1970, il fallait essayer d'éviter : la collectionnisme mémorielle, la fixation muséale. Il fallait faire choir les « pures » années 1970 dans le magma de l'abject, ou, simplement et plus radicalement peut-être, dans les eaux tièdes de la banalité. Si le débat sur les années 1970 est ardu en Argentine, accaparé par des discours politiques ou identitaires très marqués, intouchable car figé dans le mythe, et grevé d'une lourde pompe, il fallait y entrer par le biais de l'intime. Autrement dit, il fallait prendre le risque du dérisoire, jouer du kitsch, afin de secouer toutes sortes d'affects, et parmi eux les plus mesquins, les plus abjects ou simplement les plus banals, loin du pathos et de l'horreur, dans une sorte de médiocrité entendue comme le lieu où l'on se retrouve, dans le règne du moyen, loin des extrêmes de toutes sortes. Et pour cela, jouer sur l'intimité avec le lecteur, une intimité qui, vu ses enjeux, devient une intimité politique des affects.

L'ÉCRITURE OU LA « POLITIQUE DE LA PUDEUR »

S'il est un sentiment que ces romans mettent en scène et suscitent chez leur lecteur, c'est l'étrangeté. Pour pouvoir raconter un fait, il faut d'abord le rendre étrange, le priver de la familiarité qui le lie à l'univers référentiel du lecteur, faire ressortir cette bizarrerie qui niche dans l'ordinaire ou dans les choses partagées. Cela pourrait être un principe narratif de l'écriture de Pauls.

Ainsi, rendre les mots et les choses à leur étrangeté devient une façon de mettre à distance les charmes trompeurs du familier, d'interroger des discours qui s'imposent dans les consciences, comme des valeurs partagées, comme une intimité qui usurpe son nom. Dans *Histoire des larmes*, la satire est la réponse épidermique du jeune adolescent à la contagion sentimentale à laquelle l'expose sans cesse son père. Elle s'exerce comme une méthode de distanciation du langage révélé comme pure phraséologie. Cette distanciation est particulièrement

¹¹ « Esos años – para quien indaga – obligan a ensuciarse de una manera tan extraordinaria que en su contacto es imposible salir limpio. Te rechazan y provocan fascinación », cf. Jorgelina Nuñez, *ibid.*

réussie dans ces passages désopilants du roman où les célèbres paroles d'une chanson qui appelle à la confession « sincère » et « intime », au « partage des cœurs » sont attaquées avec une ironie mordante, leur ton de complicité simpliste et intimiste raillé, renvoyé à sa vacuité « *Allez, raconte-moi, dis-moi* », dit la chanson ; mais « Mais aller où ? Raconter quoi ? Dire à qui ? » reprend l'enfant ; ou bien elles sont prises au pied de la lettre quand le jeune garçon, invité à « Sortir tout ce qu'on a en soi/Comme au printemps/Surtout rien ne doit mourir à l'intérieur¹² » vomit en laissant clairement entendre ce que lui inspire l'exhortation de la célèbre chanson. Confesseur, témoin malgré lui, prisonnier de la « représentation de gala du spectacle intime qu'il donne à l'attention de son père », l'adolescent cherche le lieu d'où voir et entendre, le lieu d'une intimité, d'une empathie qui ne peut s'établir que lorsque le sujet, libre, décide de voir ou d'écouter.

En opérant ainsi sur le discours, en redonnant sa réserve à ce petit sujet surexposé à tous les narcissismes de cette fausse intimité, Pauls nous rappelle que l'intime est « l'ensemble des liens qu'un individu décide de retrancher de l'espace social des échanges pour s'en préserver et élaborer son expérience à l'abri des regards¹³ ». En déconstruisant le discours de la proximité émotionnelle, cette sorte d'hystérie de la confession qu'il décrit avec tant d'écœurement et de drôlerie, l'écrivain pointe le danger politique de l'exploitation de l'intime et de ses fragiles affects. Loin de s'en affranchir, il manipule habilement ce qu'il raille et tente, par la lecture, de restituer aux affects leur valeur.

Écrire consiste pour Pauls à jouer avec les affects pour mieux les détourner, c'est-à-dire pour leur redonner la dimension critique dont on les a privés. Écrire, c'est alors reconstituer l'intime, ce lien qui se caractérise par une proximité entre plusieurs sujets, en l'occurrence, entre l'écrivain et son lecteur. En effet, c'est le pari d'un lecteur libre – condition nécessaire à l'établissement de ce lien d'intimité – que l'écrivain fait. Car cette proximité (celle, signifiante, qui surgit dans le partage de toute

¹² Ce sont les paroles de la chanson « Soy pan, soy paz, soy más » de Mercedes Sosa, une des égéries de la chanson engagée en Amérique latine.

¹³ M. Foessel, *La Privation de l'intime*, Paris, Seuil, 2008, p. 13.

cette gamme d'affects que Pauls réveille, celle de l'inconfort qu'il dit ressentir en se plongeant dans les années 70 et qu'il transmet au lecteur) est la condition d'une distance avec le monde social dont les hiérarchies se trouvent relativisées et, sur le mode propre au style et aux obsessions de Pauls, pathologisées, carnalisées. Contre l'idéal fusionnel prôné par le discours de la proximité émotionnelle, caractéristique des années 1970, où les sujets risquent de perdre leur autonomie (et la perdent, sans aucun doute, dans la confession incessante et impudique qui n'est que confusion des émotions), l'écrivain redonne tout son sens, subjectif et politique, à l'intime, comme série d'expériences qui façonnent le sujet (personnage et lecteur), dans son rapport aux autres et interdisent une adhésion pure et simple au système de valeurs promu par la société en place.

L'intime ainsi redéfini redevient une zone extrêmement poreuse que la fiction semble la plus à même d'approcher. Ainsi, dans les passages qui concernent la mère de l'enfant d'*Histoire des larmes*, la marche du récit se bloque, les questions sans réponse se multiplient, tout comme l'angoisse que favorise l'« inquiétante étrangeté » qui règne alors. Dans ces épisodes, le familier devient inquiétant, l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu. Lorsqu'un jour sa mère le laisse chez son voisin, un militaire en retraite, pour sortir et oublier pour un temps son statut de jeune mère divorcée, il reste, hébété et apeuré, dans la pénombre du couloir.

Il découvre qu'il est seul, que si sa mère se trouve, vivante dans un autre lieu, c'est dans ce lieu cruel, à la fois proche et inaccessible, où il ne peut la voir, mais d'où cependant lui arrive l'écho ponctuel et comme amplifié de tout ce qu'elle fait, de tout ce qui l'éloigne le plus d'elle¹⁴.

Le sentiment confus d'étrangeté s'intensifie lorsque l'enfant entre chez le voisin : l'appartement, identique au sien, à la différence près que son plan est inversé, les détails délicats et féminins de ce militaire accroissent l'ambiguïté de la situation. Quelques années plus tard, il reconnaît, non sans une certaine émotion érotico-morbide, son voisin sur la photo d'une guérillera assassinée dans un journal militant et l'on

¹⁴ A. Pauls, *Histoire des larmes*, op. cit., p. 98.

comprend alors qu'elle vivait là clandestinement sous ces traits si bien choisis. Alors les figures se mêlent dans cette grande confusion : la mère absente, perdue dans son nuage de narcotiques, le militaire-guérillero qui lui avait prodigué ce soin que sa mère lui avait refusé. Rien n'est avoué, ni confessé. Les visages et les corps viennent simplement se déposer dans la grande archive en images de l'enfant. Confusion des figures dans le grand signe du corps maternel, à la fois proche et lointain, nourricier et léthal, rencontre de l'Histoire collective et des histoires individuelles : l'intimité devient une zone extensive, presque opaque, tandis que les discours sociaux si marqués dans le reste du roman se diluent et que le texte jusque-là si acerbe, si drôlement cruel dans la singerie de ces discours, lentement lâche prise, dénoue ses réseaux jusque-là si serrés.

Si l'écrivain ouvre peu à peu la fiction aux thèmes les plus intimistes, l'intime ne s'y dilue pas dans une fausse transparence. Bien au contraire, le récit se densifie en se peuplant de fantômes et de doubles, en rejetant vers l'« au-delà du récit »¹⁵ l'élucidation du sens.

L'étrangeté devient alors une expérience, intime, de lecture, celle que l'on fait devant le temps infini de la phrase de Pauls, devant la singulière pratique de lecture qu'elle impose. La phrase de l'écrivain, longue à n'en plus finir, est en effet l'expression la plus manifeste de cette distance élevée au rang de valeur, également esthétique. Elle diffère sans cesse sa fin, l'adjectivation ou l'action qui donnera un sens au sujet figé dans l'attente. C'est dans cette suspension infinie que semblent se tenir les deux romans. En effet, la structure dilatoire se reproduit à l'échelle du récit tout entier. Les romans ne présentent aucun découpage net (pas de chapitre, de très rares passages à la ligne dans les deux romans et un système de coupure par crochets dans *Histoire des larmes*, système suggérant qu'il y a eu prélèvement sur un ensemble plus vaste) et ne semblent être que le développement de cette phrase initiale, obligeant leur lecteur à les lire dans un souffle.

Et si cette phrase infinie était une manière de remettre sans cesse à distance le réel ? En effet, si la « littérature est le contraire de la

¹⁵ J. L. Borges, « La postulation de la réalité », *Discussion* (1932), Paris, Gallimard, trad. C. Staub, 1966, p. 49-58.

transparence », en pratiquant l'insertion permanente, l'écriture de Pauls se densifie. Densifier, épaissir et différer le sens contre la fausse transparence, celle des cœurs ouverts qui s'étalent dans l'espace public, contre la sensiblerie narcissique qui s'expose sans détour, ne serait-ce pas là une façon d'interpréter la leçon littéraire de Borges, maître, selon Pauls, de la « politique de la pudeur » ?

Écrire avec pudeur, c'est affirmer une double confiance : c'est faire confiance au pouvoir de ce qui est dit à moitié, mais aussi à cet « au-delà du récit » où le sens peut surgir¹⁶.

Dans ces deux romans, Pauls, à l'instar du maître argentin, se met en quête de cette « pudeur », et cherche à « fabriquer un *lecteur*, cet autre attentif, perspicace » dans l'intimité de l'affect et du sens partagés.

323

GERSENDE CAMENEN
Alan Pauls, l'écriture ou l'arène de l'intime

¹⁶ A. Pauls, *Le Facteur Borges* [*El factor Borges*, 2004], trad. V. Raynaud, Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 66.