



Le jeu des objets dans le roman français contemporain : une expérience de la quotidienneté

Florence Bouchy

► To cite this version:

Florence Bouchy. Le jeu des objets dans le roman français contemporain : une expérience de la quotidienneté. Littératures. Université Bordeaux Montaigne, 2009. Français. <NNT : 2009BOR30024>. <tel-04190011>

HAL Id: tel-04190011

<https://hal.science/tel-04190011v1>

Submitted on 29 Aug 2023

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.



HAL Authorization

UNIVERSITÉ BORDEAUX III – MICHEL DE MONTAIGNE
ÉCOLE DOCTORALE « MONTAIGNE-HUMANITÉS »

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Littérature française, francophone et comparée

Présentée et soutenue publiquement le 3 juillet 2009

par Florence BOUCHY

Le Jeu des objets dans le roman français contemporain

Une expérience de la quotidienneté

Sous la direction de Monsieur Dominique RABATÉ, professeur des universités

JURY :

Monsieur Bruno BLANCKEMAN, Professeur à l'Université Rennes II

Monsieur Guillaume LE BLANC, Professeur à l'Université Bordeaux III

Monsieur Michael SHERINGHAM, Professeur à l'Université d'Oxford, All Souls College

Monsieur Dominique VIART, Professeur à l'Université Lille III

AVERTISSEMENT

La qualité de numérisation de ce fichier dépend de l'état général de l'exemplaire reçu.

L'A.N.R.T. ne peut garantir un résultat irréprochable.

Le présent ouvrage est uniquement consultable en bibliothèque.

REMERCIEMENTS

Madame Annie Ernaux, dont la bienveillance a été un encouragement pour mener à bien cette recherche.

Monsieur Jean Echenoz, pour l'entretien qu'il m'a accordé, et pour l'intérêt certain qu'il porte aux objets.

Monsieur Jean-Philippe Toussaint, pour les documents qu'il a bien voulu me transmettre.

Monsieur Christian Oster, pour l'entretien qu'il m'a accordé.

Monsieur Christian Gailly.

Mon directeur de thèse, Dominique Rabaté, pour sa confiance, et pour la patience dont il a fait preuve lorsque cette recherche se cherchait.

Mes remerciements vont aussi à l'ensemble de mon entourage, sans la présence duquel le quotidien de la thèse aurait été moins inventif. Mes pensées vont en particulier,

à mes amis très chers, dont les personnalités si variées ne cessent d'enrichir ma quotidienneté, et dont le soutien constant m'a permis de vivre cette expérience. Sonia de Leusse, Marie-Gabrielle Nancey, Sandra Painbéné, Sophie Perceval et Gilles Gazel n'ont jamais manqué une occasion de donner du sens à ces années,

à Madame Marie-France Dupuis, dont la finesse, la sensibilité et la lecture m'ont permis de retrouver le goût du romanesque lorsqu'il risquait de s'évanouir,

à la Bourgogne et aux faux Bourguignons, qui ont bien voulu essayer de comprendre ce que pouvait être une thèse et lui ont insufflé un peu d'air,

à la rue des Tournelles, à la rue des Cordelières, et à la rue Duguay-Trouin qui ont, aussi, tissé mon quotidien,

à mes élèves et à mes étudiants, contrepoints nécessaires de cette recherche.

Liste des abréviations utilisées pour les titres d'ouvrages

VME, La Vie mode d'emploi

MG, Le Méridien de Greenwich

Ch, Cherokee

EM, L'Équipée malaise

OS, L'Occupation des sols

L, Lac

NT, Nous trois

LGB, Les Grandes Blondes

UA, Un an

JMV, Je m'en vais

AP, Au piano

R, Ravel

C, Courir

SDB, La Salle de bain

M, Monsieur

APh, L'Appareil photo

FA, Faire l'amour

F, Fuir

SC, Service clientèle

FP, La Femme parfaite

LO, Loin d'Odile

MGA, Mon grand appartement

FDM, Une femme de ménage

DI, Dit-il

K, K. 622

D, Dring

LF, Les Fleurs

BB, Be-Bop

I, L'Incident

FG, La Femme gelée

P, La Place

PS, Passion simple

JDD, Journal du dehors

JNSSN, « Je ne suis pas sortie de ma nuit »

H, La Honte

VE, La Vie extérieure

UP, L'Usage de la photo

LA, Les Années

Pour les citations insérées dans le mémoire, les caractères gras et les italiques appartiennent au texte source. Le soulignement est en revanche toujours de notre fait.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	9
-------------------	---

PARTIE I : LITTÉRATURE ET OBJETS : UNE TRADITION

CRITIQUE.....	33
---------------	----

CHAPITRE 1 : L'OBJET COMME SUPPORT DE LA CONTESTATION

ROMANESQUE.	35
------------------	----

A. Le Nouveau Roman : un nouveau statut romanesque pour les objets.....	35
B. Le « champ des possibles ».....	50

CHAPITRE 2 : LE PROGRAMME PERECQUIEN : OBJETS, ROMANESQUE ET QUOTIDIEN.

A. Le jeu sérieux de Georges Perec.....	63
a) Le programme : mode d'emploi du jeu.....	63
b) Objets et listes : le récit au défi.....	67
c) Le double jeu des objets.....	72
B. Le jeu en jeu : l'enjeu éthique de la quotidienneté.....	80
a) L'émergence du quotidien.....	81
b) L'infra-ordinaire : une nouvelle voix.....	89

CHAPITRE 3 : QUELLE(S) DÉFINITION(S) DE L'OBJET ?.....

A. Une nécessaire historicisation de la définition.....	97
B. Une définition consensuelle ?.....	113

PARTIE II : DU JEU DANS LE SYSTÈME.....

CHAPITRE 1 : QUESTIONS DE MÉTHODE.....

A. Romanesque du quotidien et sociologie des objets.....	122
B. Puissance maléfique des objets ? Objets et axiologie chez Baudrillard.....	129
C. Pertinence et limites d'une systématique des objets quotidiens – Un système critique pour des romans thétiqes.....	134
a) <i>La Femme gelée</i> d'Annie Ernaux : le piège des objets.....	137
b) <i>Service clientèle</i> : le système des objets de Benoît Duteurtre.....	146

CHAPITRE 2 : LE PRIMAT DE L'OBJET-SIGNE CONTESTÉ – REGARDS

CONTEMPORAINS SUR LA QUOTIDIENNETÉ.....	153
A. Jean Echenoz, ou le quotidien réinventé.....	158
B. Jean-Philippe Toussaint, au risque de la banalité.....	167
C. Christian Oster, ou l'affect au quotidien.....	181
D. Christian Gailly, la maladie de la quotidienneté.....	190

CHAPITRE 3 : EN DEÇÀ DU SYSTÉMATISME : L'OBJET EN PRATIQUE.....

A. Des objets marqueurs de la ritualisation de la vie quotidienne.....	202
a) La tasse à café.....	202
b) La brosse à dents.....	204
c) Chaises, fauteuils et autres sièges.....	205
d) Le lit.....	207
B. Des objets marqueurs du temps.....	209
a) Les technologies de l'information et de la communication.....	209
b) Cas particulier : les objets au quotidien et l'expérience du temps – les romans de Jean Echenoz.....	215

PARTIE III : L'EXPÉRIENCE DES OBJETS : ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE DE LA QUOTIDIENNETÉ.....

CHAPITRE 1 : LA MÉTAMORPHOSE DES OBJETS DU ROMAN.....

A. De l'effet de réel à l'effet de quotidienneté.....	230
a) Le fonctionnalisme des objets en question.....	231
1) Une mise à distance ironique.....	231
2) Une attention accrue aux objets à fonctionnalité faible.....	237
⇒ Les effets de répétition.....	238
⇒ Les effets de décomposition.....	239
⇒ L'inventaire des poches et des sacs.....	242
b) Un nouveau statut pour l'insignifiance ?.....	245
1) Au service d'un nouveau réalisme ?.....	245
2) Métamorphose de l'insignifiance : l'effet de quotidienneté.....	253
⇒ La prolifération de l'insignifiance, ou le récit contaminé.....	253
⇒ L'effet de quotidienneté, un effet de lecture.....	257
B. De l'objet romanesque au romanesque des objets.....	261
C. Annie Ernaux, du roman renié au romanesque retrouvé.....	274

<u>CHAPITRE 2 : L' « EFFET DE SOURDINE » DE LA QUOTIDIENNETÉ</u>	289
A. Les objets comme « parure de l'époque ».....	293
a) <i>La Femme parfaite</i> , ou la parfaite parure de Patrick Deville.....	295
b) L'art en sourdine chez Jean Echenoz.....	298
c) L'art sur la touche chez Jean-Philippe Toussaint : <i>La Télévision</i>	315
B. Sujet/objets : le combat assourdi.....	321
a) Jean-Philippe Toussaint : <i>La Télévision</i> ou le sujet avant tout.....	322
b) Les échos du sujet chez Jean Echenoz.....	329
 PARTIE IV : L'AIRE DE JEU DES OBJETS	 343
<u>CHAPITRE 1 : POUR UNE NOUVELLE URBANITÉ</u>	345
A. Un nouveau roman urbain ?.....	346
a) De l'urbain à l'urbanité.....	346
b) Les urbanités de Jean Echenoz.....	357
B. Romans du quotidien, style urbain ?.....	375
<u>CHAPITRE 2 : POUR UNE EXPÉRIENCE ROMANESQUE</u>	395
A. L'aire transitionnelle du roman.....	398
B. L'espace potentiel de la vie quotidienne : la tâche sans fin de Jean Echenoz.....	408
a) <i>Lac</i> , le puits sans fond du manque.....	411
b) <i>Nous trois</i> , du même à l'autre.....	421
c) <i>Un an</i> , la mélancolie accueillie.....	434
 CONCLUSION	 445
ANNEXE N°1 : Entretien avec Jean Echenoz	455
ANNEXE N°2 : Entretien avec Christian Oster	470
BIBLIOGRAPHIE	478
INDEX DES NOMS PROPRES	527

INTRODUCTION

En 1973, dans la revue *Cause commune*, Georges Perec propose, sous le titre « Approches de quoi ? »¹, une série de questions destinées à cerner ce « qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel ». Il se demande comment « parler de ces “choses communes”, comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées »², et nous propose d'interroger « ce qui semble tellement aller de soi que nous en avons oublié l'origine ». Pour cela, la voie qu'il indique est apparemment simple :

Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac. Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets que vous en retirez.

Questionnez vos petites cuillers.

Qu'y a-t-il sous votre papier peint ?

Combien de gestes faut-il pour composer un numéro de téléphone ? Pourquoi ?

Pourquoi ne trouve-t-on pas de cigarettes dans les épiceries ? Pourquoi pas³ ?

Selon Perec, pour appréhender la dimension quotidienne de la vie humaine, il faut oser formuler des questions pouvant sembler « triviales et futiles », lesquelles sont précisément, pour cette raison, « tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité »⁴. Pour saisir ce qui constitue le propre de l'expérience quotidienne, il ne faut donc pas hésiter – comme on le voit à travers les exemples que choisit l'écrivain – à prêter attention aux gestes et aux objets paraissant, de prime abord, les plus anodins. Ceux-ci constituent même une voie privilégiée pour « [i]nterroger l'habituel » et sortir de « l'anesthésie » qui caractérise, selon lui, notre rapport aux faits les plus ordinaires, à ce « qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste »⁵, que masque notre goût premier pour « l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire »⁶.

¹ Georges Perec, « Approches de quoi? », *Cause commune*, n°5, février 1973, p. 3-4. L'article est repris dans Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », p. 9-13.

² Georges Perec, « Approches de quoi? », *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 11 pour les deux citations.

³ *Ibid.*, p. 12-13, pour les deux citations.

⁴ *Ibid.*, p. 13, pour les deux citations.

⁵ *Ibid.*, p. 11, pour les trois citations.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

Quelques années plus tôt, prenant appui sur les travaux de Henri Lefebvre¹, Maurice Blanchot avait affirmé, dans « La parole quotidienne »², que le quotidien était « ce qu'il y a de plus difficile à découvrir ». Dans la perspective ontologique adoptée par Blanchot pour commenter les écrits du sociologue, le « quotidien échappe », non seulement parce qu'il est « sans sujet, c'est l'homme quelconque qui le vit », mais surtout parce qu'il « n'appartient pas à l'objectif : le vivre comme ce qui pourrait être vécu par une série d'actes techniques séparés (représentés par l'aspirateur, la machine à laver, le réfrigérateur, le poste de radio, la voiture), c'est substituer une somme d'actions parcellaires à cette présence indéfinie, ce mouvement lié (qui n'est pourtant pas un tout) [...] »³. À l'inverse de Perec, Blanchot semble donc considérer que l'intérêt porté aux objets, comme aux gestes et aux actes dont ils sont le support, ne peut que passer à côté de l'expérience quotidienne, de « l'existence telle que la porte la quotidienneté »⁴. S'il réévalue le quotidien, déprécié par Heidegger au motif de l'inauthenticité inhérente à l'*Alltäglichkeit*, il conserve du philosophe allemand le discrédit porté sur des objets envisagés avant tout comme empreinte de la technique, laquelle conduit à manquer ce qui, comme le quotidien, ne relève pas de la pensée logique.

Le projet perecquien et la méditation Blanchotienne s'inscrivent dans le sillage d'un mouvement intellectuel plus général, amorcé au tournant des années 1950, relancé et approfondi dans les années 1960-1970, et marqué par les transformations majeures que connaissent les sciences humaines sur les plans méthodologiques et paradigmatiques. Évoquant, outre les travaux de Lefebvre et Blanchot, les recherches de Fernand Braudel et de Michel de Certeau⁵, pour retracer la généalogie de la pensée du quotidien, Derek Shilling souligne ainsi, dans l'ouvrage qu'il consacre à Georges Perec, que,

[e]ntre 1945 et 1980, années où les sciences humaines effectuent une transition clef du régime historique (le fait singulier inséré dans une logique causale) au régime social (le fait récurrent susceptible d'explication structurale), historiens, sociologues, philosophes et anthropologues ont

¹ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, t. I – *Introduction* [1947], Paris, L'Arche, 1958 ; *Critique de la vie quotidienne*, t. II – *Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1962. Au moment où Blanchot écrit son commentaire, seuls ces deux premiers tomes sont parus.

² Paru pour la première fois en 1962 dans la *Nouvelle Revue française*, n°114, sous le titre « L'homme de la rue », l'article est repris sous le titre « La parole quotidienne » dans *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 355-366.

³ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 364 pour les trois citations.

⁴ *Ibid.*, p. 366.

⁵ L'historien Fernand Braudel, directeur des *Annales* à partir de 1947, publie notamment *Civilisation matérielle, économie et capitalisme : XV^e-XVIII^e siècle*, t. 1 – *Les structures du quotidien : le possible et l'impossible* [1967], Paris, Armand Colin, 1979.

Historien, anthropologue, philosophe, sociologue, psychanalyste et Jésuite, Michel de Certeau publie *L'Invention du quotidien*, t. I – *Arts de faire* [1980], Folio, 1990 ; et en collaboration avec Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien*, t. II – *Habiter, cuisiner* [1981], Folio, 1994 [2^e édition revue et augmentée par Luce Giard].

fait appel aux notions de « quotidien », « quotidienneté » et « vie quotidienne » pour identifier un niveau d'analyse lié à la réalité sociale que le développement interne de leurs disciplines empêchait de reconnaître. Rebut primitif des savoirs, le quotidien passe graduellement à l'avant-scène de l'explication, où il sera mobilisé à titre d'objet d'étude ou de concept¹.

Comme le révèle le parallèle établi entre l'approche de Blanchot et celle de Perec, au moment où le quotidien se dote, pour l'ensemble des sciences humaines, d'une valeur heuristique, le statut accordé aux objets se trouve à la croisée des partis pris méthodologiques, philosophiques et éthiques qui en déterminent les contours.

L'importance cruciale de la pensée du quotidien, et les inflexions que lui ont fait subir les voies empruntées par les écrivains et penseurs de ces années-là, ont été spécifiquement mises en lumière par l'étude de Michael Sheringham, *Everyday Life – Theories and Practices from Surrealism to the Present*². Aux penseurs déjà mentionnés, Michael Sheringham ajoute, non sans raison, la contribution décisive de Roland Barthes. Comme il le souligne d'entrée de jeu, la publication des *Mythologies*, en 1957, suffirait à conférer à Barthes une place de choix dans l'évolution de la pensée du quotidien, et à la lier à son intérêt pour les objets. Mais, comme le montrent ses écrits ultérieurs, le goût de Barthes

pour les détails de la vie de tous les jours, et pour les raisons qui nous poussent à nous abandonner à la contemplation minutieuse de détails insignifiants de l'existence quotidienne, contrast[e] fortement avec la posture, principalement ironique et négative, adoptée par le « mythologue » de la société de consommation des années 1950. [...] [C'est] précisément le désir de *ne pas* limiter la sphère de la vie quotidienne à une approche faussement lucide du consumérisme qui est à l'origine de ces puissantes et fécondes investigations de la quotidienneté que l'on trouvera chez Lefebvre, Perec, Certeau, et Barthes lui-même³.

Pour évoquer cette dimension quotidienne de la vie à travers l'attention prêtée à ses plus infimes détails, Barthes forge, dans la décennie 1970, des notions (l'incident, le romanesque) et privilégie des formes (le haïku, la chronique), destinées à contrer la tyrannie des significations, laquelle ne peut qu'aller à l'encontre du caractère indéterminé et spontané du quotidien. Ce sont ainsi, selon Michael Sheringham, ces approches nouvelles qui,

¹ Derek Shilling, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2006, p. 19.

² Michael Sheringham, *Everyday Life – Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2006. Comme l'indique son titre, l'ouvrage propose, notamment, une perspective historique qui situe l'origine de la pensée du quotidien dans les pratiques d'écriture surréalistes. Pour la clarté de la présentation, nous concentrons cependant ici nos remarques sur son étude de la période 1950-1980.

³ *Ibid.*, p. 175-176. Nous traduisons de l'anglais : « his relish for the details of everyday life and the impulses that lead human beings to lavish attention on the minutiae of daily existence, [is] a far cry from the largely ironic and negative posture adopted by the “mythographer” of 1950s consumer society. [It] is precisely the desire *not* to limit the sphere of the everyday to the false consciousness of consumerism that animates the compelling and influential investigations of everydayness to be found in Lefebvre, Perec, Certeau, and Barthes himself. »

« reflétant son engagement dans le monde quotidien, ont eu, bien plus que les *Mythologies*, un fort impact sur les écrivains qui explorent la quotidienneté dans les années suivant sa mort »¹. Si l'« incident » est « simplement *ce qui tombe* doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie [...], ce pli léger, fuyant, apporté au tissu des jours ; [...] ce qui peut être à *peine* noté »², et si, comme dans la forme du haïku, ce n'est pas ce qui se produit, mais le fait même qu'il se produise quelque chose, qui compte³, alors Barthes fait définitivement basculer la vie quotidienne « de la sphère de la signification à celle de l'expérience »⁴. Selon Michael Sheringham, c'est précisément au défi de l'expérience de l'insignifiant que se confronteront ensuite tous les investigateurs de la vie quotidienne. Le commentaire de Barthes sur l'*Aziyadé* de Pierre Loti peut ainsi apparaître comme le programme, esthétique et éthique, attaché à ce que Perec nommait, quant à lui, « l'infra-ordinaire » : « Donc, il se passe : rien. Ce *rien*, cependant, il faut le dire. Comment dire *rien* ? [...] Il faut donc tricher. Le *rien* ne peut être pris par le discours que de biais, en écharpe, par une sorte d'allusion déceptive⁵. » Dans cette perspective, on conçoit aisément que les objets puissent constituer un écueil sur lequel risque d'achopper toute tentative de dire la quotidienneté de la vie. En première approche, ils semblent, dans leur matérialité, constituer l'emblème du *quelque chose* qui contrevient au *rien* de l'expérience quotidienne. Plus fondamentalement, comme l'affirmait Barthes en conclusion de sa « Sémantique de l'objet », les objets sont toujours, culturellement, chargés de sens, nous « croyons être dans un monde pratique d'usages, de fonctions, de domestication totale de l'objet, et en réalité nous sommes aussi, par les objets, dans un monde du sens, des raisons, des alibis »⁶. On comprend, dès lors, qu'avant même de s'être engagé ouvertement dans la recherche de formes et de discours propres à capter l'expérience quotidienne, Barthes se soit reconnu dans la perspective adoptée par l'écriture néo-romanesque d'Alain Robbe-Grillet : la volonté de ce dernier de « construire un monde plus solide, plus immédiat », à la

¹ *Ibid.*, p. 177. Nous traduisons de l'anglais : « [Barthes evolved a series of notions and forms] reflecting an engagement with the everyday world which, more than *Mythologies*, had a strong impact on writers who were to explore everydayness in the years after his death. »

² Roland Barthes, « Pierre Loti : *Aziyadé* » [1971], *Le Degré zéro de l'écriture – suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, coll. « Points Essais », 1972. Cité par Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 200.

³ Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 198. Nous citons en substance, de : « [Barthes] sees the particular semantic of the haiku as the touchstone of a particular quality of event, the “incident”, where it is not what happens but the very fact of happening itself, that counts. »

⁴ Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 198. Nous traduisons : « [Barthes switches] from the sphere of signification to that of experience ».

⁵ Roland Barthes, « Pierre Loti : *Aziyadé* » [1971], *Le Degré zéro de l'écriture – suivi de Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*, p. 173. Cité partiellement par Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 201.

⁶ Roland Barthes, « Sémantique de l'objet » [1964], in *L'Aventure sémiologique*, p. 259.

place « de cet univers de significations (psychologiques, sociales, fonctionnelles) »¹, ne pouvait que séduire le critique. Même lorsque les prétentions de Robbe-Grillet à la plus complète objectivité sont contestées, Barthes réaffirme sa confiance dans le pouvoir qu'a l'écrivain d'ôter aux objets leurs significations culturelles : « En fait, anthropologiquement, les choses signifient tout de suite, toujours et de plein droit ; et c'est précisément parce que la signification est leur condition en quelque sorte "naturelle", qu'en les dépouillant de leur sens, la littérature peut s'affirmer comme un artifice admirable : si la "nature" est signifiante, un certain comble de la "culture" peut être de la faire "désignifier". D'où, en toute rigueur, ces descriptions mates d'objets [...] »².

Que l'on envisage le quotidien comme une notion strictement philosophique, ou que l'on cherche les stratégies discursives et les dispositifs esthétiques permettant de l'approcher, on ne peut faire l'économie, on le voit, d'une réflexion sur le statut des objets. Marque du commun, puisqu'ils sont ordinaires et banals, mais aussi de l'en-commun, puisque leur usage courant élabore les contours de la communauté d'expérience d'une société donnée, les objets quotidiens laissent s'articuler autour d'eux les tensions et contradictions qui régissent l'apparente aporie de la notion de vie quotidienne : coexistence paradoxale de l'insignifiant et du significatif, le quotidien appartient, comme le notait Blanchot, « à l'insignifiance, et l'insignifiant est sans vérité, sans réalité, sans secret, mais est peut-être aussi le lieu de toute signification possible »³. L'objet quotidien est dérisoire, mais il peut, parfois, sembler encore trop chargé de significations pour donner accès à l'insignifiance de l'expérience quotidienne. De même, l'objet quotidien appartient au tissu de la vie anonyme et collective, de sorte que l'attention qu'on lui accorde semble relever d'une interrogation qui « peut être qualifiée de "sociologique" »⁴, écrit Perec ; mais les pratiques qu'il appelle et dont il témoigne, en font aussi le site de cristallisation ou d'émergence d'une forme de subjectivité : consacrant une étude aux objets se trouvant sur sa table de travail, Perec rapproche ainsi son intérêt pour les objets quotidiens de sa démarche autobiographique : « [ce projet] sera, encore une fois, une approche un peu oblique de ma vie quotidienne, [...], un effort pour saisir quelque chose qui appartient à mon expérience, non pas au niveau de ses réflexions lointaines, mais au cœur de

¹ Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur » [1956], *Pour un nouveau roman* [recueil de textes écrits de 1953 à 1963, publié aux Éditions de Minuit en 1963], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 23.

² Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? » [1962], *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1981, p. 212.

³ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, op. cit., p. 357.

⁴ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche » [1978], *Penser/Classer*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 10.

son émergence¹. » Si la vie quotidienne est tout à la fois ce qu'il y a de plus commun et de plus singulier, les objets peuvent alors en être considérés comme la métonymie.

Ayant retracé la généalogie de la pensée du quotidien, et s'étant attaché à montrer les questions qu'adresse la notion de vie quotidienne aux écrivains et penseurs qui la convoquent, Michael Sheringham s'interroge sur la postérité de cette problématique. De manière significative, le chapitre qu'il consacre aux explorations contemporaines de cette dimension de l'existence, s'intitule : « Après Perec : dissémination et diversification »², et réaffirme le rôle pivot des écrits de l'auteur de *La Vie mode d'emploi* pour l'élucidation des enjeux des propositions artistiques et littéraires voyant le jour à partir des années 1980. Sans méconnaître la portée de la pensée de Blanchot et son rejet de l'identification du quotidien à « l'objectif », on peut néanmoins considérer que, avec le primat de l'héritage perecquien, et quels que soient les déplacements qui s'opèrent à partir de lui, c'est la recherche des dispositifs de saisie de l'expérience quotidienne à travers la trace qu'en offrent les détails dérisoires et, de manière privilégiée, parmi eux, les objets, qui l'a emporté. Tout en conservant à la vie quotidienne sa qualité d'*expérience*, la filiation perecquienne autorise à en chercher les caractéristiques dans le contenu du vécu. Plus phénoménologique qu'ontologique, pour les artistes et écrivains qui s'y confrontent, la notion de vie quotidienne ne se *réduit* pas à l'objectif, mais peut être appréhendée à l'aide de ses repères sensibles si l'on accepte, à partir d'eux, d'opérer des détours et d'élaborer des dispositifs d'approche obliques. Autrement dit, de partir du plus concret pour cerner cette dimension impalpable de la vie, laquelle, effectivement, sans cesse « échappe ».

Outre l'intérêt qu'il accorde aux écrits relevant de l'« ethnologie du proche »³, qu'on relie sans difficulté au désir exprimé par Perec, dans « Approches de quoi ? », de « fonder enfin notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique »⁴, Michael Sheringham consacre des analyses au texte de François Maspéro, *Les Passagers du Roissy-Express*⁵, à l'un de ceux d'Annie Ernaux, *Journal du dehors*⁶, et à la poésie de Jacques

¹ Georges Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » [1976], *Penser/Classer*, op. cit., p. 23.

² Michael Sheringham, op. cit., « After Perec: Dissemination and Diversification », p. 292-359.

³ Représentée, en particulier, par les travaux de Marc Augé, *La Traversée du Luxembourg*, Paris, Hachette, 1985 ; *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1986 ; *Non-lieux – Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992.

⁴ Georges Perec, « Approches de quoi ? », art. cit., p. 11-12.

⁵ François Maspéro, *Les Passagers du Roissy-Express*, Paris, Seuil, 1990.

⁶ Annie Ernaux, *Journal du dehors* [1993], Folio, 1996.

Réda, en particulier à *La Liberté des rues*¹. Il voit dans les textes de ces trois écrivains des expériences d'écriture prolongeant l'injonction perecquienne du rejet de l'exotisme au profit d'une attention renouvelée à la vie quotidienne urbaine. Chacun à sa manière, en s'attachant à la dimension quotidienne de l'existence humaine, explore le caractère inextricable de l'individuel et du social, de la conscience de soi et de l'ouverture à l'autre. Dans le domaine des arts plastiques, ce sont les installations de Sophie Calle et de Christian Boltanski qui apportent, selon le critique, la contribution la plus décisive à l'investigation du quotidien. Au théâtre, dans les années 1970, le groupe dit du « théâtre du quotidien » voulait, dans une perspective politique et militante, rendre visible l'aliénation inhérente à la quotidienneté. Si Michel Vinaver a pu y être associé, la poursuite de sa production dramaturgique alors même que le groupe s'est dissout, prouve à elle seule l'originalité et la fécondité de sa démarche. Loin de la seule perspective « naturaliste » qui pouvait caractériser bien des mises en scène du « théâtre du quotidien », la dramaturgie de Michel Vinaver ne cherche pas d'abord à *représenter* le quotidien, mais à le faire advenir sur scène comme une véritable expérience. Michael Sheringham rappelle, notamment, les commentaires du dramaturge sur son propre travail, lesquels insistent sur sa volonté de ne jamais voir le quotidien *de l'extérieur*, mais de transmettre la sensation de ce que peut constituer le fait de se trouver *dans* le quotidien. Plutôt qu'un théâtre du quotidien, Michel Vinaver propose un « théâtre ancré dans le quotidien »².

Toutes ces pratiques esthétiques, qui choisissent délibérément de faire porter leur attention sur les éléments les plus infimes de la vie, mettent en évidence la nécessité d'un « bricolage générique qui reflète la résistance du quotidien à toute codification et son lien avec le changement tout autant qu'avec la stabilité »³. Comme le quotidien échappe, on ne peut l'aborder qu'à travers des formes qui échappent elles-mêmes à toute norme figée. Dans cette perspective, si *Une femme*, le texte qu'Annie Ernaux consacre à sa mère, relève aussi de l'exploration de la vie quotidienne, c'est en partie parce que l'auteure veut inventer une forme qui ne soit « pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire »⁴. Cette nécessité du brouillage ou du déplacement générique, le croisement de discours empruntés aux sciences humaines et la recherche d'une énonciation qui permette de rendre compte à nouveaux frais de la constante interaction, au

¹ Jacques Réda, *La Liberté des rues*, Paris, Gallimard, 1997.

² Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, I, Paris, L'Arche, 1998, p. 128 et *passim*. Cité par Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 338.

³ Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 334. Nous traduisons de : « [the impulse to home at the micro-level inspires] a generic bricolage that reflects the everyday's resistance to codification and its connection with change as much as with stability. »

⁴ Annie Ernaux, *Une femme* [1987], Folio, 1989, p. 106.

quotidien, entre la subjectivité humaine et les structures sociales – ce que Michael Sheringham résume en évoquant le « processus continu de l’aliénation et de l’appropriation »¹ – explique en grande partie pourquoi le critique s’attarde peu sur les formes romanesques contemporaines. Pour lui, le quotidien se situe toujours « *entre* les genres »², si bien qu’*a priori* le roman paraît peu propice au rendu de l’expérience de la quotidienneté. Néanmoins, certains des romans français des années 1980-1990, pour la plupart publiés aux Éditions de Minuit, semblent bien témoigner d’une attention particulière à la vie quotidienne. Compte tenu des réserves émises sur le roman en général, et vu la prédilection de la critique pour d’autres traits plus visibles de ces romans, comme leur composante ludique et leur aspect souvent parodique, Michael Sheringham ne s’aventure pas à les considérer pleinement comme des textes qui s’inscrivent directement dans la filiation de la pensée du quotidien. Il note cependant ceci :

Le « retour du récit », en partie associé à un nouveau groupe d’écrivains publiés (et promus collectivement) par les Éditions de Minuit, incluant Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint et, plus tard, Christian Oster et Christian Gailly, est fréquemment salué comme la restauration revivifiante, dans le roman, d’une connivence avec le lecteur et d’une étonnante inventivité. [...] En créant des personnages ayant une inclination à observer leur interaction avec le monde, et en les plaçant dans des circonstances où ils sont à même de prêter attention à ce qui se passe autour d’eux, les écrivains de Minuit des années 1980-1990 remplissent leurs romans de relevés d’objets quotidiens, tels les briquets ou les aspirateurs, ainsi que d’activités banales, telles que la conduite d’une voiture ou la réalisation d’un appel téléphonique. L’attention à l’ordinaire ne provient pas d’une quelconque curiosité déclarée mais d’une tendance élémentaire à enregistrer tout ce que les personnages remarquent. Le quotidien est rendu visible, non parce qu’il est le support manifeste des significations de la narration, mais parce qu’il est remarqué. Si les objets et actions du quotidien sont là, ce n’est pas en premier lieu parce qu’ils sont notables mais parce qu’ils peuvent être notés³.

¹ Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 334. Nous traduisons de : « [The enunciative situation created by the “crossing” of genres and media reflects a fusion of theory and practice that demonstrates how change is not simply an objective fact but above all something that lived through, in a] continuous process of alienation and appropriation. »

² Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », *Le Romanesque*, Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 257.

³ Michael Sheringham, *Everyday life – Theories and Practices from Surrealism to the Present*, *op. cit.*, p. 346-347. Nous traduisons de : « The “retour du récit”, associated in part with a new group of writers published (and collectively promoted) by Éditions de Minuit, including Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, and later Christian Oster and Christian Gailly, was frequently hailed as a refreshing restoration of reader-friendly wit and quirky inventiveness to the literary novel. [...] Creating protagonists with an inclination to observe their interaction with the world, and placing them in circumstances where they are disposed to pay attention to what is happening around them, the Minuit writers of the 1980s and the 1990s fill their novels with accounts of everyday objects like cigarette lighters and vacuum cleaners, and mundane activities like driving a car or making a phone call. Attention to the ordinary does not stem from any declared inquisitiveness but from a basic tendency to register whatever the protagonists notices. The everyday is made visible not by being the manifest carrier of

Il nous semble que ces remarques suffisent à susciter l'envie de mesurer précisément les effets de cette présence du quotidien dans les romans des quatre écrivains mentionnés. Quelles tensions propres à la vie quotidienne contemporaine ces romanciers pointent-ils, sous couvert d'un plaisir renouvelé de la narration ? Cette gaieté affichée, qui conduit un critique comme Oliver Bessard-Banquy à inscrire Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint, aux côtés d'Éric Chevillard, sous la bannière du « roman ludique »¹, n'est-elle pas en partie un leurre ? On peut, certes, considérer que cette tendance contemporaine à privilégier le domaine du petit, de l'insignifiant et de l'ordinaire quotidien – tendance dont les quatre romanciers ne seraient que les archétypes –, n'est qu'une preuve supplémentaire de l'entrée de nos sociétés dans l'ère postmoderne, terme dont Jean-François Lyotard a introduit l'usage en France, en 1979, en publiant *La Condition postmoderne*². On peut voir aussi, dans le comportement de personnages soucieux de leur vie quotidienne plutôt que de débats politiques, une illustration de cet « individualisme contemporain » caractéristique d'une époque que Gilles Lipovetsky a nommée *L'Ère du vide*³. On ne saurait pourtant se satisfaire d'appellations qui, si elles permettent parfois de décrire certains traits de la production romanesque, n'en signalent que les plus visibles, et unifient un peu artificiellement des expériences d'écriture singulières sans toujours en dégager les enjeux. Autrement dit, choisir d'étudier les romans de ces quatre écrivains à travers le prisme de la vie quotidienne, alors même que ce « thème » est préalablement estampillé « postmoderne », c'est justement vouloir écarter les connotations trop évidentes attachées à cette notion, et se laisser une chance d'affiner, grâce à l'héritage de la pensée du quotidien, la compréhension des enjeux esthétiques et éthiques d'œuvres que la réduction au postmoderne, en littérature, tend à aplanir. C'est aussi ne pas vouloir faire de la vie quotidienne un simple « thème » de ces romans, mais plutôt une hypothèse interprétative à l'aune de laquelle peut s'évaluer l'apport plus ou moins conséquent de ces romanciers au questionnement esthétique et littéraire contemporain.

Comme nous l'avons vu, les objets sont à même de cristalliser les tensions inhérentes à la problématique de la quotidienneté. L'intérêt d'une étude des objets quotidiens dans ces romans tient ainsi à ce qu'elle doit permettre, par l'attention au détail des œuvres, de mener à bien une réflexion sur l'articulation problématique de l'insignifiant et de l'insignifiance. Au-

narrative meanings, but by being noticed. If everyday objects and actions are there it is not primarily because they are deemed to be noteworthy but because they are noticeable. »

¹ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique – Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003.

² Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.

³ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide – Essais sur l'individualisme contemporain* [1983, postface de 1993], Folio Essais, 2004.

delà du repérage d'une éventuelle tendance d'époque et loin d'une lecture seulement documentaire des œuvres, l'étude des objets quotidiens dans les romans de Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly et Christian Oster doit conduire à interroger la capacité du genre romanesque à prendre en charge l'insignifiant, et de se demander la valeur qu'il lui confère alors. Plus que les objets eux-mêmes, considérés à travers leur référentialité, c'est leur statut dans le texte qui nous retiendra. Nul besoin, en effet, de lire des romans pour découvrir que l'on regarde beaucoup la télévision à la fin du XX^e siècle, que l'on porte généralement des chaussures, et que l'on mange avec une fourchette. Si nous nous arrêtons, ponctuellement, sur le relevé de quelques catégories d'objets présentes plus que d'autres dans ces romans, ce ne sera que de manière anecdotique, comme prétexte à la mise en évidence de gestes ou d'habitudes quotidiennes qui font leur entrée dans le roman à partir des années 1980, lesquels, souvent, datent sans ambiguïté ces œuvres. L'essentiel de notre étude porte bien plutôt sur la recherche un peu paradoxale des effets de sens discrets produits par la présence et par la mise en exergue, dans ces romans, de l'apparemment insignifiant. En d'autres termes, si la pensée du quotidien constitue bien le soubassement problématique de cette recherche, l'ambition de celle-ci reste avant tout de proposer de nouvelles *lectures* de ces romans, en explorant une voie que le champ critique déjà très balisé du roman contemporain n'a pourtant pas encore mise en lumière.

Le regroupement de ces quatre romanciers ne peut pas étonner : fréquemment rassemblés sous l'étiquette de « minimalistes » ou d'« impassibles », ils ont déjà retenu, pour leurs affinités esthétiques, l'attention de la critique. En 1997, Fieke Schoots consacrait en effet une étude d'ensemble aux romans de Jean Echenoz et de Jean-Philippe Toussaint, ainsi qu'à ceux de Patrick Deville et de Marie Redonnet, en proposant d'assimiler cette nouvelle « école de Minuit » à l'esthétique minimaliste. C'est dans le sillage de son ouvrage, *« Passer en douce à la douane » – L'écriture minimaliste de Minuit*¹, que s'est tenu en juillet 2003, une décade consacrée aux « écrivains minimalistes », à Cerisy-la-Salle². Les communications portaient cette fois majoritairement sur les romans de Jean Echenoz et de Jean-Philippe Toussaint, mais nombre d'entre elles s'attachaient à l'étude de ceux de Christian Oster et de Christian Gailly. L'issue de cette décade a plutôt conduit à remettre en cause la pertinence critique de cette notion de minimalisme – outre les difficultés évidentes à importer dans les études littéraires, en toute rigueur, une notion initialement forgée pour désigner un

¹ Fieke Schoots, *« Passer en douce à la douane » – L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, GA 1997.

² *Les Minimalistes*, colloque de Cerisy-la-Salle, 21-31 juillet 2003.

mouvement architectural, les travaux ont mis en évidence l'impropriété d'un terme peu à même de rendre compte tout à la fois de la tendance à l'épuration des premiers romans de Jean-Philippe Toussaint et de la prolifération des péripéties et des métaphores luxuriantes qui peuvent caractériser ceux de Jean Echenoz. Dominique Viart ne dit d'ailleurs pas autre chose lorsque, passant en revue les tentatives de nomination de l'ensemble formé par ces romanciers, il relève que « le terme de “postmoderne”, ou celui de “minimalisme” que l'on commence à leur attribuer, ne convient qu'imparfaitement à ces écrivains : la “postmodernité” est l'objet d'un débat philosophique contradictoire où leurs romans ludiques ne se retrouvent guère, et le “minimalisme”, qui s'appliquerait éventuellement à Toussaint, peut difficilement qualifier les romans foisonnants d'Echenoz »¹. Pour impropre, et finalement peu productive, que se révèle la notion, elle témoigne au moins de la perception immédiate qu'a tout lecteur de ces romans, à savoir celle d'avoir affaire à des romans privilégiant étonnamment des faits et des détails si minuscules qu'ils paraissent relever du « pas grand-chose et [du] presque rien »². De manière aussi problématique, ces romanciers sont souvent regroupés sous le qualificatif d'« impassibles ». L'appellation, on le sait, a pour origine la campagne de presse lancée en 1989 par leur éditeur, Jérôme Lindon, à l'occasion de la parution du premier roman de Christian Oster. Cherchant à leur donner une visibilité comparable à celle qu'avait permise, dans les années cinquante, l'invention du terme « Nouveau Roman », l'éditeur met en avant leur ton pince-sans-rire pour créer un effet de groupe susceptible de signaler l'existence d'une nouvelle avant-garde et d'un renouveau de l'art narratif. Si la notion d'avant-garde paraît excessive compte tenu du refus de la position théorisante propre à ces écrivains, Dominique Viart note cependant que l'association de l'impassibilité et du ludique est à même de rendre compte – après l'anathème qu'avaient lancé contre lui le Nouveau Roman et le textualisme de *Tel Quel* – du mouvement de « retour au récit » dont témoignent ces écritures, lesquelles retrouvent ainsi « le romanesque sans y souscrire » et « assume[nt] la “pulsion narrative” sans s'y abandonner naïvement »³. Bien que le terme « impassible » soit d'abord une étiquette forgée pour des raisons éditoriales, et étonne, eu égard à la vitesse narrative et à la prolifération des intrigues chez un romancier comme Echenoz en particulier, l'expression dit au moins une chose : ces romanciers avancent masqués. L'impassibilité ne peut en effet qu'être une posture, une protection, qui pourrait même s'apparenter à cette

¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent – Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 391.

² Jacques Poirier, « Le pas grand-chose et le presque rien », *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 371-380.

³ Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 384.

« écriture carapace » qu'évoque Georges Perec dans « Les lieux d'une ruse »¹, l'article qu'il consacre à son analyse avec Jean-Bertrand Pontalis. L'absence de *pathos* n'équivaut pas à l'absence d'émotion, et le refus apparent du lyrique au profit du ludique peut n'être qu'un stratagème pour contenir le débordement des affects. L'étude détaillée du statut des objets, emblèmes *a priori*, par leur nature même, de la seule véritable impassibilité, devrait nous permettre d'interroger cette prétendue maîtrise des affects, et l'apparente stabilité du monde à laquelle ils voudraient laisser accroire. Comme l'a montré Bruno Blanckeman, dans l'étude qu'il consacre en partie à Jean Echenoz, ce type de roman relève plutôt des « récits indécidables », « en recherche de formes mutantes et hybrides, accordées à un univers dont le sens se recompose »². Si, dans cette perspective, les objets peuvent apparaître comme les repères du quotidien auxquels le monde du roman semble s'accrocher pour s'affermir, ils n'en sont pas moins, dans le même temps, l'indice de la nécessité d'ajuster sa vision et ses instruments de lecture pour comprendre l'inquiétude sourde qu'ils masquent.

Si le choix de ces romans n'étonne pas, la limitation de l'étude à ces seuls quatre romanciers peut paraître arbitraire, puisque l'« école » ou « les écritures » de Minuit qu'identifient Fieke Schoots, Michèle Ammouche-Kremmers et Henk Hillenaar³, ou encore Christine Jérusalem⁴, inclut bien d'autres noms. C'est qu'il ne s'agit pas, pour nous, de proposer une quelconque cartographie des romanciers de Minuit, mais plutôt d'envisager, grâce aux objets, différentes modalités d'approche romanesques du quotidien, à travers une variété de choix énonciatifs possibles. La portée de la présence des objets, aussi banals que d'autres, mais choisis par le narrateur parmi d'autres aussi, ne peut *a priori* pas être la même selon que le narrateur est homo- ou hétérodiégétique : le narrateur prenant en charge à la troisième personne le récit peut brosser à grands traits un simple décor de l'action. Seules les inflexions de sa voix, si elles sont repérables, trahiront un intérêt particulier pour les objets quotidiens, une visée autre que seulement mimétique. Le narrateur-héros qui assume un récit à la première personne signale quant à lui, en nommant l'objet, qu'il l'a vu. Le récit à la première personne rend ainsi fictivement conscients la présence d'objets et l'accomplissement de gestes dont le caractère répétitif et banal n'admet dans le monde réel d'autre mode

¹ Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », in *Penser/Classer*, op. cit., p. 71.

² Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables – Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 11.

³ Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar, *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994.

⁴ Christine Jérusalem se garde bien de parler d'« école de Minuit », mais elle s'intéresse de manière privilégiée aux écrivains des Éditions de Minuit, dont elle propose, par exemple, une « cartographie », qu'elle assimile à une « rose des vents ». Christine Jérusalem, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », *Le Roman français aujourd'hui – Transformations, perceptions, mythologies*, Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 53-77.

d'existence que celui de « présence muette »¹. Pour mettre en lumière le regard porté sur la vie quotidienne dessinée par la multiplicité et l'omniprésence des objets, il nous faut donc envisager ces deux types de narration, que ces quatre auteurs permettent de décliner. À l'exception de *Nous trois*², qui fait intervenir subitement et de manière assez invraisemblable, un narrateur-personnage, à la première personne et néanmoins omniscient, les romans de Jean Echenoz sont à la troisième personne. Mais le narrateur s'y fait, au fur et à mesure que l'œuvre se construit, de moins en moins oublier, au point que Gianfranco Rubino parle, pour caractériser cette énonciation, d'« évidence du narrateur », et affirme que, « compte tenu de l'inconsistance moyenne des personnages, hommes sans qualité, c'est lui le véritable protagoniste »³. En dehors de *Monsieur*⁴, ceux de Jean-Philippe Toussaint sont à la première personne. Excepté dans son premier roman, *Volley-ball*⁵, Christian Oster écrit aussi à la première personne⁶, mais ses romans, parus un peu plus tard que ceux de Jean-Philippe Toussaint, laissent une place bien plus grande à l'expression explicite des affects, puisqu'ils sont tous bâtis autour du *topos* romanesque de la rencontre amoureuse et de ses aléas. L'énonciation des romans de Christian Gailly est plus complexe : elle est généralement parcourue par la tension que le roman instaure entre première et troisième personne, comme le programme le titre du premier roman, *Dit-il*⁷, ou comme l'accomplit *K. 622*⁸, où l'on passe, entre le premier et le deuxième chapitre, de la première à la troisième. Elle peut aussi être d'emblée à la troisième personne comme dans *Les Fleurs*⁹. Mais, dans ce dernier cas, le narrateur interrompt plusieurs fois la narration par des remarques métadiscursives à la première personne¹⁰. La variété des situations énonciatives des romans de ces quatre écrivains nous permet d'envisager ce corpus, en quelque sorte, comme un laboratoire du romanesque du quotidien.

¹ Nous empruntons l'expression à Andrea Semprini, *L'Objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 16.

² Jean Echenoz, *Nous trois*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

³ Gianfranco Rubino, « L'évidence du narrateur », *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 221-229, pour l'article, et p. 227 pour la citation.

⁴ Jean-Philippe Toussaint, *Monsieur*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

⁵ Christian Oster, *Volley-ball*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

⁶ *Le Pique-nique* est lui aussi majoritairement à la troisième personne, mais le roman est significativement placé sous les auspices du « je », puisqu'il s'ouvre par cette déclaration du narrateur : « L'homme auquel j'aimerais donner ici quelque importance, banalement je l'appellerai Louis. », *Le Pique-nique*, Éditions de Minuit, 1997, p. 9.

⁷ Christian Gailly, *Dit-il*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

⁸ Christian Gailly, *K. 622*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

⁹ Christian Gailly, *Les Fleurs*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

¹⁰ Parmi d'autres exemples : *Les Fleurs*, *op. cit.*, p. 23 : « c'est toujours quand j'ai fini d'écrire que me viennent des idées intéressantes, ce qui fait que je suis réduit à écrire des histoires comme celle-ci, pas intéressante, enfin on verra, revenons à Bast. »

La publication de ces romans aux Éditions de Minuit témoigne, au moins sur le plan des choix éditoriaux, de l'héritage légué par une écriture néo-romanesque mettant en question les procédés de la représentation. Chacun d'eux prend aussi, nécessairement, partiellement en charge l'héritage de ce que l'on a nommé, pour caractériser le Nouveau Roman, une « littérature des objets ». D'ailleurs, à l'exception de l'œuvre de Christian Gailly, pour laquelle on relève en général surtout l'héritage de Beckett, les romans de chacun d'entre eux ont déjà attiré l'attention des commentateurs pour la présence remarquable des objets. Les études monographiques – ouvrages, parties d'études plus vastes ou articles – qui leur sont accordées, consacrent toutes un chapitre ou un passage au rôle joué par les objets. Le *Jean Echenoz* de Jean-Claude Lebrun intitule ainsi sa première partie : « Des objets et des sons »¹. Il y décrit l'écrivain comme un « fétichiste de l'objet »². Selon lui, « [t]els l'écume visible des habitudes et des modes de vie de notre temps, ces objets flottent [...] à la surface de chaque livre. Pour se frayer sa voie, le récit donne sans cesse l'impression de devoir zigzaguer entre eux »³, de sorte qu'on pourrait dire « de ce mode d'écriture qu'il change notre regard sur le monde, mais qu'il ne le détourne pas »⁴. Dans la partie « Arrêts sur images » du chapitre des *Récits indécidables* qu'il consacre à Jean Echenoz, Bruno Blanckeman accorde lui aussi un développement particulier aux « Objets »⁵. Au même titre que les lieux et les pratiques linguistiques, les objets mettent le roman en « terrain de connaissance, doublement : il prélève ce que l'on connaît, il lui assigne un sens cognitif »⁶ : « Les réalités des temps présents défilent, sans accrocher la narration, intégrées dans sa texture comme dans le quotidien. [...] Avec l'acuité du promeneur en piste, [l'écrivain] prélève dans son milieu des symptômes de modernité et en jalonne ses récits⁷. » Olivier Bessard-Banquy, quant à lui, évoque bien, en introduction, l'omniprésence des objets chez Echenoz mais, quoique il consacre une partie à l'« éloge de la banalité »⁸, les objets ne font pas véritablement partie des détails du texte qu'il relève. Sans doute est-ce d'ailleurs parce que, en dépit de la « passion des objets » qu'il attribue à Echenoz⁹, il est difficile, par leur entremise, de conclure à une éventuelle sacralisation du quotidien sous-tendant un quelconque éloge. Dans *Jean Echenoz* :

¹ Jean-Claude Lebrun, *Jean Echenoz*, Éditions du Rocher, coll. « Domaine français », 1992, Partie 1 « Des objets et des sons », p. 17-62.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ Jean-Claude Lebrun, *Jean Echenoz*, *op. cit.*, p. 86.

⁵ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, *op. cit.*, « Objets », p. 58-60.

⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁷ *Ibid.*, p. 58-60.

⁸ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique – Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, *op. cit.*, p. 55-81.

⁹ *Ibid.*, p. 14.

*Géographies du vide*¹, Christine Jérusalem ne consacre pas de partie spécifique aux objets, mais s'appuie, dans l'ensemble de son ouvrage, sur des extraits de textes où apparaissent des objets, de sorte que ces derniers donnent lieu, à de nombreuses reprises, à des remarques ponctuelles destinées, comme l'indique le titre du livre, à montrer combien l'œuvre de Jean Echenoz est habitée par la conscience et l'angoisse du vide et de la disparition, « enjeu ontologique dont s'empare le roman géographique qui traduit, à sa manière, les désarrois du monde contemporain, les flottements existentiels »². Dominique Viart, pour sa part, dans une étude d'ensemble consacrée aux « inflexions de la fiction contemporaine », établit une distinction entre une « littérature matérielle », « alimentée[...] d'objets matériels effectifs pré-existants à l'écriture » (cartons de souvenirs, boîtes à biscuits emplies de photographies de famille, malles de greniers...), et les romans des écrivains auxquels nous nous attachons, lesquels ne s'affranchissent

pas complètement du « matériel » : au contraire, il[s] le cultivent, mais à [leur] façon, décalée et dérisoire. [...] Bien sûr, ces objets trop communs comme les « lieux communs » et autres *topoi* que se plaisent à revisiter de telles œuvres, n'ont pas de véritable référentialité, au contraire de ceux sollicités par la littérature matérielle. Ils n'en disent pas moins combien le « romanesque » contemporain s'est aussi pris au matériel comme pour échapper à des développements « psychologiques » désormais irrecevables³.

La critique échenozienne, on le voit, repère comme une marque spécifique de l'écriture du romancier son goût pour les objets, mais aucune étude n'a cherché à mesurer dans l'ensemble de son œuvre, et en tenant compte des infléchissements que celle-ci a connus, les particularités de leur traitement littéraire, et les effets que celui-ci suscite. Surtout, à l'exception de la remarque faite par Bruno Blanckeman, qui rapproche la présence des objets dans le tissu textuel d'une volonté de recréer l'atmosphère du « quotidien », ce statut des objets n'a jamais été véritablement mis en relation avec une problématique de la quotidienneté. Les objets sont envisagés, la plupart du temps, comme l'empreinte du monde contemporain ou le reflet du social dans le texte, rarement comme l'indice de la voie que cherche le roman entre le commun et le singulier, la norme sociale et l'affirmation du sujet, l'aliénation et l'appropriation, ou encore, de ce que le philosophe Bruce Bégout appelle le « jeu souterrain de l'inquiétude et de l'assurance [...], le conflit secret entre la répétition et la

¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Dominique Viart, « Les inflexions de la fiction contemporaine », *Lendemain* [Tübingen], n°107/108, « Les mutations esthétiques du roman contemporain français », Dominique Viart (dir.), Stauffenburg Verlag, 2002, p. 19.

différence », qui lui permet de dire que, « en son fonds, la vie ordinaire n'a absolument rien de rassurant ; elle est creusée intérieurement par l'incrédulité, l'hésitation et l'approximation ; elle est rongée par une certaine forme de scepticisme charnel ; le quotidien n'est lui-même que l'expression la plus simple du caractère problématique de la vie humaine »¹. Autrement dit, à travers l'analyse des effets produits par l'omniprésence et la mise en avant des objets quotidiens dans ces romans, nous devons nous demander, au-delà de la simple image du monde que ces objets dessinent, pourquoi, dans ce monde, la question du familier et de la familiarité est devenue si prégnante qu'elle peut prendre consistance à travers une forme de romanesque du quotidien. Bruce Bégout souligne en effet qu'on

ne définit que partiellement le quotidien, si l'on se contente d'affirmer, avec une certaine désinvolture, qu'il constitue un monde proche, sûr et certain. Cette qualification a en effet l'inconvénient majeur de mettre seulement l'accent sur la familiarité produite, que l'on isole comme une sorte de perfection immobile. Or le monde quotidien, bien qu'il vise à former un environnement familier, ne se réduit pas à ce simple résultat. Il recouvre aussi le processus de familiarisation lui-même, lequel implique, comme élément de cette relation, l'expérience de l'étrangèreté du monde².

Pourquoi, chez ces quatre romanciers, et chez Echenoz en particulier, le familier est-il tout autant désiré que redouté, et pourquoi paraît-il si évident au romancier que la « familiarité [des objets] n'est tolérable que dans la mesure où ils restent étranges »³ ?

La critique s'attachant aux romans de Jean-Philippe Toussaint est presque aussi abondante, quoique aucun ouvrage en français ne leur soit exclusivement dédié. Oliver Bessard-Banquy leur consacre de nombreux passages dans *Le Roman ludique*, pour montrer que le « détachement ludique » qui caractérise ces personnages est « en quelque sorte l'attitude comme cristallisée du héros d'aujourd'hui face à l'ordre des choses »⁴. Les objets ne sont pas spécifiquement étudiés mais englobés dans les remarques plus générales que fait le critique sur « l'épopée du minuscule »⁵, expression pouvant désigner « la mise en récit tâtilonne de l'insignifiance »⁶, qui, à « l'opposé de toute tentative de sublimation du quotidien, [...] cherch[e] à en souligner au contraire la cocasse platitude, le vide amusant, l'étonnante banalité »⁷. Outre les études consacrées aux écrivains de Minuit, et déjà mentionnées, la

¹ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 26.

² *Ibid.*, p. 26-27.

³ Voir notre entretien en annexe, p. 24.

⁴ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique – Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, op. cit., p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 262.

⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 65.

critique recouvre un grand nombre d'articles, souvent orientés vers l'étude de la composante postmoderne de ces romans. Lorsque le statut des objets est commenté, il s'agit essentiellement, comme dans l'article de Warren Motte, « Toussaint's Small World »¹, de le rapporter au minimalisme du style de Jean-Philippe Toussaint. C'est en effet pour l'œuvre de ce romancier que ces deux notions controversées paraissent encore les plus appropriées. Elles n'en restent pas moins insuffisantes pour en dégager les enjeux.

La critique consacrée aux romans de Christian Gailly et à ceux de Christian Oster est bien plus maigre. Ce n'est que très récemment qu'un ouvrage collectif, sous la direction d'Elisa Bricco et de Christine Jérusalem, a envisagé l'ensemble de l'œuvre du premier. Mais *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*², ne l'aborde ni sous l'angle des objets, ni sous celui de la quotidienneté. Outre l'article que nous avons consacré à trois romans de Christian Oster³, le recueil *Christian Oster & Cie – Retour du romanesque*, sous la direction d'Aline Mura-Brunel, inclut une étude de Christine Jérusalem intitulée « Constellation d'objets dans quelques romans de Christian Oster »⁴, où la critique explore trois voies d'approche pour les objets dans l'ensemble de ces romans, mais ne les envisage jamais sous l'angle d'une mise en question ou en tension de la vie quotidienne.

Le premier roman de Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, est paru en 1979, un an après *La Vie mode d'emploi*. *La Salle de bain* de Jean-Philippe Toussaint fait son irruption sur la scène éditoriale en 1985. Christian Gailly entre aux éditions de Minuit en 1987 avec *Dit-il*, et Christian Oster le suit deux ans plus tard, en 1989, avec *Volley-ball*. Dix ans séparent le premier roman d'Echenoz de celui de Christian Oster, mais tous publient encore régulièrement dans la même maison. Si la borne initiale du corpus est aisée à déterminer, celle de sa clôture est moins évidente. On ne saurait interrompre arbitrairement l'étude selon une date unique pour tous ces romanciers puisque, en dépit de leurs affinités esthétiques d'origine, ils ont chacun, fort heureusement, suivi leur propre chemin, de sorte que l'œuvre de chaque romancier a connu, selon sa propre temporalité, des infléchissements pouvant donner le sentiment de l'éloigner d'une volonté d'exploration de la vie quotidienne contemporaine. *Au piano* (2003) est donc le dernier roman d'Echenoz auquel nous consacrons nos analyses.

¹ Warren Motte, « Toussaint's Small World », *Romanic Review*, vol. 86/4, novembre 1995, p. 747-760.

² Elisa Bricco et Christine Jérusalem (dir.), *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007.

³ Florence Bouchy, « "Mais au diable la peinture sociale" : les objets dans quelques romans de Christian Oster, *Christian Oster & Cie – Retour du romanesque*, Aline Mura-Brunel (dir.), Crin, n°45, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p. 83-92.

⁴ Christine Jérusalem, « Constellation d'objets dans quelques romans de Christian Oster », *Christian Oster & Cie – Retour du romanesque*, op. cit., p. 93-104.

Ravel (2006) et *Courir* (2008), centrés sur les dernières années de la vie du compositeur pour le premier et, pour le second, sur l'ascension puis le limogeage du sportif Emil Zátopek, au moment du « Printemps de Prague » (1968), voient en effet le romancier renoncer à la prédilection dont il faisait preuve jusque-là pour l'époque contemporaine. Avec son *Autoportrait (à l'étranger)* (2000), Jean-Philippe Toussaint bascule dans une écriture plus ouvertement autobiographique qui se révèle, rétrospectivement, comme un changement de manière, dont *Faire l'amour* (2002) et *Fuir* (2005) confirment l'orientation plus traditionnellement romanesque et sentimentale. *La Télévision* (1997) marque donc la fin de notre étude des romans de Jean-Philippe Toussaint. Comme le suggère le titre *L'Incident* (1996), avec ce roman de Christian Gailly ce n'est plus l'ordinaire qui est au premier plan, mais ce qui vient le rompre. La vie quotidienne devient un prétexte au surgissement de l'aventure, et n'est plus en elle-même un objet d'attention privilégié. Les romans de Christian Oster, relativement « formalistes » à leurs débuts¹, suivent eux-aussi le chemin d'une lisibilité et d'un romanesque sentimental toujours plus assumés². *Dans le train* (2002) peut être considéré comme un sommet à cet égard, de sorte que le roman précédent, *Une femme de ménage* (2001) constitue le dernier auquel nous choisissons de nous attacher. Nous ne retenons donc, finalement, les romans de ces auteurs que s'ils nous paraissent chercher à rendre sensible l'expérience quotidienne contemporaine et nourrir, à partir du statut qu'ils accordent aux objets, une problématique de la vie quotidienne dont les caractéristiques se révéleront progressivement au cours de l'étude.

Nous ne nous interdirons pas, cependant, en marge de ce corpus d'auteurs, privilégié à des fins expérimentales, d'évoquer brièvement un roman de leur confrère Patrick Deville, *La Femme parfaite*³, ni de comparer ponctuellement leurs projets avec celui d'un roman de Benoît Duteurtre, dont les choix esthétiques paraissent parfaitement antagonistes, quoique son *Service clientèle* accorde une place prépondérante aux objets⁴. Ce roman a la particularité de centrer son intrigue sur les effets suscités par l'invasion des technologies de l'information et de la communication, et de porter sur la vie quotidienne un regard satirique. À partir de l'étude de cette fiction à la première personne, nous pouvons donc nous interroger sur les

¹ Voir notre entretien en annexe, p. 470 : « Robbe-Grillet, je l'ai surtout lu après avoir publié chez Minuit, et là je me suis dit – c'était au moment du *Pont d'Arcueil*, des romans plus formels pour aller vite – que c'était amusant de trouver des choses communes entre mon écriture et celle du Voyeur ».

² Voir notre entretien en annexe, p. 474 : « [...] j'ai toujours eu envie d'écrire des romans. Simplement, l'histoire était beaucoup plus masquée dans les premiers. J'ai ressenti [...] personnellement le besoin d'avancer un peu vers plus de lisibilité de l'histoire, et donc, partant, de lisibilité tout court ».

³ Patrick Deville, *La Femme parfaite*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

⁴ Benoît Duteurtre, *Service clientèle*, [Gallimard, 2003], Folio, 2005.

moyens les plus à même de mesurer la portée de l'omniprésence des objets dans les romans, pour montrer combien le statut qu'on accorde à ces derniers infléchit la manière d'appréhender la vie quotidienne. Mais surtout, tout au long de cette recherche, nous voulons convoquer l'ensemble de l'œuvre d'Annie Ernaux. Quoique cet aspect de son œuvre n'ait jamais été étudié, les objets occupent une place prépondérante dans ses livres, et nous chercherons à montrer que les transformations du statut des objets dans ses textes marquent l'évolution du regard qu'Annie Ernaux porte sur la vie quotidienne, et accompagnent les modulations de ses choix énonciatifs. Outre la réflexion sur la quotidienneté urbaine que permettent de mener ses journaux extimes, *Journal du dehors* et *La Vie extérieure*, les textes d'Annie Ernaux ont l'intérêt, dans la perspective qui est la nôtre, de s'être d'abord coulés dans une forme romanesque, des *Armoires vides* (1974) à *La Femme gelée* (1981), avant de s'aventurer dans d'autres voies pour redéfinir les modalités de son énonciation à la première personne. Alors qu'elle avait abandonné le roman depuis *La Place* (1984), Annie Ernaux semble cependant, avec *Les Années* (2008), avoir accepté de renouer avec une forme de romanesque, sans renoncer pour autant à dire le caractère inextricable de l'individuel et du collectif qui est, pour elle, le propre de la vie quotidienne. Les reproches qu'Annie Ernaux fait au roman, et les séductions qu'elle lui reconnaît, dans la perspective de l'évocation d'expériences de la vie quotidienne, permettent d'interroger le choix qu'ont fait les quatre écrivains de Minuit, à l'inverse, de s'inscrire pleinement dans la forme romanesque. Pourquoi les obstacles pointés par Annie Ernaux n'en sont-ils pas pour ces romanciers, ou plutôt, comment les contournent-ils ? À travers l'étude des objets quotidiens, c'est donc bien une réflexion sur les pouvoirs et limites du roman pour transmettre l'expérience quotidienne que nous nous proposons de mener.

S'il est en effet acquis, comme le rappelle Bruno Blanckeman, que « la notion de genre considérée dans sa rigidité normative, est sérieusement remise en cause par les poéticiens, et cela pour l'ensemble des disciplines littéraires, [et qu']elle disconvient tout particulièrement à la création romanesque, par principe protéiforme, agie par sa seule propension libertaire [...] : le roman est moins avatar que devenir »¹, il n'en demeure pas moins qu'on doit aussi s'interroger sur le *désir* maintenu de roman. Si le quotidien est plutôt à chercher « entre les genres », et tout « indécidables » que soient les récits que nous livrent ces romanciers, reste cependant à comprendre ce que peut sembler offrir la forme romanesque à l'écrivain et au lecteur qu'elle plonge dans l'expérience de la vie quotidienne. Dans cette

¹ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 19.

perspective, c'est justement parce que les objets sollicitent depuis longtemps l'attention de multiples disciplines et que le quotidien semble d'abord relever d'une approche interdisciplinaire, tout comme il paraît échapper aux genres, que l'on peut envisager les « objets quotidiens » comme un problème critique permettant de chercher *a contrario* les contours et les enjeux proprement littéraires de leur présence dans ces romans contemporains. On pourrait dire, comme le fait Dominique Rabaté lorsqu'il prend appui sur la « notion critique de récit », qu'étudier ce qui semble devoir échapper au roman, s'y opposer ou le refuser, permet de « mieux percevoir ce qui se joue, par contrepoint et comme par effet d'aller-retour, de plus intéressant dans le roman lui-même, dès lors justement que l'on reconnaît que certaines œuvres choisissent délibérément d'explorer des voies qui sont proprement celles du roman. [...] Et on jugerait avec plus de recul les tentatives romanesques actuelles en les rapportant à la véritable nécessité qui ne doit jamais cesser d'être la leur »¹.

S'il est évident qu'une étude des objets quotidiens doit solliciter les acquis de nombreuses disciplines, des sciences humaines en particulier, il va aussi de soi que les épistémologies propres à chacune d'entre elles doivent être interrogées avant d'être convoquées pour éclairer les textes romanesques. Il s'agit sans doute plutôt de mettre en commun les questions posées, que d'harmoniser ou de niveler, en les illustrant par les textes littéraires, les réponses apportées. Les guillemets que prend soin d'employer Perec lorsqu'il affirme que l'une de ses principales interrogations « peut être qualifiée de “sociologique” » sont à cet égard significatifs. Le questionnement de Perec a des affinités avec la démarche sociologique et, par analogie, certains de ses textes ou de ses romans peuvent sembler s'en nourrir sans pourtant s'y réduire. Le critique ne peut ainsi importer naïvement des concepts empruntés à la sociologie, sa démarche ne peut tout au plus qu'être consciemment analogique. Elle doit se méfier des formules, bannières ou mots d'ordre parfois séduisants, lesquels risquent surtout, si l'on n'en interroge pas les présupposés, de durcir l'interprétation du texte et de minorer la singularité des stratégies d'écritures mises en œuvre. C'est une précaution du même ordre qui guide Laurent Lepaludier dans son livre *L'Objet et le récit de fiction*, puisqu'il rappelle que « l'objectif de cet ouvrage [n'est] pas d'étudier l'objet réel et son statut, mais bien de concevoir l'objet tel que le récit de fiction le présente ». Nous pouvons d'ailleurs, comme lui, partir ici d'une définition minimale de l'objet : « On considérera donc comme objet **une chose perceptible par les sens, possédant une unité, et destinée à un**

¹ Dominique Rabaté, « À l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », *Le Roman français aujourd'hui – Transformations, perceptions, mythologies*, op. cit., p. 49-51.

usage quelconque (donc fabriquée) ¹. » Mais c'est bien plutôt le tressage des textes et des discours critiques sur les objets qui nous permettra de proposer, préalablement à l'étude des romans des quatre écrivains de Minuit, une définition plus opératoire, et plus à même de se nouer avec la notion de vie quotidienne.

En faisant porter notre intérêt de manière privilégiée sur les objets quotidiens de ces textes, nous voudrions donc nous demander dans quelle mesure et à quelles conditions le roman peut prétendre transmettre au lecteur une expérience de la vie quotidienne, c'est-à-dire lui faire éprouver l'insignifiance du quotidien au cœur de laquelle se nouent pourtant sans doute certains enjeux décisifs de la vie urbaine contemporaine. Pour prêter attention à l'apparemment insignifiant, le roman doit inventer une esthétique qu'il faut décrire, laquelle est indissociable d'une posture éthique dont on doit cerner les implications : lorsque le choix du commun s'articule aussi bien avec celui de l'en-commun qu'avec celui du singulier, le roman renoue peut-être de manière aiguë avec la « tâche sans fin » qui est, selon le psychanalyste Donald D. Winnicott, le propre de l'activité fictionnelle, et l'enjeu de toute vie humaine. Il ne s'agit en effet de rien de moins que de réussir à nous faire « nous sentir “vivants”, au-delà de l'adaptation, toujours marquée de soumission, à notre environnement »².

Comme le prouve l'ouvrage de Laurent Lepaludier, dont la première des deux parties est même intitulée « Théorie de l'objet en fiction »³, la tradition critique des objets en littérature est longue. Il n'est pas dans notre propos d'en élaborer un nouveau panorama. Mais, pour comprendre la façon dont l'objet quotidien peut constituer d'emblée un véritable problème romanesque pour les écrivains commençant à écrire au tournant des années 1980, il nous paraît nécessaire de rappeler, dans une perspective synthétique, les questions soulevées par la « littérature des objets », et de montrer de manière bien plus détaillée que nous ne l'avons fait jusqu'ici, la façon dont les objets et le quotidien sont indissolublement liés chez Perec. C'est en mettant en évidence ces différentes problématiques que l'on peut envisager de comprendre le champ des possibles dans lequel ont eu l'opportunité de s'inscrire les romans des jeunes écrivains. C'est aussi à partir de cette profusion de discours critiques et

¹ Laurent Lepaludier, *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, p. 14, pour les deux citations.

² Jean-Bertrand Pontalis, « Trouver, accueillir, reconnaître l'absent », préface à Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité*, 1971, traduit de l'anglais par Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1975.

³ Laurent Lepaludier, *L'Objet et le récit de fiction*, op. cit., Première partie : « Théorie de l'objet en fiction », p. 19-110. La seconde partie, « Les objets à l'œuvre », est consacrée à des analyses de textes du corpus anglo-saxon.

d'expérimentations littéraires que se dégage progressivement une définition de l'objet, opératoire pour cerner par la suite les contours de l'expérience quotidienne contemporaine.

Ces repères posés, il devient possible de confronter plusieurs méthodes d'approche des objets, en s'interrogeant sur les présupposés des plus fréquemment invoquées. Quel regard la sociologie et la sémiologie portent-elles sur la vie quotidienne lorsqu'elles analysent les objets du monde réel ? Il est en effet devenu commun, pour évoquer l'incidence des objets dans des textes, de citer la formule de Jean Baudrillard, et de convoquer ainsi le « système des objets » qui y serait repérable¹. Mais cette notion de « système » n'est pas innocente, de sorte que, derrière l'efficacité rhétorique de la formule, s'engagent à la fois une conception du texte littéraire et une perception de la vie quotidienne. C'est en montrant combien ces présupposés sont justement adéquats pour lire un roman d'Annie Ernaux, *La Femme gelée*, et le roman de Benoît Duteurtre, *Service clientèle*, que nous serons en mesure de comprendre, *a contrario*, que les romans des quatre écrivains de Minuit récusent pour leur part une telle référence. On pourrait dire qu'avec eux la vie quotidienne témoigne plutôt de qu'il y a du jeu dans le système des objets, si bien que la valeur de signe à laquelle les réduit la notion de système ne permet pas de rendre compte des particularités du statut que leur accordent ces écritures romanesques. Loin de la perception que conduit à avoir, sur la vie quotidienne, l'approche de Baudrillard, ces quatre romanciers portent un regard singulier sur le quotidien, lequel peut être mis en lumière grâce au parcours d'ensemble de l'œuvre de chacun d'entre eux. C'est dans ce cadre qu'il devient permis, sur un mode un peu anecdotique sans doute, de dresser un bref catalogue de quelques-uns des objets de ces romans, en mettant donc l'accent, non sur leurs significations ou leurs charges idéologiques – ils sont d'abord présents dans le roman comme marque de l'insignifiant – mais sur les gestes et pratiques qu'ils sont l'occasion de laisser entrer dans le romanesque contemporain.

S'il est possible de dégager, pour chacun des romanciers, le regard que ses romans portent sur la vie quotidienne, le caractère anodin des gestes et des pratiques dont les objets sont l'occasion incite à s'interroger précisément, dans une perspective plus poéticienne, sur les effets produits par cette omniprésence de l'insignifiant dans ces romans. Si ces romanciers ne nous proposaient qu'un regard sur la vie quotidienne, ils s'inscriraient difficilement dans une quelconque filiation de la pensée du quotidien, laquelle a mis en avant la dimension essentielle d'expérience propre à la vie quotidienne. Il ne s'agit pas d'une expérience acquise et doctement transmise, mais d'une expérience vécue, en partie subie, mais aussi faite et

¹ Jean Baudrillard, *Le Système des objets* [1968], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

toujours comme en train de se réaliser. Ce n'est pas le contenu de l'expérience qui compte, mais le fait même qu'il y ait une expérience. En mettant en relief des objets apparemment insignifiants, ces romans expérimentent les moyens littéraires de faire partager au lecteur une expérience de la quotidienneté. Les choix esthétiques de ces romanciers transforment ainsi le statut traditionnel des objets qui, d'emblèmes de l'effet de réel deviennent support d'un nouvel effet de quotidienneté. Ce primat de l'insignifiant, pris en charge à nouveaux frais par l'écriture romanesque, n'est pas sans incidence sur la posture éthique assumée par chacun de ces romanciers. Soulevant tout à la fois la question du commun, de l'en-commun et du singulier, l'expérience de la vie quotidienne contemporaine, marquée par la relation – confrontation ou appropriation – du sujet aux objets quotidiens du monde, apparaît aussi comme l'ensemble des coordonnées où se jouent, pour le sujet, les conditions de son affirmation et de son expression. Si l'effet de quotidienneté paraît en effet valoriser, dans le roman, l'existence quotidienne, il n'en constitue pas moins dans le même temps une saturation du texte par les objets, qui peut laisser perplexe quant aux possibilités laissées au sujet contemporain pour trouver sa place et sa voix dans ce monde d'objets. L'évolution des œuvres de Jean Echenoz et de Jean-Philippe Toussaint est, à cet égard, particulièrement intéressante. Chez l'un comme chez l'autre, le nombre d'objets diminue progressivement dans les romans, de sorte que l'attention qui leur est prêtée permet surtout de mettre en évidence un phénomène d'« effet de sourdine » : si la vie quotidienne et le monde d'objets où prend corps cette expérience semblent d'abord amoindrir la part accordée au sentiment esthétique, la charge discrètement lyrique dont les objets sont pourtant affectés témoigne d'une tentative de résistance du sujet, qui se fraie une voie et laisse parfois entendre sa voix derrière l'impassibilité de façade du quotidien contemporain qu'il sillonne. Grâce à la présence des objets dans ces romans, la vie quotidienne apparaît à ce moment plus clairement comme un lieu de tensions sourdes et créatrices. Il ne s'agit plus seulement, comme dans les premiers romans, de réapprendre à voir le quotidien, mais de chercher ce que l'on peut en faire.

Pourquoi est-il devenu si difficile de savoir que faire au quotidien, et pourquoi donc, finalement, continuer à explorer la vie quotidienne ? Quels sont les enjeux de cette tentative de saisie romanesque de l'insignifiance quotidienne contemporaine ? Pour comprendre en quoi ces romanciers héritent bien d'une pensée du quotidien mais y opèrent des déplacements que signale à lui seul leur choix de se maintenir dans le cadre, certes souple, mais revendiqué, du roman, il nous faut nous éloigner du jeu des objets lui-même, pour envisager l'aire dans laquelle celui-ci se déploie. L'expérience quotidienne que rendent sensible ces romans est

d'abord une expérience de la vie en ville, où se pose avec une acuité inégalée le problème de la difficile conciliation de la vie individuelle et de la vie collective. La force coercitive de l'organisation sociale peut tendre à uniformiser les modes de vie, et à encourager la soumission à des normes dans lesquelles le sujet peine à se ménager un espace d'invention. L'attention prêtée à l'insignifiant se charge ainsi d'une valeur nouvelle : elle devient la marque d'une « morale de l'anodin », qui cherche à mettre au jour les modalités d'un vivre-ensemble urbain, réglant constamment, par son souci du détail, la proximité et la distance du sujet à la communauté. Rendant sensible, grâce aux objets en particulier, l'expérience de la quotidienneté, ces écrivains proposent d'envisager, à travers l'écriture romanesque, des configurations possibles de la vie urbaine, de ses écueils et de ses enjeux. Si Jean Echenoz est sans doute le romancier chez qui cette exigence est la plus vive, au point que la quête d'une nouvelle urbanité peut apparaître comme l'une des tensions majeures de son œuvre, les choix stylistiques de tous laissent apparaître une même hésitation entre le relâchement propre à l'atmosphère décontractée de la vie quotidienne et le maintien d'une distance un peu hiératique, source d'un certain maniérisme, lequel constitue peut-être le rempart au danger qui guette toujours la vie quotidienne, à savoir celui de la banalité. C'est ainsi dans une nouvelle acception que l'on peut convoquer la notion d'expérience : choisir d'explorer la vie quotidienne à travers la forme romanesque, c'est aussi espérer dans les vertus de l'expérience romanesque, à l'articulation de laquelle se trouvent précisément les objets quotidiens. C'est en effet parce que le jeu avec les objets remet du jeu dans le romanesque, que le roman remet en jeu la vie quotidienne. Excellent « espace transitionnel », le roman permet à l'écrivain comme au lecteur d'appréhender la vie quotidienne comme un « espace potentiel » où se réélaborent et se surmontent les affects et les fantasmes propres à l'expérience de la quotidienneté¹. C'est encore une fois l'œuvre d'Echenoz, et le statut si particulier qu'elle accorde aux objets, qui nous paraît, dans cette perspective, en proposer les configurations les plus élaborées et en expérimenter les modalités les plus variées.

¹ Les deux notions convoquées sont empruntées à Donald D. Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit.

PARTIE I : LITTÉRATURE ET OBJETS : UNE TRADITION CRITIQUE

CHAPITRE 1 : L'OBJET COMME SUPPORT DE LA CONTESTATION **ROMANESQUE**

« “On peut donc faire ça aussi avec les choses” »

Jean Echenoz

A. Le Nouveau Roman : un nouveau statut romanesque pour les objets

Si les objets ont focalisé depuis longtemps l'attention de la critique littéraire en tant qu'indices sémiotiques et herméneutiques du texte, ce n'est que récemment qu'ils sont devenus un véritable problème romanesque pour les écrivains. Comme le souligne, en 1958, Jacques Howlett « [d]ans les romans, il y a toujours des objets mais il est bien rare qu'ils soient pris au sérieux en tant que tels, leur familiarité même les cache au romancier. Ce qui concerne les objets va sans dire »¹. Même si, chez les poètes, Francis Ponge a déjà « pris le parti des choses », pour renouveler le regard des lecteurs en l'attirant vers des objets aussi banals que « La bougie », « Le cageot » ou « La cigarette »², ce n'est qu'avec les expériences littéraires du Nouveau Roman que les objets ont acquis, du point de vue même de l'écrivain qui les érige en problème théorique, un nouveau statut romanesque. Ce nouveau statut est à l'évidence en partie mythique, et il a été, pour l'essentiel, construit à travers les textes romanesques mais surtout théoriques d'Alain Robbe-Grillet – épaulé par Roland Barthes –, de Nathalie Sarraute et, dans une moindre mesure, de Michel Butor. Il est pourtant nécessaire de rappeler quelques éléments de la polémique à laquelle a donné lieu, pendant vingt ans, l'irruption du Nouveau Roman dans le champ littéraire français, perçue comme l'avènement du « temps des choses »³ et du « roman de l'objet »⁴. Notre ambition n'est donc aucunement de nous livrer à une analyse critique des œuvres des néo-romanciers, ni d'élaborer un discours neuf sur le statut des objets de leurs romans, mais de mettre en place les catégories à travers

¹ Jacques Howlett, « Notes sur l'objet dans le roman », *Esprit*, n°263-264, juillet-août 1958, p. 67.

² Francis Ponge, *Le Parti pris des choses* [1942], Gallimard, coll. « Poésie », 1967.

³ Bernard Dort, « Le temps des choses », *Cahiers du Sud*, n°321, janvier 1954. Cité dans le *Dossier de presse Les Gommages et Le Voyeur (1953-1956)*, textes réunis et présentés par Emmanuelle Lambert, Éditions de l'IMEC et 10/18, 2005, p. 99-109.

⁴ Marie-Josèphe Rustan, « Roman de l'objet ou roman de la personne », *La Vie intellectuelle*, octobre 1956. Cité dans le *Dossier de presse Les Gommages et Le Voyeur (1953-1956)*, *op. cit.*, p. 289-298.

lesquelles la génération suivante pensera l'écriture romanesque, ses contraintes et ses possibilités. Pour cela, il nous faut nous appuyer davantage sur les discours des écrivains et des critiques ayant constitué, pour l'histoire littéraire, « l'école du regard », que sur l'étude des œuvres. Ainsi que le rappelle Galia Yanoshevsky, citant Bourdieu pour justifier l'intérêt qu'elle porte aux métadiscours accompagnant la production néo-romanesque, « le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur »¹. Ce qui vaut pour les métadiscours des écrivains paraît à plus forte raison pertinent pour les discours critiques – sceptiques, sarcastiques ou louangeurs – tant le Nouveau Roman, à la fin des années 1970, paraît associé à une atmosphère intellectuelle discursive et polémique plus qu'à de simples épiphénomènes éditoriaux.

C'est d'ailleurs, on le sait, ce statut des objets qui a concentré les attaques et railleries des détracteurs du Nouveau Roman, au point de devenir, pour Jean de Boisdeffre, l'emblème d'une « [c]rise du roman. Crise de la littérature », que résume le titre de son pamphlet *La Cafetière est sur la table ou Contre le « nouveau roman »*². Mais la virulence du texte de Jean de Boisdeffre met bien en lumière – peut-être malgré son auteur – la manière dont le statut de simples objets permet la contestation des principes jusqu'alors perçus comme fondateurs de la création romanesque. Contrairement à Balzac, Robbe-Grillet n'a en effet, selon le critique, pas su « créer un monde [...] ; un monde – et pas seulement des *objets* »³. Il a oublié que « le roman comporte des *personnages* et [qu'] il les éclaire non pas en surface comme le fait le théâtre, mais en *profondeur* »⁴. Le romancier doit raconter « une histoire : assez claire, assez logique, assez prenante pour s'imposer au lecteur sans médiation ni distance », « [qu']u'il se borne au destin de l'individu ou qu'il s'efforce de faire revivre une société quel que soit son art ou son talent, sa volonté de prouver ou son souci de divertir »⁵. Les objets chez Robbe-Grillet sont en effet le support d'une inflation de la description qui met en cause l'habituelle pondération de la narration et de la description. Le repoussoir du roman robbegrilletien est bien évidemment le roman balzacien aux descriptions duquel s'opposent trait à trait celles des *Gommes*. Bernard Pingaud établit clairement, en 1962, le système contrapuntique :

¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, p. 242. Cité par Galia Yanoshevsky, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 10.

² Pierre de Boisdeffre, *La Cafetière est sur la table ou Contre le « nouveau roman »*, La Table ronde, 1967.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

La description balzacienne présente deux traits caractéristiques : elle est préparatoire et elle est englobante. [...] Le temps d'arrêt qu'elle introduit dans le récit est tout provisoire. Ce n'est plus une immobilité véritable, c'est une attente – l'attente de l'événement qui va donner son sens au roman. [...] La description repose finalement sur l'idée qu'à aucun moment, et même dans les plus petits détails de la vie quotidienne, la possibilité ne s'offre à nous de contempler cet univers pour lui-même, comme si nous n'avions pas affaire à lui.

Alors que,

[l]a description telle que l'envisagent Robbe-Grillet et ses amis vise à produire l'effet exactement inverse. Elle accorde priorité à l'objet sur le spectateur, au monde sur l'homme. [...] [L]e fait est qu'au lieu d'engager le personnage dans le monde et d'interpréter le monde en fonction des projets du personnage, elle vise à couper tout lien avec eux, – ou mieux à mettre ce lien entre parenthèses, à nous montrer l'univers tel qu'il serait si l'homme renonçait à établir entre les choses et lui quelque complicité que ce soit. [...] [L]e romancier descriptif limite son propos à une simple inspection des formes qui se trouvent devant lui. Il mesure l'objet, définit sa position dans l'espace, sa place par rapport à l'observateur et par rapport aux autres objets, mais se garde bien de les qualifier. [...] [L'objet] est une simple surface colorée et immobile à laquelle le regard se heurte sans l'apprivoiser¹.

Et, conséquence majeure,

[l]a description objective, dans la mesure où elle s'interdit de faire intervenir l'observateur, s'interdit aussi de relativiser le spectacle. [...] Par la présence perpétuelle qu'elle nous impose, la description objective s'oppose encore une fois à la description balzacienne. Elle n'est plus préparatoire, elle est si l'on peut dire définitive. [...] Le spectacle n'est plus un décor où va se passer l'action. Il est l'action elle-même. Il n'y a plus d'événement : c'est le regard qui est l'événement².

L'objet, par l'entremise de la description, paraît ainsi faire imploser le récit traditionnel. Il est le vecteur d'une mise en cause des procédés habituels de la représentation par laquelle s'imposait, selon Robbe-Grillet « l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable »³. En effet, les stases descriptives auxquelles donnent lieu les objets, et la récurrence de ces mêmes objets avec d'infimes variations, battent en brèche la cohérence représentative du récit, lequel ne progresse plus, comme il se doit traditionnellement, selon une chronologie assurée, causale ou temporelle. Les descriptions robbegrilletiennes d'objets ont ainsi pour ambition de montrer l'inanité de la *mimesis* mise en

¹ Bernard Pingaud, « La technique de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°14, mars 1962, p. 167.

² Bernard Pingaud, art. cit., p. 170.

³ Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées » [1957], in *Pour un nouveau roman* [recueil de textes écrits de 1953 à 1963, publié chez Minuit en 1963], Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 37.

oeuvre par le roman réaliste, fondée sur la croyance en une « homologie de nature entre le texte et le monde, entre la représentation et son modèle, entre le signifiant et le référent », qui ne ferait en fait « que redoubler les illusions que l'homme entretenait sur le monde et sur lui-même »¹.

Réfutant notamment l'anthropomorphisation des objets que trahissent métaphores et hypallages, et qui « se répètent avec trop d'insistance, trop de cohérence, pour ne pas révéler tout un système métaphysique »², Robbe-Grillet milite pour un « nouveau réalisme ». Celui-ci ne doit pas chercher à rassurer l'homme en trouvant dans le monde qui l'entoure, au quotidien, les signes apaisants de sa complicité avec le monde. Il doit au contraire rendre compte de l'étrangeté du monde – étrangeté qui n'est cependant en rien bizarrerie ou perception ludique, mais complète extériorité. Fruit du relativisme scientifique, et de la conscience inquiète née de la Seconde Guerre mondiale, « révélateur de la faillite de l'humanisme et du double langage des idéologies », le Nouveau Roman refuse de céder à l'illusion d'un accès possible à une quelconque signification du réel. Il récuse non seulement la possibilité d'atteindre le « cœur romantique des choses »³, mais encore son existence même. Comme le résume Roger-Michel Allemand, « [i]l est donc vain et malhonnête de prétendre reproduire le réel, à moins d'accéder à un nouveau réalisme, qui prenne en compte la faiblesse de l'homme. [...] [L]a re-production romanesque n'est plus alors de l'ordre de la copie fidèle mais bel et bien d'un nouvel engendrement du réel par les moyens de l'art, à partir de la destitution des anciennes constructions de l'esprit »⁴.

Le roman ne visant plus à rendre compte d'un univers intelligible, l'extrême précision de ses descriptions d'objets débouche plutôt sur une incertitude généralisée quant à la réalité des éléments du décor décrits, et « n'est plus destinée à cautionner les autres aspects du récit par l'établissement de circonstants vérifiables. Mais paradoxalement elle devient autonome dans sa capacité génératrice et l'appel qui est fait au préreprésenté »⁵. L'objet est considéré selon une démarche qui se veut d'ordre phénoménologique, dans la lignée du philosophe Husserl, il est non-fonctionnel tant sur le plan narratif que symbolique :

À la place de cet univers des "significations" (psychologiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d'abord par leur

¹ Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, Ellipses, coll. « Thèmes et études », p. 38.

² Alain Robbe-Grillet, « Nature, humanisme, tragédie » [1958], in *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 60.

³ Roland Barthes, « Littérature objective » [1954], in *Essais critiques* [1964], Seuil, coll. « Points essais », 1981, p. 34.

⁴ Roger-Michel Allemand, op. cit., p. 37.

⁵ Francine Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman : une césure dans l'histoire du récit*, Armand Colin, coll. « Littérature fac », 2005, p. 99.

présence que les objets et les gestes s'imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par-dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque système de référence, sentimental, sociologique, freudien, métaphysique, ou autre.

Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront *là* avant d'être *quelque chose* ; et ils seront encore là après, durs, inaltérables, présents pour toujours et comme se moquant de leur propre sens [...].

Désormais, au contraire, les objets peu à peu perdront leur inconstance et leurs secrets, renonceront à leur faux mystère, à cette intériorité suspecte qu'un essayiste a nommée "le cœur romantique des choses". [...] S'il arrive encore aux choses de servir un instant de support aux passions humaines, ce ne sera que temporairement, et elles n'accepteront la tyrannie des significations qu'en apparence – comme par dérision – pour mieux montrer à quel point elles restent étrangères à l'homme¹.

La démarche descriptive est ainsi envisagée comme une opération de « décapage » du langage. Bernard Pingaud va même jusqu'à affirmer que « la description se présente comme une thérapeutique » et que « [l]a littérature devient une "entreprise de nettoyage" », laquelle vise à rompre avec « la plus pernicieuse » des complicités, « qui s'appelle la tragédie », si « [l]'homme tragique est celui qui a pris conscience de la vanité de la métaphysique, mais qui ne s'y résigne pas. Il sait que le monde ne rend pas à l'homme son regard, et c'est ce qui le désespère alors que cela devrait le délivrer »². Grâce à Robbe-Grillet, si l'on suit le Barthes de « Littérature objective » :

Le roman, ici, n'est plus d'ordre chthonien, infernal, il est terrestre : il enseigne à regarder le monde non plus avec les yeux du confesseur, du médecin ou de Dieu, toutes hypostases significatives du romancier classique, mais avec ceux d'un homme qui marche dans la ville sans d'autre horizon que le spectacle, sans d'autre pouvoir que celui-là même de ses yeux³.

Cette image du rôle des objets dans le Nouveau Roman est en quelque sorte le fruit du dialogue entre les écrivains – au premier chef Alain Robbe-Grillet – et leurs critiques. On sait notamment, comme le rappelle Galia Yanoshevsky, que

les écrits de Barthes, par exemple, sont pour [Robbe-Grillet] plus qu'une source d'inspiration. Leur critique des romans de [ce dernier] sert d'infrastructure aux écrits théoriques de l'écrivain, qui va jusqu'à calquer son vocabulaire sur celui qu'emploie Barthes à propos de son écriture romanesque. L'un des quatre essais publiés par Barthes sur les romans de Robbe-Grillet, « Littérature objective » (1954), servira même de fondement à l'essai « Une voie pour le roman

¹ Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur » [1956], in *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 23-24.

² Bernard Pingaud, art. cit., p. 171.

³ Roland Barthes, art. cit., p. 43.

futur » (1956) du point de vue conceptuel aussi bien que verbal, car Robbe-Grillet y fait un usage fréquent de la terminologie barthésienne afin d'avancer ses propres thèses¹.

Ce sont ces discours, que l'on peut dire dominants dans les années cinquante, qui ont créé et véhiculé les étiquettes depuis lors accolées aux néo-romanciers, la plus fameuse pour le malentendu qu'elle a véhiculé étant bien sûr celle d'une « littérature objective » suggérée par Barthes. Pourtant, cette *doxa* masque un peu illusoirement les nuances, proches parfois de la palinodie, émises par la critique, reprises ou discutées par certains néo-romanciers. Elle occulte aussi, tout simplement, les différences radicales de statut qu'accordent aux objets des romanciers comme Nathalie Sarraute ou Michel Butor. Enfin, elle unifie grossièrement ce premier temps de la production romanesque de chacun des auteurs phares du Nouveau Roman. Si ces précisions peuvent risquer de brouiller l'image de référence du statut romanesque des objets en littérature, elles doivent néanmoins, semble-t-il, trouver leur place dans ce panorama rapide de l'écriture néo-romanesque, puisqu'elles contribuent à constituer l'objet de roman en véritable problème littéraire. Que ces analyses aient ou non été connues, dans leur détail, par les aspirants écrivains qui publieront au tournant des années 1970-1980, elles participent de l'atmosphère polémique de l'époque, et constituent elles aussi le socle sur lequel pourra ou voudra s'écrire l'objet de roman.

On sait en particulier l'impact qu'a eu la réflexion de Barthes sur la constitution de la *doxa* néo-romanesque avec l'article déjà cité intitulé « Littérature objective ». L'adjectif étant ambigu, il a souvent été entendu comme une assimilation du Nouveau Roman à la veine behaviouriste. Et l'on comprend d'ailleurs que puisse être ainsi lue l'affirmation suivante : « Chez Robbe-Grillet, la description est toujours anthologique : elle saisit l'objet comme dans un miroir et le constitue devant nous en spectacle [...] »². Pourtant, la définition, tirée du Littré et placée en épigraphe, pointait le sens exact que Barthes lui conférait : « [...] destiné à être tourné du côté de l'objet qu'on veut voir³. » Face à la crispation de la critique sur ce terme, Robbe-Grillet devra ainsi progressivement ajuster sa position théorique, et la formalisera en 1961 dans « Nouveau roman, homme nouveau » : listant les reproches que « la rumeur publique [...] colporte », l'écrivain mentionne, parmi plusieurs autres points : « 3) Le Nouveau Roman veut chasser l'homme du monde. 4) Le Nouveau Roman vise à la parfaite objectivité⁴. » Il leur répond en inversant strictement les propositions. La première devient

¹ Galia Yanoshevsky, *op. cit.*, p. 74-75.

² Roland Barthes, *art. cit.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ Alain Robbe-Grillet, « Nouveau Roman, homme nouveau » [1961], in *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 144.

ainsi : « Le Nouveau Roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde », et l'on peut y lire que

[l]'homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme. Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires ; ce sont des objets comparables à ceux de notre vie quotidienne, tels qu'ils occupent notre esprit à tout moment¹.

La seconde se présente de manière particulièrement provocatrice à l'égard de la *doxa* puisqu'elle affirme que « [l]e Nouveau Roman ne vise qu'à une subjectivité totale », et accuse le malentendu induit par l'adjectif de l'expression « littérature objective » :

Pris dans son sens habituel – neutre, froid, impartial –, le mot devenait une absurdité. Non seulement c'est un homme qui, dans mes romans par exemple, décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes : engagé au contraire *toujours* dans une aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire. [...]

[C]'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine².

Par un tour de passe-passe rhétorique, « objectif » devient ainsi un exact synonyme de « subjectif ». Mais l'idée de romans « plus subjectifs même que ceux de Balzac »³ a du mal à s'imposer et, de l'analyse de Barthes la postérité retient surtout que « l'objet de Robbe-Grillet n'a ni fonction, ni substance »⁴, ce qui est une manière « d'assassiner l'objet classique »⁵. Avec cette nouvelle écriture, il s'agit de

fonder le roman en surface : l'intériorité est mise entre parenthèses, les objets, les espaces et la circulation de l'homme des uns aux autres sont promus au rang de sujets. Le roman devient expérience directe de l'entour de l'homme, sans que cet homme puisse se prévaloir d'une psychologie, d'une métaphysique ou d'une psychanalyse pour aborder le milieu objectif qu'il découvre⁶.

¹ *Ibid.*, p. 147.

² *Ibid.*, p. 148-149.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ Roland Barthes, « Littérature objective », art. cit., p. 34.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 42-43.

Pourtant, en 1962, dans la préface qu'il écrit au livre de Bruce Morrisette¹, Barthes reformule les questions que suscite la place des objets dans l'œuvre de Robbe-Grillet :

les choses sont-elles inductrices de sens, ou bien au contraire sont-elles "mates" ? L'écrivain peut-il et doit-il décrire un objet sans le renvoyer à quelque transcendance humaine ? Signifiants ou insignifiants, quelle est la fonction des objets dans un récit romanesque ? En quoi la façon dont on les décrit modifie-t-elle le sens de l'histoire ? la consistance du personnage ? le rapport même à l'idée de littérature² ?

Mais, visiblement convaincu par la critique d'interprétation psychologique ou psychanalytique que pratique Bruce Morrisette, autorisée sans doute, comme le souligne Claudette Oriol-Boyer, par la lecture que mène de *La Jalousie* Bernard Pingaud où, affirme ce dernier, qu'il le veuille ou non, « Robbe-Grillet n'évite pas la profondeur »³, Barthes semble presque renier, sous couvert de l'affiner, son discours sur la « littérature objective » de Robbe-Grillet. Il y aurait, non pas chronologiquement, mais simultanément, deux Robbe-Grillet : le premier, « "chosiste" »⁴, qui « décide que les choses ne signifient rien, pas même l'absurde »⁵, ce qui permet alors curieusement à Barthes d'affirmer, à l'inverse de « Littérature objective » que « les fameux objets de Robbe-Grillet n'ont donc nullement une valeur anthologique »⁶. Ce sont ces objets, même peu nombreux, qui ont d'abord attiré l'attention du critique parce qu'« il est évident aussi qu'un petit nombre de descriptions à la fois analogiques et insignifiantes, selon la place que l'auteur leur donne et les variations qu'il y introduit, suffit à modifier complètement le sens du roman »⁷. Ainsi, même si tous les objets ne sont pas décrits de manière « mate », le fait que quelques-uns le soient rejaillit nécessairement sur l'ensemble du texte, « il y a une récurrence fatale de l'insignifiance des choses à l'insignifiance des situations et des hommes »⁸. C'est le fait rare, l'exception presque, qui est remarquable et fait sens. Barthes admet ainsi s'être focalisé, abusivement peut-être au regard de leur importance quantitative, sur ces descriptions mates, mais il le justifie par l'importance qualitative dont elles sont chargées au regard de l'ensemble du roman. Dès lors, on ne peut manquer de voir dans cette argumentation une anticipation de celle que le critique développera en 1968 dans son célèbre commentaire du détail inutile chez

¹ Bruce Morrisette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Minuit, 1963.

² Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? » [1962], *Essais critiques*, op. cit., p. 205-206.

³ Bernard Pingaud, « Lecture de *La Jalousie* », *Les Lettres nouvelles*, juin 1957, p. 901-907. Cité par Claudette Oriol-Boyer, *Nouveau Roman et discours critique*, Grenoble, Ellug, 1990, p. 51.

⁴ Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », art. cit., p. 208 et 210.

⁵ *Ibid.*, p. 206.

⁶ *Ibid.*, p. 207.

⁷ *Idem.*

⁸ *Idem.*

Flaubert, source de « l'effet de réel »¹. Le second Robbe-Grillet, celui qu'a mis en évidence Bruce Morrisette, serait un Robbe-Grillet jusque-là inconcevable puisque « "humaniste" » : « les objets, sans pour autant redevenir des symboles, au sens fort du terme, y retrouvent une fonction médiatrice vers "autre chose"². » Selon Barthes,

Bruce Morrisette reconnaît l'originalité de la vision robbe-grilletiste des choses, mais il ne pense pas que dans cet univers, l'objet soit coupé de toute référence et qu'il cesse radicalement d'être un signe ; il n'a aucune peine à repérer dans les collections de Robbe-Grillet quelques objets, sinon obsessionnels, du moins suffisamment répétés pour induire un sens (car ce qui se répète est censé signifier) [...]

Pourvu de nouveau d'une histoire, d'une psychologie (pathologique) et d'un matériel, sinon symbolique, du moins référentiel, le roman robbe-grilletiste n'est plus du tout l'épure "plate" de la première critique : c'est un objet plein, et plein de secrets ; alors la critique doit se mettre à scruter ce qu'il y a derrière cet objet et autour de lui : elle devient déchiffreuse : elle cherche des "clefs" (et en général les trouve)³.

À travers ces deux extraits du texte de Barthes, et en particulier à la lecture des parenthèses qui closent chacun des passages, on s'aperçoit que le ralliement de Barthes à la lecture de Morrisette ne se fait pas sans réticence, voire sans ironie : le privilège herméneutique accordé à la répétition est en effet une option méthodologique différente, on vient de le souligner, de celle de Barthes, et c'est sans doute ce qui explique la connotation sceptique de l'expression « est censé signifier ». Par ailleurs, si la validité des lectures à clefs de l'œuvre de Robbe-Grillet – mais de toute œuvre aussi bien –, paraît ici admise, le soupçon semble néanmoins encore peser quant à la place à leur accorder sur une échelle de la pertinence critique : ne peut-on lire en effet, dans la dernière parenthèse, l'idée que le critique finit toujours par mettre dans le texte ce qu'il veut y lire ? C'est pourquoi, l'évolution dont paraît témoigner, de prime abord, ce dernier texte de Barthes sur Robbe-Grillet, n'est peut-être pas à situer dans le système antithétique mis en place entre le « Robbe-Grillet n°1 » et le « Robbe-Grillet n°2 »⁴. Elle réside plutôt dans l'inscription en son cœur des prémices de l'aventure sémiologique dans laquelle Barthes s'engagera peu après :

[L]'erreur (théorique) de Robbe-Grillet était seulement de croire qu'il y a un *être-là* des choses, antécédent et extérieur au langage, que la littérature aurait à charge, pensait-il, de retrouver dans un dernier élan de réalisme. En fait, anthropologiquement, les choses signifient tout de suite,

¹ Roland Barthes, « L'effet de réel » [1968], in *Littérature et réalité*, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 81-90.

² Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », art. cit., p. 208-209.

³ *Ibid.*, p. 210.

⁴ *Idem.*

toujours et de plein droit ; et c'est précisément parce que la signification est leur condition en quelque sorte "naturelle", qu'en les dépouillant simplement de leur sens, la littérature peut s'affirmer comme un artifice admirable : si la "nature" est signifiante, un certain comble de la "culture" peut être de la faire "désignifier". D'où, en toute rigueur, ces descriptions mates d'objets, ces anecdotes récitées "en surface", ces personnages sans confiance, qui font, selon du moins une certaine lecture, le style, ou si l'on préfère, le choix de Robbe-Grillet¹.

Si tout est signe avant même qu'il y ait littérature, le travail du critique devient la mise en évidence de l'organisation de ces signes, du jeu qu'ils entretiennent entre eux, qui peut aller jusqu'à les annuler les uns les autres. S'intéresser au statut des objets en littérature, c'est donc avant tout prêter attention à leur mode de représentation textuelle plus qu'à leur référentialité ou à leur pouvoir suggestif hors de tout réseau de signifiant. Cependant, Barthes nous laisse face à une alternative irrésolue sur la question des objets : faut-il privilégier, pour prendre la mesure des effets de sens d'un texte, l'exception ou la récurrence ? L'attention portée au mode de représentation dominant des objets dans un texte ne lui confère-t-il pas une lisibilité illusoire ? Ne faut-il pas traquer le détail ou le gauchissement de la représentation pour prendre la mesure du texte ? Peut-on de même chercher l'objet unique emblématique ou dépositaire du sens du roman, ou faut-il privilégier la mise en évidence des systèmes d'objets ?

Puisque c'est avant tout le mode de représentation textuelle qui constitue la catégorie pertinente d'analyse de la présence des objets dans un texte, les types d'objets représentés sont peu mis en lumière par Barthes. Le critique nous propose cependant brièvement, dans « Littérature objective », une tripartition des objets robbegrilletiens, qui peut fournir un premier modèle de classification des objets néo-romanesques :

Ce sont en général des objets extraits du décor urbain (plans municipaux, panonceaux professionnels, avis postaux, disques de signalisation, grilles de pavillons, tabliers de pont), ou du décor quotidien (lunettes, interrupteurs, gomme, cafetières, mannequins de couturière, sandwichs préfabriqués). Les objets « naturels » sont rares (arbres de la *Troisième vision réfléchie*, bras de mer du *Chemin du retour*) [...]².

On remarque ainsi, implicitement, l'assimilation de la catégorie du quotidien à celle du domestique. Et l'existence, même marginale, d'objets « naturels » exclut nécessairement de la définition de la notion d'objet ici envisagée le sème de l'artificialité, de la trace du travail de création ou de transformation effectué par l'*homo faber*. C'est le sens étymologique de la notion d'objet que réactive Barthes, entendu donc comme ce qui est « jeté devant » un sujet.

¹ *Ibid.*, p. 211-212.

² Roland Barthes, « Littérature objective », art.cit., p. 32.

C'est aussi le sens philosophique qui en dérive, à savoir le « monde extérieur connu immédiatement par nos sens »¹. On comprend mieux ainsi pourquoi un « quartier de tomate » (dans *Les Gommès*) ou un « mille-pattes écrasé » (dans *La Jalousie*) peuvent entrer dans cette catégorie. À strictement parler, plutôt que d'objets, les romans de Robbe-Grillet sont saturés de « choses », nom générique pour les « outils, spectacles ou substances »², dont on peut désigner « nécessairement et suffisamment le trop fameux *être-là* »³. C'est bien pourquoi la vision prédomine, dans les premiers romans de Robbe-Grillet, sur le contenu de la vision, et que s'est imposée l'idée d'une « école du regard ».

Or, la vue n'est pas toujours ce qui détermine le mode de représentation textuelle des objets dans les œuvres de Nathalie Sarraute ou Michel Butor, pour ne prendre que ceux chez qui la présence des objets est la plus massive. La *doxa* néo-romanesque, telle que nous l'avons esquissée plus haut unifie artificiellement la manière dont les objets ont pu servir de support à la contestation des codes romanesques. Michel Butor le proclame d'ailleurs volontiers : « Il y a certainement une très grande différence entre les idées de Robbe-Grillet et les miennes⁴. » Pourtant, en 1958, dans « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet », Barthes avait déjà bien distingué le statut des objets chez les deux romanciers :

La description des objets a donc chez Butor un sens absolument antinomique à celui qu'elle a chez Robbe-Grillet. Robbe-Grillet décrit les objets pour en expulser l'homme. Butor en fait au contraire des attributs révélateurs de la conscience humaine, des pans d'espace et de temps où s'accrochent des particules, des rémanences de la personne : l'objet est donné dans son intimité douloureuse avec l'homme, il fait partie d'un homme, il dialogue avec lui, il l'amène à penser sa propre durée, à l'accoucher d'une lucidité, d'un dégoût, c'est-à-dire d'une rédemption. Les objets de Butor font dire : *comme c'est cela !* ils visent à la révélation d'une essence, ils sont *analogiques*. Au contraire, ceux de Robbe-Grillet sont littéraux ; ils n'utilisent aucune complicité avec le lecteur : ni excentriques, ni familiers, ils se veulent dans une solitude inouïe, puisque cette solitude ne doit jamais renvoyer à une solitude de l'homme, ce qui serait encore un moyen de récupérer l'humain : que l'objet soit seul, sans que pourtant soit posé le problème de la solitude humaine. L'objet de Butor, au contraire, pose la solitude de l'homme (il n'y a qu'à penser au compartiment de *La Modification*), mais c'est pour mieux la lui retirer, puisque cette solitude accouche d'une conscience, et plus encore d'une conscience regardée, c'est-à-dire d'une conscience morale⁵.

¹ *Larousse de la Langue Française*, cité par Laurent Lepaludier, *L'Objet et le récit de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, p. 13.

² Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », *op. cit.*, p. 205.

³ *Ibid.*, p. 207.

⁴ Roger Priouret, « Révolution dans le roman ? Cinq écrivains aux prises », *Le Figaro Littéraire*, 29 mars 1958, p. 7. Cité par Galia Yanoshevsky, *op. cit.*, p. 255.

⁵ Roland Barthes, « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet » [1958], in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 107-108.

Barthes amendera plus tard cette opposition systématique, puisqu'il acceptera de considérer les objets des romans de Robbe-Grillet comme « analogiques » eux aussi : « le réalisme de ce premier Robbe-Grillet reste classique parce qu'il est fondé sur un rapport d'analogie (le quartier de tomate décrit par Robbe-Grillet ressemble au quartier de tomate réel) ». Mais, à la différence, on le comprend, des objets de Butor, « cette analogie ne renvoie à aucune transcendance mais prétend survivre fermée sur elle-même [...] (ce quartier de tomate est décrit de telle sorte qu'il n'est censé provoquer ni envie ni dégoût, et ne signifier ni la saison, ni le lieu, ni même la nourriture) »¹. Pour Jacques Howlett, qui établit lui aussi, en 1958, un état des lieux du statut des objets dans le roman, les descriptions d'objets néo-romanesques n'ont pas le seul statut que leur confère Robbe-Grillet :

Au contraire l'objet que Michel Butor décrit minutieusement est gros d'humanité, il ne le réduit pas à une présence sans mémoire, c'est « une transcendance dans un sillage de subjectivité, une nature qui transparaît à travers une histoire », comme dit Merleau-Ponty. Pour Michel Butor il y a un monde d'objets que la conscience signifie, les objets gravitent autour de la conscience, tandis que pour Alain Robbe-Grillet, c'est plutôt l'inverse qui se produit².

On voit moins cependant ici comment les objets permettent une contestation romanesque, si ce n'est par l'importance quantitative des descriptions qu'ils suscitent, susceptibles de prendre le pas sur le récit, de participer à son « enlèvement » comme le revendique plus tard Ricardou³. Il n'est, de fait, pas anodin, comme on le verra plus loin, que ce ne soit pas le statut des objets qui, dans l'œuvre de Butor, ait marqué la génération suivante d'écrivains, mais plutôt l'emploi des pronoms dans *La Modification*⁴.

Quant à Nathalie Sarraute, dont *L'Ère du soupçon*, on le sait, a joué un rôle majeur dans la constitution du Nouveau Roman, on peut dire que la *doxa* néo-romanesque rend plus que mal compte du statut des objets dans ses romans. Comme le déclare en effet l'écrivain à Marc Saporta en 1984 : « ce qui m'intéresse n'est pas l'objet mais les mouvements intérieurs qu'il déclenche⁵. » À aucun moment n'apparaît un quelconque « chosisme » de Nathalie Sarraute. Cependant, les objets sont bien l'un des supports majeurs du travail de renouvellement romanesque qu'elle mène en explorant inlassablement les tropismes de la vie

¹ Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », *op. cit.*, p. 207.

² Jacques Howlett, art. cit., p. 70.

³ Jean Ricardou, *Le Nouveau roman* [1973], Seuil, coll. « Points Essais » [nouvelle édition enrichie de *Les Raisons de l'ensemble* et d'une nouvelle préface], 1990, chap. 2.7 « Le récit enlèvement », p. 135-146.

⁴ Voir notamment en annexe, p. 456 ce que déclare Jean Echenoz : « J'ai aimé vers 17-18 ans ces deux livres [*Les Gommages* et *La Modification*], mais ensuite je n'ai pas eu l'impression que cela jouait beaucoup sauf, donc, sur les objets et les pronoms. »

⁵ Marc Saporta, « Entretien avec Nathalie Sarraute », *L'Arc*, n°95, 1984, p. 23. Cité en note par Tiphaine Samoyault, « Des choses sans objet », *Littérature*, n°118, juin 2000, p. 26.

quotidienne. C'est à travers la mention d'une « poignée de porte » qu'est enclenché le mouvement d'analyse du *Planétarium*, et à travers le changement de matière de cette poignée qu'il se clôt. Dans *L'Ère du soupçon*, pour prouver que l'on ne peut plus écrire sur le modèle balzacien, mais qu'au contraire les plus grandes œuvres littéraires du XX^e siècle témoignent « à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement ils se méfient du personnage de roman, mais, à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre »¹, Nathalie Sarraute cite les propos de Proust : « “Pas une seule fois, s'écriait Proust, un de mes personnages ne ferme une fenêtre, ne se lave les mains, ne passe un pardessus, ne dit une formule de présentation. S'il y avait même quelque chose de nouveau dans ce livre, ce serait cela...” (*Lettre à Robert Dreyfus*)². » Les gestes quotidiens – tout comme les objets qui constituent leur cadre et leur support – ne peuvent plus être mentionnés s'ils ne visent qu'à faire croire à l'existence réelle de ce qui n'est qu'un être de papier. Mais Nathalie Sarraute s'empare justement de ces gestes et objets anodins du quotidien dédaignés par Proust pour en mettre au jour « l'étrange dimension ». Ils ne sont pas, en effet, selon Jacques Howlett,

appréhendés dans le monde où se déploie ordinairement l'action humaine. [...] ces objets ne sont pas toujours manipulés ou utilisés avec l'indifférence qui convient, ce ne sont pas de simples produits de la technique, des moyens d'action, ils se présentent comme des fins en soi. Objets repoussants, attirants, fascinants, à quoi on “s'offre”, qu'on “épie”, qu'on trouve “agressifs”, qui “provoquent”, qui “encouragent”, qui vous “tiennent”, etc..., ils correspondent à une saisie émotive du réel. Ils sont moins les signes stables de notre puissance que les pièges vivants d'un monde où l'on se laisse attraper.³

Les objets, chez Sarraute, sont les signes matériels auxquels s'accrochent ceux dont elle traque les tropismes, pour échapper à leur vide, ou à leur vertige intérieur. Ce passage de *Portrait d'un inconnu* est sans doute emblématique d'une telle fonction des objets :

Des objets... Des objets dont les contours nettement tracés, les contours finis, parfaits, enserrent une matière dense et ferme : des porte-cigares, des montres, des sacs à main, des portefeuilles de cuir fin, des flacons, des briquets, des valises... La pensée, tout de suite, comme un orvet autour du bâton qu'on lui tend, s'enroule autour d'eux étroitement.

La crampe au cœur, la sensation de vertige disparaît d'un seul coup. Le pas périlleux est franchi⁴.

Les discours constitutifs du Nouveau Roman ne se limitent pas à ceux tenus dans les années cinquante, et le corpus néo-romanesque non plus, bien entendu. Mais avec la création,

¹ Nathalie Sarraute, « L'ère du soupçon » [1950], in *L'Ère du soupçon* [1956], Folio, coll. « Essais », 1987, p. 62.

² *Ibid.*, p. 74.

³ Jacques Howlett, art. cit., p. 70.

⁴ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* [1948], Folio, 1997, p. 142-143.

dans les années soixante, du groupe *Tel Quel*, et avec les écrits de Ricardou, la production néo-romanesque et son discours critique s'infléchissent. Robbe-Grillet qualifiera rétrospectivement cette nouvelle période de « Nouveau Nouveau Roman »¹. L'« aventure d'une écriture », le rejet de la fonction référentielle de la littérature, alors invoqués pour proclamer l'autonomie du monde romanesque et de l'écriture, éclipsent les débats sur le statut des objets en littérature². Ricardou s'en explique d'ailleurs à la fin de son étude sur *Le Nouveau Roman* :

On l'aura remarqué : nulle part nous n'avons offert quelque phénoménologie que ce soit des grandes catégories selon lesquelles le roman est souvent pensé : ni le Temps, ni l'Espace, ni le Personnage, ni l'Objet. Pour intéressantes qu'elles soient, de semblables méthodes font souvent, pensons-nous, la part trop belle à la dimension référentielle de la fiction et risquent de verser dans l'illusion représentative³.

Plus qu'une idée sur le statut littéraire des objets, c'est une conception générale de la littérature qui se dégagera de cette période et marquera les écrivains de la jeune génération, lesquels prennent part, de plus ou moins loin, à ces débats, et sont tout au moins informés des polémiques du moment. Nombre d'entre eux font leurs gammes en se jetant dans « l'aventure d'une écriture » : « À la fin des années soixante, j'ai dû faire des textes à la Burroughs, du sous Burroughs. Au début des années soixante-dix, j'ai dû faire du sous-Duvert, des trucs sans ponctuation, des choses comme ça. » ; « [a]u début des années soixante-dix, j'ai écrit des choses qui étaient à la traîne de ce qui se faisait, de Duvert à Guyotat, donc, en passant par ce que je pouvais glaner des livres du Sollers de cette époque (*Lois, Nombres*) », nous dit Echenoz⁴. Il n'était pourtant pas plus engagé que les autres futurs écrivains dans les débats qui voient s'affronter les revues *Tel Quel* et *Change*, pour la défense de ce qu'il nomme une « position théorique un peu hystérisante »⁵. Reste que ces expérimentations littéraires, prolongement de la « révolution romanesque » initiée par le Nouveau Roman, font courir aux aspirants écrivains le risque que soulignait déjà, en 1962, Bernard Pingaud :

[L]orsque la description se prend elle-même pour fin, lorsque le romancier ne cherche plus qu'à combiner des images, à entrecroiser savamment des formes, sur le ton solennel du géomètre, lorsqu'il transforme l'écriture en un jeu d'échec, – le lecteur, privé du soutien que lui apportaient

¹ En 1971, au colloque de Cerisy. *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, U.G.É, coll. « 10/18 », 1972.

² Pour l'analyse détaillée des infléchissements successifs des discours critiques sur le Nouveau Roman sur cette période, on consultera l'ouvrage de Claudette Oriol-Boyer, *Nouveau Roman et discours critique*, op. cit.

³ Jean Ricardou, op. cit., p. 151.

⁴ Voir notre entretien avec Jean Echenoz en annexe p. 457.

⁵ *Ibid.*, p. 459.

de puissantes obsessions, éprouve rapidement une impression de gratuité insupportable. Nous ne sortons alors de la tragédie que pour sombrer dans l'inexistence¹.

Il est ainsi tout à fait significatif que, lorsqu'il écrit *La Salle de Bain*, Jean-Philippe Toussaint ait par exemple déjà travaillé, pendant cinq ans, sur un roman très inspiré par le Nouveau Roman, et intitulé précisément *Échecs*. L'échec, justement, de cette tentative, dont il dit avoir « écrit neuf versions, à la première personne, à la troisième personne, au présent, au passé », témoigne sans doute de l'impasse dans laquelle s'engage le jeune écrivain nourri des problématiques néo-romanesques : « J'y faisais mes gammes en quelque sorte, je digérais mes influences. [...] (*Échecs* était un livre abstrait, un huis clos)². »

Si, en 1985, *La Salle de bain* est le fruit d'une « digestion » accomplie de l'héritage néo-romanesque, ce premier roman a pourtant été reçu comme un texte qui réactualisait les problématiques d'une avant-garde alors en voie d'institutionnalisation³ ou disparue⁴, tout en leur apportant des réponses neuves. Laurent Demoulin rapporte ainsi son expérience de lecteur :

D'abord, j'avais affaire à un roman intelligent, intellectuel, dans lequel je retrouvais confusément les traces de Beckett et du Nouveau Roman, mais qui se lisait aussi vite qu'une bande dessinée. Au lieu d'aller "plus loin" (ce qui était bel et bien impossible) ou de revenir en arrière (ce qui n'avait pas d'intérêt), Toussaint trouvait un chemin buissonnier sur le côté, une petite porte dérobée, dont l'humour sans doute était la clé. *La Salle de bain* ne demandait pas les mêmes efforts que *La Route des Flandres* de Claude Simon, tout en relevant d'une littérature exigeante, qui refusait de céder au retour pur et simple de la fiction⁵.

Reste à savoir, pourtant, si ce positionnement est un simple effet de lecture, ou s'il est le fruit d'un choix esthétique que l'on peut situer précisément dans le champ littéraire du tournant des années 1970-1980. Le statut néo-romanesque des objets et les expérimentations littéraires qui en sont le support informent-elles consciemment les choix romanesques de la nouvelle génération d'écrivains au moment de leur entrée en écriture ?

¹ Bernard Pingaud, art. cit., p. 175-176.

² Laurent Demoulin, « Un roman minimaliste ? Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », Bruxelles, 25 mars 2005, *La Salle de bain* – Revue de presse, éditions de Minuit, 2005, p. 25.

³ Goncourt de Duras en 1984, Prix Nobel de Claude Simon en 1985, reconnaissance internationale de Robbe-Grillet. À cette notoriété s'ajoutent la parution des autobiographies de Sarraute (*Enfance*, en 1983) et Robbe-Grillet (*Le Miroir qui revient*, en 1984) qui laissent penser que les néo-romanciers ont renoncé à leurs positions radicales.

⁴ *Tel Quel* s'est sabordé en 1982 lorsque Philippe Sollers a rejoint les éditions Gallimard pour fonder une nouvelle revue, *L'Infini*.

⁵ Laurent Demoulin, « Jean-Philippe Toussaint – De *La Salle de bain* à *Fuir* », *Indications* [Bruxelles], n° 5, 62^e année, novembre-décembre 2005, p. 14.

B. Le « champ des possibles »¹

Les écrivains qui commencent à publier au tournant des années quatre-vingt connaissent bien les expériences néo-romanesques et l'importance, surtout, qu'elles ont eue dans la mise en cause de la représentation romanesque et la contestation du récit. C'est d'ailleurs l'une des particularités de l'ensemble de ces écrivains que d'avoir conscience de se positionner dans un champ littéraire modelé par l'héritage des avant-gardes des années cinquante à la fin des années soixante-dix. Les premiers textes – en général non publiés – de ces romanciers ont tous subi l'influence du Nouveau Roman et du textualisme, de sorte que c'est par rapport aux mots d'ordre et anathèmes lancés par les uns et les autres que s'est d'abord constitué le champ des possibles littéraires. Reste que le mode de représentation des objets occupe une place variable dans la constitution de ce champ : héritage conscient pour les uns, reconnaissance *a posteriori* d'une familiarité pour les autres, et dans tous les cas la volonté de ne pas être de simples continuateurs, mais de trouver sa voie propre. Ces écritures n'ignorent pas ces problématiques, mais ne s'en estiment pas toujours tributaires. Sentiment renforcé pour ceux d'entre eux qui publient aux Éditions de Minuit : c'est souvent aux journalistes et critiques plus qu'aux romanciers que la filiation paraît évidente, si bien que le positionnement qu'ils énoncent, qu'ils n'estimeraient pas tous devoir formuler aussi précisément, peut être un effet de lecture rétroactif.

Tous ou presque mentionnent, lorsqu'on les interroge sur leur connaissance du Nouveau Roman, *Les Gommages* et parfois *Le Voyeur*. Jean Echenoz a lu le premier roman de Robbe-Grillet « dans les années 64-65 », mais n'a pas, dit-il, « poursuivi [s]es lectures de Robbe-Grillet à cette époque-là, c'est ensuite [qu'il a] lu le reste, au début des années quatre-vingt »². Patrick Deville cite lui aussi explicitement ce roman, mais par l'intermédiaire de la fameuse analyse de Barthes sur le quartier de tomates :

Si j'essaie de spatialiser les contours de mes plaisirs (ce serait plutôt visuel) je vois clignoter une série de pointillés qui mènerait, disons, de Flaubert à l'Oulipo et au Nouveau Roman. [...] C'est une ligne courbe qui n'a peut-être pas beaucoup de sens, mais qui rassemblerait à la fois mes admirations et les deux ou trois idées que j'ai pu glaner sur le roman. Une guirlande en quelque sorte, qui reliait la casquette de *Charbovari* à la tomate de Robbe-Grillet en passant par l'orange de Ponge³.

¹ L'expression est bien entendu empruntée au lexique bourdieusien.

² Voir l'entretien en annexe p. 455.

³ Patrick Deville, Xavier Person, Henri Scepi, « Entretien », in *Patrick Deville*, Office du Livre en Poitou-Charentes, 1991, p. 19.

On peut noter à cette occasion que la « guirlande » littéraire de Patrick Deville inscrit l'écrivain dans une filiation établie uniquement par la succession de différentes modalités du traitement littéraire des objets. Par ailleurs, comme le suggère la référence à la « tomate de Robbe-Grillet », ce sont bien avant tout les discours critiques et théoriques sur le Nouveau Roman, plus que le Nouveau Roman dans son ensemble ou dans son détail, qui structurent le champ des possibles du romancier.

L'influence du Nouveau Roman est tout aussi consciente dans le travail de Jean-Philippe Toussaint. Mais, comme chez Christian Gailly¹, c'est la figure de Beckett qui domine : « L'influence de Beckett a été très pesante et j'ai dû faire des efforts pour m'en éloigner. Au moment de *La Salle de bain*, je m'étais libéré de son emprise mais, deux ou trois ans auparavant, j'écrivais encore des textes qui étaient presque des pastiches de Beckett, des pastiches bien involontaires puisque je croyais faire quelque chose d'original². » Néanmoins, lorsqu'on l'interroge sur les particularités stylistiques de ses romans, c'est par rapport aux *Gommes* qu'il répond : « Minimalisme... Cela ne me perturbe plus, désormais. Il y a eu *Les Gommes*. Malgré ça, mon livre peut paraître difficile à certaines personnes. "C'est quoi ce livre, cela ne raconte rien"... "Que voulez-vous faire exactement³ ?" » Et lorsqu'il écrit *La Réticence*, c'est *Le Voyeur* qui l'inspire :

Le personnage, dans *La Réticence*, doute de la réalité des choses, hésite à entrer dans le village, et du fait même qu'il s'attende toujours à ce que le pire se produise, tout ne fait qu'empirer. C'est comme dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, un livre que j'aime beaucoup et que j'ai justement lu dans ce même petit village corse. Pour moi, c'est aussi le portrait d'un village, même si dans ce cas il se trouve en Bretagne, sur une île, avec un certain climat, une atmosphère⁴.

Si le statut particulier des objets n'est jamais mentionné par Jean-Philippe Toussaint, les possibles littéraires lors de son entrée en écriture se laissent cependant rapporter à la situation du Nouveau Roman au tournant des années quatre-vingt :

¹ Le premier roman de Christian Gailly, *Dit-il*, a pour épigraphe une citation attribuée à Samuel Beckett, mais l'extrait de *L'Innommable* a subi des transformations : « Les formes sont variées où l'informe se soulage d'être sans forme. »

² Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », in *Jeunes auteurs de Minuit*, Michèle Ammouche-Kremers, Hillenaar Henk (ed.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, Crin 27, 1994, p. 30.

³ Alain G. Leduc, « "Très peu d'écrivains sont contemporains" – Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *Midipyrénées patrimoine* n°5, avril 2005, p. 10-13. En ligne sur www.fabula.org/actualités/article13425.php (consulté le 10/07/2006).

⁴ Nous traduisons de l'allemand : „Die Figur im „Köder“ zweifelt ja auch, ob es richtig war, in das Dorf zu kommen, und dadurch, dass er immer das Schlimmste erwartet, wird es nur *noch* schlimmer. Und dann „Der Augenzeuge“ von Robbe-Grillet, ein Buch, das ich sehr liebe und das ich übrigens in diesem nämlichen Dorf auf Korsika gelesen habe. Für mich ist das auch ein Porträt eines Dorfes, bei ihm liegt es in der Bretagne, einer Insel, eines Klimas, einer Atmosphäre.“, Peter Urban-Halle, „Die Wirklichkeit ist unsicher. Ein Gespräch mit Jean-Philippe Toussaint“, *Litfass. Berliner Zeitschrift für Literatur*, Nr 59, 1993, S. 98.

Au moment du Nouveau Roman, il y a eu des théorisations, dont celles de Robbe-Grillet, notamment dans *Pour un Nouveau Roman*. Dès lors, les auteurs du Nouveau Roman ont été attaqués, il y a eu une polémique, on disait qu'il n'y avait plus d'histoire, que ça tuait la littérature. Eux se sont défendus en disant qu'on écrit plus [sic] comme Balzac. Il y a eu une grosse polémique qui s'est un peu tassée.

Et moi, je suis arrivé après la bataille. Quand j'ai commencé à écrire, la bataille avait eu lieu, et je dirais que le terrain avait été déblayé. Robbe-Grillet et les autres avaient fait le boulot, moi je n'avais pas besoin d'être rigide sur la question. Je pouvais me dire que si j'avais envie de raconter un petit bout d'histoire, je n'avais pas à me gêner, ou si j'avais envie qu'il y ait un personnage... Je n'avais pas besoin de *serrer les rangs*, d'être maximaliste, ou radical. Moi, je pense en effet que la littérature la plus intéressante des années cinquante et soixante, c'était le Nouveau Roman. Mais je ne me sens pas comme un continuateur fidèle ou comme un disciple. [...] J'ai été influencé par ça, mais de façon assez libre. Quand j'ai commencé à écrire, la Critique acceptait bien mieux qu'un livre ne raconte pas d'histoire. Au moment de *La Salle de bain* on ne m'a pas traité de révolutionnaire, ou d'iconoclaste. C'était déjà accepté¹.

Sans surprise, pour un auteur comme Christian Oster dont le premier roman paru chez Minuit est un peu plus tardif², la question de l'héritage néo-romanesque est perçue comme assez peu pertinente. Les modèles néo-romanesques (Robbe-Grillet et Butor) étant relégués au rang de lectures faites « par obligation scolaire », les affinités que peuvent entretenir les romans de Robbe-Grillet et certains de ceux de Christian Oster ne lui sont, dit-il, apparues qu'*a posteriori* :

Et en fait, le Nouveau Roman, je l'avais lu au lycée, un petit peu de Robbe-Grillet, un petit peu de Butor. Mais je l'avais lu plus par obligation scolaire, car en fait à cette époque-là je lisais surtout Boris Vian. Robbe-Grillet, je l'ai surtout lu après avoir publié chez Minuit, et là je me suis dit – c'était au moment du *Pont d'Arcueil*, des romans plus formels pour aller vite – que c'était amusant de trouver des choses communes entre mon écriture et celle du *Voyeur*, alors que ce style ne m'était pas du tout familier avant³.

De même, en ce qui concerne les expressions figées de la *doxa* néo-romanesque, comme « l'école du regard » ou « littérature objective » : « C'est plutôt après coup que je m'y suis intéressé, pour savoir dans quel champ je me situais⁴. » Si Christian Oster a envoyé son manuscrit chez Minuit, c'est en fait par admiration à l'égard de Jean Echenoz. Et si une quelconque influence néo-romanesque sur le traitement des objets peut se faire sentir dans son

¹ Hanson Laurent, « Interview de Jean-Philippe Toussaint. Institut franco-japonais, le 19 janvier 1998 ». Source : <http://www-fakkw.upb.de/mfs/toussaint-interfle98to.htm> (consulté le 10/07/2006 sur <http://www.jean-philippe-toussaint.de>).

² Christian Oster, *Volley-ball*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

³ Voir l'entretien en annexe, p. 470.

⁴ *Ibid.*, p. 472.

œuvre, c'est apparemment par le truchement d'Echenoz, c'est celle d'un Nouveau Roman lu et déplacé par l'auteur de *Cherokee* :

[I]l y a eu aussi Echenoz dans mes découvertes, avec *Cherokee*, qui a été une révélation totale, y compris pour mon écriture. Ça m'a influencé, éclairé. Ce qui m'a plu, c'est la façon dont il rendait compte du réel. [...] [I]l m'a semblé qu'Echenoz inventait un instrument de vision du réel, mais du réel pour le coup extérieur, du monde, une vision extrêmement précise. Il allait dans des endroits où on n'était pas allé encore, comme si on découvrait des recoins totalement inexplorés de la réalité, qui tenait à des détails, des angles de vue... [...] De l'extérieur, on a l'impression chez Echenoz d'une narration objective. Mais en fait cette narration est extrêmement ludique et joue beaucoup avec des effets de distance, de rapprochement, de focale, et puis de points de vue mentaux [...]¹.

Malgré certains points communs que l'on peut trouver entre cette description du style d'Echenoz et certains commentaires qui ont pu être faits des description pseudo-objectives de Robbe-Grillet (on se souvient de la rhétorique qui s'efforce de faire d'« objectif » un exact synonyme de « subjectif »), Christian Oster n'y voit pas là de référence au Nouveau Roman, dont il ne conserve – si l'on s'en tient aux *Gommes* ou au *Voyeur* – que « cette façon distancée de mettre en place une narration. Ces cassures de la temporalité, ces retours cycliques des mêmes événements. [L]a description des objets n'a rien à voir avec ce [qu'il fait] ou ce que fait la nouvelle génération de Minuit. C'est une espèce de vision froide, géométrique et dénotative, en gros [...] »².

Seule Annie Ernaux établit une césure radicale entre l'influence qu'a pu avoir le Nouveau Roman sur son désir d'écrire comme sur ses premières tentatives et la forme qu'ont finalement prise ses premières publications. Elle a, elle aussi, découvert *Les Gommes* vers l'âge de vingt ans, et cette lecture a été suffisamment décisive pour susciter son désir d'écrire :

[L]a lecture a joué un rôle incitatif très fort à une période de ma vie, exactement entre vingt et vingt-trois ans, quand j'envisage d'écrire, quand je commence à écrire. [...] Je m'abonne aux *Lettres françaises*, emprunte à la bibliothèque d'Yvetot [...] : *Les Gommes*, *Une curieuse solitude* de Sollers [...]³.

J'ai découvert le Nouveau Roman avant le surréalisme, quand j'étais au pair en Angleterre. [...] Je n'ai pas cessé de m'y intéresser durant deux ans et lorsque je me mets à écrire en 1962, c'est dans

¹ *Ibid.*, p. 472-473.

² *Ibid.*, p. 472.

³ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003, p. 85.

ce courant que je veux me situer très clairement. Cela signifie pour moi m'inscrire dans une recherche, la littérature comme recherche, éclatement de la fiction ancienne¹.

C'est même un « Nouveau Roman » qu'elle produit tout d'abord :

Dans ce premier livre, écrit en quatre mois, il n'y a absolument rien de social, il représente même une dénégation du social. On y voit aussi – forcément, c'est l'époque – des influences du nouveau roman [sic]. C'est un texte de construction très ambitieuse et qui est fondé essentiellement sur une question : où est la réalité ? Existe-t-elle ? [...] J'écris sur quatre plans différents : les rêves – les images de l'avenir, du désir – le présent – les souvenirs d'enfance (ceux-ci étant complètement expurgés de toute dimension concrète, ni milieu ni parents réels). Tout cela pour démontrer qu'il n'y a pas de différence entre ces images, donc pas de réalité. Plus idéaliste²...

Effectivement, mon tout premier texte (qui n'a pas été publié) s'inscrivait dans le genre du Nouveau Roman. [...] Jean Cayrol, au Seuil, m'a écrit que mon projet était très intéressant, mais que la réalisation n'était pas à la hauteur. Je suis tout à fait d'accord³.

Mais *Les Armoires vides*, son premier roman, commencé en 1972 et publié en 1974 ne laisse plus apparaître de traces évidentes des expérimentations néo-romanesques. Si le style en est éruptif, la forme en est quant à elle relativement classique. Annie Ernaux y fait « [l]e choix du roman, c'est-à-dire d'une forme pouvant être reçue par une instance éditoriale et lue en laissant planer le doute sur le caractère réel ou fictif de l'expérience racontée. [...] Quant à l'écriture elle-même, elle n'a pas fait l'objet d'une réflexion très approfondie [...] mais a correspondu au mouvement même qui [la] poussait à écrire, la révolte devant une réalité qui [l]'a faite, un désir violent de transgression »⁴.

Étonnamment peut-être, le Nouveau Roman a construit le champ des possibles littéraires d'Annie Ernaux lors de ses toutes premières tentatives d'écritures, mais il n'a plus constitué son horizon lorsqu'elle a réussi à mener jusqu'à la publication un projet romanesque. L'écriture des *Armoires vides* est guidée seulement par une nécessité personnelle et ne prend pas en compte, consciemment en tout cas, les contraintes du champ telles que posées par le Nouveau Roman et le textualisme :

Alors que le premier texte que j'ai écrit à vingt-deux ans était, je pense, un désir d'entrer dans le champ littéraire, d'être reconnue comme écrivain (je me souviens que je faisais des rêves fous, je me voyais ayant le prix Fémina...), lorsque j'ai écrit *Les Armoires vides*, je n'avais plus du tout

¹ *Ibid.*, p. 97.

² Vincent de Gauléjac, « Vivre pour se raconter, se raconter pour vivre » [entretien avec Annie Ernaux], *Revue internationale de psychosociologie*, vol. VI, n°14, 2000, p. 217.

³ Pierre-Louis Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 76, n°5, avril 2003, p. 991.

⁴ Philippe Vilain, « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question – Entretien », *Romans 20/50*, n°24, décembre 1997, p. 142.

cette volonté. Il y avait le désir de mettre au jour quelque chose que je n'avais pas lu ailleurs, de trouver les mots pour le dire exactement¹.

Autant mon premier texte, non publié, est abstrait et poétique, autant, après ma plongée dans le rôle féminin traditionnel, mes textes seront réalistes, pour aller vite. Entre les deux, il y a une expérience avec les choses, avec les corps, les enfants².

Il faudra attendre la parution de *La Place* pour que l'influence du Nouveau Roman et du textualisme se fassent très indirectement ressentir, et que l'écrivain amorce une réflexion radicale sur sa forme et son style d'écriture, aboutissant à l'élaboration d'une « écriture plate »³. Pas de trace évidente dès lors de l'influence des *Gommes* sur le statut des objets dans les œuvres d'Annie Ernaux, mais la conscience, nourrie de la lecture de Robbe-Grillet tout autant que de Simon, Sarraute et Pinget, d'une littérature qui se doit d'être une recherche de formes nouvelles : « Il m'est resté [...] la certitude – largement partagée, un cliché désormais – qu'on ne peut pas écrire après comme on l'aurait fait avant, et que l'écriture est recherche et recherche de forme, non reproduction. Donc pas non plus reproduction du Nouveau Roman⁴... » Peut-être peut-on voir finalement le plus clair hommage aux expérimentations néo-romanesques dans le livre qu'Annie Ernaux a écrit avec Marc Marie, publié en 2005 sous le titre *L'Usage de la photo*⁵, qui résonne comme une discrète allusion intertextuelle à *L'Usage de la parole* de Nathalie Sarraute... et où chaque chapitre est suscité par une photographie d'objets, de vêtements en l'occurrence.

Que retiennent, du statut néo-romanesque des objets et de la description, les écrivains pour qui ces lectures ont été particulièrement marquantes ? Quoique les efforts de Jean Echenoz, lors des entretiens qu'il accorde, consistent souvent à éviter de renvoyer l'image d'un écrivain-théoricien⁶, c'est lui qui formule le plus précisément l'apport qu'a constitué ce nouveau mode de représentation romanesque sur son propre questionnement littéraire :

Quand j'ai lu *Les Gommes* dans les années 64-65, les travaux de Robbe-Grillet étaient encore du côté de l'avant-garde. L'autorisation était double, elle était du côté de l'intrigue policière installée

¹ Vincent de Gauléjac, art. cit., p. 220.

² *Ibid.*, p. 225.

³ Annie Ernaux, *La Place* [1984], Folio, 1986, p. 24 : « 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 jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles. »

⁴ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 97.

⁵ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Gallimard, 2005.

⁶ On relèvera, dans l'entretien reproduit en annexe les affirmations suivantes : « Je n'avais lu absolument aucune théorie », p. 455, « Je n'ai de toute façon pas du tout l'impression que le Nouveau Roman ait joué un rôle très important pour moi », p. 456, « Ce que veut dire la vie quotidienne ne m'intéresse pas, essayer d'accéder à ce qu'elle veut dire, c'est déjà être du côté de la théorie », p. 464.

dans ce qui était alors le roman moderne, le Nouveau Roman, et surtout l'idée que l'on pouvait traiter de cette façon-là, plus du tout comme des accessoires, le rapport avec les choses, les objets, et les utiliser. [...]

Il me semble que c'était cela qui me frappait le plus, la possibilité de s'emparer d'éléments qui n'étaient pas traditionnellement premiers. C'était quelque chose de neuf, quelque chose du genre "on peut donc faire ça aussi avec les choses" pour parler vite. On peut donner aux objets un rôle romanesque qui n'est plus seulement de l'ordre de l'accessoire, de l'élément de décor, du marqueur historique ou sociologique, etc. [...]

J'ai aimé vers 17-18 ans ces deux livres [*Les Gommages* et *La Modification*], mais ensuite je n'ai pas eu l'impression que cela jouait beaucoup sauf, donc, sur les objets et les pronoms¹.

C'est donc bien la place des objets dans le Nouveau Roman qui marque Jean Echenoz, plus que les autres innovations formelles par lesquelles s'est illustrée « l'école du regard ». Comme le dit en effet l'écrivain, même si le Nouveau Roman a représenté l'actualité littéraire des années cinquante à soixante-dix, il n'a pas constitué l'unique source de lecture :

Florence Bouchy : Avez-vous eu une période où vous critiquiez le fait même de raconter ?

Jean Echenoz : Je ne me suis jamais intéressé à cette position-là. Au départ, j'ai eu une première carrière qui était une carrière de lecteur, et la répudiation de la notion d'intrigue, de personnage, etc, cela ne m'intéressait pas du tout.

F. B : Ce n'était en tout cas pas du tout une évidence pour vous que la littérature ne devait rien raconter ?

J. E : Non, cela aurait été aller contre tout ce qui avait été l'enjeu de la littérature comme lecteur depuis l'enfance².

Ainsi les expressions de la *doxa* néo-romanesque, telles que « l'école du regard » ou « littérature objective », ont-elles pu constituer le soubassement familier des réflexions littéraires de l'aspirant écrivain, sans pour autant relever de la bannière ou du mot d'ordre :

C'étaient des choses que je connaissais comme des espèces de syntagmes figés d'une critique déjà un peu ancienne. Au moment où j'ai commencé mon premier livre, ce qui était dans l'air du temps ce n'était plus tellement la référence au Nouveau Roman : ce que les gens lisaient, dans mon entourage, c'était plutôt du côté de *Tel Quel*. Je n'ai jamais vraiment lu Ricardou, par exemple. En tout cas, c'était plutôt de ce côté-là que cela se passait, me semble-t-il, vers le terrain occupé par *Tel Quel* et *Change*. « Littérature objective », « l'école du regard », je voyais bien ce que cela pouvait désigner, j'étais informé, mais je n'ai jamais été très spécialiste de ce qui se faisait dans la critique – sauf Blanchot – et dans la théorie littéraires.

¹ Pour ces trois citations, voir l'entretien en annexe, p. 459-460.

² Voir annexe p. 460.

En vérité, je crois que je m'en foutais un peu. Je n'étais pas du tout un lecteur régulier de tous les numéros de *Tel Quel*. J'avais autour de moi des amis qui lisaient ça et avec qui j'en parlais ou que j'écoutais. J'ai été un lecteur de Barthes. C'étaient les années de gloire de la théorie française, c'était l'époque où on lisait au moins autant de théorie que de littérature, et où la théorie "bouchait" en quelque sorte l'accès à une littérature romanesque qui, en ces années-là, n'avait plus de pertinence. Nous lisions de la théorie dans un moment de discrédit du roman, et dans un amour demeuré de cette forme¹.

Patrick Deville tire lui aussi des lectures qui forment sa « guirlande » littéraire, « deux ou trois idées sur le roman » : « D'abord une volonté de description des *choses* en elles-mêmes, sans axiologie [...] Les autres traits définitoires seraient l'attention portée à la phrase comme entité – c'est le plus important, ce qui se passe entre une majuscule et un point –, le goût du jeu et des structures, et l'abandon d'un certain anthropomorphisme du roman traditionnel. Beaucoup d'ironie aussi, et de détachement². » On retrouve, plus que chez aucun autre, certains des termes exacts de la critique robbegrilletienne. Cependant, comme il ne peut s'agir pour l'écrivain, encore une fois, de reproduire des formes, il lui faut assumer cet héritage en composant avec, c'est-à-dire finalement en s'efforçant d'introduire du jeu dans le système établi :

La première décision, je crois, est celle de s'engager dans une invention artistique, et cette décision est tout à fait irrationnelle, c'est un élan non culturel, une décision sur laquelle je n'ai pas plus envie de m'arrêter que de revenir. Ensuite, bien sûr, cet élan se trouve confronté à une réalité culturelle et historique, disons un système des Beaux-Arts, et il faut bien réaliser cet élan dans une forme existante [sic] ici et maintenant. Quitte bien sûr à la bouleverser si nécessaire³.

Chez les autres auteurs que nous avons déjà mentionnés, l'héritage théorique du statut néo-romanesque des objets apparaît moins clairement, voire pas du tout, dans les discours qu'ils tiennent. Nous n'avons cependant malheureusement pas pu obtenir de tous des entretiens qui nous auraient peut-être permis d'affiner ce constat, et de savoir si l'absence de mention des objets, lorsque l'on évoque avec eux la question du Nouveau Roman, tient à l'absence de question précise sur ce sujet ou à la place mineure qu'occupe cette problématique dans l'héritage qu'ils reconnaissent devoir à Robbe-Grillet et ses amis.

¹ Voir notre entretien en annexe p. 456-457.

² Patrick Deville, Xavier Person, Henri Scepti, art. cit., p. 20.

³ *Ibid.*, p. 21.

CHAPITRE 2 : LE PROGRAMME PERECQUIEN : OBJETS, ROMANESQUE ET QUOTIDIEN

Si les romanciers contemporains se prêtent souvent avec peu d'entrain au jeu de l'enquête généalogique sur leur filiation néo-romanesque, craignant de se voir ainsi ramenés au simple statut d'épigones et rattachés à des postulats théoriques trop radicaux, perçus comme ceux d'une époque révolue, c'est en revanche avec une grande tendresse qu'ils évoquent leur lien à l'œuvre de Georges Perec. L'écrivain, disparu en 1982, n'est d'ailleurs pas, pour eux, seulement l'auteur des *Choses* (1965) et de *La Vie mode d'emploi* (1978), il est aussi souvent une « figure » marquante, dont la personnalité tout autant que la position singulière dans le champ littéraire ont pu constituer le ferment d'un regard neuf porté sur les objets et sur la quotidienneté.

Plutôt qu'un maître ou un modèle, Perec est celui avec lequel on se reconnaît une commune sensibilité. Pour Annie Ernaux, l'entreprise de Perec est de celles qui l'ont « confortée dans ce qu'[elle] cherche à faire »¹. Jean-Philippe Toussaint reconnaît, quant à lui, avoir « été directement influencé par *Les Choses*. C'est un des livres qui a le plus compté pour [lui] pendant la rédaction de *La Salle de bain* ». Il se souvient notamment « que le paragraphe 37 de la page 41 est directement influencé par *Les Choses* »², mais ne sait plus exactement pourquoi³. C'est Georges Perec, l'homme, qu'il garde en fait surtout en mémoire :

Par ailleurs Perec a peut-être été pour moi le premier écrivain que j'ai perçu comme un individu (comme un être humain, et non comme une abstraction), je l'ai imaginé jeune homme, j'ai été fasciné par le succès qu'il a obtenu pour son premier livre [...]. J'ai été bouleversé d'apprendre sa mort, je me souviens avoir pensé à lui (à sa personne, davantage qu'à l'écrivain) un après-midi que je descendais le boulevard Saint-Michel à Paris (il y avait du soleil)⁴.

En dehors des *Choses*, donc, l'œuvre romanesque de Perec n'a pas eu d'influence consciente et directe sur l'écriture de Jean-Philippe Toussaint :

Elle ne m'a pas agrippé (comme celle de Dostoïevski). Je n'ai jamais dialogué avec elle (comme j'ai pu le faire avec celle de Beckett ou celle de Nabokov), je ne m'y suis jamais confronté

¹ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 90.

² Jean-Philippe Toussaint, *Lettre à Isabelle Dangy*, 5 février 2004.

³ *Ibid.* : « (mais je ne sais plus pourquoi aujourd'hui, est-ce possible que ce soit à cause des passés composés ?) »

⁴ *Ibid.*

(comme avec celle de Sartre et de Camus, ou celle de Proust). Et, pour tout dire, je l'ai peu lue (aussi curieux cela peut-il paraître, je n'ai jamais lu *La vie, mode d'emploi* [sic]). [...]

Je suis toujours resté en dehors des expériences de l'Oulipo. Je me suis senti à la fois fasciné et méfiant devant ses jeux de langues et ses déclinaisons de contraintes littéraires. Je suis pourtant joueur d'échecs et de scrabble, je me suis même vaguement essayé à composer des grilles de mots croisés (je salue le brillant "faire du vieux avec du neuf" pour "nonagénaire" de Perec). J'ai lu et admiré *La Disparition*, j'ai feuilleté *La Revenante* [sic]. Toute cette virtuosité m'épate, mais, je ne sais pas, instinctivement, il me semble beaucoup beaucoup plus difficile de se passer de contraintes¹.

Si l'on excepte Christian Oster, que la contrainte a « un peu excité au début », et qui a même glissé « un lipogramme en e sur une page » du *Pont d'Arcueil*², l'inspiration oulipienne n'est pas ce qui retient véritablement l'attention des écrivains qui se reconnaissent une sensibilité commune avec Perec³. La lecture des *Choses* avait laissé à Jean Echenoz « un souvenir très heureux », et celle de *La Vie mode d'emploi*, paru six mois avant *Le Méridien de Greenwich*, l'impression d'un « magnifique objet ». De ces romans, mais aussi des divers écrits de Perec, Jean Echenoz retient justement l'approche singulière du questionnement sur la quotidienneté qui fut celle de Perec :

C'était une des choses que j'avais un peu envie de travailler. Ce que j'écrivais, c'était ce qu'on pouvait puiser de l'observation de la vie quotidienne. Je trouve formidable d'avoir écrit un texte comme *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. [...]

[C]e n'était pas du tout une expérimentation surplombante, c'était une expérimentation sensible, sensuelle, drôle, excitante⁴.

Perec, malgré son adhésion à l'Oulipo, reste pour tous l'écrivain de la sensibilité et de l'émotion sans pathos. L'invention formelle n'est pas une fin en soi, elle est une « approche un peu oblique de [l]a vie quotidienne »⁵. Se reconnaître une sensibilité commune avec Perec, c'est finalement préférer comme lui, à « l'opposition entre engagement et esthétisme » qui « reste stérile » même si « elle est un fait de notre littérature », la recherche de ce que Manet Van Montfrans nomme « troisième voie »⁶, qui surmonte ce que le jeune Perec caractérise

¹ *Ibid.*, pour les deux citations.

² Voir l'entretien en annexe p. 474 : « il y a un petit hommage à Perec dans *Le Pont d'Arcueil* : il y a un lipogramme en e sur une page. Il n'est pas signalé, et en plus il est progressif puis se défait peu à peu. »

³ Jean Echenoz : « Ce n'est cependant pas le côté oulipien de Perec qui m'intéresse le plus. ». Voir l'entretien en annexe, p. 462.

⁴ Voir notre notre entretien en annexe, p. 462.

⁵ Georges Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » [1976], *Penser/ Classer*, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 23. L'expression sera en outre mise en avant par Philippe Lejeune dans l'ouvrage qu'il consacre à l'auteur : *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, POL, 1991.

⁶ Manet Van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 38.

comme l'alternative entre « un échec et une faillite »¹. L'écriture perecquienne représente ainsi l'idéal d'une écriture expérimentale qui reste néanmoins narrative, une écriture formelle se confrontant aussi au réel le plus concret. Jean Echenoz retient ainsi de *La Vie mode d'emploi*

le fourmillement, la multiplicité romanesque et le fait que le système de fragmentation n'était pas un parti pris théorique rigide, cela n'obéissait pas à des positions dogmatiques, mais était au service d'une espèce de sensualité romanesque. Et c'est un livre qui marchait sur la multiplicité des choses, mais aussi la multiplicité d'émotions, de références, de rappels, d'inventions. C'était un grand roman moderne².

De manière significative, à la sortie de *La Vie mode d'emploi*, Hubert Juin évoque le « réalisme irréel de Georges Perec »³. Cet apparent oxymore est également celui qu'Echenoz forge lui-même pour caractériser le rapport qu'entretient l'œuvre de Stevenson avec la réalité, et dont Christine Jérusalem souligne qu'il peut tout aussi bien désigner les particularités de la *mimèsis* échenozienne⁴.

Comme le montre Isabelle Dangy, le lien entre l'œuvre romanesque d'Echenoz et les écrits de Perec est de l'ordre de la « fraternité » plutôt que de la filiation⁵. Perec semble d'ailleurs avoir immédiatement reconnu en Jean Echenoz un compatriote d'écriture : il lui rend hommage dès juin 1980, en incluant dans un texte de la revue *Traverses* un extrait du *Méridien de Greenwich*⁶, alors même que ce premier roman ne jouit encore que d'un simple succès d'estime. Selon Isabelle Dangy, l'insertion de ce passage « place d'emblée Echenoz, vu par Perec, sous le signe d'une créativité aussi attachée à chercher des voies nouvelles qu'à se lover dans le déjà écrit, et sous le signe d'une triple écriture du fragment, du désert et de la culture ». À l'inverse, de nombreux détails des romans de Jean Echenoz semblent constituer des clins d'œil à l'auteur de *La Vie mode d'emploi*. Byron Caine, l'inventeur dépressif du *Méridien* a la passion des puzzles, comme Bartlebooth chez Perec (et comme Perec lui-même). *Lac*, le quatrième roman de Jean Echenoz, nous fait découvrir, parmi ses personnages secondaires, un espion-aquarelliste (on songe alors au peintre Valène) nommé Mouezy-Eon. Un nom si atypique ne peut faire passer pour fortuit le lien intertextuel qu'il entretient avec

¹ Georges Perec, « Engagement ou crise du langage » [1962], *L. G. : une aventure des années soixante*, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », p. 68.

² Voir notre entretien en annexe, p. 461.

³ « Le réalisme irréel de Georges Perec », *Entretiens et conférences*, I. (1965-1978), Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Paris, Joseph K, 2003, p. 212.

⁴ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, op. cit., p. 68-79.

⁵ Isabelle Dangy, « Perec/ Echenoz : l'impensable d'une fraternité littéraire », *Le Cabinet d'amateur*, article en ligne consultable sur http://www.cabinetperec.org/articles/dangy-echenoz/dangy_perechenoz.html.

⁶ Georges Perec, « Fragments de déserts et de culture », *Traverses*, juin 1980.

l'onomastique perecquienne : *La Vie mode d'emploi* conte, entre autres, le quotidien de madame Moreau, qui aime à se réfugier dans son village de Saint-Mouézy-sur-Eon. Jean Echenoz se défend pourtant toujours vigoureusement d'avoir cité Perec dans ses romans. Il faut donc, comme le montre Isabelle Dangy, privilégier l'hypothèse d'une source commune d'inspiration aux deux auteurs : on sait l'importance qu'a jouée pour l'un et l'autre l'œuvre de Raymond Queneau, de sorte que l'on peut retrouver l'origine de ce dont l'un fait un patronyme, et l'autre un toponyme. Isabelle Dangy rappelle en effet que *Pierrot mon ami* voit Pierrot déjeuner à l'auberge en compagnie de Mésange et Pistolet à Palinsac, une bourgade proche de Saint-Mouézy-Eon. Les trois œuvres

sont triplement rattachées à la dialectique de la création et de l'effacement, à celle de la dissimulation et de l'exhibition, et à la tentation d'un univers où la réalité se laisserait totalement absorber par une fiction triomphante. Un sentier perdu relie sans doute ces trois romans dont la trame fantasme sur le retour possible de personnages restés accrochés aux mailles du passé. En tout état de cause cet exemple suggère que le lien, les liens, à établir entre nos deux auteurs doivent, même à partir de bases objectives, se définir en termes de réminiscences incertaines charriées par l'esprit du temps, sur un mode transversal qui s'offre à la lecture en toute subjectivité¹.

Perec, mais à travers lui toute une constellation d'écrivains qui constituent le terreau sur lequel se déploient ses quatre champs de recherche (le sociologique, l'autobiographique, le ludique et le romanesque)², incarne ainsi une posture d'écriture faite de discrétion et d'émotion, d'attention portée au réel dans ce qu'il peut avoir d'apparemment insignifiant, et de jeu avec la langue et la littérature. Il nous faut donc tenter de cerner au plus près les tenants et les aboutissants de ce « fourmillement » et de cette « sensualité » de l'écriture perecquienne, pour comprendre en quoi ce qui s'est pourtant posé comme un « programme » de recherche a pu éviter de passer pour « un parti pris théorique rigide », ou pour l'obéissance « à des positions dogmatiques ». Le regard que porte Perec sur les traces infimes de la quotidienneté ouvre la voie, en littérature, à la réévaluation du quotidien et des objets qui en sont la trace la plus significative, comme le lieu d'une expérimentation de cette dimension souvent négligée de la vie humaine. Comme le précise Perec lorsqu'il nous invite à « faire l'inventaire de [n]os poches, de [n]otre sac » et à nous interroger « sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets » que l'on en retire, « il [...] importe peu [que ces questions] semblent triviales et futiles : c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon

¹ Isabelle Dangy, art.cit On renverra à cet article pour l'analyse détaillée de ce réseau intertextuel.

² Nous reviendrons plus loin sur ces points évoqués par Perec dans ses « Notes sur ce que je cherche » [1978], *Penser/ Classer*, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 9-12.

plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité »¹.

A. Le jeu sérieux de Georges Perec

a) Le programme : mode d'emploi du jeu

L'attention portée aux objets quotidiens pourrait, en première approche, sembler ressortir essentiellement au champ de recherche sociologique de Perec. Ce dernier rattache d'ailleurs spontanément *Les Choses*, et même *La Vie mode d'emploi*², à cette veine-là. Pourtant, cette évidence est presque un leurre, tant les objets se prêtent aussi, et peut-être avant tout, à l'exploitation des ressorts ludiques de la langue et de l'écriture. Perec est un joueur, et lors de la sortie de *La Vie mode d'emploi*, il évite de se laisser « entraîner par les interviewers dans des développements d'ordre sociologique et moral [...] ». Évoquant à l'envi et non sans jubilation (le mot est perecquien) les délices du faire et la veine tout artificielle du romanesque, il se présente avant tout en 1978 comme un artisan des lettres [...] »³. C'est en sa qualité de « joueur » qu'il est d'ailleurs interrogé par Alain Hervé. Suivons la définition du jeu qu'il élabore à cette occasion :

Je ne sais pas ce que l'on appelle très exactement la réalité, et je ne sais pas donner de définition exacte du jeu. C'est d'abord une activité gratuite, qui n'a pas d'autres références qu'elle-même, qui se consomme en se réalisant, qui n'a pas d'au-delà, et, quand on a terminé cette activité, il n'y a plus rien d'autre. On n'a pas obtenu quelque chose, sauf le plaisir [...].

Ce qui est amusant dans le jeu, c'est le risque. Je n'appelle pas le tiercé un jeu. [...] Ce que j'appelle jeu est une activité intellectuelle qui consiste à vaincre une difficulté pour le plaisir d'y être parvenu, ou pour la seule beauté qui peut en ressortir, car il y a des jeux qui sont vraiment très, très beaux⁴.

Le *Cahier des charges* de *La Vie mode d'emploi* apparaît ainsi comme la matrice idéale du jeu tel que l'entend Perec : il est un ensemble de contraintes que se donne l'écrivain pour l'élaboration de son œuvre. Significativement, les objets constituent la majeure partie

¹ Georges Perec, « Approches de quoi ? » [1973], *L'Infra-ordinaire*, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1989, p. 12-13.

² Patrice Fardeau, « En dialogue avec l'époque » [entretien avec Georges Perec], *France nouvelle*, n°1744, 16-22 avril 1979, in *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 56 : « Il y en a une qui est très nette, et qu'on peut rattacher à une interrogation d'ordre sociologique [...]. Le premier livre de ce type est bien sûr *Les Choses*, sur la société de consommation [...] et c'est l'un des aspects importants de *La Vie mode d'emploi*. »

³ *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 213.

⁴ *Ibid.*, p. 273-274.

des 420 éléments contraints du répertoire. Michael Sheringham note d'ailleurs que « plus des deux tiers des quarante et quelque catégories renvoient à des éléments matériels tels que les meubles [...] »¹. La difficulté, pour le romancier, va donc être d'insérer de manière à la fois vraisemblable et romanesque les objets dans les chapitres : l'objet peut ainsi s'inscrire dans une histoire ou susciter le récit. Certains objets sont susceptibles d'apparaître comme particulièrement incongrus, si bien qu'il faut à l'écrivain redoubler de ruse pour réaliser la contrainte qu'il s'est imposée. Céline Reyes souligne notamment que, dans le chapitre consacré aux objets trouvés dans la cage d'escalier, la contrainte qui concerne les meubles est difficile à suivre, puisqu'on « oublie » rarement un meuble entre deux étages². Perec joue alors de la polysémie des mots, et intègre la « table » en évoquant une « table de logarithmes »³, de même qu'il remplit le programme « guéridon » en en proposant une traduction homophonique par l'intermédiaire d'un « exemplaire tout à fait défraîchi de *Si tu es gai, ris donc* »⁴. Bien souvent, ces contraintes surmontées sont effectivement tout à fait gratuites, puisque la présence ou non de ces objets a peu d'incidence sur le cours du récit ou sur son interprétation : selon Michael Sheringham, on relève « vingt-quatre catégories dont découlent deux cent cinquante sous-catégories qui n'ont presque aucune fonction dans le récit mais lui procurent la densité du détail concret »⁵. Comme le laisse entendre cette dernière précision, gratuite ne veut pas dire pour autant sans effet sur le texte. Le jeu programmé par Perec est ainsi un jeu sérieux. Il est une manière de circonscrire et saturer le quotidien que le roman donne à voir et à sentir : « c'est très important la cénesthésie »⁶, nous rappelle d'ailleurs l'écrivain au moment de la parution des *Choses*. Ainsi, dans *La Vie mode d'emploi*, « [l]'idée était plutôt d'arriver à une sorte de saturation, de produire l'impression qu'on ne pouvait plus faire entrer un mot dans cette description, que tous les murs étaient couverts, qu'il n'y avait pas un centimètre carré du livre qui ne soit plein de choses de ce monde »⁷.

¹ Nous traduisons de Michael Sheringham, *Everyday Life – Theories and Practices from Surrealism to the Present*, op. cit. p. 280 : « More than two-third of the forty-odd headings relate to concrete entities such as furnishing [...] ».

² Céline Reyes, *Objets et contraintes dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Bernard Magné, Université Toulouse-Le Mirail, 1995.

³ *VME*, p. 393.

⁴ *VME*, p. 545.

⁵ Nous traduisons de Michael Sheringham, op. cit., p. 281 : « two dozen of headings, and hence 250 subcategories, that have scarcely any functional role in the narrative but provides its density of physical detail. »

⁶ Marcel Benabou et Bruno Marcenac, « Le bonheur est un processus... on ne peut s'arrêter d'être heureux » [entretien avec Georges Perec], *Les Lettres françaises*, n°1108, 2-8 décembre 1965, in *Entretiens et conférences*, vol. I, op. cit., p. 46.

⁷ Claudette Oriol-Boyer, « Ce qui stimule ma racontouze... » [entretien avec Georges Perec], 18 février 1981, Grenoble, in *Entretiens et conférences*, vol. II, op. cit., p. 175.

Mais le programme grâce auquel cette saturation du texte peut être atteinte porte en lui-même les instruments de sa propre contestation. Aux contraintes d'occurrences d'objets, réglées par des algorithmes s'ajoutent les contraintes « manque¹ » et « faux² », lesquelles peuvent aboutir aux formes redoublées telles que « manque du manque », « faux du faux », « manque dans le faux » et « faux dans le manque ». Toutes ont pour effet de perturber le programme d'origine (tout en étant pourtant incluses dans le programme), et de susciter ainsi un effet de *clinamen*, que la tradition oulipienne reprend à Épicure et Lucrèce par l'intermédiaire de la pataphysique d'Alfred Jarry, et qui définit ainsi, selon Bernard Magné, « à la fois un fonctionnement – c'est une déviation, un manquement par rapport à la règle, un écart par rapport à la contrainte – et une fonction – il entraîne un enrichissement, un apport supplémentaire de sens »³. Le *clinamen* renvoie donc à cette autre définition du jeu que donne Perec dans l'article du *Sauvage* : « Il y a un autre sens du jeu que j'aime beaucoup, c'est quand on dit qu'une porte joue, un petit coincement, un petit décalage. [...] [D]ans la résolution des jeux très compliqués, ce qui a l'air très difficile n'est difficile que parce qu'on ne fait pas le petit pas de côté qui permet de comprendre⁴. » Le programme ne vaut, finalement, que si l'on s'en joue ou si on le déjoue. Le jeu des objets perecquiens est ainsi à entendre dans un double sens : celui d'une constellation d'objets saturant l'espace romanesque en vertu d'un programme ambitieux, mais aussi surtout celui faisant des objets le support d'infimes dérèglements du texte par lesquels seulement peut s'éprouver le quotidien. Les objets donnent à *La Vie mode d'emploi* sa densité physique et laissent comme palper l'épaisseur quotidienne qui nous enveloppe, mais ils permettent surtout ce « pas de côté, [grâce auquel] on découvre les choses d'une manière différente, et puis quelque chose est mis en lumière »⁵. Comme le résume Perec, « [p]our voir quelque chose dans le quotidien, il y faut une déchirure », et ce n'est « qu'à force de précision [que] le système explose »⁶. On comprend en quoi réside ce « pas de côté » que cherche Perec. En effet, les écarts par rapport au programme sont attachés au mode d'écriture du roman, et conjurent le risque qu'il y aurait pour le créateur à se muer en ce que Dominique Rabaté a nommé un simple « opérateur »⁷.

¹ La contrainte « manque » appliquée à une série donnée de quatre éléments signifie que l'un des éléments de ce groupe ne sera pas réalisé.

² La contrainte « faux » signifie que l'élément contraint sera remplacé par un autre de la même liste.

³ Bernard Magné, *Georges Perec*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 1999, p. 43.

⁴ Hubert Juin, art. cit., p. 279.

⁵ Patrice Fardeau, « En dialogue avec l'époque » [entretien avec Georges Perec], *France nouvelle*, n°1744, 16-22 avril 1979, in *Entretiens et conférences*, vol. I, op. cit., p. 62.

⁶ Régine Martel, « Pour Georges Perec, le banal est explosif » [entretien avec Georges Perec], *La Presse* [Montréal], 2 juin 1979, in *Entretiens et conférences*, op. cit., p. 82.

⁷ Dominique Rabaté, « Life Drive and Death Drive in the Work of Perec, Opalka and Puech », *The Art of the Project*, Johnnie Gratton et Michael Sheringham (eds.), Oxford, Berghahn Books, 2005, p. 87: « the project

Une mécanisation certes rassurante, puisqu'elle évacue toute angoisse liée à la création, mais qui, poussée à son terme, fossiliserait l'écrivain, et laisserait place, au cœur du texte même, à la pulsion freudienne de mort. Sérieux, le jeu l'est alors en ce qu'il se confronte à la mort pour tenter de la conjurer en la frôlant. Mais le texte lui-même doit être « déchiré » s'il veut donner à expérimenter la quotidienneté. Comme en rêve le peintre Valène dans *La Vie mode d'emploi*, il faudrait pouvoir rendre sensible

la lente mise en place des meubles et des objets, [...] la lente accoutumance du corps à l'espace, toute cette somme d'événements minuscules, inexistantes, irracontables [...] tous ces gestes infimes en quoi se résumera toujours de la manière la plus fidèle la vie d'un appartement, et que viendront bouleverser, de temps à autres, imprévisibles et inéluctables, tragiques ou bénignes, éphémères ou définitives, les brusques cassures d'un quotidien sans histoire¹.

Valène, on le sait, échoue dans son projet. Sans doute parce qu'il s'efforçait de représenter cette quotidienneté. De l'ordre de l'expérience, elle ne peut cependant que s'éprouver. L'écrivain, que ce soit dans un roman comme *La Vie mode d'emploi* ou dans des textes comme *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, cherche plutôt à introduire du jeu dans les modalités traditionnelles de la représentation. Ce n'est qu'en étant déjoué que le programme peut d'une part rejouer l'interrogation sociologique qui consiste, selon Perec, à « essayer de repérer dans la quotidienneté quelque chose qui la révèle »², et d'autre part saisir cette « expérience » non d'un point de vue surplombant, mais « au cœur de son émergence », en abordant « de manière oblique » ce qui relève de la « pratique quotidienne »³. Car pour Perec, si l'on en croit le « Prière d'insérer » d'*Espèces d'espaces*, « ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie »⁴. Le projet de saisir textuellement et de donner à voir et ressentir le quotidien est ainsi particulièrement paradoxal : il faut donner la sensation de cette cécité, de ce milieu enveloppant, tout en le déchirant pour le révéler. Rendre le quotidien dans ce qu'il a de banal nécessite alors de nouveaux réflexes d'écritures, qui en eux-mêmes sont quelque peu extraordinaires. Comme s'y efforce Perec dans les « Travaux pratiques »⁵ qu'il réalise pour évoquer « la rue » dans *Espèces d'espaces*, il faut « [s]'obliger à voir plus platement »⁶, mais

transforms the subject, understood here as a wilful agent or creator, into something other than a subject : an "operator" »

¹ *VME*, p. 165.

² Patrice Fardeau, art. cit., in *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 56.

³ Georges Perec, « Notes sur les objets qui sont sur ma table de travail » [1976], *Penser/ Classer*, *op. cit.*, p. 23.

⁴ Georges Perec, « Prière d'insérer », in *Espèces d'espaces* [1974], Galilée, 2000 [nouvelle édition revue et corrigée].

⁵ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 100-106.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

immanquablement « malgré soi, on ne note que l'insolite, le particulier, le misérablement exceptionnel : c'est le contraire qu'il faudrait faire »¹. Quel mode d'écriture s'assigner pour que les objets apparaissent dans ce qu'ils ont de proprement quotidien, tout en les laissant révéler ce qui a pour caractéristique essentielle d'être du non notable, non remarquable, et qui cesse d'être quotidien si on le distingue ? Pour les objets, comme pour les lieux,

[i]l faut y aller doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne².

[...]

Continuer.

Jusqu'à ce que le lieu devienne improbable

jusqu'à ressentir, pendant un bref instant, l'impression d'être dans une ville étrangère, ou, mieux encore, jusqu'à ne plus comprendre ce qui se passe ou ce qui ne se passe pas, que le lieu tout entier devienne étranger, que l'on ne sache même plus que ça s'appelle une ville, une rue, des immeubles, des trottoirs³...

Il faut donc noter le plus platement possible, sans rechercher l'effet de style, et en s'appuyant sur un langage comme transparent, le moindre détail apparemment insignifiant. Chaque élément pris indépendamment restera dans un rapport de familiarité avec la réalité de nos représentations quotidiennes, mais l'ensemble formé par cette accumulation produira un ensemble neuf, une vision déréalisée des choses sous l'effet d'une telle quantité de réalité accumulée. Ce sera un regard neuf porté sur le réel, qui n'est en fait qu'une déchirure dans le quotidien, une manière oblique de l'expérimenter par l'écriture au lieu de seulement le représenter. De l'objectivité la plus stricte surgit une vision éminemment subjective. Mais peut-on adopter, dans un projet d'ordre romanesque, une stratégie textuelle similaire à un protocole expérimental de ce type ? Quelle incidence la quête ou l'enquête sur ce qui révèle la quotidienneté a-t-elle sur l'écriture romanesque ?

b) Objets et listes : le récit au défi

Dans ses textes non romanesques, tels que *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, ou dans les articles regroupés pour le recueil *Penser/Classer*, lequel inclut notamment « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », « Notes brèves sur l'art de ranger ses livres » et « Considérations sur les lunettes », Perec pratique volontiers l'énumération, l'inventaire, ou plus généralement la description sous forme de liste. Mais le procédé peut

¹ *Ibid.*, p. 105.

² *Ibid.*, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 105.

paraître plus risqué dans le cadre d'un livre comme *La Vie mode d'emploi*, qui s'offre d'emblée comme un texte romanesque, si l'on se fie au célèbre et étonnant sous-titre, « romans ». Le romanesque, dont « *La Vie mode d'emploi* [...] est l'exemple-type » est entendu par Perec comme « le goût des histoires et des péripéties, l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit »¹. Si, traditionnellement, le roman absorbe volontiers des passages descriptifs, pauses souvent d'ailleurs nécessaires à la production du suspense ou de l'intérêt narratif, la liste telle que la pratique Perec va bien au-delà de la simple respiration nécessaire à la production du rythme du récit, puisqu'elle correspond pour lui au désir « d'énumérer, de cataloguer, de rassembler des connaissances vraies ou fausses : dire ce qu'il y a dans le monde »².

La liste est ainsi potentiellement sans fin, et peut à tout moment vampiriser l'ensemble du récit car, si « rien ne semble plus simple que de dresser une liste, en fait c'est beaucoup plus compliqué que ça n'en a l'air : on oublie toujours quelque chose, ou on est toujours tenté d'écrire etc., mais justement, un inventaire, c'est quand on n'écrit pas etc. [...] »³. La liste n'est pas envisagée dans une économie du texte modulant l'alternance du récit et de la pause descriptive, elle est une fin en soi, qui trouve dans la prolifération du réel son propre principe générateur. Si la limite de la liste est le monde, elle est pour ainsi dire, de ce fait, sans bornes. Cependant, cette envie de « dire ce qu'il y a dans le monde » reste un désir, une tension et une tentation. Or, reconnaît Perec,

[i]l y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de, [sic] ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères⁴.

C'est peut-être cette tentation de l'inachevé qui sauve aussi le récit... Outre la jubilation verbale qu'elle procure, quel est, dans la perspective d'une saisie ou d'une révélation du quotidien, l'effet produit par l'irruption de ces nombreuses listes d'objets au cœur du « romans » ? La liste rompt la trop évidente linéarité du récit. Elle « déchire » ainsi une première fois le texte, en créant un trou dans la narration, trouée paradoxale puisqu'elle se constitue par l'accumulation de mots et de matière. Elle est le trop-plein qui perce le flux

¹ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », art. cit., p. 10.

² Pierre Lartigue, « Je ne veux pas en finir avec la littérature », *L'Humanité*, 2 octobre 1978, in *Entretiens et conférences*, vol. I, op. cit., p. 222.

³ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », art. cit., p. 21.

⁴ Georges Perec, « Penser/ Classer » [1982], in *Penser/ Classer*, op. cit., p. 164.

continu du récit, permettant peut-être d'atteindre ce qui fait, selon Maurice Blanchot, le paradoxe du quotidien, « ce mouvement lié [...] par lequel nous sommes *continûment*, quoique sur le mode de la discontinuité, en rapport avec l'ensemble *indéterminé* des possibilités humaines »¹. L'énumération met ainsi à mal les procédés courants de la *mimèsis*. Car, si la description est le lieu où peut se jouer, pour le roman, la possibilité d'une représentation de la réalité, lorsqu'elle prend comme chez Perec la forme de listes, on est moins tenté d'y lire une volonté de donner à voir une image du réel que d'y entendre une litanie, un dénombrement dont la force est plus incantatoire que descriptive. C'est la nomination plus que la caractérisation qui importe. Comme le note Tiphaine Samoyault, chez Perec, « la question de la totalisation se trouve [...] étroitement liée à la dialectique du plein et du vide. Elle impose de dire ce qu'il y a dans le monde pour le rendre réel puisqu'il n'y a pas de réalité sans cela »². Il ne peut donc s'agir d'une re-présentation, le réel n'ayant, dans cette optique, pas de réalité tant qu'il n'est pas dit. Si les lieux sont décrits, ou tout au moins circonscrits, les objets quant à eux le sont peu. Claude Burgelin le note d'ailleurs de manière plus générale pour l'ensemble de *La Vie mode d'emploi* : « [Perec] inventorie sans vraiment décrire, ni détailler, ni ouvrir par là même à des résonances ou à des jeux d'interprétation. Les objets, désignés de manière aussi exacte qu'opaque, sont assignés à résidence [...] Nulle place pour la verve, les effets de relance ou de virtuosité. Dans leur abondance, ces inventaires sont ascétiques. [...] Les adjectifs sont tout aussi banals (haut, grand, mince, etc.). Les couleurs sont définies de façon stylistiquement incolore »³. C'est ainsi « la question même de la copie et des pouvoirs de la littérature que pose Perec dans ce qui n'est ni vraiment du jeu, ni vraiment de la provocation »⁴. Avec les listes, Perec substitue en effet la question de la « copie » à celle de la « représentation », qui implique nécessairement transformation par le choix d'une mise en forme, d'un cadre d'appréhension du réel. Perec préfère écrire sur le mode du « Il y a » plutôt que sur celui du « Les choses sont ainsi ». Comme le résume Claude Burgelin, « “une table” ou “une chaise” ne seront, sous la plume de Perec, qu’“une table” ou “une chaise” »⁵. Ce n'est donc plus dans les passages descriptifs que se rejoue la question de la *mimèsis*, mais dans les passages narratifs. Expulsée des inventaires, lesquels se veulent l'équivalent de simples constats d'huissiers, la *mimèsis* trouve refuge dans le récit, réactivant

¹ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, op. cit., p. 364.

² Tiphaine Samoyault, « Les mots et les choses de Georges Perec : une aventure des années soixante », *Cahiers Georges Perec*, n°8, « colloque de Montréal » [travaux réunis et présentés par Jean-François Chassay], Bordeaux, Le Castor Astral, 2004. p. 61.

³ *Ibid.*, p. 198-199.

⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁵ *Ibid.*, p. 195.

ainsi le sens aristotélicien de « mise en intrigue ». Mais l'ensemble que forme, avec ses multiples récits et ses énumérations intempestives, *La Vie mode d'emploi*, est alors marqué par la fragmentation. Le roman est démultiplié en « romans », tout comme la réalité à laquelle se confrontent les listes est elle-même fragmentée, puisque « l'énumération morcelle la totalité, la fragmente tout en tentant de l'approcher au plus près ». Ainsi, « l'énumération constitue bien, pour le lecteur accoutumé à une lecture linéaire, une forme de défi à cause des ruptures qu'elle introduit et la fragmentation qu'elle instaure »¹.

Mais le texte est « déchiré » d'une seconde manière par les listes, et c'est une déchirure dans le quotidien même qui s'offre au lecteur. Voulant passer pour de simples copies du réel dans ses moindres détails, les inventaires suscitent, selon Perec lui-même, « un effet proche de l'asphyxie, une sorte d'ivresse qui déforme l'image de la vie ». L'écrivain rapproche sa technique de celle de l'hyperréalisme en peinture : « c'est en principe une description neutre, objective, mais l'accumulation des détails la rend démentielle et nous sommes ainsi tirés hors du réel². » Bien que la comparaison soit faite avec l'art pictural, l'effet produit n'est pas une représentation nouvelle du réel, mais une véritable expérience que l'écrivain propose au lecteur d'éprouver. Si chaque objet, ou chaque élément de l'objet, est évoqué de manière neutre, sans caractérisation remarquable, si, pris indépendamment, chacun paraît relever du constat d'huissier, de la copie fidèle, la saturation du texte par ces objets suscite une expérience de lecture qui pourrait être homologue à l'expérience de la quotidienneté. Le lecteur est invité à revivre la plongée dans l'univers quotidien, cette « anesthésie » de la capacité à percevoir l'insignifiant, cette dimension de la vie où les contours des choses se brouillent du fait d'une trop grande familiarité avec elles, comme face à une longue liste d'éléments qui ne contiendrait aucun élément saillant. Mais il est incité à vivre également la prise de conscience de cet effet hypnotique de la vie quotidienne, prise de conscience favorisée par la quasi-hallucination que provoque la lecture de ces listes d'objets. De la trop grande évidence sur laquelle reposent ces listes, ne peut naître que l'étonnement, voire l'inquiétude. Comme le note Tiphaine Samoyault, le lecteur ne peut manquer de s'interroger : « tous ces éléments sont-ils réels ? Appartiennent-ils au même objet, ou au

¹ Tiphaine Samoyault, art. cit., p. 65.

² Jacqueline Piatier, « Un livre pour jouer avec » [entretien avec Georges Perec], *Le Monde*, 29 septembre 1978, in *Entretiens et conférences*, vol. I, op. cit., p. 219.

même champ de savoir ? N’y a-t-il pas un intrus dans la liste ? [...] [Q]ue devient la fiction dans la liste ou l’énumération ? Est-elle encore possible¹ ? »

Perec avoue être fasciné par le banal, aimer se confronter à l’insignifiance : « c’est qu’à force de précision, le système explose². » On retrouve là une sensibilité déjà à l’œuvre dans les programmes perecquiens, lesquels valaient surtout dans la mesure où ils contenaient en eux-mêmes leur propre contestation. Une liste, même si elle est potentiellement exponentielle, est en effet *a priori* la réalisation d’un programme restreint que se fixe l’énonciateur, comme peut l’être celui de Bartlebooth dans *La Vie mode d’emploi* : « le désir [...] de saisir, de décrire, d’épuiser, non la totalité du monde – projet que son seul énoncé suffit à ruiner – mais un fragment constitué de celui-ci : face à l’inextricable incohérence du monde, il s’agira d’accomplir jusqu’au bout un programme, retreint sans doute, mais entier, intact, irréductible³. » Et pourtant, c’est parce qu’il a fait appel à Gaspard Winckler pour le réaliser que son programme se trouve insidieusement contesté *in fine*. Perec en est en effet persuadé : « De toute façon, si je classe, si j’inventorie, quelque part, ailleurs, il y aura des événements qui vont intervenir et brouiller cet ordre. [...] Cela fait partie de cette opposition entre la vie et le mode d’emploi, entre la règle du jeu que l’on se donne et le paroxysme de la vie réelle qui submerge, qui détruit continuellement ce travail de mise en ordre, et heureusement d’ailleurs⁴. » La liste d’objets quotidiens, aussi rigoureuse qu’elle puisse paraître, secrète donc inéluctablement les éléments qui contestent son apparente objectivité, et devient le catalyseur d’un regard neuf et étonné sur la vie quotidienne. Si les listes semblent tout d’abord obéir à une écriture anthologique, elles s’avèrent plutôt relever finalement d’une volonté de saisir l’énergie à l’œuvre dans la vie quotidienne. Autrement dit, Perec attirerait simplement notre attention sur le fait que dans l’expression « vie quotidienne » il y a le mot « vie ». C’est sans doute ce qu’il faut entendre lorsqu’il se déclare « archiviste, si vous voulez, mais de la fiction que “crée” la réalité quotidienne décrite minutieusement et subjectivement »⁵. Si Perec prête attention aux objets – de manière privilégiée dans les listes mais plus généralement dans l’ensemble du « romans » – c’est en effet parce que « [c]’est du

¹ Tiphaine Samoyault, « Les mots et les choses de Georges Perec : une aventure des années soixante », art. cit., p. 67.

² *Ibid.*

³ Georges Perec, *La Vie mode d’emploi*, op. cit., p. 152.

⁴ Franck Venaille, « Perec le contraire de l’oubli » [entretien avec Georges Perec], *Monsieur Bloom*, n°3, « De mémoire », mars 1979, in *Entretiens et conférences*, vol. II, op. cit., p. 52-53.

⁵ Raffaella di Ambra, « “... Sono un ‘archivista’..., ma della invenzione che ‘crea’ la realtà quotidiana...” » [entretien avec Georges Perec], *Uomini e libri. Periodico bimestrale di critica e di informazione letteraria* [Milan], vol. XV, n°74, juin-juillet 1979 [traduit de l’italien par Dominique Ribière], in *Entretiens et conférences*, vol. II, op. cit., p. 84.

côté de l'aléatoire, du précaire qu'est la vie. "La vie tranquille des choses" mérite mille égards et regards parce qu'elle est source et "somme d'événements minuscules, inexistants, incontournables". Perec, presque subrepticement, dirige l'attention vers ces "gestes infimes" qu'elle ordonne, fidèles reflets de la vie d'un être humain »¹.

c) Le double jeu des objets

Le statut des objets quotidiens dans l'œuvre de Perec est ainsi celui d'une trace matérielle privilégiée. Ce privilège tient sans doute à ce qu'un objet est en soi, dans le monde, non seulement ce qu'il y a de plus concret, mais aussi ce qui peut se prendre en mains, se tenir dans le creux de la main ou se manipuler. Il est présence concevable mais surtout saisissable. Il est une trace, une preuve indubitable, le signe d'une histoire si l'on veut qu'il le soit, ou la simple évidence d'une présence qui colmate le vide. Ainsi, tout comme dans la vie de Perec, l'objet trouve sa place dans le texte puisque, selon la définition qu'en donne l'écrivain, écrire c'est « essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes »². Perec prend soin de souligner que ces « bribes » arrachées au vide se doivent d'être « précises ». On comprend donc que les objets puissent se révéler pour cela un intermédiaire particulièrement adéquat. Astrid Leroyer souligne d'ailleurs que le « géométrisme accentué » qui caractérise la perception des objets dans *La Vie mode d'emploi*, suscite un « sentiment de rigidité extraordinaire : les objets sont comme indéformables, inaltérables »³. Elle relève aussi que leur « matière privilégiée est toujours le verre ou le métal et tous les dérivés de celui-ci du point de vue d'une chimie imaginaire : laiton, cuivre, plomb et fonte... »⁴. Comme, par ailleurs, la « description est systématiquement pétrifiante », elle supprime « la continuité du mouvement » et « ne peut que faire ressortir des contours, des pleins, des structures », pour suggérer « l'idée du vide maîtrisé »⁵. Le statut des objets dans l'œuvre de Perec n'est ainsi pas réductible à celui de simples « effets de réel ». Leur jeu est toujours un double jeu, puisqu'il opère à plusieurs niveaux de l'œuvre, et ce double jeu peut lui-même être mis en évidence selon au moins deux modalités différentes : l'objet est, d'une part tout à la fois le support de l'expérimentation

¹ Claude Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 221.

² Georges Perec, *Espèces d'espaces, op. cit.*, p. 180.

³ Astrid Leroyer, « Les choses dans le roman de Georges Perec : *La Vie mode d'emploi* », *Recherche sur l'imaginaire dans la littérature contemporaine de 1850 à nos jours*, Cahiers VI, p. 182.

⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁵ *Ibid.*, p. 184.

formelle et le lien maintenu avec le réel, et d'autre part tout autant l'emblème de la contrainte que le lieu de cristallisation de l'affect.

Comme le résume Manet Van Montfrans, Perec « transforme l'arbitraire formel en moteur d'invention, tout en accordant dans son œuvre une place centrale à la représentation de la réalité »¹. Le goût pour le jeu sur et avec les formes auquel il se livre risquerait en effet de le conduire à un formalisme suspect de vacuité. Or, Perec a toujours été particulièrement sévère avec les expériences néo-romanesques et le formalisme textuel de *Tel Quel*, justement parce qu'ils évacuaient, selon lui, le réel (social et politique). Robbe-Grillet n'est pour lui « qu'un technicien qui confond la création et le travail de laboratoire »². Et sa « technique de l'écriture objective, blanche, renvoie non au monde et aux hommes tels qu'ils sont, mais tels que, de façon erronée, ils sont perçus. L'homme est représenté comme un être solitaire, replié sur lui-même, démuné devant une réalité qui lui échappe, arraché à ce qui fait de lui un être social, le monde est perçu comme vide, absurde, angoissant »³. Si la pratique de l'écriture a passablement éloigné Perec des principes qu'il énonçait vigoureusement dans ses écrits théoriques de jeunesse, tout imprégnés de la lecture de Lukàcs⁴, il reste cependant fidèle à « un formalisme poussé très loin et un projet réaliste jamais renié »⁵. Quel que soit l'intérêt que Perec pouvait porter aux recherches formelles, il lui était impossible de « mettre entre parenthèses un réel pour lui trop présent ou trop grave pour être ignoré » et tomber « dans l'an historicisme qu'il reproche à ses contemporains »⁶. Même s'il récuse l'engagement sartrien, l'écrivain partage avec le philosophe la confiance en la possibilité d'un langage transparent. « [I]l se range du côté de Sartre pour qui les problèmes que pose le langage sont de nature éthique, sociale ou politique, mais jamais métaphysique »⁷. Il est donc possible, selon lui, d'user de contraintes formelles tout en restant en prise avec le réel, puisque les contraintes font jouer le langage, et que ce langage n'est jamais sa propre finalité. Les objets peuvent ainsi être tout à la fois un matériau textuel avec lequel on joue, et une trace matérielle du réel dans l'écriture. En suivant encore une fois Manet Van Montfrans, on pourrait dire que « Perec s'accroche à la concrétude du langage d'une part, à celle du réel d'autre part pour ne

¹ Manet Van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 3.

² Georges Perec, « *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* » *Correspondance Georges Perec et Jacques Lederer*, Paris, Flammarion, 1997, cité en note dans *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 25.

³ Manet Van Montfrans, *op. cit.*, p. 40.

⁴ Pour l'étude détaillée de l'influence de la lecture de Lukàcs sur la pensée et la pratique de Perec, voir Manet Van Montfrans, *op. cit.* On relève en particulier ces formules, qui caractérisent le projet lukàcsien : « concilier l'héritage culturel classique, de Balzac à Tolstoï, et l'engagement marxiste », et combattre « le formalisme de toute littérature contemporaine d'une part et d'autre part le naturalisme de la littérature prolétarienne » (p. 35).

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 48.

pas tomber dans le vide »¹. Bien sûr, l'expérimentation formelle ne laisse pas intacte la visée mimétique, on l'a vu en particulier à travers l'étude du procédé des listes que contient *La Vie mode d'emploi*. Mais, comme l'avance aussi Jacques-Denis Bertharion, s'appuyant pour cela sur la mise en évidence des indices variés qui ébranlent le pacte référentiel et compliquent l'acte de lecture, la stratégie de ce roman

est de conduire le lecteur à questionner les conventions et les codes de l'écriture mimétique, à expérimenter les ruses et les pièges de la mécanique référentielle. Cependant, les mises en abyme ou le morcellement des configurations narratives ne remettent pas fondamentalement en cause la lisibilité de ces textes (on mesure tout ce qui sépare Perec de ce point de vue d'Alain Robbe-Grillet ou de Claude Simon)².

C'est donc précisément parce qu'ils sont support de l'expérimentation formelle que les objets permettent de repenser, comme une constante préoccupation, la visée mimétique, que cela passe par l'articulation des objets au descriptif ou des objets au narratif. Tous les objets n'ont évidemment pas le même statut dans *La Vie mode d'emploi*, certains ayant une véritable fonction narrative et symbolique (on peut ici penser simplement aux puzzle de Bartlebooth), d'autres étant plus précisément de véritables embrayeurs de récit. Bernard Magné a étudié en détail le fonctionnement de ces derniers à travers le cas des tableaux :

[C]'est tout "naturellement" que le narrateur passe de la description d'un tableau au récit de l'anecdote qu'il représente. [...] Occupant une position charnière entre description et narration, il assure le passage de l'un à l'autre. En ce sens, beaucoup de tableaux de *La Vie mode d'emploi* ont un statut exactement symétrique de celui que Philippe Hamon attribue, dans le roman naturaliste, au topos descriptif de la fenêtre. Comme celle-ci, le tableau est un lieu frontière entre intérieur (l'immeuble) et extérieur (un ailleurs et/ou un autrefois). Mais alors que la fenêtre fonctionne comme "signal introductif d'une description", le tableau, à l'inverse, fonctionne comme signal introductif d'un récit, ce qui est parfaitement conforme à une grammaire narrative qui renverse la hiérarchie traditionnelle où la description est soumise à la narration³.

D'autres catégories d'objets permettent de réaliser ce que Bernard Magné a nommé des « æncrages » thématiques⁴ : « la liste presque inépuisable des objets dépareillés ou incomplets » renvoie évidemment à la thématique du manque. Mais cette liste doit être pensée

¹ *Ibid.*, p. 137.

² Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*. « ... une trace, une marque ou quelques signes », *Saint-Genouph*, Librairie Nizet, 1998, p. 165.

³ Bernard Magné, « Lavis mode d'emploi », *Cahiers Georges Perec*, n°1, « Colloque de Cerisy, juillet 1984 », P.O.L., 1984, p. 236.

⁴ Bernard Magné, *Georges Perec, op. cit.*, p. 28 : « Ces forme-sens relèvent à la fois de l'encrage – ce sont des mécanismes qui sont inscrits dans le texte perecquien et qui lui donnent sa ou ses formes – et de l'ancrage – ce sont des repères qui permettent de donner sens et unité à une histoire individuelle mise en pièces par les effets dévastateurs de l'Histoire. »

avec la multitude d'objets qui semblent n'être là que pour saturer l'espace textuel. Comme le précise en effet Bernard Magné, « [l]'écriture perecquienne ne se borne pas à mettre en scène dans ses fictions l'œncrage du manque ou à en exploiter la productivité dans ses inventions formelles. Elle en offre également une image inversée, une sorte de double négatif, en multipliant les tentatives de saturation ». Si bien que la plupart, peut-être, des objets paraissent surtout dénués de fonction dans le roman, quoique ils concourent à l'élaboration d'un sens global du roman. Ce n'est justement que parce qu'ils sont, pour la plupart, défonctionnalisés que les objets peuvent maintenir ce lien au réel. Ils ont ainsi le même statut que les objets quotidiens de la vie réelle : ils se contentent d'être là, et en eux-mêmes ne connotent rien. Le propre du réel, pour Perec, est d'être simplement là, une présence matérielle, immanente. S'il est vrai pourtant que, comme le met en scène *Les Choses*, sous l'effet des mécanismes propres à la société de consommation, les objets se transforment en signes, il n'en reste pas moins que l'intérêt porté à la société de consommation n'épuise pas le réel, et encore moins la vie quotidienne. Les objets quotidiens ne deviennent signes que si on le leur impose. Ils ont, indépendamment de ce statut possible et contingent, une évidence et une sensualité indéniables. C'est d'ailleurs une dimension des *Choses* souvent occultée lors de la parution du premier roman de Perec, que l'écrivain a justement tenté de mettre en lumière dans les entretiens qu'il a ensuite accordés, en déclarant de manière sans doute excessive que « [c]eux qui se sont imaginé qu'[il] condamnait[t] la société de consommation n'ont vraiment rien compris à [s]on livre »¹. C'est notamment le silence critique sur cet aspect du roman qui a souvent conduit à n'y voir qu'une mise en accusation de la société de consommation. Claude Burgelin le dit aussi : « Parfois, le propos de Perec a été réduit à la banalité d'un discours sur les méfaits de la société de consommation. Or son récit tire sa force d'être aussi un hymne à cette beauté multiforme des objets qui circulent dans nos villes et dans nos vies. L'usage social des objets est décevant, non ces objets. Ils enclenchent des frustrations, mais Perec suggère aussi leur beauté, leur sensualité par des effets très simples de nomination et d'énumération². »

Si cet aspect est bien présent dans *Les Choses*, il est cependant accentué et précisé dans *La Vie mode d'emploi* ainsi que dans les expériences d'écriture liées à l'infra-ordinaire. Comme le souligne Jacques-Denis Bertharion, « [l]es descriptions de l'infra-ordinaire ne s'inscrivent [...] pas dans un contexte qui leur donnerait un sens, une fonction. Nulle

¹ Marcel Benabou et Bruno Marcenac, « Le bonheur est un processus... on ne peut s'arrêter d'être heureux » [entretien avec Georges Perec], art. cit., p. 45.

² Claude Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 48.

herméneutique (nulle volonté de décryptage) n'est à l'horizon de ces textes qui n'ont aucune valeur de symptôme »¹. Les descriptions de lieux sont « de simples accumulations de notations afunctionnelles, des juxtapositions frénétiques et non closes d'éléments qui ne s'inscrivent dans aucune forme de narrativité »². Dans les textes de l'infra-ordinaire comme dans *La Vie mode d'emploi*, « [l]a description n'est plus la construction d'un objet de connaissance dont on dira quelque chose. Elle devient une écriture "objectale", où les objets ne signifient rien d'autre que leur pure présence – une écriture de la pure et seule résignation, qui ne mène pas au sens, qui ne postule aucun au-delà de la matérialité du réel »³. Cette défonctionnalisation des objets est donc finalement ce qui doit rendre palpable l'expérience quotidienne. Que cette tentative soit perçue par le lecteur comme une réussite ou comme une utopie littéraire jamais vraiment accomplie, il n'en reste pas moins que l'intérêt porté à la quotidienneté est ce qui noue l'expérimentation formelle et le désir de réalité jamais abandonné. Elle est ce par quoi les modalités traditionnelles de la *mimèsis* et du romanesque se trouvent ébranlées puisque, comme le note encore Claude Burgelin, sur de tels dénombrements d'objets « l'excitation sémiologique, l'effervescence imaginaire n'ont guère de prise »⁴. Par une toute autre voie que celle choisie par le Nouveau Roman, Perec réinvente un statut littéraire des objets qui, parce que ces derniers sont des traces matérielles de la quotidienneté, renverse les conventions d'écriture balzacienne :

Balzac avait transformé mobiliers et objets en d'interminables bavards. Pseudo-Sherlock Holmes, le romancier faisait semblant de déduire d'un décor le mode d'emploi d'une vie. Mais si l'objet envahit trop l'espace de la page, il perd sa fonction d'illusoire garant d'un "réalisme" et produit des effets de déréalisation. Insister sur les objets – à la fois trop proches et trop distants, trop présents et trop absents – trop "parlants" et trop "morts" – fait naître plus qu'un malaise. La place des personnes semble alors prise par les choses et le silence des choses devient comme la rumeur discourante d'une inquiétante étrangeté.

Perec ne cherche pas à troubler l'imagination du lecteur (son obsessionalité n'est pas celle de Robbe-Grillet). Le metteur en scène et en mots semble s'effacer. [...] Les objets, désignés de manière aussi exacte qu'opaque, sont assignés à résidence, ne disent rien, à personne, et n'offrent au mieux que des indices socioculturels sans grand inattendu⁵.

Mais si le jeu des objets peut se penser à travers l'alliance en apparence paradoxale du jeu formel et du lien maintenu avec le réel, il peut aussi se formuler comme la résolution de

¹ Jacques-Denis Bertharion, *op. cit.*, p. 242.

² *Ibid.*, p. 243.

³ *Ibid.*, p. 245.

⁴ Claude Burgelin, *Georges Perec, op. cit.*, p. 198.

⁵ *Idem.*

l'antinomie supposée entre le statut d'emblème de la contrainte et le lieu de cristallisation de l'affect que se révèle être l'objet quotidien. On l'a déjà vu, la contrainte ou le programme tendent à tirer le créateur du côté du simple opérateur. Le programme est d'inspiration logique et mathématique, il est du côté du rationnel, de la « froide raison » pourrait-on dire. Certes, ce risque est conjuré par le *clinamen*, et le programme contient sa propre contestation. Il n'en reste pas moins surprenant que l'instrument privilégié de la réalisation de ce programme textuel apparaisse comme le point de focalisation de l'émotion, de l'investissement affectif, tant sur le plan de l'énoncé, puisque nombre de personnages perecquiens ont la passion des objets, que sur celui de l'énonciation, la prise en charge du discours sur les objets semblant elle-même filtrée (ou infiltrée) par la tendresse, si ce n'est encore par la passion.

Comme le fait remarquer Claude Burgelin, Perec a été

trop sensible aux ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots pour ne pas savoir qu'ils la tirent (aussi) des ressources infinies de l'épaisseur des choses. [...] Les mots l'ont sauvé. Mais sans doute aussi les choses. Toute son œuvre témoigne de sa gratitude à l'égard de ces signes matériels [...] qui, souvent, durent davantage que les humains et portent témoignage sur eux, sur leurs vies et leurs désirs. L'attention bienveillante aux mots implique la même attention bienveillante aux choses¹.

C'est pourquoi son œuvre peut être lue comme une œuvre « d'approbation et de réconciliation » qui propose « les chemins d'une amitié attentive et inventive avec les choses et les êtres comme avec les mots », à travers la reconnaissance « des valeurs du quotidien »². Cette amitié est d'autant plus évidente que, selon Perec, « [l]es choses ne déterminent pas l'existence de l'homme, elles déterminent – peut-être – la possibilité d'écrire »³. Elles sont à la fois sans doute un support pour l'écriture (comme le suggère leur place privilégiée dans le réseau des contraintes de *La Vie mode d'emploi*), un moteur de l'écriture (la source d'une émotion, d'un souvenir que l'on veut fixer), et son vecteur (ce qui l'oriente, cette recherche dont l'écrivain ne saurait « dire le “pourquoi” mais seulement le “comment” »⁴).

Perec a d'ailleurs, à plusieurs reprises, consacré des textes non romanesques aux seuls objets, où il cherche notamment à comprendre la place particulière qu'ils tiennent dans sa vie. C'est toujours l'affectif qui conclut l'analyse. Dans ses « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », l'écrivain se demande pourquoi les objets qui sont sur son bureau s'y

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Ewa Pawlikowska, « Entretien Georges Perec/ Ewa Pawlikowska », Paris, 20 mars 1981, in *Entretiens et conférences*, vol. II, *op. cit.*, p. 202-203.

⁴ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche » [1978], in *Penser/ Classer*, *op. cit.*, p. 11-12.

trouvent. Le diagnostic est simple mais révélateur : « En gros, je pourrais dire que les objets qui sont sur ma table de travail sont là parce que je tiens à ce qu'ils y soient. Cela n'est pas lié à leur seule fonction ni à ma seule négligence [...] »¹. Et plus précisément, il faut bien admettre que la présence de ces objets n'est pas neutre : « D'une certaine manière, ces objets sont choisis, préférés à d'autres »². Cette relation affective avec les objets, ou avec certains objets de son quotidien, ne laisse pas de faire penser à certaines déclarations de Jean Echenoz ou d'Annie Ernaux sur ce même sujet. Le romancier admet entretenir « un rapport un peu amoureux aux choses »³, quand la narratrice autobiographique de *Journal du dehors* relève en une brève phrase nominale son « [l]ien aux choses si émouvant »⁴. Lorsqu'il écrit *La Vie mode d'emploi*, Perec insère dans son texte certains objets uniquement « parce qu'ils ont un sens sentimental très fort » pour lui : « ce sont des objets que j'aime, dit-il, ou bien que des gens que j'aime possèdent. Ou alors ce sont des allusions gentilles, une manière de dire que je pense à eux... »⁵.

On retrouverait peut-être, dans *La Vie mode d'emploi*, la thématization de ce statut paradoxal des objets, entre support d'une démarche méthodique et marque de la prolifération désordonnée des affects, entre le mode d'emploi et la vie, à travers le personnage de Marguerite, la femme de Gaspard Winckler, évoquée au chapitre LII. Celle-ci, miniaturiste, « savait merveilleusement copier dans leurs presque imperceptibles détails les toutes petites scènes peintes à l'intérieur des montres de gousset [...] ou restaurer des tabatières, des éventails, des bonbonnières ou des médaillons »⁶. Son rapport aux objets semble donc dominé par la précision, l'ordre et la méthode. Or, « [c]ette femme si précise et si mesurée avait paradoxalement un irrésistible attrait pour le fouillis. Sa table était un éternel capharnaüm, toujours encombrée de tout un matériel inutile, de tout un entassement d'objets hétéroclites, de tout un désordre dont il lui fallait sans cesse endiguer l'invasion, avant de pouvoir se mettre à travailler [...] »⁷. À sa mort, Winckler reste « assis à la table où elle venait travailler, gardant dans ses mains un à un tous les objets qu'elle avait touchés, qu'elle avait regardés, qu'elle avait aimés [...] », avant de finalement jeter « tout ce qu'il y avait sur cette table » et

¹ Georges Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » [1976], in *Penser/ Classer*, op.cit., p. 19.

² *Ibid.*, p. 20.

³ Voir notre entretien en annexe, p. 464.

⁴ Annie Ernaux, *Journal du dehors* [1993], Folio, 2001, p. 87.

⁵ Ewa Pawlikowska, art. cit., p. 211.

⁶ Georges Perec, *VME*, op. cit., p. 297.

⁷ *Ibid.*, p. 297-298.

de « brûl[er] la table »¹. La valeur affective des objets est telle que le travail du deuil ne s'accomplit que par leur totale disparition. On retrouve ici l'intuition de Georges Burgelin qui, dans *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, voit chez Perec le désir d'« [ê]tre à la fois Prométhée, le voleur de feu, et Erostrate, l'incendiaire du temple ». Pour Claude Burgelin en effet,

[p]artout la politique de Bartlebooth est à l'œuvre. Perec accumule scrupuleusement signes ou traces – ressortissant de l'ordre du visible – pour ensuite les rejeter, les effacer, les faire retourner au blanc. Ce mouvement entretient la dynamique narrative de la plupart de ses textes. [...]

Il importe d'abord que soit marquée une maîtrise sur les traces, sur le pouvoir de les garder, mieux même : de les faire advenir comme trace. [...] [I]l y a là de sa part affirmation d'un pouvoir qui est presque de création ou de résurrection. [...] Puis, dans un deuxième temps – parfois presque concomitant –, il renvoie tout cela au grand silence blanc, à la mort, au vide, à l'inanité ou pire : à une sorte de gommage, d'effacement volontaire, à une destruction programmée [...]².

Dans ses « Douze regards obliques », Perec met sur le même plan « l'objet et son souvenir » et « l'être et son histoire », qu'il considère comme « ce qui est là, permanent, résistant, habité » et opposé à « la mode »³. L'objet, au même titre qu'un être que l'on devine vivant, est donc une marque de la permanence, mais surtout, puisqu'il est chargé de souvenir, un possible réceptacle de l'investissement affectif. Peut-être les objets quotidiens sont-ils ainsi, en tant qu'ils sont liés aussi bien à la démarche rationnelle qu'à la sensibilité de l'auteur, la manifestation perecquienne et romanesque de ce que le jeune littéraire admirait dans le théâtre de Brecht : ce qui fait « entièrement appel à l'intelligence à travers la sensibilité »⁴. À moins qu'il faille ici inverser la formule, et considérer les objets comme ce qui sollicite entièrement la sensibilité à travers l'intelligence. Du théâtre au roman, et surtout de Brecht à Perec, se rejoue une même interrogation sur les « pouvoirs et limites » de la littérature.

¹ *Ibid.*, p. 301.

² Claude Burgelin, *Les Parties de domino chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Circé, 1996, p. 140-141.

³ Georges Perec, « Douze regards obliques » [1976], in *Penser/ Classer, op. cit.*, p. 55 : « Le contraire de la mode, ce n'est évidemment pas le démodé ; ce ne peut être que le présent : ce qui est là, permanent, résistant, habité : l'objet et son souvenir, l'être et son histoire. »

⁴ Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », Conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'université de Warwick [transcription de Leslie Hill], in *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.* p. 79.

B. Le je en jeu : l'enjeu éthique de la quotidienneté

Perec, on l'a déjà souligné, a souvent été perçu davantage comme un individu que comme un écrivain, c'est-à-dire « comme un être humain, et non comme une abstraction »¹, pour reprendre les termes choisis par Jean-Philippe Toussaint. Non qu'il soit allé plus que ses compatriotes d'écriture à la rencontre de ses lecteurs, mais bien plutôt que sa présence en tant que sujet soit particulièrement sensible dans ses écrits même. Cette humanité perçue de Perec n'est pas sans relation avec le champ d'exploration esthétique que constitue le quotidien : la quotidienneté, telle qu'elle est appréhendée par Perec, recèle en effet un enjeu éthique : l'énonciateur se met en jeu à travers son énoncé, en tant que subjectivité en quête d'elle-même aussi bien qu'en tant que membre d'une communauté à (re)découvrir. C'est parce qu'il s'est ainsi impliqué dans son écriture que « Georges Perec a pu contribuer à la définition et à l'analyse du quotidien en France de manière à infléchir le cours de la recherche et les perceptions collectives de ses lecteurs, au premier rang desquels les Parisiens ayant appartenu à sa génération »². C'est pour cela aussi peut-être que, sans que l'on puisse lui trouver de véritables épigones, l'inventivité de Perec « a tissé ensemble et étendu les manières de penser le quotidien selon une approche qui prospérera dans les années qui suivront sa mort »³. Cependant, si Perec nous a légué, par l'entremise de la littérature, un regard neuf sur la vie quotidienne, l'élaboration de la notion de quotidienneté est redevable de tout un environnement intellectuel dont il faut mettre en lumière les principaux apports. Cette généalogie du quotidien a été très récemment réalisée, comme nous l'avons déjà signalé, selon deux approches complémentaires, par Michael Sheringham et Derek Schilling⁴. Il serait vain de tenter d'en proposer une nouvelle formulation ou une simple glose. Nous préférons donc en présenter strictement les principaux apports pour notre question, avant d'en tirer les conclusions plus précisément relatives à l'enjeu éthique de la quotidienneté pour Georges Perec. Les pages dont sont extraites les citations seront ici indiquées entre parenthèses, précédées de la mention DS pour l'ouvrage de Derek Schilling, et MS pour celui de Michael Sheringham.

¹ Jean-Philippe Toussaint, *Lettre à Isabelle Dangy*, 5 février 2004.

² Derek Schilling, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, *op. cit.*, 2006, p. 27.

³ Nous traduisons de Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 248: « [Perec, through his remarkable inventiveness,] wove together and extended ways of thinking about the everyday that would prosper in the years after his death »

⁴ Michael Sheringham, *Everyday Life – Theories and Practices from Surrealism to the Present*, *op. cit.*, Derek Schilling, *op. cit.*, p. 9-64.

a) L'émergence du quotidien

Comme le rappelle Derek Schilling, « l'œuvre de Perec a pu nouer un dialogue avec un courant de pensée encore mal reconnu : [...] une pensée plurielle qui, dans un effort de repenser la définition de l'humain, vient contester la triple hégémonie de l'événement, de l'idéologie et du spectacle et qui élève les notions de "quotidien" et de "quotidienneté" au rang de concepts directeurs » (DS, p. 16). Quatre figures majeures structurent ce questionnement : Fernand Braudel, Henri Lefebvre, Maurice Blanchot et Michel de Certeau. Michael Sheringham recontextualise la notion en évoquant également l'apport du surréalisme, et en accordant une place prépondérante aux réflexions de Roland Barthes. De la variété de ces influences, qui seront assimilées et discutées par Perec et l'équipe de *Cause commune*¹, émergera une notion aux multiples facettes, puisque le quotidien sera perçu parfois comme une norme assujettie à une logique sociale contraignante, d'autres fois comme un effet textuel qui émane d'un méticuleux travail de description, ou encore comme une substance dans laquelle s'immisce le sujet. C'est cependant l'idée d'un quotidien pensé comme une substance, grâce aux sciences humaines, mais que l'écriture pourrait et devrait s'efforcer de saisir, qui constitue l'originalité de la synthèse perecquienne.

Cette intuition d'un quotidien qui ne peut se représenter mais seulement s'expérimenter n'aurait pu émerger sans les travaux d'Henri Lefebvre et la lecture qu'en a proposée Maurice Blanchot. Le mot même confronte en son sein deux temporalités, dérivées l'une, de l'accumulation des jours, l'autre, de leur récurrence. Le linéaire y rencontre le cyclique. Il est particulièrement difficile à observer, car il ne se trouve ni dans le travail, ni dans le loisir, ni même dans la vie familiale, mais dans la totalité des interactions de ces secteurs. On peut le considérer comme un « résidu », « sorte d'énorme masse informe, mal définie » que Lefebvre nomme « matière humaine », que l'on découvre si l'on soustrait à l'expérience totale de l'être humain les activités abstraites : « L'existence d'un "résidu" signifiant dit désormais l'incapacité des sciences parcellaires à rendre compte de la totalité de la vie humaine ; le "résidu" prétendument inauthentique désigne précisément le "commun dénominateur" des savoirs, sans lequel ces derniers ne peuvent s'articuler au monde vécu » (DS, p. 38). Sur le plan de la conscience, le quotidien aura alors un caractère double : s'il désigne, d'un côté, ce que la vie a de plus aliénant – le travail, l'isolement, la fatigue,

¹ Fondé en 1972 avec Jean Duvignaud et Paul Virilio, *Cause commune* voulait retrouver « cet esprit insolite d'une interrogation qu'on appelle subversive » (Duvignaud) en adoptant « le regard de l'homme sur l'homme au ras de terre ». C'est à cet effet que Paul Virilio forge le nom « infra-ordinaire ».

l'oppression idéologique et sexuelle –, il signale en même temps l'espoir d'une transformation : « Ce second sens, utopiste, échappe à presque tous selon Lefebvre, car les gens connaissent mal leurs propres conditions d'existence. [...] Il importe donc de faire reconnaître le quotidien comme un réservoir plein de "contenu humain" en dépit du sentiment de paralysie qu'il procure. » (DS, p. 39). Maurice Blanchot propose, en 1962, dans la *Nouvelle revue française*, une lecture du travail de Lefebvre intitulée « L'homme de la rue », reprise en 1969 dans *L'Entretien infini* sous le titre « La parole quotidienne »¹. Il souligne que « le quotidien n'est plus l'existence moyenne, statistiquement constatable, d'une société donnée à un moment donné ; c'est une catégorie, une utopie et une Idée, sans lesquelles on ne saurait atteindre ni le présent caché, ni l'avenir décelable des êtres manifestes »². Ainsi, l'ordinaire de chaque jour ne l'est pas par contraste avec quelque extraordinaire. Il n'est pas le moment nul qui attendrait le moment merveilleux pour que celui-ci lui donne un sens, le supprime ou le suspende. Le concept de quotidien, insiste Blanchot, est source de trouble épistémique, implique la contradiction, l'impossibilité d'une synthèse et surtout le règne du paradoxe. En effet, le quotidien est insignifiant, « mais est peut-être aussi le lieu de toute signification possible »³. Il est « le familier qui se découvre (mais déjà se dissipe) sous l'espèce de l'étonnant »⁴. Toujours inaperçu, il est ce que « nous ne voyons jamais une première fois, mais ne pouvons que revoir, l'ayant toujours déjà vu par une illusion qui est précisément constitutive du quotidien »⁵. C'est bien pour cela que sans cesse le quotidien nous échappe, qu'il est « ce qu'il y a de plus difficile à découvrir »⁶. Pour pouvoir au moins le penser, il faut « refuser l'empire de la logique et concéder humblement la défaite de la pensée classique » (DS, p. 46). Pour Blanchot, le paradoxe de la quotidienneté se formule ainsi : il est « cette présence indéfinie, ce mouvement lié (qui n'est pourtant pas un tout) par lequel nous sommes *continûment*, quoique sur le mode de la discontinuité, en rapport avec l'ensemble indéterminé des possibilités humaines »⁷. Si, avec Lefebvre, le quotidien appelle un discours pluridisciplinaire, avec Blanchot il est essentiellement un champ d'exploration philosophique.

¹ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 355-366.

² *Ibid.*, p. 356.

³ *Ibid.*, p. 357.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 358.

⁶ *Ibid.*, p. 355.

⁷ *Ibid.*, p. 364.

Ce que Perec désigne comme un « reste » dans « Approches de quoi? »¹, hérite à l'évidence de cette nouvelle manière d'envisager la vie quotidienne. Mais, comme le souligne Derek Schilling, « [l]'observation anthropologique ou “micro-sociologique” du quotidien prend décisivement le pas sur la politique, tant et si bien que la révolution *dans* la vie quotidienne au nom de laquelle Lefebvre menait sa critique n'est plus qu'un souvenir. Par contraste, l'exigence placée sur la description des réalités phénoménales montre toute la pertinence d'une approche comme celle de Blanchot, moins les apories, les paradoxes et le souci de l'être » (DS, p. 63). Quoique à l'évidence la démarche de Perec tende à rendre sensible le « bruit de fond », cet « infra-ordinaire » qui a fort à voir avec le « mouvement lié » dont parlait Blanchot, « le recours à divers comportements analogiques empruntés aux sciences sociales [, les] [r]apports de terrain et inventaires, descriptions et classements suggèrent que le langage peut sinon saisir la quotidienneté, du moins la sortir de l'indifférence coutumière où l'enferme la force de l'habitude » (DS, p. 49)², pour espérer fonder « notre propre anthropologie »³. C'est cette confiance dans les capacités cognitives du langage qui sépare profondément Perec de Blanchot et interdit de voir dans l'œuvre de l'écrivain une simple mise en pratique ou une illustration de la pensée du critique, bien que celle-ci l'ait à l'évidence nourri. Pour Blanchot, seule la philosophie est « en mesure de décrire les échecs de la pensée face au concept » (DS, p. 45). Pour Perec, il faut au contraire ne pas renoncer à faire du quotidien un champ d'exploration esthétique, puisque la vie quotidienne se révèle pour l'écrivain « un niveau d'existence grâce auquel l'histoire devient intelligible, par-delà l'événement et le désastre ». Mais bien sûr, « [c]e passage exemplaire de l'histoire au quotidien ne va pas [...] sans perturber l'économie de la représentation littéraire » (DS, p. 15).

À Lefebvre et Blanchot, il faut ajouter Michel de Certeau si l'on veut prendre la mesure du caractère central de la notion de quotidien dans l'univers intellectuel des années soixante et soixante-dix. On retiendra seulement ici que, lorsque Certeau écrit *L'Invention du quotidien*⁴, il n'a plus à « découvrir le quotidien comme avaient dû le faire ses prédécesseurs.

¹ Georges Perec, « Approches de quoi ? » [1973], art. cit., p. 11: « Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? »

² Nous prenons ici la liberté d'inverser la logique de la démonstration de Derek Schilling, qui concédait la contestation de l'ontologie opérée de fait par la démarche analogique, excluant le paradoxe et la négativité, pour mieux cependant rattacher Perec à la pensée de Blanchot. Il soulignait alors avant tout que l'écrivain se mettait lui aussi en quelque sorte « à l'écoute d'une parole quotidienne située en-deça des médias et des discours, parole lisse et discontinue en même temps, faite à l'image du bruit de fond urbain et des micro-événements qui la ponctuent. » (DS, p. 177).

³ Georges Perec, « Approches de quoi ? », art. cit., p. 11-12.

⁴ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien* – 1. *Arts de faire* [1980], Folio, 1990 [nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard] ; Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien* – 2. *Habiter, cuisiner* [1980], Folio, 1994 [nouvelle édition revue et augmentée, présentée par Luce Giard].

[...] [L]'œuvre de Lefebvre est traitée comme un acquis. Plutôt que de créer un concept de la vie quotidienne, [son] objectif est de montrer quelles formes d'invention sont à l'œuvre dans les interactions micro-sociales » (DS, p. 48). Mettant entre parenthèses, voire récusant l'hypothèse d'un quotidien comme lieu d'aliénation, il envisage au contraire ce niveau d'existence comme « une “poiétique cachée” qui se distingue des représentations susceptibles d'étude sémiologique ou symbolique, d'un côté, et des comportements que met en forme la statistique de l'autre » (DS, p. 50). Ainsi,

en promouvant l'idée du consommateur actif, l'auteur de *L'Invention du quotidien* dissocie au possible son objet d'investigation de son ancienne assise marxiste ; ce faisant, il libère la critique de la vie quotidienne de la téléologie que lui assignaient et le discours des Lumières et sa réinterprétation dialectique par Lefebvre. Au lieu de tracer une ligne droite qui va de l'aliénation à la libération, la pensée du quotidien s'anthropologise à la lumière d'un fonctionnalisme micro-sociologique. (DS, p. 51)

Derek Schilling souligne combien « [l]a visée épistémologique d'un texte comme *Espèces d'espaces*, ainsi que son ton, optimiste et volontiers joueur, s'harmonisent avec l'anthropologie des pratiques de Michel de Certeau ». Cependant,

[à] partir d'une question sensiblement identique – comment les êtres ordinaires naviguent-ils dans les interstices de la rationalité technique ? – les deux auteurs aboutiront à des conclusions légèrement différentes : alors que Perec constate un aveuglement collectif face au quotidien, né d'un échec à mettre en cause les grilles de classement qui gauchissent nos perceptions, Certeau perçoit dans le quotidien le théâtre d'une perpétuelle invention, d'une résistance spontanée qui échappe aux dispositifs institutionnels. (DS, p. 180-181)

Michael Sheringham s'arrête plus longuement que ne le fait Derek Schilling sur les apports de Michel de Certeau à la notion de vie quotidienne. Nous renvoyons donc à son étude pour une lecture plus complète, mais nous voudrions tout de même mentionner l'importance qu'il commente, chez Certeau, du paradigme énonciatif. Soulignant que le chapitre « Marches dans la ville » de *L'Invention du quotidien* fait écho à *Espèces d'espaces*, Michael Sheringham montre comment le marcheur « invente » sa ville en la prenant en charge comme une phrase qu'il transformerait en énoncé en y mettant en jeu son propre corps :

Ce qui en fait un discours ou un chant, c'est la mobilité elle-même : Certeau privilégie le caractère physique de la marche, en voyant en lui la clef d'« un style d'appréhension tactile et d'appropriation kinésique ». [...] C'est à travers les mouvements des corps, et par la grâce du tremblé des itinéraires établis et des points de repère, que l'on s'approprie la ville. [...] Pour

Certeau, [...] les opérations propres à la marche sont en elles-mêmes « multiformes, résistantes, rusées et têtues »¹.

Cette insistance sur le paradigme énonciatif, outre qu'elle permet de comprendre la nature de « l'invention » à l'œuvre dans la vie quotidienne, rappelle la place prépondérante que joue le sujet (ici le sujet énonciateur) dans l'émergence de la notion de quotidienneté, et nous permet de commencer à voir que chez Certeau comme chez Perec, plus que le « on » blanchotien, c'est le « je » qui entre en jeu. Il est vrai, cependant, que le niveau de l'expérience faite par ce « je » est circonscrit par le « on » de notre « mutuelle anonymité »².

Si le « reste » perecquien a ainsi des affinités évidentes avec le « résidu » de Lefebvre ou le « rien ne se passe » de Blanchot, il tend cependant à se resserrer plus encore sur la subjectivité de l'homme qui fait l'expérience de la quotidienneté. Comparant le trajet réalisé par Perec de *Lieux à Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, qu'il considère comme la plus significative contribution de Perec à l'exploration du quotidien, Michael Sheringham note en effet ceci :

L'accent mis sur le caractère transitoire des choses et sur la *manière* dont elles se produisent, culmine dans *Lieux*. Mais si le changement est toujours bien assimilé à l'interaction entre un sujet observant et l'environnement extérieur, et au moyen de cet échange (le langage et la perception), l'échelle de temps est maintenant le moment, les heures et les jours plutôt que les mois et les années. Et si la mise au point a basculé de la *longue durée* au présent, elle s'est aussi déplacée du moi autobiographique à la subjectivité quotidienne de l'observateur³.

Parce qu'il est envisagé comme un « reste », le quotidien appartient nécessairement au domaine de l'expérience, et peut être rapporté au sujet qui en fait l'expérience. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ne cessera de laisser transparaître dans l'énoncé les marques de son énonciation. Michael Sheringham rappelle ainsi que, « [b]ien que le projet de Perec

¹ Nous traduisons de l'anglais, Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 224 : « What makes them into a speech or chorus is the fact of mobility itself: Certeau privileges the physicality of walking, seeing it as the key to "un style d'appréhension tactile et d'appropriation kinésique" [...] It is through the motions of bodies, and by virtue of the "scrambling" of established itineraries and landmarks that the city is appropriated. [...] For Certeau, [...] the operations of walking are in themselves "multiformes, résistantes, rusées et têtues" ».

² Nous empruntons l'expression à Derek Schilling, *op. cit.*, p. 63. Mais son contexte d'apparition n'abonde pas dans le sens de ce propos.

³ Nous traduisons de l'anglais, Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 262 : « The emphasis on transience, and on the way things happen, chimes with *Lieux*. But if change is still to be identified in the interaction of a witnessing subject and an external environment, and in the media of their exchange (language and perception), the timescale is now moments, hours and days rather than months and years. And if the focus has shifted from the *longue durée* to the present, it has also moved from the autobiographical self to the everyday subjectivity of the participant in the act of observation. »

fasse de lui un enregistreur anonyme, il ne masque pas les fluctuations de son attention¹ » (MS, p. 269) :

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien ne nous offre pas le contenu d'une conscience désincarnée mais l'enregistrement d'une expérience d'observation et de notation du quotidien. Nous ne perdons jamais de vue l'être de chair et d'os qui la réalise, dont les besoins physiques et les sensations sont rendus à travers le détail de ce qu'il mange et boit [...], des conditions atmosphériques, des changements de lumière et de température². (MS, p. 271)

Perec est sans doute ironique quand il se demande si boire une Vittel plutôt qu'un café affecte la manière dont il voit la Place, mais cela pointe un trait essentiel de son projet, à savoir que son but n'est pas de parvenir à une connaissance abstraite mais d'explorer l'expérience vécue d'une subjectivité individuelle cherchant à appréhender une dimension de sa propre réalité, laquelle est inséparable de sa participation au flux plus vaste du quotidien³. (MS, p. 271)

Comme le montre encore l'exemple des différentes notations employées pour signaler le passage d'un bus 63, les variations de la stylistique sont là pour rendre le rythme des événements quotidiens auxquels le sujet prend part : « Une chose est-elle la même si on la note différemment ? Au niveau de ses qualités objectives un bus est un bus, mais en tant qu'événement qui se déploie dans l'espace, le temps et au regard d'une subjectivité, l'arrivée du cinquième bus n'est pas la même que celle du troisième⁴. » (MS, p. 266-267).

C'est ici sans doute que la réflexion sur le quotidien doit être liée aux travaux de Barthes. On sait que Perec reconnaît dans l'auteur des *Mythologies* un inspirateur des *Choses*, ce roman étant pensé par son auteur comme « les lieux rhétoriques de la fascination »⁵. Mais des *Choses* à *La Vie mode d'emploi* et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Perec n'aborde pas le quotidien sous le même angle, et nous suivons Derek Schilling lorsqu'il affirme que, « dans sa volonté de creuser le discours de l'époque, l'écrivain des *Choses*

¹ Nous traduisons de Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 269 : « TELP makes us aware of the concrete presence of the experiencing subject. Although Perec's project makes him an anonymous recorder he does not disguise the process of his attention. »

² Nous traduisons de Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 271 : « TELP does not offer the contents of a disembodied consciousness but the record of an experiment in observing and noting the everyday. We never lose sight of the flesh-and-blood participant, whose physical needs and sensations are conveyed through details of what he eats and drinks [...], the atmospheric conditions, the changes of light and temperature. »

³ Nous traduisons de Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 271 : « Perec is certainly sardonic when he asks whether drinking a Vittel rather than a coffee affects the way he sees the Place, but this does point to a crucial feature of his project, that its aim is not to arrive at abstract knowledge but to explore the lived experience of an individual subject seeking to apprehend a dimension of his own reality that is inseparable from his participation in the wider currents of the everyday. »

⁴ Nous traduisons de Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 266-267 : « Is a thing the same if you name it differently ? At the level of objective qualities a bus is a bus, but as an event in space, time, and subjectivity, the arrival of the fifth bus is not the same as the third. »

⁵ Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain » [Conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'université de Warwick (Coventry, Angleterre)], in *Entretiens et conférences*, vol. I, *op. cit.*, p. 84.

laissait en friche toute une autre face du quotidien, ce reste essentiel et difficile à cerner dans lequel Lefebvre, et Blanchot après lui, voyaient le commun dénominateur des savoirs et l'assise des possibilités humaines » (DS, p. 101). L'évolution des moyens mis en œuvre par Perec pour confronter l'écriture à la vie quotidienne suit en partie les infléchissements que Barthes fait subir aussi à sa réflexion. Barthes redéfinit en effet le romanesque en le liant à la quotidienneté, mais surtout en y introduisant la notion d'« affectivité intellectuelle »¹. Il écrit ainsi que, distinct du roman, le romanesque est « un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie »². Pour saisir le quotidien, il faudrait donc trouver une forme distincte des modalités traditionnelles de la représentation, qu'on pourrait appeler le romanesque. C'est peut-être avec la même intuition et le même intérêt affectif pour la vie quotidienne telle que la donnent à saisir les objets, que Perec multiplie les expériences d'écriture en quête de l'infra-ordinaire. Michael Sheringham s'intéresse plus précisément à ce que met en lumière de la notion de quotidienneté le cours prononcé par Barthes au Collège de France, *Comment vivre ensemble*, guidé par la problématique suivante : « Comment décrocher le sujet de l'individu ? » :

Si le quotidien est ici crucial, ce n'est pas simplement parce que la vie quotidienne est le lieu de notre interaction avec les autres [...] mais bien parce que, pour Barthes, le sujet – par opposition à l'individu délimité et structuré que nous présente la connaissance organisée – est fondamentalement un sujet quotidien, enraciné dans la quotidienneté, avec ses humeurs changeantes, ses désirs corporels, ses plaisirs et ses déplaisirs³. (MS, p. 204)

Pour répondre à la question mentionnée en ouverture, Barthes forge la notion d'idiorrythmie, qui permet de garder à l'esprit que « chaque sujet a son rythme propre ». « *Idiorrythmie* implique une “éthique (ou une physique) de la distance entre les sujets” [...] Au niveau physique la proximité des corps des autres inspire attraction et répulsion »⁴ (MS, p. 205-206), ce qui nécessite la recherche permanente de la bonne distance. À la notion d'idiorrythmie, Barthes ajoute celle de proxémie, un néologisme forgé par E.T Hall en 1966, pour désigner le fait qu'un espace est subjectif en tant que le sujet l'habite affectivement.

¹ Roland Barthes, « Le jeu du kaléidoscope » [1975], *Œuvres complètes IV* [nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty], Seuil, 2002, p. 849.

² Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », *Œuvres complètes IV*, *op. cit.*, p. 866.

³ Nous traduisons de Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 204 : « if the everyday is crucial here it is not simply because daily life is where we interact with others [...] but because for Barthes the subject – as distinct from the defined and regimented individual, spoken for by organized knowledge – is fundamentally an everyday subject, rooted in everydayness : in transient moods, embodied desires, in likes and dislikes. »

⁴ Nous traduisons de Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 205-206 : « *Idiorrythmie* implies an “éthique (ou une physique) de la distance entre les sujets” [...]. At the physical level the proximity of the bodies of others inspires attraction and repulsion [...] »

Citant le travail d'Abraham Moles en France, Barthes suggère que l'on pourrait établir une typologie des espaces que nous faisons nôtres (*Espèces d'espaces* n'est pas mentionné par Barthes, mais peut bien évidemment être vu comme un essai sur la proxémie). Barthes lui-même choisit de concentrer son attention sur des objets qu'il voit comme des créateurs de proxémie : la lampe et le lit¹. (MS, p. 206)

Avec la réflexion de Barthes, la notion de quotidienneté exhibe donc sa composante affective, ouvrant à l'évidence une voie pour penser l'existence du sujet et les conditions de persistance d'un sujet devant pourtant composer avec la vie collective.

Ayant mis en évidence ce que cette notion de quotidienneté doit aux recherches de Lefebvre, Blanchot, Certeau et Perec, Michael Sheringham propose de désigner cette acception du terme par l'expression « quotidien *complex* », qu'il oppose à celle de « quotidien *simplex* ». Seule la seconde est représentable au moyen des procédés mimétiques traditionnels, tels qu'ils peuvent avoir été mis en œuvre dans le roman réaliste en particulier. Dans les deux cas, le quotidien est

une dimension de l'expérience et de l'activité humaines liée aux besoins permanents de l'être, mais tels qu'ils se vivent dans la répétition journalière. Et il s'agit de jauger, ou plutôt d'appréhender, comment les être fonctionnent non pas au niveau des buts à long terme, mais dans l'immédiateté du rapport à leurs proches, à leurs occupations (travaux ou loisirs), à leur habitat, à leur sexualité, aux instances de la société et de l'histoire.

Mais le quotidien tel qu'il peut être représenté, par le roman réaliste notamment, et que Michael Sheringham nomme *simplex*, « est appréhendé à travers ses signes visibles, dans un esprit plutôt quantitatif et idéologique. Ici la quotidienneté est vue de l'extérieur ; mise à nu et à plat, elle est souvent passible d'un jugement négatif : banalité, train-train [...] ».

Alors que le quotidien *complex*, qui se dévoile à travers les recherches de Lefebvre, Blanchot, Certeau ou Barthes, et que tentent de capter les expérimentations perecquiennes,

est envisagé du point de vue d'une totalité comprenant à la fois le sujet et l'objet, le soi et le monde. [...] La tendance *complex* [...] vise un phénomène beaucoup plus fluide, et prend acte de sa résistance à une approche quantitative, statistique ou descriptive. La quotidienneté est envisagée comme un milieu, une ambiance : on est toujours *dedans* – c'est là où on est quand on est n'importe où ; c'est le *nulle part* de notre existence moyenne, de notre *habitus* – c'est-à-dire de

¹ Nous traduisons de Michael Sheringham, *op. cit.*, p. 206 : « Citing the work of Abraham Moles in France Barthes suggests that one could establish a typology of the spaces we “make our own” (Perec's *Espèces d'espaces*, not mentioned by Barthes, can of course be seen as an essay in proxemics) Barthes himself chooses to focus on objects he sees as “créateurs de proxémie” : the lamp and the bed. »

notre façon spécifique de nous plier aux normes collectives. Ici, la quotidienneté est cette totalité dans laquelle nous sommes pris [...]¹.

C'est pour cette raison que Perec se livre à de véritables expérimentations *in situ* lorsqu'il traque ces « "choses communes" », « [c]e qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste [...] »². C'est pour cette raison aussi que seule une écriture qui renouvelle les procédés mimétiques – romanesque au sens où l'entend Barthes – peut espérer capter quelque chose de cette « expérience » ou « ambiance », de « cette totalité dans laquelle nous sommes pris », que nous ont invités à prendre en considération *Cause commune* et les penseurs qui en ont nourri la réflexion ou l'ont discutée.

b) L'infra-ordinaire : une nouvelle voix

C'est peut-être grâce à l'apport de Barthes que se perçoit le mieux l'enjeu éthique de la quotidienneté pour Georges Perec. Au cœur du quotidien se trouve en effet la question du sujet. L'intérêt de Perec pour ce champ d'exploration d'abord esthétique se reformule ainsi en termes éthiques : à quelle(s) condition(s) pouvoir dire « je » ? Le quotidien est-il ce qui permet d'avoir une vie à soi, et une histoire à soi ? La voix du sujet se niche-t-elle dans la vie quotidienne, seule à même de marquer l'autonomie par rapport à la norme sociale, et seule à même d'ériger les nouveaux lieux de mémoire du présent, quand l'Histoire a dénié au sujet en quête de lui-même la possibilité d'une mémoire familiale ? Mais que l'on ne s'y trompe pas : le « je » de la vie quotidienne n'est pas le lieu d'affirmation narcissique de l'individu postmoderne. L'enjeu de la quotidienneté, pour Perec, semble plutôt être l'émergence d'un « je » qui ne soit pas autocentré. La mise au jour des conditions d'appropriation des choses et des lieux donne voix au sujet en tant qu'il est membre d'une communauté plutôt que d'une collectivité. La quête de sa voix propre est indissociable de l'écoute bienveillante de celle de tous ceux qui partagent cette dimension de l'expérience humaine qu'est la vie quotidienne. Le quotidien est à la fois unique et en partage. Comme le souligne Derek Schilling, « loin d'être un objet réifié, le quotidien se présente comme un projet qu'ils s'agit de mener depuis plusieurs horizons [...] il exige toujours un engagement éthique. Celui qui se réclame du quotidien se déclare du même coup sensible à la condition d'une majorité (presque) silencieuse, composée d'acteurs méconnus dont l'existence n'a guère été enregistrée par les discours officiels » (DS, p. 52).

¹ Pour les trois citations, Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », art. cit., p. 255-256.

² Georges Perec, « Approches de quoi ? », art. cit., p. 11.

Deux passages de *La Vie mode d'emploi* pourraient mettre en perspective cette ambivalence de la subjectivité, conçue à la fois comme unicité et comme marque de l'appartenance à une communauté. Les objets et le tropisme du classement qu'ils semblent appeler en sont encore le support :

Il avait envie, expliquait-il, de classer ces étiquettes, mais c'était très difficile [...]. Ce qu'il aurait voulu c'est que chaque étiquette soit reliée à la suivante, mais chaque fois pour une raison différente [...]. Ce n'est pas seulement difficile, ajoutait Winckler, c'est surtout inutile : en laissant les étiquettes en vrac et en en choisissant deux au hasard, on peut être sûr qu'elles auront toujours au moins trois points communs. » (chap. VIII)

« Un *unicum*, dans le jargon des libraires, des chineurs et des marchands de curiosités, est, comme son nom le laisse deviner, un objet dont il n'existe qu'un seul exemplaire. [...] [I]l peut s'agir enfin d'objets rendus uniques par telle ou telle particularité de leur histoire [...] catégorie la plus ambiguë, si l'on songe que n'importe quel objet peut toujours se définir d'une manière unique, et qu'il existe au Japon une manufacture fabriquant en série des chapeaux de Napoléon. (chap. XXII)

À ces remarques qui contestent la possibilité d'une absolue différence des choses, du fait des immanquables points communs que l'on trouve toujours dans une même catégorie ou espèce, ou du fait de la reproductibilité toujours possible de caractères accidentels d'un objet pourtant remarquable par son histoire, semble répondre cette réflexion de Perec dans « Penser/ Classer » : « Il y a dans l'idée que rien au monde n'est assez unique pour ne pas pouvoir entrer dans une liste, quelque chose d'exaltant et de terrifiant à la fois¹. » En d'autres termes, l'altérité radicale semble hors de portée. Pourtant, ce qui paraît impossible en ce qui concerne les objets ne l'est peut-être pas pour les êtres humains au quotidien², si l'on conserve « cette éthique de l'étonnement qui donne à l'anthropologie sa raison d'être, à savoir que le "même" ne l'est jamais tout à fait » (DS, p. 62). L'écrivain ne semble en tout cas pas avoir renoncé à chercher ce qui laisse la place à l'existence d'une communauté des hommes mais laisse ouverte la possibilité de dire « je ».

Perec s'efforce donc de trouver sa voix propre en prêtant attention aux « choses communes ». Ce sont ces objets banals, dont chacun fait usage, et qui disent pourtant qui il est puisqu'il se les est appropriés. Objets quotidiens que nous avons en commun, mais que l'usage individuel rend toujours finalement uniques, même si une société nippone peut prétendre (mais prétendre seulement) reproduire des « chapeaux de Napoléon ». En regardant

¹ Georges Perec, « Penser/Classer », art. cit., p. 164.

² Sauf s'ils sont proprement réifiés puisque, comme le souligne Claude Burgelin dans *Les Parties de domino chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Strasbourg, Circé, 1996, la mère de Perec est sans doute disparue justement du fait d'avoir pu être inscrite sur une liste.

ces objets que nous avons en commun, lesquels constituent proprement l'infra-ordinaire, Perec veut pouvoir parler à la première personne : « ce sera, une fois encore, une manière de marquer mon espace, une approche un peu oblique de ma pratique quotidienne, une façon de parler de mon travail, de mon histoire, de mes préoccupations, un effort pour saisir ce qui appartient à mon expérience, non pas au niveau de ses réflexions lointaines, mais au cœur de son émergence »¹. Pour dire « je », il lui faut trouver les contours de son expérience quotidienne. Et puisque Perec « pose au départ comme une évidence cette équivalence de la parole et de l'écriture »², on peut croiser la quête qu'il mène à travers ses expérimentations littéraires sur la quotidienneté et « ce discours sans fin qu'au fil des séances chez [s]on analyste, [il] allai[t] essayer de faire [s]ien, [...] tenter de le prendre en charge », et dans lequel, écrit-il encore, « j'allais chercher à me reconnaître et à me nommer »³. Chercher à circonscrire la quotidienneté, c'est aussi chercher à tracer les contours de sa propre vie quotidienne. S'intéresser au quotidien, contester le froid programme par l'investissement affectif, c'est sans doute faire en sorte que s'effrite, avoue encore Perec, « cette écriture carapace derrière laquelle je masquais, mon désir d'écriture, que s'érode la muraille des souvenirs tout faits, que tombent en poussière mes refuges ratiocinants »⁴. Ainsi, dans l'analyse comme dans l'écriture, l'expérience « allait devenir le lieu de mon histoire, affirme l'écrivain, de ma parole absente »⁵, puisqu'« allait se dire quelque chose qui peut-être viendrait de moi, serait à moi, serait pour moi »⁶.

Enjeu éthique, donc, de la quotidienneté, puisqu'elle est le lieu choisi de l'assomption de la subjectivité. Enjeu éthique aussi parce que ce « je » qui se dévoile dans l'infra-ordinaire, se pense tout à la fois comme unique et comme partie prenante d'une communauté. Perec va même jusqu'à affirmer vouloir écrire dans une veine qu'on pourrait, selon Franck Venaille, « appeler unanimiste. [...] Un mouvement qui, partant de soi, va vers les autres. C'est ce que Perec appelle la sympathie, cette espèce de projection et, en même temps, d'appel ! »⁷. La subjectivité perecquienne n'est donc en rien solipsiste ou narcissique, sa portée éthique tient à son corollaire pratique : elle se pense et repense une vie collective qui se découvrirait vie

¹ Georges Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », art. cit., p. 23.

² Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », [1977], in *Penser/Classer*, op. cit., p. 61.

³ *Ibid.*, p. 65, pour les deux citations.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ Franck Venaille, « Le travail de la mémoire » [entretien avec Georges Perec], art. cit., p. 54.

commune, si l'on réussissait à la lui « donner à voir, [...] demander aux gens de regarder, peut-être différemment, ce qu'ils sont habitués à voir »¹.

Cette dimension éthique devient un enjeu particulièrement crucial si l'on prend conscience que, depuis Lefebvre et Blanchot, et de manière éclatante avec Perec, la vie quotidienne est constitutivement définie comme une vie urbaine. Comme le fait remarquer Derek Schelling, c'est même

l'intuition qui sépare à jamais Lefebvre, penseur de la modernité, de ses confrères historiens : ce n'est nullement dans les milieux ruraux que se trouve la vie quotidienne d'aujourd'hui, et encore moins celle de demain. [...] Les « styles de vie » qui caractérisaient l'existence campagnarde ou villageoise s'estompent alors que partout s'installe un mode de vie uniformisé, refait à l'image du citadin. [...] « Notre vie quotidienne ne possède plus aucun style » écrit non sans regret Lefebvre, qui accuse entre autres facteurs le champignonnage des cités-dortoirs dans les périphéries urbaines. [...]

Avec la déchéance de l'esprit populaire commence de disparaître l'une des deux faces du quotidien qui, « dans le monde moderne, a cessé d'être "sujet" (riche de subjectivité possible) pour devenir "objet" (objet de l'organisation sociale) ». (DS, p. 40-41)

On comprend donc aisément que l'enjeu, dans ces conditions, puisse être, en une manière de résistance, de tenter de faire advenir le sujet. Découvrir une quotidienneté urbaine dans laquelle l'homme ne soit pas un simple « objet de l'organisation sociale » est d'autant plus essentiel pour un écrivain qui, comme Perec, l'affirme haut et fort : « Je suis un homme des villes ; je suis né, j'ai grandi, et j'ai vécu dans des villes. Mes habitudes, mes rythmes et mon vocabulaire sont des habitudes, des rythmes et des vocabulaires d'hommes des villes². » Un romancier comme Jean Echenoz tiendra des propos similaires, et mettra d'ailleurs en scène des personnages si imprégnés de culture urbaine qu'ils iront jusqu'à se sentir particulièrement mal à l'aise à la campagne. Les réflexions de Meyer, dans *Nous trois*, sont à cet égard significatives : il faut en effet, chez Echenoz, passer « le périphérique » pour « respirer mieux » parce qu'on connaît soudain « mieux le nom des choses »³. Car la campagne, « c'est exotique et rassurant le premier jour, quelquefois même encore le second »⁴, mais jamais plus...

Pourtant, ce caractère urbain de la vie moderne, s'il est revendiqué et apprécié par Perec et d'autres écrivains, ne peut qu'amplifier les contradictions et les tensions du

¹ Patrice Fardeau, « En dialogue avec l'époque » [entretien avec Georges Perec], art. cit., p. 58.

² Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 94.

³ Jean Echenoz, *Nous trois*, Éditions de Minuit, 1992, p. 102.

⁴ *Ibid.*, p. 97.

quotidien. Lieu de la plus grande proximité et de la plus grande indifférence, l'architecture emblématiquement urbaine qu'est l'immeuble, avec ses parties communes, est, comme le rappelle le début du premier chapitre de *La Vie mode d'emploi*,

cet endroit neutre qui est à tous et à personne, où les gens se croisent presque sans se voir, où la vie de l'immeuble se répercute, lointaine et régulière. De ce qui se passe derrière les lourdes portes des appartements, on ne perçoit le plus souvent que ces échos éclatés, ces bribes, ces débris, ces esquisses, ces amorces, ces incidents ou accidents qui se déroulent dans ce que l'on appelle les "parties communes", ces petits bruits feutrés que le tapis de laine rouge passé étouffe, ces embryons de vie communautaire qui s'arrêtent toujours aux paliers. Les habitants d'un même immeuble vivent à quelques centimètres les uns des autres, une simple cloison les sépare, ils se partagent les mêmes espaces répétés le long des étages, ils font les mêmes gestes en même temps, ouvrir le robinet, tirer la chasse d'eau, allumer la lumière, mettre la table, quelques dizaines d'existences simultanées qui se répètent d'étage en étage, et d'immeuble en immeuble, et de rue en rue¹.

La ville repose ainsi sans cesse la question de Barthes : « Comment vivre ensemble ? », comment gérer *au quotidien* la proximité et la distance ? Comment être un sujet tout en étant membre d'une communauté ? Comment penser l'urbanité, et la vivre sans la subir ?

¹ Georges Perec, *VME*, *op. cit.*, p. 21.

CHAPITRE 3 : QUELLE(S) DÉFINITION(S) DE L'OBJET ?

Rien d'étonnant à ce que, à la même période, l'expérience néo-romanesque comme l'écriture perecquienne se confrontent à l'écriture des objets, tant la présence de ceux-ci dans l'univers quotidien s'impose à l'homme des Trente Glorieuses. La philosophie et la psychanalyse n'ont certes pas attendu cette époque pour montrer le caractère problématique des objets et penser leur relation à l'homme, au sujet. La littérature elle-même, en particulier sous sa forme romanesque, a toujours accueilli la présence des objets, et l'on sait quel privilège leur a accordé Balzac. Mais c'est dans les années soixante que la critique littéraire s'est intéressée de manière aiguë aux objets du roman, en particulier réaliste, comme site privilégié de l'interprétation du texte. Dans le temps même où la sociocritique, grâce à Claude Duchet¹, propose par leur intermédiaire une lecture de *Madame Bovary*, Roland Barthes s'appuie sur le cas d'un « baromètre » pour théoriser « l'effet de réel »². Le critique avait d'ailleurs prêté attention aux objets dans son étude des planches de *L'Encyclopédie* de Diderot³ et, dans une perspective plus ouvertement sémiologique, il avait consacré une étude à la « Sémantique de l'objet »⁴. On se souvient bien sûr, par ailleurs, des articles consacrés à la « littérature objective » de Robbe-Grillet. À la même époque, la sociologie et la sémiologie choisissent elles aussi les objets comme support de leurs analyses, comme en témoignent d'une part le numéro 13 de la revue *Communications*⁵, consacré aux objets, d'autre part la thèse puis l'ouvrage de Jean Baudrillard, au titre apparemment sans équivoque, *Le Système des objets*⁶.

Les décennies cinquante à soixante-dix voient donc converger l'intérêt de nouvelles disciplines et de nouveaux discours critiques, non plus seulement sur les objets, mais plus particulièrement sur les objets comme donnée essentielle et révélatrice de la vie quotidienne. L'objet est une réalité qu'il faut désormais penser et critiquer, au sens le plus large de

¹ Claude Duchet, « Romans et objets : l'exemple de *Madame Bovary* » [1969], *Travail de Flaubert*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Seuil, coll. « Points essais », 1983, p. 11-43.

² Roland Barthes, « L'effet de réel » [1968], *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Seuil, coll. « Points essais », 1982, p. 81-90.

³ Roland Barthes, « Les planches de *L'Encyclopédie* » [1964], *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit., p. 89-105.

⁴ Roland Barthes, « Sémantique de l'objet » [1964], *L'Aventure sémiologique*, op. cit., p. 249-260.

⁵ *Communications*, n°13, « Les objets », 1969, sous la direction de Abraham A. Moles.

⁶ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, coll. « Tel », 1968. La thèse avait été soutenue en 1966.

l'expression. Encore faut-il savoir ce que l'on entend précisément par « objet » et « objet quotidien ». Deux voies principales sont empruntées par la critique : selon Roland Le Huenen et Paul Perron, si l'on évacue les définitions philosophiques de nature idéaliste ou phénoménologique, dont la charge conceptuelle paraît trop insaisissable et donc faiblement opératoire en littérature, on peut avoir de l'objet « une compréhension d'ordre génétique » ou en proposer une « définition d'ordre génératif, à caractère esthétique ou encore connotatif »¹. La première approche se fonde sur les notions d'artifice et de manipulation, et inscrit donc l'objet sensible dans le domaine de la *praxis* ; la seconde est, plutôt qu'une véritable définition, une réflexion sur le statut des objets, tant dans nos sociétés contemporaines que dans les fictions. C'est l'approche que privilégient, à la suite de Baudrillard, ces deux critiques. Certes, la promotion de l'objet incite à s'interroger sur son statut, pour comprendre le rôle qu'il joue. Mais on adopte ainsi déjà une démarche interprétative, avant d'avoir véritablement défini ce que recouvre la notion d'objet, pour les romanciers ou pour l'homme quotidien des Trente Glorieuses. Baudrillard, dans *Le Système des objets* ne livre pas une seule fois de définition permettant de justifier le choix de son corpus d'étude. Tout au plus sait-on que son analyse portera sur les « générations de produits, d'appareils, de gadgets »², qu'il en exclut les machines³, et qu'il faut distinguer l'« objet industriel » de l'« objet artisanal »⁴, ou encore « l'objet-symbole traditionnel (les outils, les meubles, la maison elle-même) et l'« objet-signe »⁵. C'est que, pour lui, l'objet contemporain se caractérise d'abord par son statut de signe. On peut néanmoins noter que, si son intuition est juste, elle n'en est pas pour autant l'apanage des objets, ce que justifie rétroactivement l'existence même de la sémiologie. Par ailleurs, le projet de Baudrillard n'est pas, en fait, de définir les objets, mais de mettre en place une définition de la consommation. C'est sur cette perspective que se conclut *Le Système des objets*⁶, et c'est la voie qu'emprunte ouvertement son livre suivant⁷. Il nous paraît ainsi nécessaire d'envisager d'abord la ou les définitions des objets que font émerger ces différents corpus romanesques et ces différentes approches critiques, pour savoir si, du roman du XIX^e siècle aux textes de Perec, les types d'objets quotidiens ont eux-mêmes varié. Ce sont en effet sans doute d'abord les mutations affectant les objets quotidiens qui

¹ Roland Le Huenen et Paul Perron, « Le système des objets dans *Eugénie Grandet* », *Littérature*, n°26, mai 1977, p. 94-119.

² Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 7 : « les objets quotidiens (nous ne parlons pas des machines) prolifèrent [...] ».

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 276-277. Mais on est ici déjà du côté de l'interprétation, de la caractérisation d'un statut plus que d'une définition.

⁶ *Ibid.*, p. 275-283 : « Conclusion : vers une définition de la "consommation" ».

⁷ *La Société de consommation* [1970], Folio, coll. « Essais », 1986.

suscitent leur changement de statut. Nous voudrions donc tenter de cerner ici la manière dont s'élabore peu à peu, et parfois de manière incertaine et contradictoire à partir des années cinquante, une définition contemporaine de l'objet.

A. Une nécessaire historicisation de la définition

Si la définition la plus simple de l'objet est donnée par son étymologie latine, *objectum*, « jeté devant », « ce qui est jeté devant nous, mis en avant et s'opposant à nous », elle ne suffit pourtant pas à rendre compte de la réalité précise que recouvre le terme dans la vie quotidienne, ou dans les fictions qui prennent pour cadre ou mettent en scène le quotidien. Cette réalité, la forme qu'elle prend, varie d'ailleurs en fonction des époques.

Sans remonter aux textes antiques et médiévaux, qui témoigneraient aisément de la présence d'objets à valeur narrative et symbolique dans le cours de la diégèse, on peut rappeler la forme et le rôle qu'ils ont su prendre dans la période qui précède leur promotion par le roman réaliste. On a longtemps considéré que leur importance était mineure, et ce n'est que depuis les années 1990 que l'on en réévalue la place. Mais si un numéro de la revue *Lumières* vient d'être consacré aux objets au XVIII^e siècle, il n'en reste pas moins que, comme le souligne Henri Lafon lorsqu'il consacre sa thèse à cette question et affirme sa volonté de ne pas passer à côté de l'objet en se contentant de guetter dans le roman du XVIII^e siècle les prémices de Balzac,

lire le roman du dix-huitième en passant par les objets qui y sont figurés, c'est choisir de lire ce roman de façon délibérément anachronique en lui appliquant des catégories qui ne sont pas exactement celles de la pensée qui lui est contemporaine, [...] c'est porter attention sur ce à quoi il ne fait guère lui-même attention, une sorte de point aveugle du roman. L'objet, défini [...] comme extérieur et inanimé, ne fait pas vraiment partie de l'outillage mental de l'époque, ne se confond ni avec l'« objet » de la philosophie, qui ne distingue pas forcément entre animé et inanimé, ni avec une « nature », qui peut comprendre l'objet et le sujet et exclut ce qui est fabriqué par l'homme¹.

Si l'on peut donc, comme il le fait, partir de cette définition de l'objet comme « extérieur et inanimé » pour lire en critique du XX^e siècle des textes qui ne semblent pas suggérer d'emblée la nécessité d'une telle forme d'attention, on comprend cependant que pendant longtemps la *doxa* critique ait été constituée seulement des déclarations de Butor et

¹ Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, Oxford, 1992, p. 1.

de Barthes. Le néo-romancier, dans son article « “Philosophie de l’ameublement” », écrit en effet en 1964 :

Si dans le roman du XVIII^e siècle, les objets n’interviennent pas beaucoup, c’est que la société apparaît encore comme stable ; ils sont donc “donnés”. À partir de la Révolution, les objets importent de plus en plus parce que dans l’instabilité sociale, dans le bouleversement intérieur des personnages, les objets, et en particulier les meubles, les objets ménagers, sont un des points de repère les plus sûrs¹.

Bien que l’essai de Michel Butor nous invite, en une première approximation, à inclure la catégorie des « meubles » et « objets ménagers » dans celle des objets, il ne s’attarde pas outre mesure sur les contours de ceux-ci avant la Révolution, puisque il semble acquis qu’ils ne jouent pas alors de rôle spécifique dans le roman. Michel Zérafra précise plus tard cette dichotomie :

L’objet isolable d’un ensemble, l’objet ayant identité, sens, – l’objet expressément désigné comme issu d’une fabrication, et figurant sur le registre de l’avoir (ou du manque), l’objet enfin comme complément matériel de la personne – n’apparaît pleinement dans la fiction que vers la fin du XVIII^e siècle, lorsque s’affirme le réalisme historique et social. [...] Mais dans une longue phase précédente du romanesque, l’objet demeurerait une composante, un facteur, d’un discours, ou plutôt d’une narration discursive. L’objet ne ressort pas sur le narratif, qui au contraire l’absorbe, l’emporte, et certes le désigne. Indices dans une intrigue, signes dans un langage romanesque, ces éléments du monde (portés au niveau du symbolique) auront peu, par eux-mêmes, de valeur littérale-littéraire : cette valeur reste attachée à la discursivité narrative proprement dite.

De Scarron à Balzac, on passe d’une sous-présence à une sur-présence des objets, c’est-à-dire au décrit².

Seul Barthes s’intéresse précisément aux objets au XVIII^e siècle. Ce n’est pas par l’intermédiaire du roman, puisque pour lui, comme pour Butor finalement, « [n]otre littérature a mis très longtemps à découvrir l’objet ; et il faut attendre Balzac pour que le roman ne soit plus seulement l’espace de purs rapports humains, mais aussi de matières et d’usages appelés à jouer leur partie dans l’histoire des passions »³. Mais, selon Barthes, le XVIII^e siècle peut être envisagé comme un siècle des objets si l’on regarde hors de la littérature :

Bien avant la littérature, l’*Encyclopédie*, singulièrement dans ses planches, pratique ce que l’on pourrait appeler une certaine philosophie de l’objet : c’est-à-dire qu’elle réfléchit sur son être, opère à la fois un recensement et une définition. [...] Les objets présentés sont à la lettre

¹ Michel Butor, « “Philosophie de l’ameublement” » [1964], in *Essais sur le roman*, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 66.

² Michel Zérafra, « Objet, chose, fiction », *Pour l’objet, Revue d’esthétique*, n°3/4, UGE, coll. « 10/18 », 1979, p. 322.

³ Roland Barthes, « Les planches de l’*Encyclopédie* », art. cit., p. 89.

encyclopédiques : c'est-à-dire qu'ils couvrent toute la sphère des matières mises en forme par l'homme : vêtements, voitures, ustensiles, armes, instruments, meubles, tout ce que l'homme découpe dans le bois, le métal, le verre ou la fibre est ici catalogué, du ciseau à la statue, de la fleur artificielle au navire. [...]

L'objet encyclopédique sort de matières générales qui sont encore celles de l'ère artisanale. Si nous visitons aujourd'hui une exposition internationale, nous percevons à travers tous les objets exposés deux ou trois matières dominantes, verre, métal, plastique sans doute ; la matière de l'objet encyclopédique est d'un âge plus végétal : c'est le bois qui domine dans ce grand catalogue ; il fait un monde d'objets doux à la vue, humains déjà par leur matière, résistante mais non cassante, constructible mais non plastique. Rien ne montre mieux ce pouvoir d'humanisation du bois que les machines de l'*Encyclopédie* ; dans ce monde de la technique (encore artisanale, car la grande industrie n'est pas née), la machine est évidemment un objet capital ; or la plupart des machines de l'*Encyclopédie* sont en bois¹.

On le voit, pour Barthes, l'objet au XVIII^e est avant tout une production humaine. En tant que telle, la machine en fait partie, alors que l'on a vu qu'au XX^e Baudrillard l'exclut d'emblée de son « système des objets ». C'est que l'objet est d'abord ici production de l'homme et transformation de la matière, marque de l'*homo faber*. Aucun critère de taille ou de domaine d'application ne le définit puisque, dans tous les cas, un objet est d'abord le signe de la puissance créatrice humaine – on pourrait dire puissance démiurgique – et surtout témoignage du « cheminement de la raison »², grâce à laquelle l'homme « de rien peut faire tout »³ :

[D]ans le paysage encyclopédique, on n'est jamais seul ; au plus fort des éléments, il y a toujours un produit fraternel de l'homme : l'objet est la signature humaine du monde⁴.

La nomenclature encyclopédique [...] fonde [...] une possession familière. [...] L'objet encyclopédique est [...] assujéti (on pourrait dire qu'il est précisément pur *objet*, au sens étymologique du terme), pour une raison très simple et constante : c'est qu'il est à chaque fois signé par l'homme [...].

On peut même préciser davantage à quoi se réduit l'homme de l'image encyclopédique, quelle est, en quelque sorte, l'essence même de son humanité : ce sont ses mains [...] ; ces mains sont sans doute le symbole d'un monde artisanal [...] ; mais au-delà de l'artisanat, c'est de l'essence humaine que les mains sont fatalement le signe inducteur [...]⁵.

¹ *Ibid.*, p. 89-91.

² *Ibid.*, p. 99.

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵ *Ibid.*, p. 93-95.

L'objet est ainsi en relation directe avec l'individu, non parce qu'il renseigne sur lui, sur son mode de vie ou ses valeurs, mais parce que, avant l'ère industrielle, il est la preuve de son humanité. Nul besoin, on le voit, de préciser si un objet est quotidien ou non, la distinction n'a pas de pertinence heuristique si elle renvoie à une relation plus essentielle et immédiate aux choses, puisque il y a un *continuum* de l'homme à l'objet lorsque celui-ci est entendu comme artisanal.

Après la Révolution, et en particulier avec Balzac, l'objet change de fonction dans la fiction, il devient « bavard » et peut être considéré comme un véritable actant¹. Michel Butor affirme d'ailleurs que « [d]écrire des meubles, des objets, c'est une façon de décrire des personnages, indispensable : il y a des choses que l'on ne peut faire sentir ou comprendre que si l'on met sous l'œil du lecteur le décor et les accessoires des actions »² :

Il y avait avant la Révolution une société hiérarchisée dont la stabilité s'exprimait par une "harmonie", une convenance dans l'ameublement : les gens d'un certain milieu possédaient des objets d'une certaine sorte, et les meubles, objets durables, étaient transmis à l'intérieur d'une même famille et entretenus. Après, tout a changé de place et d'allure, abandonné se délabre [sic]. Ainsi lorsque Balzac nous décrit l'ameublement d'un salon, c'est l'histoire de la famille qui l'occupe qu'il nous décrit. [...]

C'est pourquoi Balzac s'intéresse beaucoup plus aux objets abîmés qu'aux objets neufs. Je vous renvoie au début du *Père Goriot* : tous les objets qu'il nous décrit dans la pension Vauquer ont eu des aventures, ce sont des rescapés, et chaque pièce forme une sorte de poème de misère [...]³.

On s'aperçoit ici que, plus que les objets, c'est l'ensemble du « décor » qui est révélateur des personnages. À tel point que Michel Butor dira plus loin qu'on peut mettre dans un roman « des objets "inhumains", des rochers par exemple, qui n'ont pas été faits par l'homme, qui nient l'homme d'une certaine façon, mais qui ne seront là que par rapport à lui ». La classe des objets apparaît encore comme une catégorie subdivisible, puisque on y distingue au moins les « objets durables » que sont les meubles, des autres objets, de ce qu'en fait on entendrait, sans doute, spontanément comme objets, création très mobile (et donc de taille inférieure à celle des meubles) et soumise à l'usure.

¹ Juliette Frølich écrira d'ailleurs, bien plus tard : « dire que c'est avec Balzac que l'objet entre dans le roman revient à dire que c'est Balzac romancier qui, le premier, donne aux choses qui meublent l'espace de vie de ses personnages le rôle de véritables actants, personnages-acteurs dont l'activité, dans le jeu romanesque, est de valeur égale sinon supérieure à celle des personnages. », in *Des hommes, des femmes et des choses – Langages de l'objet dans le roman de Balzac à Proust*, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1997.

² Michel Butor, art. cit., p. 63.

³ *Ibid.*, p. 64.

Mais, comme ils sont révélateurs d'une société ébranlée et en mutation, les objets balzaciens sont eux-aussi, dans leur nature ou leur type, très variés. Ainsi que le montrent, dans leur analyse d'*Eugénie Grandet*, Roland Le Huenen et Paul Perron, les objets de Charles le Parisien sont très différents de ceux de la famille Grandet, et le roman, par la coexistence et le conflit qu'il organise entre ces deux types situe l'objet « à la rencontre de plusieurs mondes et de plusieurs temps ». Les objets de Charles annoncent « une ère nouvelle qui sanctionne l'arrivée au pouvoir de la grande bourgeoisie et qui annonce l'âge du Kitsch que Flaubert tournera plus tard en dérision dans *Madame Bovary* et surtout dans *L'Éducation sentimentale* »¹.

L'objet, avec Flaubert, va en effet changer tout à fait d'aspect, plus que de fonction. Tout objet, chez Flaubert, n'est certes pas kitsch (on connaît le baromètre d'*Un cœur simple*), mais l'objet kitsch est le type nouveau d'objet qui fait irruption avec l'auteur de *L'Éducation sentimentale*. Si *Madame Bovary* se situait « au carrefour de plusieurs mondes et de plusieurs temps »², *L'Éducation sentimentale* marque vraiment « l'essor parallèle de l'industrie et de la bourgeoisie, l'avènement d'un objet manufacturé, multiple et mobile, lié aux prodromes de la société de consommation »³. Comme le résume Claude Duchet,

[d]ans *Madame Bovary*, [Flaubert] constate et conteste, dresse un bilan symbolique et prend la mesure d'un réel qui pervertit les rêves ; palissandre au lieu d'ébène. C'est l'époque où la petite et moyenne bourgeoisie crée peu à peu son décor et son style de vie propres, son économie domestique, et relaie la France paysanne, caractérisée par un petit nombre d'objets fonctionnels stables et peu différenciés. Cependant, la haute bourgeoisie continue d'imiter la noblesse (ou l'image qu'elle s'en fait) et sa "consommation démonstrative". [...] *Madame Bovary* est le roman d'une transition, que les objets signifient à leur manière par leurs contrastes ou leurs avatars, et particulièrement ceux qui entourent Emma, paysanne d'origine, aristocrate en désir, petite-bourgeoise dans sa vie⁴.

Mais,

[q]uelques années plus tard, avec *L'Éducation sentimentale*, on entre vraiment dans l'âge du kitsch – pacotille, anti-art, poncif, tape-à-l'œil [...] Faut-il rappeler les métiers d'Arnoux, directeur de *L'Art industriel* puis fabricant de faïences [...] pour finir, sous l'enseigne « Aux Arts gothiques », dans le commerce d'objets de piété d'un pur style sulpicien, symbole et sublimation du kitsch [...] ⁵ ?

¹ Roland Le Huenen et Paul Perron, art. cit., p. 106.

² Claude Duchet, art. cit., p. 16.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

Il y a donc déjà un kitsch des objets dans *Madame Bovary* : « le style kitsch s'illustre dans la bricole manufacturée à prétention artistique [...] Il revêt parfois [...] les aspects du grotesque triste (tableau funèbre de cheveux, pendules à tête d'Hippocrate, boîte en coquillage), mais n'épargne pas les objets du rêve : “coquilles roses où l'on entend le bruit de la mer”, breloques, plumes d'autruche, porcelaine chinoise¹. » Mais c'est *L'Éducation sentimentale* qui en marque l'apogée, ne serait-ce que parce que l'action s'y déroule majoritairement à Paris, ville propice, par excellence, à l'invasion dans la vie quotidienne des objets industriels, reproduits en série, incarnant la médiocrité démocratique et bourgeoise selon Flaubert. Précisons cependant que Flaubert n'emploie pas lui-même le terme de « kitsch », puisque celui-ci n'est apparu qu'autour des années 1860-1870 dans les cercles de la bohème munichoise. Mais c'est bien contre ce que recouvrirait ce terme que « gueule » Flaubert dans l'une de ses lettres à Louise Colet :

[L]a médiocrité s'infiltré partout, les pierres même deviennent bêtes, et les grandes routes sont stupides. [...] Gueulons donc contre les gants de bourre de soie, contre les fauteuils de bureau, contre le mackintosh, contre les caléfacteurs économiques, contre les fausses étoffes, contre le faux luxe, contre le faux orgueil ! L'industrialisme a développé le Laid dans des proportions gigantesques ! Combien de braves gens qui, il y a un siècle, eussent parfaitement vécu sans Beaux-Arts, et à qui il faut maintenant de petites statuettes, de petite musique et de petite littérature² !

Avec Flaubert, la définition de l'objet semble donc plus encore qu'auparavant intégrer le sème de l'artificialité. L'objet est d'abord un *artefact* qui matérialise sous une forme dégradée et avilie le nouveau rapport esthétique de l'homme au monde. Contrairement à l'objet du XVIII^e siècle, l'objet n'est en rien « la signature humaine du monde ». S'il est l'ennemi de l'art, il l'est aussi de l'homme. Comme le résume plus tard Gisèle Séginger, « [l']objet est en crise. Ou plutôt projette-t-on sur l'objet, comme le fait Flaubert, un sentiment de solitude, de séparation : l'homme ne se retrouve plus dans les objets industriels, n'y trouve plus l'objectivation de ses rêves, de ses désirs, de sa grandeur, de sa valeur. Trop présent, l'objet est pourtant silencieux : il ne parle plus l'homme. Du moins plus du même homme »³.

Les caractéristiques de l'esthétique kitsch ont été particulièrement bien mises en valeur par Abraham A. Moles, d'une part dans la contribution qu'il apporte avec Eberhard

¹ *Ibid.*, p. 26.

² Flaubert, « Lettre à Louise Colet, 29 janvier 1854 », *Correspondance* [édition réalisée par Jean Bruneau], La Pléiade, II, p. 516 sq.

³ Gisèle Séginger, « Introduction », *De L'Objet à l'œuvre*, Gisèle Séginger (dir.), Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 6.

Wahl au volume de *Communications* consacré aux objets¹, d'autre part dans le livre qu'il fait paraître en 1971, *Psychologie du kitsch – L'art du bonheur*². Ces analyses doivent retenir notre attention non seulement parce qu'elles permettent de penser l'objet industriel né avec la montée de la société bourgeoise au XIX^e siècle, celle-là même que conspue Flaubert, mais aussi parce qu'elle permettront ensuite de cerner, grâce à la notion de néo-kitsch, les particularités de l'objet comme élément central de la société de consommation dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Pour Abraham A. Moles, « Le kitsch est une dimension de l'objet dans ses rapports avec l'être, qui se surajoute aux fonctionnalités traditionnelles »³. Il a ainsi « ses périodes de prospérité, liées entre autres à une situation de la société, à l'accès à l'affluence, à l'accès au mauvais goût comme étape vers le bon goût par imitation des Olympiens, dans un désir de promotion esthétique qui s'arrête en chemin ». Pour lui, « [l']objet kitsch se définit par une altération dans sa fonctionnalité : il a un degré de gratuité relativement élevé [...], une fonction de décoration et d'ornement surajoutée [...] et qui a été insérée artificiellement par l'intermédiaire [...] »⁴.

On peut, notamment⁵, circonscrire le kitsch « par des *propriétés formelles* des objets ou des éléments de l'environnement »⁶ :

« 1°) Les courbes qui régissent les contours et éléments appartiennent généralement à des familles d'équations différentielles d'ordre relativement complexes à nombreux points d'inflexion [...].

2°) Les objets kitsch comportent rarement de grandes surfaces ininterrompues, de façon générale les surfaces sont *remplies* ou enrichies par des représentations, des symboles ou des ornements (principe d'entassement et principe de décoration).

3°) Les couleurs sont souvent un élément intrinsèque de la Gestalt kitsch. Les contrastes de couleurs pures complémentaires, les tonalités des blancs, [...], les combinaisons de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel qui se mélangent les unes avec les autres, sont un caractère fréquent du colorisme kitsch. [...]

¹ Abraham A. Moles et Eberhard Wahl, « Kitsch et objet », *Communications*, n°13, 1969, p. 105-129.

² Abraham A. Moles, *Psychologie du kitsch – L'art du bonheur* [1971], Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1977 [nouvelle édition révisée par Élisabeth Rohmer].

³ Abraham A. Moles, art. cit., p. 105.

⁴ *Ibid.*, p. 106, pour les deux citations.

⁵ Abraham A. Moles mentionne également un autre type de critères que nous ne retenons pas ici, dans notre tentative pour décrire les caractéristiques objectives des objets quotidiens, et les sèmes propres à cette notion : « les définitions considérant le kitsch à partir des relations spécifiques qu'entretient l'homme, qu'il soit créateur ou consommateur, avec les objets », art. cit., p. 111.

⁶ *Ibid.*, p. 111.

4°) Les matériaux incorporés se présentent rarement pour ce qu'ils sont. Le bois sera peint en imitation marbre, [...] les statues en bronze sont dorées [...].

5°) Un élément essentiel de la forme kitsch (Kitschgestaltung) est l'irréalisme des dimensions. L'objet miniaturisé ou agrandi au titre d'ornement, dont l'original n'a aucun caractère particulier, se propose, lui, comme kitsch [...]¹.»

Les principes du phénomène kitsch se laissent résumer par quatre traits :

1°) Principe d'inadéquation. [...] [I]l existe dans tout aspect ou tout objet une déviation, un écart permanent par rapport à son but nominal, à la fonction qu'il est censé remplir [...]

2°) Principe de cumulation. [...] [L]'idée d'encombrement ou de frénésie, de « toujours davantage », qui émerge avec une telle évidence dans la civilisation bourgeoise [...]

3°) Principe de perception synesthésique : [...] il s'agit d'*assaillir* le plus possible de canaux sensoriels simultanément ou de façon juxtaposée. [...]

4°) Principe de médiocrité. [...] À travers cette accumulation de moyens, à travers cet énorme *display* d'objets, le kitsch reste en route sur le chemin de la nouveauté, il s'oppose à l'avant-garde, il reste, essentiellement, art de masse c'est-à-dire acceptable par la masse et proposé à elle comme système. [...] La médiocrité est tout autant la démesure que la position moyenne, elle est à la base de l'hétérogénéité du kitsch, elle rend facile aux consommateurs l'acte d'absorption et le propose à tous les domaines. [...]².

Cette définition de l'objet industriel correspond bien aux objets quotidiens flaubertiens tels qu'ils apparaissent progressivement dans l'œuvre du romancier. Mais, quoique la réalité historique à laquelle elle renvoie soit sensiblement la même que celle décrite par Zola dans *Au bonheur des dames*, la portée critique en est sans doute trop prononcée pour rendre parfaitement compte des caractéristiques des objets évoqués par le romancier naturaliste. Comme le note Gisèle Séginger, si l'un « se révolte contre le régime de la répétition qui affecte les objets comme les idées », l'autre au contraire « se réjouit d'une nouvelle réalité à saisir en se laissant fasciner par la vie moderne ». Dans les deux cas cependant, « à partir du XIX^e siècle les objets sont là – ob-jets – plus présents que jamais car *autres* différemment désormais, plus menaçants ou infiniment désirables pour l'homme, provocants pour l'écrivain et l'artiste qui ne peuvent plus se détourner de cette réalité concrète en imitant les modèles anciens »³. La notion de kitsch permet également d'évoquer partiellement les objets proustiens. Juliette Frølich le montre à travers l'étude des objets qui entourent le personnage d'« Odette, la cocotte, dans son salon kitsch fin-de-siècle » : « même accumulation, même

¹ *Ibid.*, p. 116.

² *Ibid.*, p. 118-119.

³ Gisèle Séginger, « Objet en métamorphose, esthétique en question », *De l'objet à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 203.

profusion, même prolifération d'objets du côté [...] de Flaubert et Proust, le tout régi selon les principes de l'hétéroclite et de l'artifice »¹. La notion de kitsch n'épuise pas, pourtant, l'ensemble des objets proustiens dont certains sont, comme l'analyse encore Juliette Frølich, plus proches des objets quotidiens peints par Chardin². Si elle ne dit rien, non plus, du statut mnémonique des objets dans l'œuvre de Proust, c'est elle cependant qui a le plus retenu l'attention de la critique des années cinquante à soixante-dix, peut-être d'ailleurs parce qu'elle permet d'établir un lien avec les objets de la société de consommation des Trente Glorieuses.

Une fois posée la notion de kitsch, on peut effectivement envisager celle de « néo-kitsch », comme le fait Abraham A. Moles. Celui-ci montre que le néo-kitsch est en fait une réponse à ce qu'il nomme « la crise philosophique du fonctionnalisme »³ dont les principes ascétiques ont pu « proposer une religion à l'art contemporain de 1930 à 1950 »⁴. La volonté de traquer l'inutilité en faisant en sorte que les objets ne soient déterminés que par leur fonction, « se trouve en contradiction avec les idées d'une société affluente ». Trois solutions sont alors proposées :

[La première] est concrétisé[e] par le principe de *péréemption incorporée* à l'objet : le produit retient systématiquement, même s'il est *presque* parfait, des « défauts » volontaires qui, après une certaine période d'utilisation, le mettent hors d'usage (le bas nylon, la voiture qui rouille).

La seconde tentative est la *sacralisation* dont le néo-kitsch revêt le kitsch, c'est-à-dire la reconnaissance du kitsch comme nouvelle période de l'art et celle de l'entassement comme valeur en soi. [...]

La troisième solution consiste naturellement à proposer la *publicité comme générateur de désirs* et par là *créateur de fonctions*. [...]⁵.

Ayant posé cela, Abraham A. Moles peut en conclure que

[l]a péréemption de l'objet est peut-être le vrai critère distinctif entre le néo-kitsch et son antécédent le kitsch. Au XIX^e siècle, la thèse fondamentale de l'entassement repose sur un mécanisme de *sédimentation* dans lequel les objets sont faits pour durer et aucune limite n'est posée à leur vie : les objets sont supposés immortels, sauf accident. Les verres et l'argenterie en fournissent de bons exemples [...].

La société du Prisunic dénonce cet axiome : l'objet, l'élément d'environnement a toujours une vie *limitée* dont la période de garantie donne une indication située en général au premier tiers ou moitié de la durée de vie moyenne¹.

¹ Juliette Frølich, *op. cit.*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 141-162.

³ Abraham A. Moles, *Psychologie du kitsch – L'art du bonheur*, *op. cit.*, p. 152.

⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵ *Ibid.*, p. 154.

On le voit, l'objet est ici défini comme un « élément d'environnement ». Cette précision, qui renvoie autant à un critère spatial qu'à la désignation d'une atmosphère, permet au sociologue de préciser sa méthode pour étudier de manière organisée les objets quotidiens de l'homme des années soixante et soixante-dix :

On définira donc une *complexité des objets présents* à un certain moment dans un ensemble (*display*). Quand un individu passe d'une action à l'autre, de sa salle de bains à son bureau, de son bureau à sa voiture, il passe d'un *display* à l'autre, il les retrouve comme stables, attendus, plus ou moins connus, et a une *perception très nette de cette stabilité*. [...]

Quelquefois, on cherchera à limiter ce *display* à l'ensemble des objets présents dans le champ visuel, dans d'autres, à l'ensemble des objets à portée de la main dans une situation requérant l'immobilité, dans d'autres encore à l'ensemble des objets ou éléments matériels disponibles sans requérir un investissement temporel quelconque, plus simplement une perte de temps pour les obtenir².

Reste à savoir si cette méthodologie sociologique peut trouver une pertinence pour l'analyse de la vie quotidienne telle qu'elle apparaît dans les textes et romans, contemporains ou non, à travers les objets.

C'est en tout cas, d'une certaine manière, la démarche qu'adopte Perec lorsqu'il nous livre ses « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail » :

Une lampe, un coffret à cigarettes, un soliflore, un pyrophore, une boîte de carton qui contient des petites fiches multicolores, un grand encrier de carton bouilli à incrustations d'écailles, un porte-crayons en verre, plusieurs pierres, trois boîtes en bois tourné, un réveil, un calendrier à poussoir, un bloc de plomb, une grande boîte à cigares (vide de cigares, mais pleine de petits objets), une spirale d'acier dans laquelle on peut glisser des lettres en attente, un manche de poignard en pierre polie, des registres, des cahiers, des feuilles volantes, de multiples instruments ou accessoires d'écriture, un grand tampon-buvard, plusieurs livres, un verre plein de crayons, une petite boîte en bois doré [...]³.

Perec note aussi qu'il « est évident, par exemple, qu'il y aura toujours un cendrier sur [s]a table de travail [...], mais ça ne sera pas toujours le même cendrier »⁴. C'est encore ce qu'il fait, entre autres, dans la section d'*Espèces d'espaces* consacrée au lit. En venant à l'évocation de sa table de chevet, c'est-à-dire à tout ce qui lui est accessible de son lit sans se déplacer, il prend soin de préciser qu'« il s'y trouvait rassemblé tout ce qui [lui] était

¹ *Ibid.*, p. 159.

² *Ibid.*, p. 195.

³ Georges Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », art. cit., p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

indispensable, aussi bien dans le domaine du nécessaire que dans le domaine du futile »¹. La notion d'« indispensable », mise en relation aussi bien avec celle de « nécessaire » que de « futile », exprime bien l'un des traits des objets quotidiens : ce n'est pas leur stricte fonctionnalité qui suffit à justifier leur présence récurrente dans le *display*. La relation aux objets quotidiens est donc aussi, et peut-être surtout, marquée par l'inutilité relative, et c'est de cette inutilité (qui constitue le « bruit de fond » perezquien) que naît paradoxalement le sentiment de familiarité et d'attachement à ces objets. Il semble alors, comme y invite Abraham A. Moles, qu'il soit possible d'établir le *display* des objets quotidiens. Mais contrairement à ce que vise le sociologue, à savoir l'établissement d'un *display* type des objets quotidiens en fonction des situations quotidiennes, Perec nous invite à chercher ce qu'au-delà de la prévisibilité statistique (on trouvera statistiquement très souvent une brosse à dents sur ou près d'un lavabo), le quotidien recèle d'inattendu, d'aléatoire, et de spécifique au sujet qui fait l'expérience de cette quotidienneté-là. Ainsi, alors que l'on pourrait s'attendre à trouver sur la table de travail de l'écrivain un tube de colle, Perec précise :

[I]l n'y a pas de tube de colle sur ma table de travail ; elle se trouve dans un petit meuble à tiroirs à côté ; je l'y ai remise il y a un instant après m'en être servi ; j'aurais pu la laisser sur ma table de travail, mais c'est presque machinalement que je l'ai rangée [...]. Ainsi, il y a des objets utiles à mon travail qui ne sont pas ou pas toujours sur ma table de travail (colle, ciseaux, rubans adhésifs, bouteilles d'encre, agrafeuse), d'autres qui ne sont pas immédiatement utiles (sceau à cacheter), ou utiles à autre chose (lime à ongle) ou pas utiles du tout (ammonite) et qui s'y trouvent pourtant².

Dans tous les cas cités ici par Perec, l'objet est de petite taille et très maniable, il est même en général quelque chose que l'on peut poser sur un élément plus massif comme un meuble. La marque de la *praxis* humaine s'y trouve, que l'objet soit entièrement fabriqué ou synthétisé par l'homme (colle, ciseaux...), ou que l'action humaine ait prélevé dans la nature un morceau de minéral qui se transforme en objet du seul fait de se trouver posé sur la table de l'écrivain (ammonite).

Le *Cahier des charges* de *La Vie mode d'emploi* ne nous aide pas à définir plus précisément ce qu'est un objet pour Perec, car le mot n'y apparaît pas. La catégorie « objets », que l'on ne peut que reconstruire, semble plutôt subdivisée en plusieurs catégories : « meubles », « vêtements », « tissus », « accessoires », « bijoux », « tableaux », « livres », « petits meubles », « jeux et jouets », « bibelots ». Encore ne peut-on être sûr que l'hyperonyme qui en rende compte soit bien le nom « objet ». Vraisemblablement, on serait

¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit. p. 36.

² Georges Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », art. cit., p. 19-20.

plutôt fondé à inférer le simple terme de « choses ». Depuis le premier roman de Perec, le mot « choses » renvoie en effet à une réalité plus large que le mot « objets », à des contours plus vagues, des dimensions moins précises. On pourrait en prendre pour modèle l'énumération croissante suivante, tirée du premier chapitre : « Il leur semblerait parfois qu'une vie entière pourrait harmonieusement s'écouler entre ces murs couverts de livres, entre ces objets si parfaitement domestiqués qu'ils auraient fini par les croire de tout temps créés à leur unique usage, entre ces choses belles et simples, douces, lumineuses¹. » Le crescendo suppose ici un rapport d'inclusion progressif entre les trois réalités évoquées, et l'objet est lié (bien qu'ironiquement) à la notion d'usage, laquelle implique celle de manipulation, quand les choses sont plus généralement renvoyées à des valeurs connotatives, et entrent de ce fait dans le champ de la consommation en n'étant plus que signes. Ce n'est ainsi qu'en s'expulsant du domaine des « choses » (si celles-ci renvoient seulement aux signes), que les objets pourront progressivement, dans l'œuvre de Perec, acquérir pleinement le statut d'objet d'amour ou de tendresse, et devenir le support de la constitution de l'identité subjective, comme on l'a vu précédemment. Le critère de taille paraît pertinent chez Perec pour circonscrire la catégorie des objets et la distinguer de la catégorie des meubles dont ils ne sont pas synonymes, mais avec laquelle ils constituent un couple, si l'on en croit le chapitre XXVIII de *La Vie mode d'emploi* où se définit l'expérience quotidienne de la « lente accoutumance du corps à l'espace » comme le produit de « la lente mise en place des meubles et des objets »². Il arrive, bien sûr, que l'expression brouille la distinction entre les deux, comme dans le chapitre consacré à l'appartement des Marquiseaux, où il est dit que « [q]uatre objets se partagent l'essentiel de l'espace : le premier est un gong de bronze [...]. Le deuxième est un juke-box "elvis-presleyen" aux chromes étincelants ; le troisième est un billard électrique appartenant à un modèle particulier [...]. Le quatrième objet est un orgue électrique, abusivement baptisé synthétiseur, flanqué de deux haut-parleurs sphériques ». Mais pourrait-on parler ici de « meubles » alors que leur fonction n'est pas de permettre le classement ou le rangement des choses et objets, mais seulement de remplir un rôle décoratif ?

S'il nous a semblé que, dans son premier roman, le mot « choses » choisi pour titre, renvoyait à la notion de signes plus que ne le faisait le simple nom « objets », nous ne pouvons cependant pas ignorer que, dans l'un des commentaires qu'il en fait, Perec ravale cette distinction, et le fait justement au nom de la prééminence des signes auxquels renvoient d'abord, selon lui, les mots qu'il emploie : « Les mots que j'emploie ne désignent ni des

¹ Georges Perec, *Les Choses*, op. cit., p. 16.

² Georges Perec, *VME*, op. cit., p. 165.

objets ni des choses, mais des signes. Ce sont des images. *Les Choses* sont l'histoire de la pauvreté inextricablement liée à l'image de la richesse, comme me l'a écrit Roland Barthes¹. » Ceci explique sans doute qu'on puisse trouver plus tard des emplois banalisés du mot « choses », non connotés, ou bien peu. La citation déjà mentionnée du chapitre XXVIII de *La Vie mode d'emploi* est en effet précédée, à la même page, de cette proposition : « il se mettait à penser à la vie tranquille des choses ». Perec ne garde cette fois que le premier sème que nous avons isolé dans le nom « chose », à savoir celui d'une réalité plus large que le mot « objet », de contours plus vagues, de dimensions moins précises.

Mais cette remarque de l'écrivain nous invite également à revenir sur le rôle joué par Barthes à cette période dans l'élaboration de la notion d'objet. Perec le revendique en effet : « je dois dire qu'à l'origine de ce livre, il y avait un projet double : d'abord un exercice sur les *Mythologies* de Barthes, c'est-à-dire sur le reflet en nous du langage publicitaire ; ensuite, la description aux traits à peine appuyés d'un certain milieu, qui est d'ailleurs le mien². » Les *Mythologies* ne sont pourtant pas, contrairement à ce que l'on pourrait intuitivement penser³, consacrées majoritairement à l'étude d'objets significatifs de la société contemporaine du critique. Si l'on s'en tient aux titres, on relève tout au plus : « Saponides et détergents » (mais ils s'agit moins d'objets que de produits eux-mêmes contenus dans des objets), « Jouets », « Photos-chocs » (mais c'est le contenu et la manière de la représentation qui comptent ici, non l'objet « photo »), « Le Guide bleu » (ce n'est encore pas l'objet « livre » mais le contenu du *Guide* qui est étudié), « La nouvelle Citroën » (définie comme « un *objet* superlatif »), et « Le plastique » (qui est seulement une matière dont on fait des objets : « valise, brosse, carrosserie d'auto, jouet, étoffe, tuyau, cuvette ou papier », et même pour laquelle « à la limite, on inventera des objets pour le plaisir d'en user⁴ »). Au moment de la rédaction de ces chapitres, la théorie sémiologique de Barthes n'est pas encore véritablement élaborée (elle ne commencera à être formalisée qu'en 1956 dans le chapitre ajouté à l'édition des *Mythologies*, intitulé « Le mythe aujourd'hui ») et l'on doit consulter des écrits ultérieurs pour que les réflexions sur le statut du signe soient suffisamment systématiques pour s'éprouver sur le cas précis des objets.

En 1964, dans « La cuisine du sens », Barthes emploie encore le nom « objet » en un sens extrêmement proche de celui de « support d'étude » : « Un vêtement, une automobile, un

¹ Marcel Benabou et Bruno Marcenac, art. cit., in *Entretiens et conférences*, vol. I, op. cit., 50.

² *Ibid.*, p. 48.

³ L'essentiel du livre de Serge Tisseron, *Petites Mythologies d'aujourd'hui* [2000], sera consacré à des objets (peluche, téléphone portable, sac en plastique, ordinateur, télécommande, photographies).

⁴ Pour les deux citations, Roland Barthes, *Mythologies* [1957], Seuil, coll. « Points », 1970, p. 160.

plat cuisiné, un geste, un film, une musique, une image publicitaire, un ameublement, un titre de journal, voilà en apparence des objets bien hétéroclites¹. » Mais quelques mois plus tôt, dans « Sémantique de l'objet », l'acception du terme s'était pourtant déjà considérablement réduite, puisque celui-ci ne renvoyait qu'aux produits de notre « civilisation technicienne »². Contrairement à ce que fera Baudrillard lorsqu'il mettra sur pied son « système des objets », Barthes prend soin de définir au préalable le corpus des signes qu'il va étudier. Il se demande ainsi : « comment définirons-nous les objets ? Les dictionnaires donnent des définitions vagues de l'objet : l'objet c'est ce qui s'offre à la vue, c'est ce qui est pensé par rapport au sujet qui pense, bref, comme le disent la plupart des dictionnaires, l'objet c'est *quelque chose*, définition qui ne nous apprend rien [...] »³. Curieusement ensuite, Barthes distingue deux catégories que l'on regroupe sous le terme d'objets, en se fondant sur les connotations qui leurs sont attachées : « un premier groupe constitué [...] [des] connotations existentielles de l'objet »⁴ et « un autre groupe de connotations [...], ce sont les connotations “technologiques” de l'objet »⁵. La démarche peut étonner s'il s'agissait justement d'élaborer une définition préalable à l'étude des différentes significations dont se chargent les objets. Mais elle se justifie en fait, méthodologiquement, par la nécessité de préciser les conditions d'apparition desdits objets. Les « connotations existentielles de l'objet » sont activées lorsque les objets sont représentés, en littérature, en peinture, ou au cinéma :

L'objet, très vite, prend à nos yeux l'apparence ou l'existence d'une chose qui est inhumaine et qui s'entête à exister, un peu contre l'homme ; dans cette perspective, il y a de nombreux développements, de nombreux traitements littéraires de l'objet ; dans *La Nausée* de Sartre, des pages célèbres sont consacrées à cet entêtement de l'objet à être en dehors de l'homme [...]. Dans un autre style, le théâtre de Ionesco nous fait assister à une sorte de prolifération extraordinaire des objets : les objets envahissent l'homme, qui ne peut se défendre, et qui est, en quelque sorte, étouffé par eux. Il y a aussi un traitement plus esthétique de l'objet, présenté comme recelant une sorte d'essence à reconstituer, et c'est ce traitement qu'on trouve soit chez les peintres de natures mortes, soit au cinéma chez certains metteurs en scène, dont le style consiste à réfléchir sur l'objet (je pense à Bresson) ; dans ce qu'on appelle couramment le Nouveau Roman, il y a aussi un traitement particulier de l'objet, précisément décrit dans sa stricte apparence⁶.

Par son insertion dans un système signifiant d'emblée sémiotisé, et par le privilège qui lui est accordé, l'objet réalise « sans cesse une sorte d'échappée [...] vers l'infiniment

¹ Roland Barthes, « La cuisine du sens » [1964], in *L'Aventure sémiologique, op. cit.*, p. 227-229.

² Roland Barthes, « Sémantique de l'objet » [1964], in *L'Aventure sémiologique, op. cit.*, p. 249.

³ *Ibid.*, p. 250.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 251.

⁶ *Ibid.*, p. 250-251.

subjectif », puisque « toutes ces œuvres tendent à montrer que l'objet développe pour l'homme une sorte d'absurde¹, et qu'il a ainsi en quelque sorte le sens d'un non-sens ; il est là pour signifier qu'il n'a pas de sens »². Ce ne sont donc pas ces occurrences d'objets qui permettent de définir ce qu'est un objet « réel », un objet au quotidien. Celui-ci peut être saisi si l'on en reste à la catégorie des « connotations technologiques » :

L'objet se définit alors comme ce qui est fabriqué ; c'est de la matière finie, standardisée, formée, normalisée, c'est-à-dire soumise à des normes de fabrication et de qualité ; l'objet est alors surtout défini comme un élément de consommation : une certaine idée de l'objet est reproduite à des millions d'exemplaires dans le monde, à des millions de copies : un téléphone, une montre, un bibelot, une assiette, un meuble, un stylo, ce sont vraiment ce que nous appelons couramment des objets ; l'objet ne s'échappe plus vers l'infiniment subjectif, mais vers l'infiniment social³.

On voit que c'est le mode de fabrication « technologique », et par conséquent en série (mais dans des proportions bien plus considérables qu'au début de l'ère industrielle), qui constitue le sème majeur de l'objet contemporain pour Barthes. Reste à cerner sa finalité :

Communément, nous définissons l'objet comme « quelque chose qui sert à quelque chose ». L'objet est, par conséquent, à première vue, entièrement absorbé dans une finalité d'usage, dans ce qu'on appelle une fonction. Et, par là même, il y a, spontanément sentie par nous, une sorte de transitivité de l'objet : l'objet sert à l'homme à agir sur le monde, à modifier le monde, à être dans le monde d'une façon active ; l'objet est une sorte de médiateur entre l'action et l'homme⁴.

En sémiologie, Barthes s'efforce par la suite de montrer que cette réponse spontanée est insuffisante pour caractériser l'objet quotidien contemporain :

Le paradoxe que je voudrais signaler, c'est que ces objets qui ont toujours, en principe, une fonction, une utilité, un usage, nous croyons les vivre comme des instruments purs, alors qu'en réalité ils véhiculent d'autres choses, ils sont aussi autre chose : ils véhiculent du sens ; autrement dit, l'objet sert effectivement à quelque chose, mais il sert aussi à communiquer des informations ; ce que nous pourrions résumer d'une phrase, en disant qu'il y a toujours un sens qui déborde l'usage de l'objet⁵.

Pour analyser ce fonctionnement sémiologique des objets quotidiens, Barthes a exclu les objets de la représentation littéraire. Néanmoins, pour découvrir le sens que véhiculent les objets dès qu'ils sont insérés dans une société, il lui faut trouver un prisme qui en exacerbe les

¹ On mesure l'évolution que cette contrainte méthodologique fait réaliser à Barthes sur son commentaire des romans de Robbe-Grillet. Le critique voyait en effet en 1962 dans « Le point sur Robbe-Grillet » l'existence d'un premier Robbe-Grillet qui « décide que les choses ne signifient rien, pas même l'absurde [...] », art. cit., p. 206.

² Roland Barthes, « Sémantique de l'objet », art. cit., p. 251.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 251-252.

caractéristiques. Il s'appuie ainsi tout de même sur l'objet « représenté », seulement s'il l'est sur un mode « à la fois spectaculaire, emphatique et intentionnel »¹, comme l'« est la publicité »². Celle-ci a par ailleurs l'avantage d'être d'emblée partie prenante du fonctionnement de la société de consommation, et de jouer sur ce qu'il y a dans l'objet d'« infiniment social ». C'est sans doute parce qu'il focalise, à partir de ce moment, son attention sur la publicité, que Barthes inclut soudain dans son corpus, au même titre que le téléphone, « l'orange », au prétexte qu'elle se présente d'abord à nous comme un objet « utile, fonctionnel [...] l'orange [sert] à se nourrir », mais qu'utilisée comme signe par l'image publicitaire, elle « signifie la vitamine »³. Or, même si la culture des orangers est désormais rationalisée et normée, il paraît difficile de faire entrer une orange dans la catégorie de « ce qui est fabriqué », des « matières finie[s] »⁴.

De cette analyse de Barthes, on retiendra en particulier sa conclusion. En dernier ressort en effet,

les objets ne nous donnent pas ce sens qu'ils ont, d'une façon franche, déclarée. [...] [L]'objet qui nous suggère un sens reste cependant toujours à nos yeux un objet fonctionnel : l'objet paraît toujours fonctionnel, au moment même où nous le lisons comme un signe. [...] Le sens est toujours un fait de culture, un produit de la culture ; or, dans notre société, ce fait de culture est sans cesse naturalisé, reconverti en nature par la parole, qui nous fait croire à une situation purement transitive de l'objet. Nous croyons être dans un monde pratique d'usages, de fonctions, de domestication totale de l'objet, et en réalité nous sommes aussi, par les objets, dans un monde du sens, des raisons, des alibis : la fonction donne naissance au signe, mais ce signe est reconverti dans le spectacle d'une fonction. Je crois que c'est précisément cette conversion de la culture en pseudo-nature qui peut définir l'idéologie de notre société⁵.

Il reviendrait donc au sémiologue de déjouer cette naturalisation de la culture en pseudo-nature, et ce, grâce aux analyses du message publicitaire. Mais quelle place, dans ce dispositif, accorder à la littérature ? Lorsqu'elle n'active pas seulement les « connotations existentielles » de l'objet, peut-elle affronter ses « connotations technologiques » ? Doit-elle, pour cela, pratiquer une énonciation elle aussi « spectaculaire, emphatique et intentionnel[le] » ? Ce paradoxe que décèle Barthes, le roman ne peut-il le donner à voir, à sentir, à expérimenter ? Ne peut-il le dévoiler ? Autrement dit, si l'on veut interpréter le texte

¹ *Ibid.*, p. 254.

² Barthes ajoute qu'il serait possible de le faire par l'intermédiaire de l'objet représenté au cinéma ou au théâtre, mais il nous semble que ses réflexions sur les « connotations existentielles » de l'objet ont en partie invalidé par avance cette proposition.

³ Roland Barthes, « Sémantique de l'objet », art. cit., p. 259.

⁴ Nous avons fait une remarque similaire en ce qui concerne le fameux « quartier de tomate » des *Gommes*.

⁵ Roland Barthes, « Sémantique de l'objet », art. cit., p. 259-260.

romanesque, doit-on considérer qu'il se fonde sur une opération de décryptage des mécanismes sémiologiques de la société qu'il représente ou alors que, l'homme croyant, au quotidien, vivre les objets « comme des instruments purs », le roman prend acte de cet état de conscience ? Une sémiologie des objets du roman est-elle une sémiologie du romanesque ?

B. Une définition consensuelle ?

On vient de le voir, bien que l'objet paraisse au premier abord une réalité concrète des plus communes dans la vie quotidienne, sa définition bute sur de nombreux écueils. Outre que, selon la société dont il est le produit, son mode de fabrication (et par conséquent ses formes possibles) varie prodigieusement, son statut lui-même évolue, et l'on peut être tenté de ne l'envisager que comme un signe parmi tant d'autres, sans en cerner les contours matériels. Trois traits se dégagent malgré tout de la plupart des approches : « l'aspect de résistance à l'individu », « le caractère matériel de l'objet », et « l'idée de permanence attachée à l'inertie »¹. Ces sèmes rendent compte d'un ensemble extrêmement large, et si l'on veut limiter l'étude aux objets quotidiens contemporains, il faut au minimum ajouter à ces traits définitoires « l'idée de produit spécifique de l'homme ». Comme l'explique Abraham A. Moles :

L'objet, dans notre civilisation, est artificiel. On ne parlera pas d'une pierre, d'une grenouille ou d'un arbre comme d'un objet, mais comme d'une chose. La pierre ne deviendra objet que promue au titre de presse-papier, et munie d'une étiquette : prix..., qualité..., l'insérant dans l'univers de référence social.

L'objet a à la fois un caractère passif, et en même temps *fabriqué*. Il est le produit de l'*Homo Faber* et, plus encore, le produit d'une civilisation industrielle : un stylo, une lampe de bureau, un fer à repasser, ce sont des objets au sens le plus plein du mot².

Il n'est pas possible de mettre au jour des traits formels précis qui rendraient compte de l'ensemble des objets disponibles à une époque. Abraham A. Moles l'a tenté, mais a conclu à la futilité de cet exercice :

Cet examen des réserves d'objets nous a montré d'une part la futilité d'un essai de nomenclature extensive : les objets, même manufacturés, c'est-à-dire obéissant à une quelconque norme formelle, sont en nombre considérable. Ils obéissent à cet algorithme mis en évidence par Zipf d'une liste ouverte, c'est-à-dire qu'un effort pour allonger la liste est toujours possible. Il n'y a pas

¹ Abraham A. Moles, *Théorie des objets*, Éditions universitaires, coll. « Encyclopédie universitaire », 1972, p. 25.

² *Ibid.*, p. 26.

de liste limitée : l'inventeur, le fabricant, le designer l'allongent indéfiniment. Mais il y a une loi statistique de cet allongement : quand la liste augmente, les éléments fréquents y augmentent en même temps que les éléments rares, c'est-à-dire qu'à une époque donnée de la culture, les listes faites, toutes choses égales d'ailleurs, présentent une répartition des fréquences d'occurrence constante en fonction du temps¹.

Comme nous en dissuade Abraham A. Moles, nous ne tenterons pas d'élaborer une taxinomie des objets quotidiens, mais nous préférerons en repérer quelques-uns qui se révèlent plus ou moins fréquents au quotidien à un moment donné de la création littéraire. Cependant, à défaut de connaître tout ce qui peut entrer dans cette liste, il nous faut nous efforcer de définir ce qui n'y a pas sa place. Pour cela, nous suivrons encore le sociologue, puisqu'il est le seul à avoir proposé une définition opératoire des objets quotidiens. Pour lui, l'objet est :

*un élément du monde extérieur fabriqué par l'homme et que celui-ci peut prendre ou manipuler*².

Cette définition paraît faire aujourd'hui consensus, à juste titre nous semble-t-il. Elle est en particulier reprise par la plupart des critiques qui se livrent à une étude des objets dans les romans. C'est le cas de Claude Duchet, qui la pose comme préliminaire de son étude sur *Madame Bovary*, ou encore de Gisèle Séginger et des contributeurs qu'elle rassemble dans *De l'objet à l'œuvre*. Elle n'est pas évoquée dans le volume 9 de *Modernités* consacré aux objets, mais Anne-Marie Naffakh y cite la définition du *GLLF*, qu'elle complète, en des formules qui s'apparentent de très près à celles de Moles³. La définition est certes considérée comme trop restrictive par Roland Le Huenen et Paul Perron, à qui elle paraît floue (parce qu'elle permettrait d'inclure aussi bien les fleurs en bouquets ou les aliments), mais ils la contestent surtout dans le but de se situer d'abord dans une perspective baudrillardienne, et de mettre ainsi en évidence l'activité symbolique de l'objet « qui le promeut comme valeur et comme signe »⁴. Il nous semble, encore une fois, que considérer les objets comme des signes n'exonère pas d'un travail de définition, au moins négative. En fait, la définition que propose Abraham A. Moles n'est pas si lapidaire : elle est accompagnée d'un certain nombre de précisions qui permettent d'éviter, semble-t-il, le flou que la formule initiale pouvait contenir. Le sociologue ajoute en effet ceci :

¹ *Ibid.*, p. 45.

² *Ibid.*, p. 28.

³ Anne-Marie Naffakh, « L'objet métonymique dans *Les Moralités légendaires* de Laforque », *Modernités*, n°9, p. 87 : « on entend par *objet* "une réalité matérielle, de dimension limitée, destinée à un certain usage" (*GLLF*) [...] pour bien exclure de cette aire les choses naturelles, on s'impose de ne prendre en compte que les dénotés incluant le sème de *fabrication*, voire d'*artifice* [...] ». L'idée de « manipulation » n'est pas mentionnée, mais elle paraît appelée par les précisions quant à la « petite taille » et « l'usage ».

⁴ Roland Le Huenen et Paul Perron, art. cit., p. 96.

Un objet est *indépendant* et *mobile*. Un meuble n'est guère un objet parce qu'il est, contrairement à son étymologie, immobile et généralement volumineux. Il n'acquiert la qualité d'objet que quand il devient mobile, transportable ou transporté comme un guéridon ou une chaise.

Enfin, un objet a un caractère, sinon passif, tout au moins soumis à la volonté de l'homme. L'objet peut être manipulé à notre gré et, si un chat n'est pas un objet, un chat cybernétique peut l'être¹.

Il apparaît ainsi que l'objet quotidien qui nous intéresse est nécessairement caractérisé par ses dimensions. Moles dit qu'il est « à l'échelle de l'homme, et plutôt légèrement inférieur à cette échelle »². La notion de « décor » ou d'« environnement » que nous avons rencontrée plusieurs fois ne paraît donc pas suffisante pour élaborer un corpus d'objets quotidiens. Pour justifier ce critère de taille, Moles se réfère à une étude statistique réalisée auprès de mille sujets auxquels on demande ce qui, selon eux, peut être appelé un « objet » parmi dix mille éléments du monde industriel également répartis dans les différents niveaux du Modulor établi par Le Corbusier : « Leur jugement refusera le titre d'objet aux pyramides ou aux maisons, l'attribuera aux téléphones, ou aux crayons, le refusera encore aux poussières, aux bactéries. De leurs réponses se dégagera une phénoménologie statistique de l'objet, quant à ses dimensions³. » Cette méthodologie nous paraît pouvoir être reprise à notre compte si l'enjeu est bien de s'intéresser aux objets quotidiens qui constituent le « bruit de fond » d'un certain romanesque contemporain. L'homme quotidien étant d'abord un homme anonyme, il se retrouve aussi bien dans le jugement de ces dix mille individus différents.

En combinant l'ensemble des critères qu'il a énoncés, Moles est en mesure de résumer ce qui doit ou non être compté au nombre des objets :

Un atome, ou un microbe, ne sont des "objets" que par un effort de rationalité, au-delà de la perception ; en fait, ils ne sont guère que des "objets d'étude" au sens philosophique. [...] Une maison n'est pas non plus un objet, car on y entre, l'homme reste extérieur à ses objets en général, et cette remarque vaut aussi pour la voiture à qui sa mobilité donne pourtant beaucoup les caractères d'un objet. Une catégorie intéressante en de nombreux cas est l'opposition entre l'englobé (ce qu'on prend dans ses bras) et l'englobant, ce dans quoi on pénètre et qui en quelque sorte nous accueille (le vêtement, le manteau).

Il peut alors systématiser ses conclusions en classant en quatre catégories les « objets » (entendus en un sens très large), dont une seule (deux tout au plus) correspond à la définition stricte des objets qu'il élabore :

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 27.

³ *Idem.*

Nous serons en pratique, conduits à subdiviser ce domaine (de quelques millimètres à quelques mètres) en quatre niveaux de perception basés sur la connaissance tactile :

1. les objets dans lesquels on entre : l'automobile, la maison, que l'on pourrait appeler les *maxiobjets* ;
2. les objets de notre taille et peu mobiles, dont les meubles seraient un bon exemple (sphère du geste) ;
3. les objets supportés par les précédents, ou contenus par eux (assiettes, machine à écrire) qu'on peut prendre à la main ;
4. les micro-objets qu'on prend entre les doigts¹.

Plus loin, la troisième catégorie sera précisée comme celle des objets « à l'échelle de ce que l'on porte à la main (*handy*) », et la quatrième sera nommée celle des « mini-objets, à l'échelle de l'examen à l'œil, ou tenus au doigt »².

La sphère stricte des objets quotidiens est donc plus restreinte qu'il pouvait d'abord sembler. Comme le suggère pourtant la catégorie n°2 à travers l'exemple des meubles, c'est en définitive l'usage qui est fait de l'élément matériel qui le transforme en objet. Un guéridon est un meuble, mais lorsqu'on le déplace, on le considère comme un objet. De même, si une maison ne peut aucunement être considérée comme un objet, la voiture contient de nombreux éléments qui l'y apparentent. Toute mention d'une voiture dans un texte n'équivaut ainsi pas à la mention d'un objet. Mais certains usages quotidiens de la voiture peuvent créer avec elle une relation analogique à celle que l'homme quotidien entretient avec ses objets. Se voit alors justifiée la formule de Barthes, qui fait de la voiture un « objet superlatif ». On pourrait, en dernier ressort, s'interroger aussi sur le statut de ce que l'on nomme souvent les « objets urbains » (réverbères, poubelles, panneaux publicitaires...), lesquels ne sont en principe pas mobiles, mais que l'homme peut s'approprier en y imposant sa marque (graphique par exemple), en en suivant les contours avec sa main, ou en les scrutant visuellement comme un élément détaché du reste du décor. Lorsque nous parlerons d'objets, nous entendrons donc d'abord ceux qu'Abraham Moles classe dans la catégorie n°3, celle des objets que l'on peut prendre à la main. Mais consciente que d'autres « *éléments du monde extérieur fabriqués par l'homme* », de tailles variables, entretiennent avec l'homme des relations analogues en de

¹ *Idem.*

² *Idem.*

nombreux points à celles qui caractérisent la catégorie n°3 (au point qu'Abraham Moles, malgré sa stricte définition initiale, n'a pu nommer encore autrement ces éléments que des « objets ») nous serons conduite à aller et venir d'une catégorie à l'autre, tout en gardant à l'esprit l'extension d'acception que nous imposons à la catégorie des objets.

PARTIE II : DU JEU DANS LE SYSTÈME

CHAPITRE 1 : QUESTIONS DE MÉTHODE

Partant de la définition et des critères établis par Abraham A. Moles, nous sommes maintenant en mesure d'opérer un relevé des objets présents dans des textes qui accordent une place de choix à la dimension quotidienne de l'existence. Tous les objets de ces romans ne sont pas pour autant des objets quotidiens, et nous suivons Andrea Semprini quand il précise que ces derniers sont

des objets qui habitent notre vie ordinaire et qui meublent, pour ainsi dire, notre monde vécu de tous les jours. Les objets quotidiens sont ces objets que souvent nous ne « voyons » même plus, tant ils sont entrés dans nos pratiques de vie ordinaire, tant ils se glissent dans nos gestes les plus anodins, tant ils semblent solidaires et presque en communion avec l'univers qui nous entoure. C'est, entre autres, précisément ce caractère d'*allant de soi* des objets quotidiens qui fait problème, qui nécessite d'être questionné¹.

Pourtant, la définition d'Andrea Semprini, élaborée au cours de recherches sociologiques d'inspiration ethnométhodologique, et dans une perspective sémiotique, ne doit pas masquer la différence qu'il y a entre le fait d'étudier, comme il l'entreprend, les objets quotidiens du monde réel, et celui de s'intéresser aux objets du texte littéraire. Sans même aborder la question de la *mimèsis* et de la référentialité, on peut d'emblée noter que, si au quotidien nous ne « voyons » même plus ces objets – leur caractère « allant de soi » devenant ainsi un critère de classification – il n'en est pas de même dans l'écriture romanesque. Si l'œuvre accorde une place de choix à ce plan de l'existence qu'est la vie quotidienne, elle porte nécessairement sur elle un « regard », voit et montre ce que, si la fiction était réalité, nous ne verrions pas. Le texte littéraire doit alors, avec ses moyens propres, opérer le questionnement de cet *allant de soi* qui est aussi celui que s'assigne le sociologue.

Comme le relève encore Andrea Semprini, « [dans] la majorité des cas, ce ne sont pas des caractéristiques intrinsèques qui déterminent la nature quotidienne d'un objet, mais plutôt le fait qu'ils soient inscrits et associés à des pratiques de vie quotidienne et que cette inscription parvienne à en effacer toute aspérité, jusqu'à en faire des présences muettes, des figurants en apparence anonymes et anodins. Alors qu'il s'agit de figures qui reculent sur le

¹ Andrea Semprini, *L'Objet comme procès et comme action. De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 14.

fond pour mieux définir la perspective de la scène »¹. On est ainsi en droit de postuler que le texte permet de saisir la façon dont ces « figurants en apparence anonymes et anodins » structurent « la perspective de la scène ». Pour isoler, dans un texte littéraire, ce qui est ou non objet quotidien, on ne peut donc d'abord que faire appel à l'expérience quotidienne du lecteur ou du critique lui-même. Dans un texte, un objet pourra être considéré comme quotidien s'il paraît banal et anodin au lecteur, et surtout s'il évoque pour lui un ensemble de pratiques ou d'usages « *qui constituent le corrélat habituel et courant des pratiques de vie ordinaires des membres d'un groupe, d'une communauté ou d'une société* »².

De ce critère intuitif et pragmatique, il s'ensuit nécessairement que, pour le lecteur et le critique contemporains de l'époque à laquelle se situe l'action de ces romans, la liste d'objets présents dans le texte s'avère sans surprise : ce qui se trouve banalement dans la vie quotidienne des lecteurs se retrouve couramment dans les romans. Comment alors évaluer la portée de la présence de ces objets, aussi banals que d'autres, mais choisis par le narrateur parmi d'autres aussi ?

Pour plus de commodité, nous mentionnerons maintenant entre parenthèses les titres des romans dont sont tirées les citations et non en notes de bas de page. Nous utiliserons les abréviations mentionnées en début de mémoire.

A. Romanesque du quotidien et sociologie des objets

Un modèle d'analyse des objets des romans a été élaboré par Claude Duchet³, et repris par des critiques comme Paul Perron et Roland Le Huenen. Il consiste à réaliser « l'interrogatoire de l'objet en fonction de ses qualités sensibles et de ses modalités textuelles », au moyen d'une « fiche signalétique »⁴. Celle-ci comporte dix rubriques principales, et pour certaines d'entre elles deux autres niveaux hiérarchiques⁵. Pour Claude Duchet, « le fait que ces diverses rubriques soient plus ou moins remplies indique le degré d'intérêt accordé aux objets, et permet d'établir des listes d'objets “marqués”, c'est-à-dire à

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Claude Duchet, « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », art. cit.

⁴ Roland Le Huenen et Paul Perron, art. cit., p. 97.

⁵ Les dix rubriques principales sont, dans l'ordre : I. Dénomination de l'objet ; II. Propriétaire ; III. Occurrences ; IV. Espace de l'objet ; V. Temps de l'objet ; VI. Substance et qualités ; VII. Fonction esthétique ou connotative ; VIII. Fonction d'utilité ; IX. Fonction diégétique ; X. Translation.

forte densité romanesque »¹. Bien que fort productive lorsqu'elle est mise en œuvre ponctuellement sur des romans comme *Madame Bovary* ou *Eugénie Grandet*, cette méthode ne nous paraît pas exploitable pour l'étude d'un corpus de textes, et moins encore pour un ensemble de romans d'auteurs différents, chaque objet dans chaque texte appelant une fiche différente, au moins pour ses catégories « Propriétaire » et « Fonction diégétique ». Mais surtout, la catégorie « Occurrences », avec son niveau inférieur « Nombre d'occurrences », se révèle, dès les premiers relevés, difficilement transposable en l'état pour les romans que nous avons choisis : cette catégorie permet en effet « d'établir la distinction entre objets éphémères, qui n'apparaissent que l'espace d'un instant dans la diégèse, et objets *duratifs* dont il est possible de repérer successivement la naissance, les avatars et la disparition »². Or, ce relevé quantitatif des occurrences, que nous avons au préalable réalisé, ne fait pas apparaître de lien certain, chez les romanciers de Minuit, entre un nombre élevé de mentions dans le texte et une qualité d'« objet durable ». Les objets dotés du plus grand nombre d'occurrences ne sont pas, en général, des éléments matériels dont on suit « la naissance, les avatars et la disparition ». Les chiffres les plus élevés tiennent au fait que, bien souvent dans ce corpus, un même objet est mentionné plusieurs fois sur une ou quelques pages, sans que le temps du récit corresponde à un temps long de l'histoire, pour reprendre les catégories de Gérard Genette³. Le récit se dilate à l'occasion de l'apparition d'un objet, mais celui-ci ne se charge pas nécessairement d'une quelconque importance diégétique, et il ne réapparaît pas toujours dans la suite du roman. Ce phénomène méritera bien sûr une analyse particulière, mais nous nous contentons de le pointer ici, afin de justifier notre choix de ne pas méthodiquement classer et détailler les objets, et de ne pas transposer des outils d'analyse très efficaces pour un certain corpus, mais qui conduiraient peut-être à manquer les spécificités de celui auquel nous avons choisi de consacrer cette étude.

Comment alors mesurer l'importance des objets quotidiens dans ces textes ? Comment saisir et caractériser le regard porté par leur entremise sur la quotidienneté ? Quel lien ce regard que nous propose le roman entretient-il avec les autres modes d'investigation du réel ?

Puisque toute vie quotidienne, qu'elle se déploie dans le monde réel ou dans le « monde possible » de la fiction est nécessairement située (géo-historiquement, et par là même sociologiquement), il paraît légitime de s'intéresser à la façon dont la place des objets dans notre société est problématisée et comprise par les sciences humaines, et en particulier

¹ Cité par Roland Le Huenen et Paul Perron, art. cit., p. 97.

² *Ibid.*, p. 100.

³ Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

par la sociologie, au-delà des éléments de définition que ces disciplines nous ont déjà permis d'élaborer. Il s'agit ainsi de se demander si le savoir que les sociologues retirent de leur observation des objets du monde contemporain nous aide à constituer un savoir sur les objets des romans et, si tel est le cas, de quel ordre est ce savoir. La pertinence ou la rentabilité interprétative d'une démarche qui repose sur la mise en commun d'outils et de matériaux tirés de domaines ou disciplines bien distincts nécessite en effet d'être interrogée. Si l'univers de la fiction est dans un rapport d'homologie avec le réel, les analyses que l'on consacrerait à ses objets ne risqueraient-elles pas d'être redondantes par rapport à celles que la sociologie fournit sur ceux du monde contemporain ? Autrement dit, si l'on considère que les objets de romans peuvent entretenir un rapport documentaire au réel, on risque soit d'illustrer par les textes les analyses sociologiques, soit de proposer des analyses qui n'auront pas la rigueur et la pertinence de celles prenant appui sur les objets du monde réel.

Il semble qu'il faille alors reformuler cette question ou en déplacer la perspective, et se demander plutôt si le statut qu'ont les objets dans la réalité sociale peut éclairer le statut que la voix narrative et le texte dans son ensemble accordent à ces mêmes objets. En somme, cela revient à se demander si le statut des objets dans la réalité sociale – leur rôle dans la « construction du social »¹ – nous permet de comprendre leur rôle dans la construction de l'ensemble textuel. Mais un nouvel obstacle méthodologique se révèle alors : quelle sociologie des objets faut-il privilégier pour l'étude du texte littéraire contemporain ? Faut-il, par exemple, mettre à l'épreuve les concepts forgés par la sociologie la plus contemporaine des objets ? Seules les études récentes prennent en effet en compte les nouveaux objets issus du progrès technique, comme le téléphone portable ou le canapé-lit, qui sont aussi apparus dans les romans contemporains. La sociologie des objets connaît bien un nouveau dynamisme en France depuis le début des années quatre-vingt dix, grâce à des approches qui croisent aussi parfois celles des anthropologues. Les programmes de recherche sont variés : les travaux d'Isabelle Garabau-Moussaoui et Dominique Desjeux², Jean-Pierre Warnier³, Bruno Latour⁴, Andréa Semprini⁵, ou encore Jean-Claude Kaufmann¹, forgent des concepts complémentaires

¹ Nous reprenons ici l'expression de Bernard Blandin, *La Construction du social par les objets*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2002.

² Isabelle Garabau-Moussaoui et Dominique Desjeux (dir.), *Objet banal, objet social. Les objets quotidiens comme révélateurs des relations sociales*, Paris, L'Harmattan, coll. « Dossiers sciences humaines et sociales », 2000.

³ Jean-Pierre Warnier et Marie-Pierre Julien (dir.), *Approches de la culture matérielle. Corps à corps avec l'objet*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁴ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, La Découverte, 1991.

⁵ Andréa Semprini, *op. cit.*

et parfois concurrents pour définir le statut des objets, lesquels sont des « instruments d'investigation »², des « médiateurs »³ ou des « opérateurs sociaux »⁴. Ces approches ont cependant toutes en commun la particularité de minorer la fonction sémiotique de l'objet, et de ne s'intéresser, dans une approche essentiellement microsociale, qu'aux usages de l'objet : celui-ci est revisité davantage comme un construit que comme un donné, on met l'accent sur le fait qu'il est utilisé, manipulé, approprié, domestiqué⁵. Les objets sont réintégrés dans l'interaction ou dans la pragmatique. Ces sociologies descriptives des usages mettent en évidence l'existence d'une « culture matérielle »⁶, c'est-à-dire d'un ensemble d'objets et d'espaces qui forment l'environnement matériel des acteurs sociaux. Mais il ne s'agit pas, pour elles, de considérer cette culture matérielle seulement sur le plan fonctionnel (les objets outils), sur celui de leur morphologie, sur celui de l'infrastructure dans laquelle se coule le monde social des représentations, ou de les considérer encore comme des signes ou des écrans qui ne font que refléter le statut social de leurs propriétaires. Car, pour ces sociologues, la démarche ignorerait le processus par lequel, grâce aux objets, se construit le « chez-soi », se différencient les sphères privées et professionnelles, ou se constituent différents espaces sociaux. Ces microsociologies sont alors particulièrement attentives aux charges émotionnelles attachées à l'échange, à la circulation et à la transmission des objets. Ces analyses concourent à l'évidence à l'élaboration d'une connaissance fine des ressorts de cette culture matérielle propre à notre société contemporaine. Et en mettant l'accent sur les pratiques et les usages, elles semblent aller dans le même sens que les romans qui tournent leur regard vers la vie quotidienne. Ces orientations actuelles de la sociologie des objets rendent pourtant difficile, nous semble-t-il, l'importation de ses concepts dans le domaine littéraire, tant les épistémologies des deux disciplines semblent alors diverger. Comme le précisent Isabelle Garabua-Moussaoui et Dominique Desjeux, avec la microsociologie des objets, il s'agit d'« analyser la pratique autour d'un objet », et surtout pas « les représentations ou les discours »⁷. Or, c'est bien de cet ordre-là que sont les objets dans les textes littéraires, et l'attention qui leur est portée est toujours au moins le fruit d'une stratégie discursive du narrateur. L'attention extrêmement minutieuse que porte la sociologie aux usages des objets la conduit à mettre en évidence, grâce aux études de terrain, des usages éminemment

¹ Jean-Claude Kaufmann, *La Trame conjugale : analyse du couple par son linge*. Paris, Nathan, coll. « Essais et recherches », 1992.

² *Ibid.*

³ Bruno Latour, *op. cit.*

⁴ Andréa Semprini, *op. cit.*

⁵ Voir l'introduction d'Isabelle Garabua-Moussaoui et Dominique Desjeux, *op. cit.*, p. 11-29.

⁶ Jean-Pierre Warnier, *op. cit.*

⁷ Isabelle Garabua-Moussaoui et Dominique Desjeux, *op. cit.*, p. 20.

singuliers des objets. Elle fournit une description bien plus détaillée des usages que ne saurait le faire le roman, qui tend inévitablement à la typification des actions, quand bien même ce type serait celui de « l'homme de la rue », de « l'homme banal ». Sans être pour autant à négliger, ces concepts sont finalement d'une faible rentabilité interprétative en littérature, et conduisent à tenir sur les romans un discours essentiellement descriptif, à la fois redondant et moins satisfaisant que ne l'est le propos sociologique quand il prend pour support de son analyse le monde réel.

Faut-il alors s'appuyer sur les études un peu plus anciennes que constituent les théories des sociologies de l'objet sémiologiques et critiques des années soixante et soixante-dix, et en particulier celle du Baudrillard du *Système des objets* ? Nous avons vu que le sociologue était d'un secours limité pour l'élaboration d'une définition des objets, mais qu'il mettait au jour leur statut de signe, et pouvait ainsi systématiser l'ensemble formé par les objets quotidiens. Il y aurait alors en quelque sorte homogénéité ou convergence possible des épistémologies sociologiques et littéraires, puisqu'il s'agirait de lire des signes, dans le monde social comme dans le texte littéraire. L'analyse sémiologique critique fournit un modèle non seulement descriptif, mais surtout interprétatif, qui pourrait constituer le soubassement à partir duquel s'organise la construction de l'ensemble textuel.

La référence à Baudrillard semble d'ailleurs constituer un lieu commun de la critique littéraire lorsqu'elle entreprend de commenter la présence des objets contemporains, dans les romans d'Echenoz notamment. Ainsi Sophie Deramond n'hésite-t-elle pas à commenter ce qu'elle nomme le « système des objets » d'Echenoz, en s'intéressant plus particulièrement aux « moyens modernes de communication [...] mis en œuvre pour pallier le manque [:] radios, tourne-disque, juke-box ou flippers, objets produisant du son ». Elle distingue, au sein de ce « système des objets », « la voiture [qui] vérifie ce postulat de Baudrillard (*Le Système des objets*) selon lequel, voiture et vitesse seraient l'antithèse aux “satisfactions statiques et immobilières de la famille”. » Pour Sophie Deramond, conformément à la logique baudrillardienne, « la radio, la télévision ou l'automobile [...] véhiculent une nouvelle forme de sacré, celle de la consommation comme réponse au vide et à l'absence. [...] [L]es objets incarnent les nouveaux rituels d'un bonheur inaccessible »¹.

¹ Sophie Deramond, « Les cercles concentriques de l'espace décrit chez Jean Echenoz », intervention pour la journée d'étude du 12 avril 2003 à Saint-Etienne sur les « objets architecturaux chez Jean Echenoz », consultable en ligne sur http://remue.net/cont/echenoz_deramond.html.

De même Alain-Philippe Durand place-t-il son étude du recyclage dans la littérature contemporaine, notamment chez Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint, sous le patronage du Jean Baudrillard de *La Transparence du mal*. Son article intitulé « Le troisième texte » rappelle en effet d'entrée de jeu que, selon le sociologue, « notre époque postmoderne est caractérisée par la perte de la notion d'originalité » : « La forme la plus avancée, la plus moderne, [...] est celle où l'original n'a plus même jamais lieu, puisque les choses sont d'emblée conçues en fonction de leur reproduction illimitée »¹. La référence à Baudrillard est tout aussi centrale dans *Un monde techno*², qui se propose de prendre la mesure de l'irruption dans la littérature française des objets technologiques.

Christine Jérusalem emprunte elle aussi à Baudrillard quelques-uns de ses concepts pour rendre compte du traitement de l'illusion dans les romans d'Echenoz : « Jean Baudrillard, souligne-t-elle, a mis en lumière la logique séduisante et fascinante de l'image, “logique immorale, au-delà du vrai et du faux, au-delà du bien et du mal, logique d’extermination de son propre référent”. » Selon elle, cette « dissolution du réel s’actualise de façon particulièrement intéressante dans le motif de la fenêtre qui scande les descriptions urbaines »³. Et dans certains passages, comme la mort filmée de Carla dans *Le Méridien de Greenwich*, « le lecteur est au cœur du simulacre et du crime parfait décrit par Baudrillard », puisque ce « qui est liquidé ici c’est, autant que Carla, le réel »⁴.

Fieke Schoots, quant à elle, réfute certes la tendance à lire le jeu citationnel fortement présent chez les « Jeunes auteurs de Minuit » selon la catégorie du « simulacre » chère à Baudrillard, qui permet toujours de conclure à « la perte définitive du référent » et de « préfigurer la “fin de l’art” »⁵. Lorsqu'elle parle de « simulacre », Fieke Schoots préfère entendre le concept en son sens deleuzien, lequel « ne se définit pas par “son degré de ressemblance au modèle” mais par “ses effets de ressemblance” »⁶. De sorte que « la dichotomie entre un modèle et sa copie ne tient pas [...] ». La diégèse n’imite pas la réalité mais

¹ Alain-Philippe Durand, « Le troisième texte », consultable sur <http://tell.fl.purdue.edu/RLA-Archive/1997/French-html/Durand,Philip.htm>

² Alain-Philippe Durand, *Un monde techno. Nouveaux espaces électroniques dans le roman français des années 1980-1990* [préface de Marc Augé], Berlin, Weidler, 2004.

³ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 125 pour les deux citations. La citation de Baudrillard est tirée de « Au-delà du vrai et du faux ou le malin génie de l'image », in *L'Ère du faux*, Paris, Autrement, n°4, 1992.

⁴ *Ibid.*, p. 184. La référence renvoie à Jean Baudrillard, *Le Crime parfait*, Galilée, 1994. Christine Jérusalem rappelle en note la définition que donne Jean Baudrillard du « crime parfait » dans *Mots de passe*, Pauvert, 2000, p. 75 : « Le crime parfait serait l'élimination du monde réel ».

⁵ Fieke Schoots, « Passer en douce à la douane » – *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 97-99.

⁶ *Ibid.*, p. 209-210. Les citations auxquelles se réfère Fieke Schoots sont extraites d'André Colombat, *Deleuze et la littérature*, New York-Bern-Frankfurt am Main, Paris, Peter Lang, 1990, p. 23.

la transforme », et qu'au lieu « de se donner pour la réalité, le simulacre minimaliste présente des formes irréelles »¹. Mais lorsqu'elle s'attache à l'omniprésence des « objets insignifiants de la société post-industrielle » dans ces romans, c'est bien sur les analyses de Baudrillard qu'elle s'appuie. La critique affirme en effet que,

[d]ans les ouvrages minimalistes « masculins », un certain nombre d'objets n'ont aucune autre fonction apparente que de créer [un] « effet de réel », c'est-à-dire de connoter le réel d'une société « post-industrielle » ou « postmoderne ». Pour être superflus, les gadgets ne sont pas insignifiants : d'après Baudrillard, leur pratique n'est ni de type utilitaire, ni de type symbolique, mais ludique. [...] En l'occurrence, loin de renforcer l'illusion de vraisemblance, ces objets-ci ont un effet d'aliénation. Echenoz a affirmé qu'il a « toujours été frappé par ce caractère poétique des choses courantes, dérisoires »².

Si la référence à Baudrillard permet facilement de lier omniprésence des objets et aliénation, on comprend difficilement, nous semble-t-il, l'équivalence établie entre cette signification assignée aux objets de romans et le « caractère poétique des choses courantes, dérisoires » reconnu par Echenoz. Le réflexe critique en vertu duquel les commentaires attachés à la présence des objets dans les romans contemporains sont inéluctablement assortis d'une référence à Baudrillard brouille souvent la lecture même du roman, et biaise, en fait, la mise au jour de ses enjeux.

Il nous semble ainsi que ce tropisme critique doit être interrogé, et qu'il faut, en particulier, en mesurer les implications et les prolongements. Si les thèses de Baudrillard ont pu créer l'intelligibilité de la société nouvelle qui a pris son essor durant les Trente Glorieuses, il n'est pas pour autant certain qu'elles concourent à la mise au jour des particularités de l'état nouveau de société qu'inaugure la fin de ces mêmes Trente Glorieuses. Ainsi, si l'on postule que le roman situant son action dans le monde contemporain de son écriture entretient avec ce monde une relation d'homologie, et que la lecture et l'étude d'un roman nous dispensent un savoir sur lui, on peut douter qu'un système qui ne convient plus à une époque donnée rende intelligibles les productions littéraires de cette époque. On pourra objecter à cette suspicion portée sur l'intérêt actuel des thèses de Baudrillard le fait que la pensée de ce dernier a elle-même évolué au fil du temps. La notion de simulacre et les réflexions sur l'omniprésence du virtuel ont été forgées à partir des années quatre-vingt³. Toutes ont cependant en commun de reposer sur une même méthode, celle qui consiste à

¹ *Ibid.*, p. 210.

² *Ibid.*, p. 163.

³ *Simulacre et simulation* est paru en 1981 aux éditions Galilée.

exacerber les phénomènes pour les rendre visibles, et ont de ce fait pour corollaire un regard particulier – et plutôt apocalyptique – sur la vie quotidienne.

Mais surtout, comme on tentera de le montrer, toutes les réflexions du sociologue sont sous-tendues par une même axiologie dont il faut mesurer les tenants et les aboutissants si l'on veut exploiter en connaissance de cause ses notions et concepts.

B. Puissance maléfique des objets ? Objet et axiologie chez Baudrillard

Le système des objets de Baudrillard se structure en quatre sous-systèmes : « le système fonctionnel ou le discours objectif », « le système non-fonctionnel ou le discours subjectif », « le système méta- et dysfonctionnel : gadgets et robots », et « le système socio-idéologique des objets et de la consommation ». Le système dans son ensemble trouve sa cohérence dans la notion de consommation, qui est le « système culturel, infra- ou transculturel [sur lequel est fondée la] quotidienneté vécue [des objets], et éclaire le « processus par [lequel] les gens entrent en relation avec [les objets] et [...] la systématique des conduites et des relations humaines qui en résulte »¹. La consommation est inséparable du statut de signe des objets, puisqu'elle est « une activité de manipulation systématique des signes », et que « [p]our devenir objet de consommation, il faut que l'objet devienne signe ». Le statut spécifique d'objet de consommation mis en évidence ici est donc tout autant le présupposé que le point d'aboutissement de la démonstration de Baudrillard. Envisager dans les romans les objets comme des objets-signes formant système, à la manière de Baudrillard, revient donc nécessairement, sous peine d'incohérence, à inclure les objets romanesques dans ce même système signifiant de la consommation. Baudrillard a d'ailleurs tracé lui-même la voie d'une lecture des objets de roman selon la grille d'analyse qu'il a élaborée, puisque *Le Système des objets* s'achève sur une lecture des *Choses* de Perec². Nous souhaitons donc nous demander ce qu'implique une lecture baudrillardienne des objets dans des romans contemporains qui placent résolument leur action dans la vie quotidienne et accordent une place ou un regard particulier aux objets.

Le « système des objets » de Baudrillard est certes descriptif³, mais il se veut avant tout critique. Il s'agit bien, en effet, de mettre au jour une idéologie masquée et de trouver un

¹ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 278-282.

³ Le sous-système consacré au « système fonctionnel » classe par exemple les objets selon qu'ils appartiennent aux « structures de rangements » ou aux « structures d'ambiance ». Les structures d'ambiance sont ensuite

critère permettant de justifier un positionnement éthique par rapport à elle. La question des valeurs court ainsi tout au long de l'œuvre de Baudrillard, même quand il s'agit pour lui de penser le dépassement de leur opposition¹. Pour prendre la mesure de la portée critique du *Système des objets*, il faut envisager l'œuvre à la lumière d'autres écrits du sémiologue, qui en éclairent les enjeux axiologiques. Ce n'est qu'à cette condition qu'il sera possible de dégager les conditions pertinentes pour l'établissement d'une systématique des objets quotidiens de romans, et pour que soit rendue productive l'interprétation des textes à l'aide des notions baudrillardiennes.

Le « système des objets » trouve sa cohérence, on l'a dit, dans l'existence d'une société de consommation dont il est à la fois le fondement et la preuve. C'est donc tout naturellement qu'immédiatement après la publication du *Système* Baudrillard précise et développe les ressorts de cette *Société de consommation* qu'il a démasquée. Dans ce livre, paru en 1970, Baudrillard file la métaphore religieuse pour décrire le fonctionnement de cette société, évoquant la « liturgie formelle des objets »² ou encore le « statut miraculeux de la consommation »³ et même la « mystique de la sollicitude » et le « culte de la sincérité »⁴, laissant penser que les objets organisent les contours de la religion nouvelle de l'homme moderne, et que c'est donc à partir d'eux qu'il faut repenser l'ancienne dualité du Bien et du Mal. À une époque où « Dieu est mort » et dans un système régi par les stratégies de distinction et de conformité, les objets constituent, dit-il, pour les consommateurs, « la preuve d'un salut par les œuvres à défaut d'un salut par la grâce »⁵. Ils seraient donc l'instrument du Bien, la voie choisie par notre société de consommation pour atteindre le Bonheur, lui-même mesurable et quantifiable. Mais Baudrillard ne cessant de démontrer que la possession d'objets ne peut s'avérer que décevante puisque ceux-ci sont des simulacres, on comprend que l'axiologie doive être inversée, et que les objets nous séduisent en vertu de leur puissance maléfique. En conclusion de *La Société de consommation*, Baudrillard évoque même le « pacte avec le Diable »⁶, pour dire tout d'abord que celui-ci n'est plus possible, puisqu'il n'y a plus aucune transgression ni démesure dans les figures du consommateur, avant d'affirmer

distinguées par le fait qu'elles jouent d'une « couleur » ou d'un « matériau », d'une gestuelle et de « formes » ou d'une « stylisation ».

¹ Jean Baudrillard, *Mots de passe* [2000], Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2004, p. 17-18 : « Il est peut-être utopique de prétendre passer au-delà de la valeur, mais c'est une utopie opératoire, une tentative pour penser un fonctionnement plus radical des choses. »

² Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, op. cit., p. 15-56.

³ *Ibid.*, p. 26-35.

⁴ *Ibid.*, p. 252-277.

⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁶ *Ibid.*, p. 299-316.

que, si pacte avec le diable il y a néanmoins, c'est la société dans son ensemble qui l'a conclu, acceptant de vendre toute transcendance et toute finalité.

C'est ce statut exclusif de l'objet-signe comme objet de consommation qui lui confère une puissance quasi maléfique. En effet, prenant le pas sur le sujet, l'objet apparaît doté d'une véritable volonté. Aussi surprenante que puisse paraître cette affirmation, Baudrillard la revendique comme centrale dans sa démarche. Dans *Mots de passe*, un livre qu'il fait paraître en 2000, où il passe en revue les notions essentielles autour desquelles s'articule sa pensée, il dit en effet, commentant son choix de s'intéresser aux objets :

Dès le début, j'ai choisi cet angle parce que je voulais me désolidariser de la problématique du sujet [...] ce qui m'a vraiment intéressé, ce n'est pas tant l'objet fabriqué en soi mais ce que les objets se disaient les uns aux autres, le système de signes et la syntaxe qu'ils élaboraient. Et surtout le fait qu'ils renvoyaient à un monde moins réel que pouvait le laisser croire l'apparente toute puissance de la consommation et du profit [...] [l']objet désignait donc le monde réel mais aussi son absence – et en particulier celle du sujet¹.

Son insistance sur l'absentement du sujet prépare en fait l'autonomisation complète du système des objets, et la possibilité pour eux de se doter d'une vie propre. Baudrillard précise que son sentiment était « que l'objet était presque doué de passion, ou du moins qu'il pouvait avoir une vie propre, sortir de la passivité de son usage pour acquérir une sorte d'autonomie et peut-être même une capacité de se venger d'un sujet trop certain de le maîtriser »². On ne peut qu'être étonné de l'idée d'une « passion » ou d'une « vengeance » qui serait le propre des objets. S'il ne s'agit à première vue que d'une métaphore, elle est loin cependant d'être innocente, puisque c'est elle qui conditionne la possibilité ultérieure de parler de puissance maléfique spécifique au monde des objets : la vengeance est anthropologiquement un sentiment négatif et destructeur, de sorte que Baudrillard ne formule pas, on le voit, une axiologie nouvelle, mais transpose seulement, dans un premier temps, un système de valeurs traditionnel à ce qu'il nomme le système des objets. Il ajoute ensuite, parlant de l'objet :

L'échange dont il est le support reste inassouvi. Il est certes médiateur mais en même temps, parce qu'il est immédiat, immanent, il brise cette médiation. Il est sur les deux versants, à la fois comblant et déceptif ; ainsi procède-t-il peut-être de cette part maudite dont parlait Bataille, qui ne sera jamais résolue, jamais rédimée. Il n'y a pas de Rédemption de l'objet, quelque part il y a un « reste », dont le sujet ne peut s'emparer, qu'il croit pallier par la profusion, l'amoncellement, et

¹ Jean Baudrillard, *Mots de passe*, op. cit., p. 11-12.

² *Ibid.*, p. 12.

qui n'aboutit qu'à multiplier les obstacles à la relation. [...] L'objet a un rôle dramatique, c'est un acteur à part entière [...]¹.

C'est ainsi parce que l'objet est, pour Baudrillard, doté d'une volonté, d'une capacité d'agir sur le cours des choses et d'échapper à l'emprise humaine, qu'il peut y avoir, dira-t-il dans *Les Stratégies fatales*, un « malin génie de l'objet [qui] s'exprime dans la forme extatique de l'objet pur, dans sa stratégie victorieuse de celle du sujet ». Cette stratégie n'est autre pour lui que « le principe du Mal », le signe que l'univers n'est jamais « dialectique » mais toujours « voué aux extrêmes », jamais « à l'équilibre », toujours travaillé par « l'antagonisme radical », n'atteignant jamais ni « la réconciliation ni [...] la synthèse »². Ce Malin génie que Descartes ne faisait que supposer pour mettre en œuvre son doute méthodique, Baudrillard le pose sans aucune réserve comme hypothèse centrale de son système interprétatif. Il peut ainsi déclarer, de manière apocalyptique : « Imaginez un bien qui resplendirait de toute la puissance du Mal : c'est Dieu, un dieu pervers créant le monde par défi et le sommant de se détruire lui-même »³. L'idée du dieu pervers, comme celle du Malin génie, amorce en fait ce qui sera finalement au cœur de la pensée du Mal de Baudrillard, à savoir celle de la perpétuelle réversibilité des phénomènes : le Mal n'est pour lui pas là où l'on croit le voir, mais il se déguise sous les traits du bien, c'est-à-dire, en fait, du bon et du bénéfique, pour mieux nous séduire. Le « paradis matériel », celui dans lequel nous sommes donc supposés vivre, aurait en réalité un « goût fatal »⁴, le fatal étant ce qui « contredit toutes les causalités, qui vient d'ailleurs mais avait cette destination secrète »⁵. La puissance maléfique des objets tient donc à leur statut de simulacre. Mais, selon ce qu'affirme Baudrillard dans *Le Système des objets*, ils ne deviennent pas simulacres sous l'effet de la manipulation d'une instance transcendante diabolique, mais par le statut de signe que leur confère leur existence au sein du système signifiant de la consommation. On peut s'étonner de cette revendication d'une totale immanence du Mal, difficilement conciliable avec l'idée d'une « destination secrète », laquelle semble supposer justement une volonté transcendante. Malgré tout, pour Baudrillard, un objet pris isolément n'est pas trompeur. Ce qu'il nomme l'« ironie » des objets (on se rappelle que l'ironie est l'attribut du Diable), laquelle est le support des « stratégies fatales », ne se mesure qu'à l'échelle du système dans son ensemble. Celui-ci est animé par une réversibilité perverse en vertu de laquelle, « la plupart du temps,

¹ *Ibid.*, p. 13-14.

² Pour toutes ces dernières citations, Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Grasset, 1983, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 13-14.

⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵ Jean Baudrillard, *Mots de passe, op. cit.*, p. 69, « Le destin ».

dit-il, toutes les tentatives pour faire le bien produisent, à moyen ou à long terme, le mal. Le contraire existe aussi d'ailleurs, où le mal aboutit à un bien »¹.

En fait, cette idée des « stratégies fatales », qui marque le passage d'une puissance du Mal conçue comme œuvre d'une instance maléfique, à celle d'un principe du Mal immanent au système, principe qui soutient tout son discours de la réversibilité du Bien et du Mal, est déjà présente dans *Le Système des objets*. Dans la partie qu'il consacre aux « gadgets et robots », plus précisément dans le chapitre intitulé « Les avatars de la technique », Baudrillard affirme : « Ainsi peut-on suivre les mythologies fonctionnelles, nées de la technique elle-même, jusqu'à une espèce de fatalité où cette technique de maîtrise du monde cristalliserait en une finalité inverse et menaçante »². Comme il n'y a plus de transcendance, puisque dans le système des objets « les prestiges de la transcendance ont cédé la place à ceux de l'ambiance »³, le Mal ne peut plus être une instance (le diable), un moment (celui du pacte) ou un acte (la transgression), il devient un processus inéluctable. « [S]ous couleur, dit-il, d'afficher toutes les métamorphoses d'une santé prodigieuse, l'objet saturé d'avance s'épuise en convulsions formelles et en changements à vue⁴. » On le voit, le système des objets sécrète sa propre énergie, il s'autoalimente, pour le meilleur, mais surtout pour le pire. Si le système des objets se retourne contre les hommes, c'est que ceux-ci, en vertu d'un processus psychanalytique classique, y ont investi toutes leurs pulsions libidinales : en retour, on assiste, selon Baudrillard, à

l'irruption des énergies enchaînées dans les symboles mêmes de la maîtrise du monde que sont les objets techniques. C'est cette postulation contradictoire à vaincre la fatalité et à la provoquer qui se reflète dans l'ordre technique de production, lequel, tout en produisant sans cesse, ne peut que produire des objets fragilisés, en partie dysfonctionnels, voués à une mort rapide, travaillant ainsi à leur destruction en même temps qu'à leur production⁵.

Les objets quotidiens sont donc, pour Baudrillard, une espèce de cas d'école, qui permet de mettre en lumière un « principe du Mal » à l'œuvre dans l'ensemble de l'univers, un principe de réversibilité de tous les phénomènes, du Bien en Mal, et du Mal en Bien. Cette réversibilité est d'abord caractéristique des systèmes d'échanges symboliques qu'ont identifiés les anthropologues, mais elle se révèle, sous la plume du sémiologue, la clef interprétative de notre monde contemporain, fondé en apparences seulement sur un système

¹ *Ibid.*, p. 80-81, « La dualité ».

² Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, *op. cit.*, p. 174.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵ *Ibid.*, p. 185.

de valeurs dialectique. Baudrillard pense avoir trouvé, dans ce qu'il nomme le « cynisme », « l'ironie » ou « le fatal », « l'ordre secret des choses »¹. Pour comprendre le monde, il faut donc encore, selon lui, « accepter deux niveaux de pensée : une pensée causale, rationnelle, correspondant au monde newtonien dans lequel nous vivons, et un autre niveau de pensée, beaucoup plus radical, qui ferait partie de cette destination secrète du monde dont elle serait une sorte de stratégie fatale »². En passant d'une puissance du Mal à un principe du Mal, Baudrillard pense évacuer tout jugement axiologique, parce qu'il n'y a plus de « point fixe à partir duquel on puisse déterminer ce qui est totalement bien ou totalement mal »³. Il peut ainsi intituler l'un des chapitres des *Stratégies fatales* : « Pour un principe du Mal », et y affirmer que c'est ce principe « qui nous sauvera »⁴, parce que c'est la dualité qui est « la source véritable de toute énergie »⁵. « Ce n'est, dit-il encore, ni la moralité ni le système positif de valeurs d'une société qui la fait progresser, c'est son immoralité et son vice »⁶.

Gardant maintenant à l'esprit que le système des objets et de la consommation prend sens replacé dans la perspective d'une pensée plus générale – ce principe de réversibilité qui constitue le « principe du Mal » – nous pouvons nous demander si les propositions du sémiologue permettent de dégager les enjeux de romans saturés par la présence d'objets quotidiens.

C. Pertinence et limites d'une systématique des objets quotidiens – un système critique pour des romans théétiques

Comme le résume Baudrillard à la fin du *Système des objets*, « [l]a consommation [...] ne se définit ni par l'aliment qu'on digère, ni par le vêtement dont on se vêt [...] mais par l'organisation de tout cela en substance signifiante ; elle est *la totalité virtuelle de tous les objets et messages constitués dès maintenant en un discours plus ou moins cohérent* ». De sorte que, « pour devenir objet de consommation, il faut que l'objet devienne signe [...] donc arbitraire [...] mais prenant sa cohérence, et donc son sens, dans une relation abstraite et

¹ Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, op. cit., p. 103.

² Jean Baudrillard, *Mots de passe*, op. cit., p. 86.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, op. cit., p. 266.

⁵ Jean Baudrillard, *Mots de passe*, op. cit., p. 81.

⁶ Jean Baudrillard, *Ibid.*, p. 103.

systematique à tous les autres objets-signes. [...] [I]l est consommé – non jamais dans sa matérialité, mais dans sa différence »¹.

Lorsque l'on se demande si les hypothèses de Baudrillard permettent d'interpréter avec pertinence des romans contemporains dans lesquels la dimension quotidienne de l'existence est mise en évidence par l'entremise des objets, on cherche en fait à savoir s'il est possible de mettre au jour un système de relations reliant ces objets, et dont le dévoilement constituerait une clef d'interprétation pertinente de ces romans. Plus que le détail des objets eux-mêmes, ce serait alors le système de relations les unissant qui permettrait de prendre la mesure de leur omniprésence significative dans ces textes. Mais, comme le note précisément Gérard Genette dans son étude intitulée « Structuralisme et critique littéraire »,

les structures ne sont pas, à beaucoup près, des objets de rencontre, ce sont des systèmes de relations latents, conçus plutôt que perçus, que l'analyse construit à mesure qu'elle les dégage, et qu'elle risque parfois d'inventer en croyant les découvrir [...]. La question n'est pas tant, en effet, de savoir s'il y a ou non un système de relations dans tel ou tel objet de recherches, puisqu'il y en a évidemment partout, mais de déterminer l'importance relative de ce système par rapport aux autres éléments de compréhension [...]².

On touche là un problème essentiel pour la question qui nous occupe. Si l'on peut toujours organiser les objets de roman en système, dans quelle mesure ce système est-il analogue à celui constitué par le travail de Baudrillard, et à quelles conditions ce « système des objets » peut-il être considéré comme un prisme pertinent pour la lecture desdits romans ? Inversement, peut-on déterminer des choix formels ou stylistiques qui minorent l'importance relative de la pensée systématique pour cerner les enjeux du texte et définir le regard particulier qu'il porte sur la vie quotidienne ?

Chez Baudrillard, c'est la signification d'ensemble du discours des objets organisés en système qui rejaillit rétroactivement sur les objets eux-mêmes, et c'est elle qu'il faut d'abord mettre en lumière plus que le détail de la présence ou non de tel ou tel objet dans le système. Prenant sens dans le processus dynamique et illimité de la consommation, « [l]es objets/signes dans leur idéalité s'équivalent et peuvent se multiplier à l'infini : ils le doivent pour combler à tout instant une réalité absente »³. C'est pourquoi, si l'on veut qu'une lecture s'appuyant sur

¹ Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, op. cit., p. 277.

² Gérard Genette, « Structuralisme et critique littéraire », in *Figures I* [1966], Seuil, coll. « Points Essais », 1976, p. 155.

³ *Ibid.*, p. 283.

les notions forgées par Baudrillard éclaire les enjeux d'un roman, il faut que l'énoncé de celui-ci soit fortement thétique. Il n'y a système d'objets que si les objets-signes sont tout entier soumis au système de significations tyrannique de la consommation.

C'est bien la démarche interprétative qu'adopte Baudrillard lorsqu'il lit *Les Choses* de Perec. Lorsqu'il cite la longue description initiale de l'intérieur idéal de Jérôme et Sylvie, ce n'est pas le détail mais l'ensemble du passage qu'il commente : « il est clair que rien ici, malgré l'espèce de nostalgie dense et moelleuse de cet "intérieur", n'a plus de valeur symbolique. [...] [N]ulle relation humaine n'est ici inscrite dans les choses : tout y est signe, et signe pur. [...] Nous sommes dans l'univers de la consommation¹. » Puis il ajoute : « La relation ne s'enlise pas dans la positivité absolue des objets, elle s'articule sur les objets comme sur autant de points matériels d'une chaîne de signification – simplement cette configuration significative des objets est la plupart du temps pauvre, schématique, close, il ne s'y ressasse que l'idée d'une relation qui n'est pas donnée à vivre². » De la sorte, « les objets de consommation constituent un lexique idéaliste de signes, où s'indique dans une matérialité fuyante le projet même de vivre. [...] [I]l n'y a plus de projet, il n'y a plus que des objets. Ou plutôt le projet n'a pas disparu : il se satisfait de sa réalisation comme signe dans l'objet. L'objet de consommation est ainsi ce en quoi le projet se "résigne" »³.

Comme en témoigne le lexique dont use Baudrillard, et notamment les pronoms de la totalité « rien » et « tout », les objets du roman de Perec se lisent de manière globale comme autant de preuves de la visée critique du texte : entièrement soumis à la logique systématique de la consommation, ils sont aussi le support d'un jugement axiologique que révèle le commentaire de Baudrillard à travers une triade d'adjectifs péjoratifs : « pauvre, schématique, close ». La démarche de Baudrillard tend ainsi à considérer le texte de Perec comme une illustration cohérente et univoque de sa propre théorie descriptive et critique du système des objets à l'heure de la société de consommation. Quoique l'énonciation, dans le livre de Perec, soit essentiellement ironique et par là même ambiguë, Baudrillard désamorce la charge potentiellement laudative du passage et de l'œuvre, pour faire de l'énoncé un propos sociologique critique homologue à celui qu'il élabore : les objets, organisés en un système soumis au régime de signification de la consommation « décrivent le vide de la relation, lisible partout dans l'inexistence l'un à l'autre des deux partenaires »⁴. C'est bien la preuve de

¹ *Ibid.*, p. 279.

² *Ibid.*, p. 280.

³ *Ibid.*, p. 281-282.

⁴ *Ibid.*, p. 280.

leur puissance maléfique, puisque trompeurs, déceptifs, et n'assouvissant jamais le désir qu'ils suscitent, ils déshumanisent la vie humaine, la vident de sa substance au profit d'un simulacre de relations intersubjectives. Ce qui se présente comme désirable s'avère sans saveur, à l'image du « festin somptueux » servi à Jérôme et Sylvie à la fin des *Choses*, qui se révèle « franchement insipide »¹. Le système de la consommation est intrinsèquement pervers et les objets en sont le bras armé, puisque « [c]ette conversion de l'objet vers un statut systématique de signe implique une modification simultanée de la relation humaine, qui se fait relation de consommation [...]. On voit que ce qui est consommé, ce ne sont jamais les objets, mais la relation elle-même – signifiée et absente, incluse et exclue à la fois, c'est l'idée de la relation qui se consomme dans la série d'objets qui la donne à voir »².

On le sait, Perec tentera de récuser les lectures exclusivement sociologiques et critiques de son premier roman³. Pourtant, si celles-ci n'épuisent pas le sens de l'œuvre, elles en révèlent au moins un pan majeur, et sont en adéquation avec l'inspiration sémiologique que l'auteur revendique, celle des *Mythologies* de Barthes. Perec accepte donc bien, un moment au moins, de rapporter le propos des *Choses* à un énoncé axiologique péjoratif qui marque un positionnement critique à l'égard du système signifiant de la consommation. La lecture sémiologique systématique est ainsi pertinente lorsque l'œuvre peut être ramenée à un énoncé critique sur la société de consommation, que celui-ci soit manifeste ou latent. Dans ce dernier cas cependant, le parti pris interprétatif demande à être interrogé et pondéré s'il se confronte à des stratégies énonciatives capables de brouiller et de minorer cet énoncé critique.

a) *La Femme gelée* d'Annie Ernaux : le piège des objets

Le cas du roman d'Annie Ernaux, *La Femme gelée*⁴, est particulièrement intéressant dans le cadre d'une réflexion sur les conditions de possibilité d'une lecture baudrillardienne des objets de romans. Évidemment, les objets y abondent et constituent le support du discours de la narratrice. Ils sont, tout au long du roman, les marqueurs du vécu de sa vie quotidienne, et leur évolution signale les transformations du mode de vie et de conscience de la jeune femme. Les objets de la société de consommation sont ainsi clairement opposés à d'autres

¹ Pour les deux citations, Georges Perec, *Les Choses*, op. cit., p. 158.

² Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, op. cit., p. 277.

³ « “Le Bonheur est un processus... on ne peut pas s'arrêter d'être heureux” – Entretien avec Marcel Benabou et Bruno Marcenac », art. cit. : « Ceux qui se sont imaginé que je condamnais la société de consommation n'ont vraiment rien compris à mon livre. »

⁴ Annie Ernaux, *La Femme gelée* [1981], Folio, 1987. Les références des citations extraites de ce livre seront indiquées entre parenthèses, précédées de l'abréviation FG.

façons d'envisager les objets. Mais surtout, cette œuvre est la dernière dans laquelle Annie Ernaux fonde son écriture dans la forme romanesque. À partir de *La Place*¹, en effet, elle renonce à toute fiction, mais plus encore à tout ce qui pourrait s'apparenter à un quelconque modèle traditionnel de roman, pour lui préférer la forme plus libre du récit. Les explications qu'elle avance pour justifier ce changement de manière peuvent nous éclairer sur les raisons qui faisaient *a contrario* du roman autobiographique une forme parfaitement adéquate pour réaliser le projet qui était le sien dans *La Femme gelée* et qui, pour la question qui nous concerne, rendent en partie pertinents les outils forgés par Baudrillard.

Les trois romans autobiographiques d'Annie Ernaux (*Les Armoires vides*², *Ce qu'ils disent ou rien*³, *La Femme gelée*) sont construits sur le « mode transgression/dérision ». Le premier, par exemple,

représente (il s'agit bien de *mimesis*) la vision d'un "je" petite fille, à l'aise dans son milieu d'origine, découvrant à l'école privée d'autres règles, un autre monde, apprenant à vivre dans deux mondes à la fois, d'abord sans difficulté, puis avec rejet du premier monde et des parents à l'adolescence. Mais cette représentation, qui est en même temps analyse du processus de la déchirure sociale, s'exerce depuis un point de départ (un avortement [...]) qui impose la dérision, comme mode d'appréhension général, du "dire" de l'ascension sociale, de l'acculturation réussie, provoquant la scission secrète avec le milieu d'origine⁴.

Mais *La Place* ne peut plus adopter le même schéma, en particulier parce qu'il ne s'agit plus pour la narratrice de n'envisager que sa propre vie, mais celle de son père :

Ainsi, il m'est apparu que me placer dans la perspective d'un "roman", faire de mon père un personnage, de sa vie un destin fictif, était une trahison de la réalité, pire, la trahison transposée dans l'écriture⁵.

[L']écriture de la dérision me procurait dans le même temps la satisfaction de dénoncer et celle de constituer un autre réel [...]. Le passage du "je" des premiers livres au "il" dans *La Place*, du roman au "non-roman", a entraîné une remise en cause de cette écriture de la dérision. Celle-ci m'est apparue impossible pour évoquer la vie et la culture de mon père⁶.

Le roman, tel que le conçoit alors Annie Ernaux, s'énonce rétrospectivement, et son point d'énonciation, source de dérision violente, le structure selon une axiologie fortement marquée. Bien que *La Femme gelée* soit un roman de la quête de soi, le jugement de valeur

¹ Annie Ernaux, *La Place* [1984], Folio, 1986.

² Annie Ernaux, *Les Armoires vides* [1974], Folio, 1984.

³ Annie Ernaux, *Ce qu'ils disent ou rien* [1977], Folio, 1989.

⁴ Philippe Vilain, « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question – Entretien avec Annie Ernaux », *Roman* 20/50, n°24, décembre 1997, p. 142.

⁵ *Ibid.*, p. 142-143.

⁶ *Ibid.*, p. 145.

est connu d'avance, seules les modalités du processus qui l'ont conduite à se transformer progressivement en femme gelée restent à comprendre : « l'image attendrissante du jeune couple moderno-intellectuel pourrait encore m'attendrir, remarque-t-elle, si je ne voulais pas chercher comment on s'enlise, doucement. En y consentant lâchement » (*FG*, p. 130). De la frénésie d'achats d'objets neufs et distinctifs qui a été celle du couple, la narratrice connaît « le revers, l'engrenage insoupçonné devant les vitrines » (*FG*, p. 153). La forme romanesque ainsi conçue est particulièrement propice à la mise en place d'un univers dans lequel tout converge inéluctablement vers une fin connue d'avance, qui transforme le récit de vie en destin. À l'évidence, ces traits assimilent la forme ici envisagée à ce que Susan Suleiman a isolé comme roman à thèse. La critique nous rappelle en effet que

l'histoire racontée dans un roman à thèse est essentiellement téléologique – elle est déterminée par une fin qui lui préexiste, et qui la dépasse. L'histoire appelle une interprétation univoque, laquelle à son tour appelle une règle d'action applicable (au moins virtuellement) à la vie réelle du lecteur. L'interprétation et la règle d'action peuvent être soit énoncées par un narrateur qui “parle avec la voix de la Vérité” (qui fait figure d'autorité absolue), soit suppléées, d'après les indices textuels et contextuels, par le lecteur¹.

Chaque élément de la narration a pour fonction de faire signe vers le sens global de l'œuvre, chaque objet est dépositaire de la totalité romanesque. Par leur inscription dans une forme romanesque structurée par une axiologie critique évidente, l'éventail de significations des objets se ferme et ne fait plus signe que vers l'aliénation dont est source, pour les femmes en particulier ici, la bourgeoise société de consommation. Le roman d'Annie Ernaux est donc d'emblée éminemment situé. Toute sa stratégie discursive vise à ramener sa vie quotidienne à ses déterminations sociologiques. C'est ainsi par le truchement des objets que la narratrice peut transmettre au lecteur son expérience décevante d'intellectuelle au foyer. Le récit de vie se fait alors *exemplum*, et ne masque aucunement le caractère fortement thétique de son propos. Comme le notait d'ailleurs Susan Suleiman, « l'assimilation à l'*exemplum* permet de voir que le roman à thèse impose non seulement un sens, mais une axiologie. Il propose des valeurs. Seule la présence d'un système de valeurs inambigu (dualiste) permet à l'*exemplum* – et au roman à thèse – d'aboutir à des règles d'action »².

Les objets de consommation sont présents à chaque instant de la vie de femme mariée de la narratrice de *La Femme gelée*, mais leur entrée en scène avait déjà été annoncée dans la première partie du roman, à l'occasion de l'épisode de la promenade dans les allées de la foire

¹ Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983, p. 70.

² *Ibid.*, p. 71.

commerciale, entre « les kilomètres de salle à manger, chambres, aspirateurs, batteurs, mixers, [l]es démonstrateurs [qui] râpent des carottes dans tous les coins, cuisent des œufs sur des poêles miraculeuses [...] la salle de bain rose, la télévision » (*FG*, p. 102). Une éloquente prolepse complète quelques pages plus loin la liste : « Quatre années. La période juste avant. Avant le chariot du supermarché, le qu'est-ce qu'on va manger ce soir, les économies pour s'acheter un canapé, une chaîne hi-fi, un appart » (*FG*, p. 109). Mais si ces objets paraissent redoutables à la très jeune fille (« j'avais l'impression d'être dans les monstrueuses coulisses, bourrées d'accessoires, d'une pièce qui me faisait horreur » (*FG*, p. 102)), et détestables à la narratrice qui jette un regard rétrospectif critique sur l'époque de sa vie où ces objets constituaient son quotidien, ils ont bien été chargés d'un fort potentiel de séduction pendant les premières années de la vie des jeunes mariés. Cette période est celle où fonctionnent à plein les mécanismes identifiés par Baudrillard : les objets ont une fonction distinctive, même et surtout si celle-ci cherche à se masquer derrière un discours fonctionnel. C'est ce que le sociologue nomme le « simulacre fonctionnel »¹. Le jeune couple bourgeois s'équipe progressivement parce qu'« il serait fou d'habiter dans un F3 tout nu » (*FG*, p. 152), et parce que « le frigo lumineux avec une pédale pour ouvrir avec le pied quand on a les mains encombrées » (*FG*, p. 153) facilite vraiment la vie. Les objets qui « un à un [...] entrent dans [leur] vie, se disposent autour d'[eux] » (*FG*, p. 152), se révèlent bien d'évidents marqueurs sociaux : « Elle fonctionne bien la société, devinez à quoi un jeune ménage va employer ses premiers sous. Un lampadaire en bois tourné espagnol, une glace ancienne, une table à jeux, un vieux piano, des rideaux voile plein jour » (*FG*, p. 151-152). On ajouterait sans difficulté à ces lignes les commentaires que Baudrillard consacre à « l'objet ancien »². L'adhésion sans réserves à la société de consommation n'est cependant pas sans poser de problème à de jeunes intellectuels pétris de la pensée de Marcuse, si bien qu'il leur faut effectuer de véritables acrobaties intellectuelles teintées de mauvaise foi pour s'en accommoder : « Bien sûr on le sait que le bonheur ne se confond pas avec la possession des choses, l'être et l'avoir on a appris, et Marcuse, du caca aliénant les choses. Mais [...] nous on n'achète pas n'importe quelle saloperie, de la réflexion, du goût, un art presque, je nous trouvais purifiés par notre attitude esthétique de toute fièvre consommatrice. » (*FG*, p. 152). Finalement, ce que la jeune fille redoutait n'a pas manqué d'arriver. Cette société de consommation se retourne contre elle et l'aliène jusque dans les moindres détails et moments de son quotidien :

¹ Jean Baudrillard, « La morale des objets. Fonction-signe et logique de classe », *Communications*, n°13, 1969, p. 26.

² Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, op. cit., « L'objet marginal : l'objet ancien », p. 103-119.

Du voile plein jour, des meubles à soi qui vous ont coûté la peau des fesses, pour lesquels on s'endette, comment ne pas les "entretenir", comment laisser la poussière les tenir, la saleté des jours les encrasser et les enlaidir. [...] Il faut maintenant préserver la beauté de notre cadre. Maintenir l'harmonie. N'ai-je pas un aspirateur tout neuf avec une flopée de bidules adaptables pour gober même les poussières invisibles. (FG, p. 153)

C'est par le biais des objets que la différence sexuelle va se faire sentir et va réellement prendre corps, comme le marque précisément l'épisode de la cocotte-minute :

D'accord je travaille La Bruyère ou Verlaine dans la même pièce que lui, à deux mètres l'un de l'autre. La cocotte-minute, cadeau de mariage si utile vous verrez, chantonne sur le gaz. Unis, pareils. Sonnerie stridente du compte-minutes, autre cadeau. Finie la ressemblance. L'un des deux se lève, arrête la flamme sous la cocotte, attend que la toupie folle ralentisse, ouvre la cocotte, passe le potage et revient à ses bouquins en se demandant où il en était resté. Moi. Elle avait commencé la différence. (FG, p. 130)

Jouant de l'ambiguïté du pronom français, permise par la fameuse règle de grammaire selon laquelle « le masculin l'emporte », la narratrice ménage un faux-suspense qui laisse sous-entendre qu'*a priori* rien ne devrait permettre de savoir si la personne qui se lève est le mari ou la femme. Et pourtant, cette répartition des tâches est devenue une évidence. L'article défini « la » qui détermine le substantif « cocotte » contribue peut-être lui aussi à souligner ce faux-suspens en soulignant l'asymétrie au sein du couple : la narratrice n'emploie pas le possessif « ma », puisqu'il s'agit de la cocotte du couple. Pourtant, c'est elle seule qui en fait usage.

C'est l'ordre bourgeois qui gagne provisoirement la partie, symbolisé par l'aspirateur, les casseroles et les beaux meubles réclamant un entretien quotidien. Pour signifier la victoire de cet ordre, en faire sentir la pesanteur, il fallait une forme elle-même ordonnée, apte à exprimer par le système que constituent ses différents éléments l'idéologie qui le gouverne. Ce n'est qu'une fois mise au jour que l'idéologie peut subir une critique démystifiante.

La lecture baudrillardienne du système des objets de *La Femme gelée* est particulièrement efficace, parce que le quotidien n'y est pas envisagé comme un lieu d'invention possible. La femme au foyer dont le parcours nous est représenté ne correspond en rien au modèle de la femme inventive mis en évidence par Luce Giard dans la partie intitulée « Faire la cuisine » du deuxième tome de *L'invention du quotidien* de Michel de Certeau. Voulant « montrer la juste valeur du quotidien féminin »¹, Luce Giard tente

¹Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol (dir.), *L'invention du quotidien – 2. Habiter, cuisiner* [1980], Paris, Folio, 1994 [Nouvelle édition revue et augmentée, présentée par Luce Giard], p. 219.

d'« apprendre à regarder ces manières de faire, fugitives et modestes, qui sont souvent le seul lieu d'inventivité possible du sujet »¹. C'est sans doute cette dernière précision qui nous permet de comprendre cette discordance : l'héroïne du roman, cultivée et intellectuelle, n'est justement pas une personne pour qui le quotidien serait le seul lieu d'invention possible. Elle est habitée par le sentiment de s'être fait imposer ce quotidien dont elle ne voulait pas, d'avoir été emprisonnée par l'ordre bourgeois : elle a ainsi perdu la liberté qui régnait dans son milieu d'origine, où le désordre ambiant était sans doute propice à une certaine invention du quotidien, et elle a perdu, ou jamais atteint, la possibilité d'être inventive en cet autre lieu possible qu'est l'activité intellectuelle. Entre les deux, cantonnée dans un ordre des choses dont elle ne veut pas parce qu'elle sait qu'un autre existe, elle ne peut se résoudre à s'approprier ce quotidien qui lui échoit. Dans *La Femme gelée*, la représentation de la vie quotidienne s'attache à marquer la platitude et le caractère répétitif de la quotidienneté. La victoire de l'ordre sur la créativité est signifiée par celle du « moulin à café » (FG, p. 181)², cet objet déjà présent dans la voiture des jeunes mariés, que l'on retrouve à la toute fin du roman. Le bruit du moulin à café a significativement remplacé celui des machines à café du café paternel qui rythmait son enfance. Ce qui était doux bruit de fond est devenu crécelle monotone.

On prend d'autant plus la mesure de l'apport de la forme traditionnelle du roman, linéaire et fortement théâtrique, en concordance avec un système d'objets fortement signifiant, si l'on compare le traitement que fait subir Annie Ernaux à certains de ces mêmes objets dans les récits ultérieurs.

Le sentiment d'aliénation suscité par le rapport à certains objets ou certaines situations peut en effet évoluer et même disparaître. Quand il sort d'une forme romanesque qui s'apparente à celle du roman à thèse, l'objet change facilement de statut et se polysémise. Et dans le même temps, la façon qu'a la narratrice d'aborder la notion de quotidienneté se transforme elle aussi. Dans *La Femme gelée*, l'insertion de l'objet « chariot du supermarché » (FG, p. 109) dans le système signifiant du roman suffit, par exemple, à conférer à cet objet la fonction de signaler l'aliénation de la femme par la société de consommation (le supermarché), et la domination masculine (la femme doit remplir sa fonction nourricière). Ce même objet se retrouve à de très nombreuses reprises dans *Journal du dehors* mais, prenant

¹ *Ibid.*, p. 220.

² Annie Ernaux, *La Femme gelée*, *op. cit.*, p. 181 : « Après c'est l'habitude. Une somme de petits bruits à l'intérieur, moulin à café, casseroles, prof discrète, femme de cadre vêtue Cacharel ou Rodier au-dehors. Une femme gelée. »

place dans l'économie « d'une collection d'instantanés de la vie quotidienne collective »¹, sa fonction ou sa symbolique est beaucoup plus ouverte. Il n'est plus le relais du concept d'aliénation, mais le vecteur d'« une émotion, un trouble ou de la révolte »². De nombreuses scènes de *Journal du dehors* ont lieu au supermarché, et le « chariot »³ ou « caddie »⁴ apparaît de manière récurrente. Mais cet objet n'est plus chargé de signaler l'aliénation de la femme, il est l'objet commun à tous ces hommes et femmes qu'observe Annie Ernaux, un élément de l'ethnotexte. En tournant son regard vers l'extérieur et en adoptant une écriture fragmentaire, qui brise la continuité propre à la mise en place d'une thèse ou d'un propos univoque, l'auteure décharge les objets de la signification qu'ils n'avaient que pour la narratrice de *La Femme gelée*. Dans le roman, ils étaient d'abord des objets perçus par le personnage, et chargés dans la narration de représenter ses sentiments ; dans *Journal du dehors*, ils sont seulement là, présents, sans qu'un sens prédéterminé très particulier ne leur soit attribué. Le chariot de supermarché est un élément du quotidien de tout un chacun dans un supermarché, et non plus un chariot emblématique de la relation d'une femme à son quotidien qu'elle juge monotone, qui lui fait éprouver « la nausée existentielle devant un frigo ou derrière un caddy » (FG, p. 166).

La perception du quotidien dans *La Femme gelée* est en effet toute de monotonie et de pesanteur, tant l'excitation des premiers jours s'est évanouie, et l'ordre immuable érigé : « ensemble on commençait à prendre des habitudes qui sentaient l'installé, douceur aujourd'hui, demain monotonie » (FG, p. 134). Cette métamorphose culmine lorsque le mari rapporte à sa femme un objet quasi emblématique de la féminité bourgeoise, un magazine dit féminin : « Un jour il m'a rapporté *Elle* ou *Marie-France*. S'il m'a rapporté ce journal, c'est qu'il me voyait autrement qu'avant, il pensait que je pouvais être intéressée par “cent idées de salades” ou “un intérieur coquet à peu de frais”. Ou bien j'avais déjà changé et il croyait me faire plaisir » (FG, p. 134). L'intellectuelle est soudain réduite à la lecture de conseils pratiques pour femmes bien organisées. D'une certaine façon, les « cent idées de salades » pourraient illustrer l'inventivité au quotidien dont font preuve les femmes de Luce Giard, leur « ingéniosité créatrice de ruses [...] : comment accommoder les restes de façon à faire croire qu'il s'agit d'un plat tout autre »⁵. Mais de cette inventivité-là, la narratrice ne veut pas,

¹ Annie Ernaux, *Journal du dehors* [1993], Folio, 2001, « Avant-propos », p. 8.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 39.

⁴ *Ibid.*, p. 12, 13, 14, 24, 39, 50... etc.

⁵ Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol (dir.), *L'Invention du quotidien – 2. Habiter, cuisiner*, op. cit., p. 223.

puisque ce sont toutes ces tâches qui l'empêchent de s'épanouir dans la voie qu'elle s'était choisie, celle des études littéraires. Elle doit se contenter d'un simple ersatz, « feuilleter *Le Nouvel Observateur* [...] ». Ce qui convenait à [s]a vie de maintenant » (FG, p. 176). Il est alors relativement amusant de voir Annie Ernaux, dans *Journal du dehors*, s'adonner cette fois-ci sans scrupule à la lecture de l'un de ces mêmes magazines féminins : « J'ai acheté *Marie-Claire* à la gare de la Ville Nouvelle. L'horoscope du mois : "Vous allez rencontrer un homme merveilleux". Plusieurs fois dans la journée je me suis demandé si l'homme à qui j'étais en train de parler était celui-là¹. » S'en suit une réflexion ironique sur l'effet produit sur le lecteur par cette affirmation à la première personne : « "Je", c'est moi, lecteur, et il est impossible – ou inadmissible – que je lise l'horoscope et me conduise comme une midinette². » Ce lecteur stigmatisé occupe aujourd'hui la place de l'héroïne de *La Femme gelée* ! Et Annie Ernaux croit faire violence au lecteur, quand c'est elle même (si l'on accepte son identification à l'héroïne de *La Femme gelée*, roman autobiographique) qui, il y a quelques années de cela, percevait comme un scandale la lecture de ce genre de magazines... Mais, on l'a déjà dit, comme le souligne Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini*, « il faut se contredire, si l'on veut s'approcher d'un tel mouvement. Le quotidien, c'est la platitude [...], mais cette banalité est pourtant aussi ce qu'il y a de plus important, si elle renvoie à l'existence dans sa spontanéité même et telle que celle-ci se vit, au moment où, vécue, elle se dérobe à toute mise en forme spéculative, peut-être toute cohérence, toute régularité »³.

Si le roman semble charger de sens les détails qui constituent l'expérience quotidienne de la jeune mariée de *La Femme gelée*, en imposer une lecture sévère corroborant la thèse de l'aliénation de la femme par un monde dont la seule loi est celle de la consommation, *Journal du dehors* en laisse l'interprétation beaucoup plus ouverte. L'objet de consommation ne disparaît pas dès lors qu'il sort du roman critique, mais il n'est plus le seul statut possible des objets du texte. Le texte non romanesque extrait l'objet quotidien de la logique systématique et exclusive de la société de consommation, pour mettre en lumière d'autres modalités possibles du rapport aux objets. Ainsi, dans *L'Usage de la photo*, on lit bien dans l'un des chapitres une longue réflexion sur le statut de marchandise des objets, mais il est immédiatement mis en contrepoint avec l'entreprise à laquelle se livrent, grâce aux objets et aux photos, Marc Marie et Annie Ernaux :

¹ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 18.

² *Ibid.*, p. 18-19.

³ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, op. cit., p. 357.

J'ai pris en horreur cet affairément aveugle [les soldes], cette avidité dont j'ai été la proie, où rien ne compte davantage au monde à ce moment-là que la possession d'un top à 30% de réduction. [...] Je me suis demandé si les soldes ne constituaient pas la forme enchantée de l'avalissement des gens par le capitalisme, de la profanation des choses et du travail – si mal payé – dont elles sont le produit. Et j'ai pensé d'une façon tendre aux compositions de nos vêtements abandonnés après l'amour, si loin de ces entassements anonymes. Les photographier m'a paru une dignité rendue à ces choses que l'on met si près de soi, une tentative d'en faire, d'une certaine façon, nos *ornements sacrés*¹.

On se rappelle d'ailleurs que, dans *Journal du dehors*, Annie Ernaux revendiquait son « [l]ien aux choses si émouvant »². Dans le parcours d'écriture d'Annie Ernaux, les objets perdent leur ressort maléfique lorsqu'ils sortent du cadre strictement romanesque, réaliste, et théâtral³. Et s'ils font encore parfois signe vers la perversité du système de la consommation, il reste néanmoins la possibilité de leur opposer une relation redéfinie et renouvelée aux objets quotidiens.

Maurice Blanchot, on l'a vu, insiste sur le fait que « le quotidien n'appartient pas à l'objectif ». On ne doit pas « le vivre comme ce qui pourrait être vécu par une série d'actes techniques séparés (représentés par l'aspirateur, la machine à laver, le réfrigérateur, le poste de radio, la voiture), [...] une somme d'actions parcellaires ». Ce sont pourtant justement l'aspirateur, le réfrigérateur et le poste de radio qui permettent à la narratrice de *La Femme gelée* de transmettre au lecteur les *acquis* de son expérience décevante d'intellectuelle au foyer. C'est que le roman ne vise pas à nous dire ce qu'est le quotidien, en soi, mais à nous livrer la façon dont il est *perçu*. C'est bien une *représentation* du quotidien, et non son essence qui nous est accessible par le truchement du roman critique, mais c'est là sans doute sa seule prétention, et tout son intérêt. C'est peut-être parce qu'elle avait d'abord su, grâce à ce roman, donner une forme et un sens à cette expérience personnelle, qu'Annie Ernaux a pu ensuite tourner son regard vers l'expérience quotidienne de ses contemporains, dans *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* en particulier, sans chercher cette fois à lui donner un sens, mais en l'accueillant ou la recueillant par un simple effort d'attention.

¹ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Gallimard, 2005, p. 138-139.

² Annie Ernaux, *Journal du dehors*, *op. cit.*, p. 87.

³ Il va de soi que cette conception du roman est partielle et partiale, mais que c'est à ce seul prix qu'un « modèle traditionnel » du roman peut être dégagé. Susan Suleiman précise les conditions qui permettent de fonder son propos : « on aura remarqué que j'inclus le roman à thèse dans la catégorie plus large du roman réaliste – ce qui présente certains problèmes, mais qui fait, selon moi, un des intérêts du genre. [...] Disons donc que le roman réaliste, c'est le roman tel qu'il nous a été légué par le XIX^e siècle : fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation, il met en scène et suit les destins de personnages fictifs donnés comme réels, qui évoluent dans un monde qui correspond, au moins virtuellement, au monde de l'expérience quotidienne du lecteur. », *op. cit.*, p. 18-21.

La Femme gelée réussit à prendre au piège des objets son lecteur, tout comme la société de consommation aliène la jeune femme et conduit l'héroïne du roman à s'enliser « doucement. En y consentant lâchement », dans la vie quotidienne. Les objets du roman fonctionnent en système au sein du texte, parce que le quotidien dont ils témoignent est lui-même la marque du processus d'aliénation méthodique à l'œuvre dans la société de consommation des années soixante et soixante-dix où prend place l'expérience mise en forme par le roman. Les hypothèses de Baudrillard, forgées pour rendre compte de cette même société, et fondées sur une axiologie dualiste et un projet critique¹, sont ainsi relativement adéquates pour éclairer les enjeux du roman, bien que le texte d'Annie Ernaux soit paru au début des années quatre-vingt. La stratégie discursive de *La Femme gelée* vise à mettre en évidence la logique sociologique implacable par laquelle la femme consent et œuvre même à sa propre aliénation, lorsqu'elle joue le jeu de la société bourgeoise. On retrouve bien là le processus que dévoile Baudrillard dans son étude. Le roman autobiographique peut ainsi faire fonctionner à plein les codes d'une écriture romanesque extrêmement thétique, exploiter l'homologie entre le signe littéraire et le signe sociologique, pour mieux servir son projet critique.

b) *Service clientèle* : le système des objets de Benoît Duteurtre

On comprend facilement que *Le Système des objets* de Baudrillard puisse offrir une vision de la société homologue à celle d'un roman comme *La Femme gelée*, dont l'action tire son sens critique de son inscription dans le cadre sociologique et idéologique de la société de consommation des Trente Glorieuses. On pourrait penser que la référence aux thèses du sociologue est moins pertinente pour lire un roman dont le cadre de l'action est celui des années quatre-vingt dix. Or, si on lit *Service clientèle*² juste après avoir lu *Le Système des objets* et *La Société de consommation*, on ne peut qu'être étonné de la manière dont l'énoncé paraît particulièrement bien illustrer les thèses de Baudrillard.

Service Clientèle conte les mésaventures d'un homme ordinaire qui, cherchant à remplacer le téléphone portable neuf qu'il vient de perdre, se trouve aux prises avec le service

¹ Le roman à tendance thétique est ainsi d'autant plus facilement homologue à la théorie de Baudrillard. Comme le résume en effet Susan Suleiman, « deux critères spécifiques [...] permettent de distinguer le roman à thèse à l'intérieur de la catégorie plus large du roman réaliste. Ce sont, d'une part, la présence d'un système de valeurs inambigu, dualiste ; d'autre part, la présence, fût-elle implicite, d'une règle d'action adressée au lecteur. », *op. cit.*, p. 71.

² Benoît Duteurtre, *Service clientèle* [2003, nouvelle édition revue par l'auteur en 2005], Folio, 2005. Les pages dont sont extraites les citations mentionnées dans cette partie seront indiquées entre parenthèses, précédées de l'abréviation SC.

clientèle de la société de téléphonie Cogecaphone, et découvre ainsi les effets pervers, et même le caractère diabolique, du monde des télécommunications et du commerce dans lequel nous vivons. La « morale » de ce qui peut s'assimiler à une petite fable est assez simple : sous couvert de nous simplifier la vie grâce au progrès technique, le monde des télécoms nous crée un quotidien infernal. Le bonheur qu'il nous promet se retourne contre nous parce que, de toute façon, la société de consommation ne vise qu'à la consommation. Les étapes du roman exploitent de nombreuses catégories déjà isolées par Baudrillard, et en constituent une véritable illustration. Les nouveaux moyens de télécommunications sont ainsi décrits dans des termes similaires à ceux qu'utilise le sémiologue dans son chapitre sur les « gadgets et robots », comme de simples signes du progrès, lesquels ne renvoient en fait qu'au vide : tous nous sont présentés comme « *désormais indispensable[s]*. Sauf que je n'en avais pas besoin, précise le narrateur, pas plus que d'un tas d'inventions indispensables » (SC, p. 56).

Duteurtre tourne également en dérision la « missive chaleureuse, signée du directeur clientèle » qui le « remerciait d'avoir choisi la société Cogécaphone [et lui] accordait sans hésiter le statut de client privilégié » en lui « offr[ant] cinq mille points de fidélité » (SC, p. 10). Ce faisant, il fait directement écho au chapitre de Baudrillard sur « la mystique de la sollicitude », où on lit que « [l]a perte de la relation humaine (spontanée, réciproque, symbolique) est le fait fondamental de nos sociétés. C'est sur cette base qu'on assiste à la réinjection systématique de relation humaine – sous forme de signes – dans le circuit social, et à la consommation de cette relation, de cette chaleur humaine signifiée »¹. « Destiné à produire de la sollicitude, [le système] est voué à produire et reproduire de la distance, de la non-communication, de l'opacité, de l'atrocité »². Rien d'étonnant, alors, à ce que le personnage de Duteurtre en vienne à dire, à propos de la voix artificielle qui répond au téléphone : « Je méprise ces machines grossières qui remplacent un peu partout les humains » (SC, p. 13).

On trouve encore chez les deux auteurs les mêmes réflexions sur la manière dont le système économique réussit à créer des profits à partir des nuisances ou des dysfonctionnements : pour Baudrillard, il faut bien comprendre que « la mystique du PNB » est « une opération de magie blanche sur les chiffres, qui cache en réalité une magie noire d'envoûtement collectif »³, puisque c'est à partir « de ses tares cachées, [...], de ses nuisances, de ses vices au regard d'un système rationnel que le système réel précisément

¹ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, op. cit., p. 255.

² *Ibid.*, p. 258.

³ *Ibid.*, p. 45.

prospère »¹, « les nuisances compensées, les coûts internes de fonctionnement, [...] *jouent dans cet ensemble le rôle dynamique de locomotive économique* »². Duteurtre débusque lui aussi le lièvre en commentant le temps passé et payé sur les hotlines : « Le véritable mécanisme était plus cynique : *le temps d'attente s'était transformé en acteur économique et en source de profits* » (SC, p. 16). Le texte de *Service clientèle* pousse curieusement et sans doute malgré lui le mimétisme par rapport aux textes de Baudrillard jusqu'à employer le même procédé de mise en italique pour mettre en évidence les étapes argumentatives du récit.

Le personnage de Benoît Duteurtre commente aussi la « mauvaise volonté » de son ordinateur : « L'ordinateur me regardait, buté, et j'eus bientôt l'impression qu'il jouait avec mes nerfs. On aurait dit que cela l'amusait, certains jours » (SC, p. 48). Comment ne pas voir là une autre formulation de la fameuse ironie des objets que notait Baudrillard ?

Tous les rapprochements que l'on peut établir entre les thèses de Baudrillard et la fiction de Benoît Duteurtre conduisent à conclure au caractère diabolique du système, lequel ne cesse de se retourner contre l'humain : « je me sentais maintenant lié à cette compagnie où j'avais pris mes habitudes. Je ne doutais pas que le système soit aussi infernale dans n'importe quelle autre » (SC, p. 22). Quelle que soit l'entreprise en effet, elle jouera, par l'intermédiaire des objets, « du désir et de la frustration qui sont l'arme de la modernité » (SC, p. 31).

Les objets, dans *Service clientèle*, sont essentiellement les produits du progrès technologique. Leur degré de sophistication les assimile au sous-système des « gadgets et robots » de Baudrillard. Cette catégorie est d'autant plus intéressante qu'elle exacerbe, en un effet de loupe, tous les travers du système, et contribue de manière privilégiée à la mise en évidence des ressorts autrement masqués du système dans son ensemble. Comme le montre ensuite Baudrillard, dans *La Société de consommation*, « [l]e gadget, lui, fait partie d'une logique systématique qui saisit toute la quotidienneté sur le mode spectaculaire et, par contrecoup, rend suspect d'artificialité, de truquage et d'inutilité tout l'environnement d'objets, et, par extension, tout l'environnement de relations humaines et sociales »³. C'est bien cette suspicion que l'on retrouve chez le héros de Benoît Duteurtre lorsqu'il rencontre, en compagnie de la responsable clientèle de Cogécaphone, l'adolescent qui lui prêtait main forte pour venir à bout de ses déboires informatiques, et l'équipait progressivement des versions les plus sophistiquées de différents appareils et logiciels : « Relevant la tête, je

¹ *Ibid.*, p. 47.

² *Ibid.*, p. 46.

³ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, op. cit., p. 171.

reconnus le visage ébouriffé de mon jeune gourou qui s'adressait à la jeune femme [...] Loin de me stupéfier, sa présence était une preuve. Ce petit monstre me manipulait depuis le début. Il me considéra sans véritable surprise et demanda avec ironie : – Tu sais skier, toi ? » (SC, p. 101). Son ironie, là encore, ne fait que traduire l'ambiguïté du système et son caractère démoniaque. Dominique Delmarc, la responsable de Cogécaphone, semble alors, par son omniscience, son pouvoir de suggestion et sa dualité, en être le suprême avatar. « Elle semblait lire dans mes pensées » (SC, p. 87) : « Vous vous faites votre petite représentation du monde, des complots du capitalisme. Vous vous sentez persécuté par les machines parce que vous ne savez pas vous en servir. Mais je vous rappelle que personne ne vous oblige à les acheter » (SC, p. 89). « Qui avais-je à côté de moi ? Cette vamp glaciale qui me fascinait depuis le matin ou une marchande d'aspirateurs ? » (SC, p. 106).

La fiction de Benoît Duteurtre, dans son énoncé, se laisse parfaitement résumer par ce propos de Baudrillard, déjà cité : « Ainsi peut-on suivre les mythologies fonctionnelles, nées de la technique elle-même, jusqu'à une espèce de fatalité où cette maîtrise du monde cristalliserait en une finalité inverse et menaçante. » Sur le plan de l'énonciation, le texte frappe par son caractère extrêmement assertif, la syntaxe y est tout à fait conventionnelle, et sa tonalité satirique l'engage dans une représentation exacerbée des phénomènes. Tout y fait signe, effectivement, vers la puissance maléfique des objets et la mise en place d'une structure d'ensemble signifiante perverse. Le texte est par ailleurs relativement court, ce qui contribue à lui conférer cet aspect de petite fable, et l'on sent, intuitivement, que le propos – relativement simple – n'aurait pas toléré de plus longs développements. On comprend pourquoi ce genre d'écriture se prête volontiers au rapprochement avec les thèses de Baudrillard, dont on peut dire qu'elles ne prennent corps qu'au prix d'une exacerbation des phénomènes de société. Aucune stratégie énonciative complexe ne vient perturber le sens de l'énoncé. L'ironie est thématisée, mais le style est plutôt satirique, ce qui désambiguïse le propos. Les objets fonctionnent dans le récit comme des signes évidents renvoyant à une structure d'ensemble signifiante claire. S'ils se défonctionnalisent, c'est seulement au sein de la diégèse, par excès de fonctionnalité, conformément à la démonstration baudrillardienne : ils se vengent, et jamais l'écriture n'entrave cette autonomie maléfique. Bien qu'elle prenne place dans le monde des années quatre-vingt dix, l'œuvre de Benoît Duteurtre se prête ainsi à ce type de lecture systématique et sémiologique, parce qu'elle est pleinement soumise à une énonciation fortement assertive, et ne se déploie pas en un faisceau de significations. Les objets sont des signes, mais leurs connotations sont univoques. Ceci veut dire aussi que, du réel

contemporain, cette fiction ne donne à connaître que les traits les plus immédiatement visibles. Elle redouble et fige, plus qu'elle ne l'explore, un monde sous l'emprise de la technologie, et ne le donne à voir qu'à travers le prisme daté d'une idéologie fataliste et apocalyptique. Ce faisant, elle est loin de ce que Genette, commentant Barthes dans « L'envers des signes », nomme une « rhétorique du silence », dont tout l'art

consiste à faire du langage, véhicule de savoir et d'opinion plutôt expéditif, un lieu d'incertitude et d'interrogation. [Cette rhétorique du silence] suggère que le monde signifie, mais « sans dire quoi » : elle décrit des objets, des personnes, rapporte des événements, et au lieu de leur imposer des significations certaines et figées, comme le fait la parole sociale (et aussi, bien sûr, la « mauvaise » littérature), elle leur laisse, ou plutôt leur restitue, par une technique très subtile [...] d'évasion sémantique, ce sens *tremblé*, ambigu, indéfini, qui est leur vérité. Et c'est ainsi qu'elle *donne du souffle au monde*, qu'elle le libère de la pression du sens social, qui est un sens nommé, donc un sens mort, maintenant le plus longtemps possible cette ouverture, cette *incertitude des signes* qui permet de respirer¹.

Il est donc possible, dans *Service clientèle*, de repérer un système de relations entre les objets, articulé autour des notions de désir et de consommation, subsumées par le concept d'aliénation. Ce système constitue ainsi une clef de lecture pertinente pour interpréter le texte. Mais la fiction de Benoît Duteurtre, en coïncidence avec la démarche et les thèses de Baudrillard, se révèle dès lors emblématique d'une tendance à ne représenter le monde et la vie quotidienne qu'encore et toujours selon une grille de lecture qui a pu concourir à l'élaboration de l'intelligibilité du monde nouveau qui prenait son essor dans les années soixante soixante-dix, mais apparaît aujourd'hui, comme le pointait déjà Genette, surtout représentatif « de ce que Cassirer nomme une “tendance générale de pensée”, d'autres diraient plus brutalement une idéologie, dont le parti pris est précisément de valoriser les structures aux dépens des substances, et qui peut donc surestimer leur valeur explicative »². Dans *Mots de passe*, Baudrillard revenait sur les origines de sa démarche en affirmant ceci : « L'objet aura été pour moi le “mot de passe” par excellence. Dès le début, j'ai choisi cet angle parce que je voulais me désolidariser de la problématique du sujet³. » Pour notre part, plus que l'opposition entre structure et substance, c'est justement l'évacuation de la problématique du sujet au profit de la constitution des objets en système qui nous paraît discutable et dommageable, et c'est elle, surtout, qui distingue irrémédiablement les romans comme ceux de Benoît Duteurtre de ceux dans lesquels les objets témoignent plutôt du jeu qu'il existe dans

¹ Gérard Genette, « L'envers des signes », in *Figures I*, op. cit., p. 203-204.

² Gérard Genette, « Structuralisme et critique littéraire », in *Figures I*, op. cit., p. 155.

³ Jean Baudrillard, *Mots de passe*, op. cit., p. 11.

le système, et font émerger la vie quotidienne comme un lieu d'expérience pour le sujet qui peut s'y éprouver.

Qu'elle soit ainsi parfaitement adéquate à la lecture d'une œuvre contemporaine, ou même qu'elle surévalue la portée de l'existence d'un système des objets pour la détermination des enjeux d'une œuvre, la référence à la pensée de Baudrillard nous paraît ainsi homologuer à cette tendance des sciences humaines – et aussi bien de la littérature – que récuse par exemple l'anthropologue François Laplantine. Après avoir défini l'ethnographie comme une manière de « rendre compte de l'extrême variété des sociétés et ce, à partir d'un travail sur l'infime variation des gestes, des flexions de la langue, des courbures de la pensée et des sentiments », il constate que

[c]es infimes variations, toute une partie des sciences humaines a tendance à les durcir – comme elle durcit les “phénomènes sociaux” – à les grossir, à les amplifier, à les fixer dans les cadres d'une pensée exclusivement catégorielle, voire à les ignorer. Si nous n'y prenons garde, nous risquons de filtrer les modulations presque imperceptibles de la vie en société [...], de n'en retenir qu'une partie : les masques, les “usages sociaux” réguliers, les conformités ou alors les très grandes déviances [...]. On passe alors à côté de l'épaisseur et de la turbulence de la réalité, laquelle n'a nullement la stabilité dont nous la créditons souvent¹.

¹ François Laplantine, *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits, coll. « Essai », 2003, p. 48.

CHAPITRE 2 : LE PRIMAT DE L'OBJET-SIGNE CONTESTÉ – REGARDS CONTEMPORAINS SUR LA QUOTIDIENNETÉ

Les romans de Jean Echenoz, de Jean-Philippe Toussaint, de Christian Gailly et de Christian Oster, quoique fort différents dans leurs projets et leurs partis pris formels et stylistiques, nous paraissent porter sur la vie quotidienne un tout autre regard, qui rend caduque, pour les lire, la référence privilégiée à Baudrillard, et méthodologiquement impropre la tentation systématique. Ces œuvres explorent, chacune à leur façon, des modalités autres du rapport au réel, par le truchement d'une attention nouvelle portée au quotidien. Elles tentent, à des degrés variables, de capter les « infimes variations », les « modulations presque imperceptibles de la vie en société », et de se confronter, comme le souhaitait François Laplantine, à « l'épaisseur » et à « la turbulence de la réalité, laquelle n'a nullement la stabilité dont nous la créditons souvent ».

Que les produits de la société de consommation apparaissent dans ces romans ne veut en effet pas dire que ceux-ci structurent de manière systématique la narration et constituent le support primordial de l'interprétation de l'œuvre. Comme le souligne Serge Tisseron, la relation à l'objet-signe n'est que l'une des modalités possibles du rapport aux objets. C'est celle à laquelle s'intéressait exclusivement Baudrillard, et que mettent en lumière les textes pour la lecture desquels la référence au sémiologue est pertinente. Ce n'est sans doute pas celle que privilégient les romans des quatre auteurs précédemment cités. Ces derniers sont alors représentatifs du déplacement d'accent que font subir les sciences humaines – dont François Laplantine pour l'anthropologie et Serge Tisseron pour la psychanalyse ne sont que des exemples parmi d'autres – à leurs approches du réel et de la vie quotidienne. On peut de ce fait postuler qu'ils sont eux-aussi les révélateurs des transformations du rapport des individus aux objets quotidiens qui s'opèrent au sein du monde réel. Voulant mettre au jour les *Petites Mythologies d'aujourd'hui*, Serge Tisseron justifie ainsi son projet :

[L]es objets engagent aussi des *pratiques concrètes* qui secrètent leurs propres mythologies indépendamment des objectifs officiels pour lesquels ils ont été conçus et même, souvent, sans que nous en ayons conscience. [...] Quelles que soient leurs avancées par ailleurs, le structuralisme et la sémiologie ont en effet constitué une parenthèse dans l'entreprise de penser le corps et sa logique. Or, aujourd'hui, il est d'autant plus urgent de prendre en compte la place du corps dans

nos relations aux objets que les technologies contemporaines ne sont pas seulement nouvelles par leur nature, mais aussi par les formes concrètes de relation que nous établissons avec elles¹. [...]

On peut en effet acheter un téléphone pour les signes dont sa publicité l'entoure. Les campagnes promotionnelles agressives auxquelles se livrent les différentes marques positionnent d'ailleurs chaque produit sous l'égide de scénarios et de petites mythologies privilégiés. Mais, sitôt l'objet introduit dans notre environnement quotidien, c'est l'usage qui devient déterminant et non les signes² ! [...]

Nos relations aux objets, en effet, se nouent en deux étapes. Tout d'abord, tant que nous ne sommes pas entrés en leur possession, nous les désirons à travers des signes. L'achat d'un objet est ainsi souvent guidé autant par les signes qui lui sont attachés que par le souhait d'accéder à son usage. C'est le domaine dont la sémiologie s'est occupée jusqu'ici avec beaucoup de pertinence. Mais il en va bien autrement des objets pratiqués. Ceux-là engagent des sensorialités, des états du corps, des gestes et des attitudes totalement absents – et pour cause ! – de la relation aux objets qui ne sont que rêvés. Tant que nous nous contentons d'imaginer la relation que nous pourrions avoir avec un objet, ce sont les signes à travers lesquels il est socialisé qui jouent un rôle déterminant. Mais sitôt que nous utilisons un objet, c'est un *corps à corps* technique et fantasmatique que nous établissons avec lui. Nous tentons de l'adapter à nos besoins et sa coopération – ou son inexplicable résistance – fait naître non seulement de nouveaux gestes, mais aussi de nouveaux fantasmes à son égard³.

Cette prééminence du corps et du geste pourrait par exemple être emblématisée par le rare usage que fait des marques Christian Gailly. Celles-ci se limitent, semble-t-il, chez lui aux objets d'écriture comme la « cartouche Waterman » (*LF*, p. 10), dont la marque sera répétée treize fois sur deux pages, et le « Bic-clic bleu » (*BB*, p. 102) de Paul repris en écho à la fin du dialogue avec le postier dans *Be-Bop*⁴. Dans ce dernier exemple, outre qu'elle produit un effet de familiarité, la marque semble surtout fonctionner comme un réservoir signifiant sonore, en vertu de sa formulation allitérative et de la brièveté des syllabes successives. L'objet auquel elle réfère suscite d'ailleurs lui-même chez tout lecteur le souvenir de gestes et de sons caractéristiquement répétitifs. À l'évidence donc, l'objet de marque fonctionne bien moins comme l'élément signifiant d'un système des objets que comme un élément rendant d'ores et déjà sensible dans le texte l'enjeu du roman, la reconquête du son et du rythme du be-bop par Paul. On relève dans ce roman, exceptionnellement, deux autres objets caractérisés par leur marque dans la phrase suivante : « La femme tient dans la main droite une boîte de Cif, produit récurant, dans la gauche une

¹ Serge Tisseron, *Petites Mythologies d'aujourd'hui*, Paris, Aubier, 2000, p. 7-9.

² *Ibid.*, p. 17-18.

³ *Ibid.*, p. 11-12.

⁴ Christian Gailly, *Be-bop*, *op. cit.*, p. 102-103 : « Vous êtes musicien ? dit Paul, prenant le Bic-clic bleu : je signe où ? [...] Vous jouez comme ça pour le plaisir ou bien ? dit Paul, lui rendant le Bic-clic. »

éponge Spontex à dos rouge grattant, aux flancs creux que la main gauche épouse, elle est gauchère » (*BB*, p. 74). Mais, comme on le voit à cette dernière précision, l'attention se déplace immédiatement des marques à ce que révèle leur usage, non pas en termes de positionnement dans le champ sociologique mais en termes de rapport pratique au monde¹ : à l'évidence, semble nous rappeler cet exemple, la vie quotidienne est tributaire des modalités selon lesquelles le corps et le monde matériel se rencontrent, et il n'est pas anodin à cet égard, d'être droitier ou gaucher, toute la perception du monde pouvant être modifiée par cet infime détail.

Les fictions des quatre romanciers que nous avons choisi d'étudier mettent parfois en scène des personnages en situation de désir d'achat ou les font évoluer dans les temples de la consommation. Mais ces configurations sont finalement assez rares, de sorte qu'il nous semble que, même dans ce dernier cas, la valeur de signe de l'objet s'amoindrit au profit d'une mise en lumière de ce « corps à corps » avec l'objet qu'analyse Serge Tisseron, et plus souvent encore de la simple prise en compte de l'imposante présence des objets au quotidien, envisagés dans leur chosité par les techniques romanesques mises en œuvre dans des textes davantage interrogatifs qu'assertifs². Avant d'être des signes, les objets apparaissent comme la présence, au cœur de la vie quotidienne, d'une apparente insignifiance, laquelle ne renvoie pas nécessairement à la vacuité de l'expérience quotidienne.

Comme le souligne encore François Laplantine, l'intérêt porté à l'infime, à l'insignifiant, au pas grand-chose et au presque rien doit être réévalué : certes, « le petit n'échappe pas toujours à la médiocrité, voire à l'insipidité. [Car] fait de répétitions des menus détails de la vie quotidienne, il peut se faire si modeste qu'il en devient ridicule », mais « tenter d'exprimer [...] d'une manière concise l'intensité de toutes petites sensations et de

¹ L'expression « champ sociologique » renvoie évidemment d'abord à la sociologie de Bourdieu, et non à celle de Baudrillard. Mais les deux sociologues pensent en des termes comparables la constitution des groupes sociaux, qui sont le produit de stratégies différentielles et distinctives. Pierre Bourdieu était d'ailleurs membre du jury de thèse de Jean Baudrillard. Si la sociologie de Bourdieu est critique et chargée d'une indéniable portée politique, on ne trouve cependant pas chez ce dernier de pensée du Mal qui puisse être tributaire, comme chez Baudrillard, des stratégies de conformité et de distinction que suscitent le rapport aux objets. C'est sans doute que Bourdieu met davantage l'accent sur des pratiques et des phénomènes d'appropriation, quand Baudrillard ne peut constituer son système des objets qu'en le soumettant à la logique tyrannique de la consommation. En revanche, quand nous évoquons ici l'idée d'un « rapport pratique au monde », nous ne l'entendons pas spécifiquement en termes bourdieusiens. La sociologie de Bourdieu met bien, effectivement, en lumière des rapports pratiques au monde, mais ceux-ci sont socialement déterminés. C'est même l'un des apports majeurs du sociologue d'avoir montré, par le biais de la notion de « violence symbolique », les conditions sociales de vies et la façon dont le corps incorpore et exprime ces conditions. Mais dans l'exemple que nous citons, ce rapport pratique au monde est ramené non à des déterminations sociales, mais à des contingences purement biologiques ou physiques.

² Nous reprenons ici la distinction établie par Roland Barthes dans « La littérature aujourd'hui » [1961], in *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 165.

minuscules liaisons laissées pour compte par les discours de grande amplitude n'est pas se satisfaire de "menus plaisirs" ni trouver quelque attrait aux nains de jardins »¹. Autrement dit, l'attention portée aux objets insignifiants n'a rien à voir avec la dissertation sur le plaisir de la première gorgée de bière. Elle n'est pas la métamorphose, l'enchantement ou la sacralisation des presque-rien du quotidien. Il ne s'agit pas de transformer le banal en extraordinaire, l'insignifiant en sur-signifiant, mais, comme le dit Perec, de « tenter de saisir, non ce que les discours officiels (institutionnels) appellent l'événement, l'important, mais ce qui est en-dessous »². Entendre l'infra-ordinaire, « le bruit de fond qui constitue chaque instant de notre quotidienneté »³, est ainsi le moyen de donner forme à l'attention portée au *commun*.

C'est pourquoi, comme nous y invitent les textes, nous préférons considérer les objets de ces romans comme supports de pratiques quotidiennes, plutôt que de les envisager comme un ensemble de signes tous interchangeable, qui ne renverraient qu'au processus infini de la consommation. Ce faisant, nous posons la vie quotidienne comme une notion essentiellement phénoménologique, loin du « système d'interprétation »⁴ que découvrait Baudrillard. La définition du sémiologue inférait la dissociation complète de la *praxis* propre à la sphère privée et à la sphère publique, et postulait la « quotidienneté comme clôture, comme *Verborgenheit* », dont la quiétude avait besoin, « pour s'exalter, de perpétuelle violence consommée »⁵. Si la vie quotidienne est d'abord une dimension de l'expérience humaine, où a lieu un corps à corps avec les objets, un ensemble de pratiques au cours desquelles se réalise la tendance anthropologique à l'appropriation ou à la familiarisation du monde, alors la quotidienneté est un mode d'être qui a sa pertinence aussi bien dans la sphère privée que dans la sphère publique.

¹ *Ibid.*, p. 33.

² Jean-Marie Le Sidaner, « Entretien avec Georges Perec » [*L'Arc*, n°76, 1976], Éditions Inculte, 2005, 28.

³ *Idem.*

⁴ La vie quotidienne n'est en effet pour Baudrillard « pas seulement la somme des faits et gestes quotidiens, la dimension de la banalité et de la répétition, c'est un système d'interprétation. La quotidienneté, c'est la dissociation d'une *praxis* totale en une sphère transcendante, autonome, abstraite (du politique, du social, du culturel) et en la sphère immanente, close et abstraite du "privé". Travail, loisir, famille, relations : l'individu réorganise tout cela sur un mode involutif, en deçà du monde et de l'histoire, dans un système cohérent fondé sur la clôture du privé, la liberté formelle de l'individu, l'appropriation sécurisante de l'environnement et la méconnaissance. La quotidienneté est, au regard objectif de la totalité, pauvre et résiduelle, mais elle est par ailleurs triomphante et euphorique dans son effort d'autonomisation totale et de réinterprétation du monde "à usage interne". C'est là que se situe la collusion profonde, organique, entre la sphère de la quotidienneté privée et les communications de masse. », *La Société de consommation* [1970], Folio, coll. « Essais », 1986, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 33 : « La quotidienneté comme clôture, comme *Verborgenheit*, serait insupportable sans le simulacre du monde, sans l'alibi d'une participation au monde. Il lui faut s'alimenter des images et des signes multipliés de cette transcendance. Sa quiétude a besoin, nous l'avons vu, du vertige de la réalité et de l'histoire. Sa quiétude a besoin, pour s'exalter, de perpétuelle violence consommée. »

Pourtant, la plupart des objets communs aux romans qui portent un regard attentif sur l'expérience quotidienne, appartiennent prioritairement à la sphère intime du domicile, au domaine du « chez soi ». Comme s'il n'y avait pas de quotidienneté possible sans focalisation sur l'espace domestique. Et l'on peut être tenté, comme l'envisage d'abord le philosophe Bruce Bégout dans *La Découverte du quotidien*, d'en trouver une explication simple dans le fait que, « [s]i [...] le monde quotidien se distingue toujours par un lien fort de familiarité avec le monde, le “chez soi” doit être tenu pour son cœur intime, sa matrice chaleureuse »¹. Selon lui, on ne doit cependant pas pour autant en faire « le centre rayonnant du monde quotidien » si, comme il veut le montrer, « la tension entre le familier et l'étranger constitue l'essence de toute quotidienneté » : « le “chez soi” représente un quotidien inessentiel [...], [il] constitue ce moment et ce lieu particuliers où la familiarité se retire de la confrontation difficile avec l'étrangeté de l'expérience pour jouir entièrement de soi »². » Bruce Bégout ajoute encore :

Au fond, le “chez soi” aspire à une vie qui arrêterait le processus de quotidianisation, en faisant une pause régulière dans la confrontation avec l'étrangèreté et en se repliant sur ses simples acquis familiers. Il n'est pas différent du quotidien public, mais il lui ôte sa dynamique propre, en recherchant l'immobilité reposante. [...] L'authenticité de la vie quotidienne réside dans sa faculté de combiner le familier et l'étranger. La familiarité exclusive du chez soi représente pour elle un arrêt périlleux, même s'il est, sans doute, nécessaire³.

S'il n'est pas dans notre propos de mener une réflexion définitive et d'ordre exclusivement ontologique sur la quotidienneté, nous voudrions néanmoins essayer de prendre la mesure de ce regard porté par les romanciers sur ce que leurs textes donnent à saisir comme l'expérience quotidienne dans sa dimension phénoménologique. Pour cela, il faut au moins conserver des propositions de Bruce Bégout l'idée que « [l]e degré de familiarité ne coïncide pas forcément avec le degré d'intimité »⁴, et surtout que, pour envisager pleinement les modalités de l'expérience quotidienne, il faut s'intéresser à la dialectique qui s'instaure entre le quotidien privé et le quotidien public. La réflexion de Bruce Bégout nous incite à évaluer, ou tout au moins à caractériser la quotidienneté à laquelle donnent accès ces différents romans, en fonction du traitement singulier qu'ils font subir à la tension entre l'étrange et le familier. Selon Bruce Bégout, « le quotidien public (la rue, la ville, les lieux publics) assume [...] sa quotidienneté, dans la mesure où il manifeste ouvertement le

¹ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 429.

² *Ibid.*, p. 435-436.

³ *Ibid.*, p. 437-438.

⁴ *Ibid.*, p. 431.

caractère duel du quotidien lui-même, tandis que le quotidien privé (le “chez soi”) tend à amputer le monde de la vie de l’une de ses dimensions fondamentales, la confrontation avec l’étrangeté »¹. Peut-être qu’en mesurant le privilège accordé aux objets domestiques, et la part plus ou moins grande (voire occultée) des objets quotidiens publics (les objets citadins), il sera possible de cerner les caractéristiques propres de la vie quotidienne telle qu’elle est abordée différemment par chaque romancier, en une renégociation perpétuelle des termes du « conflit souterrain entre le familier et l’étrange », ou par la mise au jour d’« une étrangeté du familier comme il y a une familiarité de l’étrange »².

A. Jean Echenoz ou le quotidien réinventé

Pour Echenoz, même si la quotidienneté n’est pas ce « qui est au premier plan » dans ses romans, « c’est ce qui peut nourrir ces intrigues », « c’est de cela qu’on peut jouer pour fabriquer de la fiction »³. La vie quotidienne est un milieu posé d’emblée comme un espace de jeu, au double sens de ludique et de « petit coïncement, [...] petit décalage [...] petit pas de côté », comme le définissait Perec. C’est un matériau suffisamment riche pour que l’on puisse en « nourrir » des intrigues. Il va de soi qu’une telle conception va à l’encontre d’une perception terne et monotone de cette familiarité avec le monde qui marque parfois l’expérience de la quotidienneté et qui l’assimile au vécu d’un enlissement dans la routine. Comment se règle donc, dans ces textes, la tension entre l’étrange et le familier ? Avons-nous accès, grâce aux romans d’Echenoz, au phénomène de la quotidianisation du monde, repéré par Bruce Bégout comme une tendance anthropologique à « neutraliser la crainte originelle, en la disciplinant au moyen d’activités répétitives et routinières qui, grâce au pouvoir coagulant de l’habitude, stabilisent le rapport au monde et lui donnent une densité objective »⁴ ?

Comme le souligne le philosophe, « la familiarité est la clef de la quotidianisation, à la fois son principe et son résultat »⁵. En tant que principe, elle prend la forme d’un combat toujours recommencé entre l’étrange et le connu ; en tant que résultat elle « indique une connaissance spontanée du monde sur le mode du rapport immédiat à soi. [...] Grâce au conditionnement climatique qui la rend possible, à savoir la création d’une atmosphère

¹ *Ibid.*, p. 433.

² *Ibid.*, p. 73-74.

³ Voir entretien en annexe, p. 462.

⁴ Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 316.

⁵ *Ibid.*, p. 317.

habituelle, connue et décontractée, la connaissance familière inclut en effet l'assurance d'une entente générale et pré-réfléchie avec le monde ambiant »¹. Ce résultat est, par exemple, mis en avant dans un texte comme *La Vie Extérieure*, d'Annie Ernaux, où l'usage des possessifs permet à l'écrivain de réfléchir à la façon dont chacun s'approprie la quotidienneté urbaine. Commentant dans ce second « journal extime » son rapport, non aux objets à proprement parler, mais aux transports en commun, elle dit ainsi :

“Je vais prendre **mon** RER.” Façon de dire le lien et la familiarité avec les choses qu'on utilise régulièrement. **Mon** RER : celui de la ligne A, qui m'emmène dans Paris, me ramène toujours à la même gare de Cergy-Préfecture, dans lequel je monte sans y penser, dont je connais tous les arrêts sans avoir besoin de regarder les panneaux sur les quais. Où je me sens appartenir à la foule d'usagers de cette ligne, cette communauté d'anonymes pour qui c'est aussi **leur** RER.

Les RER des lignes B, C et D ne sont pas les miens (ni les rames du RER de la ligne A qui se dirigent vers la banlieue huppée, Le Pecq, Saint-Germain-en-Laye). Imperceptiblement, je m'y sens étrangère, presque intruse².

Annie Ernaux met ici en évidence les caractéristiques de l'expérience quotidienne de la ville, une familiarité qui n'est pas monotonie et ennui, mais usage, appropriation et sentiment d'appartenance. Elle souligne *a contrario* combien ce qui n'est pas familier se nimbe d'un sentiment d'étrangeté.

Mais ces remarques sont le fait d'une énonciation à la première personne, qui prend sa propre expérience et son propre langage comme support d'analyse de la quotidienneté. Et elles ont pour corollaires d'autres remarques sur l'impossibilité qui découle de cette volonté de rendre compte d'une expérience quotidienne ainsi envisagée : comme la réalité du rapport quotidien à la ville contemporaine se pense sur le mode d'une expérimentation de la vie urbaine et non d'une connaissance totalisante, il paraît impossible à Annie Ernaux de la représenter : « Aucune description, aucun récit non plus »³, disait-elle déjà dans *Journal du dehors*, mais seulement « une collection d'instantanés de la vie quotidienne collective »⁴, « [d]e l'ethnotexte »⁵. Les textes d'Echenoz sont au contraire de véritables romans, essentiellement à la troisième personne, et portés par le fil d'un récit, ténu mais solide. On n'y trouve donc pas de telles remarques sur l'usage du possessif, propres à attirer l'attention du lecteur sur le résultat de l'opération de quotidianisation du monde.

¹ *Ibid.*, p. 317.

² Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, *op. cit.*, p. 32-33.

³ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, *op. cit.*, p. 64-65.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

Cependant, le récit échenozien est tout à la fois porté et miné par un narrateur hétérodiégétique, qui ne se pose pas en détenteur d'un savoir total comme le narrateur omniscient balzacien, mais en usager lui-même de la ville, détenteur d'un savoir partiel mais attesté par l'expérience. Si le personnage échenozien côtoie bien de nombreux objets quotidiens de la sphère du chez soi, son cadre de vie ne s'y limite pas. Echenoz est sans doute celui de nos quatre romanciers qui organise le plus de va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur, et multiplie les espaces extérieurs auxquels se confrontent ses personnages. Il parcourt même tant et si bien les espaces qu'on peut parler, comme le fait Christine Jérusalem, reprenant une expression d'Echenoz lui-même, de « romans géographiques »¹. Sa course dans les villes est d'ailleurs si effrénée, qu'on peut dire qu'avec lui « le flâneur a cédé la place au passant »². Mais dans cet incessant va-et-vient, il est accompagné du narrateur, lequel se fait pour nous traducteur de cette expérience quotidienne que le personnage vit sans qu'elle adienne à sa conscience. C'est ainsi que, même si on ne lit pas dans l'œuvre d'Echenoz de remarques identiques à celles déjà mentionnées sur l'adjectif possessif, on en trouve un équivalent à travers ce qui apparaît comme des modes d'emploi de la ville au quotidien, fournis par un parisien confirmé, et disséminés dans le cours du récit. Ces remarques ne s'attachent pas qu'aux objets proprement dits, elles sont plus générales encore et les concernent au même titre que ce qui constitue avec eux, par l'ensemble cumulé des détails, la vie quotidienne urbaine. Lorsque le héros de *Je m'en vais*, Ferrer, de retour à Paris après une expédition au Pôle Nord, s'assoit à une terrasse, le narrateur interrompt subitement l'action pour nous apprendre qu'il s'agit du

carrefour de l'Odéon qui, d'habitude, n'est pas l'endroit idéal pour prendre un verre bien qu'il se trouve toujours des gens pour se dévouer : c'est un nœud agité, encaissé, bruyant, bourré de feux rouges et de voitures en tous sens, de plus il est réfrigéré par le grand courant d'air qui vient de la rue Danton. Mais l'été, quand Paris s'est un peu vidé, les terrasses des cafés sont plutôt fréquentables, la lumière est étale et le trafic réduit, la vue est imprenable sur deux bouches d'une même station de métro. (*JMV*, p. 141)

Les adverbes de fréquence « d'habitude » et « toujours » signalent bien l'expérience du narrateur, qui est aussi celle de tous les Parisiens, de tous ceux qui peuvent dire de l'Odéon : « C'est mon quartier », ou de Paris : « C'est ma ville ». La familiarité du lexique employé, qu'illustre l'expression « bourré de feux rouges », est à l'image de la familiarité du

¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 9 notamment. Christine Jérusalem reprend la formule que Jean Echenoz propose dans un entretien avec Jean-Baptiste Harang, « Jean Echenoz, Arctique de Paris », *Libération*, 16 septembre 1999.

² Christine Jérusalem, *op. cit.*, p. 137.

narrateur avec ces lieux, et de la connivence qui s'instaure avec le lecteur en un même sentiment d'appartenance à la vie urbaine.

Pour ceux qui ignorent le mode d'emploi des taxis à Paris, Echenoz est d'une précieuse utilité : au détour d'une incise lapidaire, on apprend en effet qu'un « taxi libre » se reconnaît à ce qu'il est « lumineux allumés, globes répétiteurs éteints » (*JMV*, p. 142). Ceux qui sont rôdés à ce code reconnaîtront avec amusement ce signal urbain qu'ils déchiffrent sans y penser. Celui qui vient à Paris pour la première fois sera soulagé de bénéficier de quelques « tuyaux » grâce au narrateur de *L'Équipée malaise* : si l'on descend à pied le Faubourg-Saint-Antoine, il est bien de faire « une brève halte à la hauteur du 53, d'où le génie de la Bastille n'a plus l'air juché sur sa colonne que les immeubles dissimulent entièrement : il semble marcher sur leurs toits, danser sur leurs tuiles, sur leur zinc, exhibant dans sa fuite ses fesses rondes sous ses ailes déployées. Tout le monde sait cela, les gens s'arrêtent souvent devant le 53 » (*EM*, p. 127). À l'inverse, si l'on s'aventure en banlieue, le narrateur, qui n'en est pas plus familier que ses personnages, nous sera d'un faible secours, et il ne nous restera, comme Suzy dans *Lac*, qui regarde les objets et le décor urbain, qu'à jouer « à y rechercher le mode d'emploi des lieux » (*L*, p. 159). Il faut en effet, chez Echenoz, passer « le périphérique » pour connaître « mieux le nom des choses » (*NT*, p. 102) et se sentir enfin chez soi.

Comprise comme le résultat d'un processus, la familiarité quotidienne des objets se traduit aussi, lorsqu'elle n'est pas commentée par le narrateur, par son insertion naturelle dans le tissu textuel. Comme chez Perec, la saturation du texte par les indices de la réalité matérielle donne au roman une densité particulière. Ce n'est alors pas l'objet pris indépendamment des autres qui évoque la quotidienneté, ou qui cherche à la représenter par le biais d'un quelconque effet de réel, mais le rythme que suscite une telle accumulation. On n'a plus affaire à un décor, mais bien à un « climat », cette « atmosphère habituelle, connue et décontractée » qu'évoquait Bruce Bégout. Les objets sont mentionnés « en passant », sans que leur apparition fasse dévier le récit de sa route. Comme le résume parfaitement Bruno Blanckeman :

Les réalia des temps présents défilent, sans accrocher la narration, intégrées dans sa texture comme dans le quotidien [: l]a “boîte de Chili” puis “le yaourt aux fruits exotiques”, [...] le “sac en polyuréthane aussitôt déposé près du portail, à l'endroit convenu des poubelles”, les “moniteurs de contrôle fixés au-dessous des panneaux d'affichage” de la gare Saint-Lazare, le “dossier à boules” pour chauffeur de taxi [...] ; le bob, les tongues, l'écran total, le Synthol, les emballages d'antitussifs, les barres chocolatées [...] le soliflore et les serviettes de toilette en synthétique

jetable d'un hôtel Formule 1 [...]. En multipliant les points de fixation sur ces objets, le récit pratique une investigation pointilliste des comportements collectifs, dans leur automatisme le plus anodin et le plus révélateur. La part inconsciente du geste ou du regard s'assimile lorsque le récit dresse, sans systématisme parce qu'en situation, une nomenclature des vecteurs matériels de reconnaissance propres à la fin du vingtième siècle¹.

On a donc bien, dans les romans d'Echenoz, un regard porté sur la familiarité considérée comme un résultat. En ce qui concerne la familiarité comme « principe », que Bruce Bégout caractérise comme la tension permanente entre l'étrange et le connu, il paraît assez aisé au premier abord d'en repérer des traces évidentes dans l'ensemble de ces mêmes romans. Le surgissement de l'étrange, chez Echenoz est si fréquent que nombre de critiques ont repris, pour caractériser certains effets de son écriture, le concept freudien d'inquiétante étrangeté. Sjef Houppermans, par exemple, relevant les cas d'« une malle dorlotée, un téléphone qui respire, des boutons, des boucles et des boussoles qui se mettent à vivre, à respirer, à avoir des émotions », évoque l'*Unheimliche*². Il s'y réfère encore par l'intermédiaire de *L'Homme au sable* d'Hoffmann, dont Freud faisait le point de départ de son analyse. Echenoz serait, selon lui, « un auteur Hoffmannesque », en raison notamment de la relation qu'il instaure entre les objets et les personnages. De même qu'Hoffmann avait posé « les premiers vestiges inquiétants d'une chosification du vivant dans l'automate désirant et désiré qu'est la poupée Olympia », de même Echenoz ressusciterait-il l'inquiétante étrangeté « à travers même la banalisation contemporaine de la mise à distance du corps, de sa "robotisation" »³. Il ne nous paraît pas certain cependant que l'expression, si l'on y met les connotations qu'y attache Freud, convienne parfaitement à l'effet produit par les comparaisons, métaphores et métonymies qui renouvellent notre regard sur les objets quotidiens. Freud n'évoque en effet l'exemple de la poupée Olympia que pour récuser l'idée avancée par Jentsch selon laquelle l'inquiétante étrangeté serait le fruit d'une incertitude intellectuelle quant au fait qu'un « être apparemment vivant ait une âme, ou bien à l'inverse, [quant à celui qu'] un objet non vivant [n'ait] [...] par hasard une âme ». Si la nouvelle d'Hoffman produit à l'évidence un sentiment d'*Unheimliche*, celui-ci, selon Freud, n'est en fait pas provoqué, ou aux marges seulement, par l'animation de l'objet inanimé. De même, si par certains aspects les récits d'Echenoz peuvent susciter ce sentiment, c'est par le système

¹ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 58.

² Sjef Houppermans, « Pleins et trous dans l'œuvre de Jean Echenoz », in *Jeunes auteurs de Minuit*, Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (eds), Crin 27, Amsterdam-Atlanta, GA 1994, p. 83.

³ Sjef Houppermans, « Les Grandes Blondes parmi les noirs. Jean Echenoz », *Écritures contemporaines 2 – États du roman contemporain*, Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », série « Écritures contemporaines », 1999, p. 20.

des personnages, qui repose souvent sur l'existence de doubles, plutôt que par l'animation des objets. Sans entrer dans le détail de cette analyse qui nous éloignerait de notre question, nous pouvons mentionner seulement l'exemple que relève Christine Jérusalem, celui de la « réapparition problématique de certains personnages »¹, dans *Je m'en vais* en particulier. L'inquiétude diffuse tient alors bien au motif du double, que Freud rattache sans difficulté à une angoisse infantile avérée.

Plutôt, donc, que de nous appuyer sur la notion d'inquiétante étrangeté pour caractériser les effets produits par l'irruption de l'étrange dans le monde quotidien des objets échenoziens, nous préférons en rester à la formule que propose encore Christine Jérusalem, à savoir que le « travail stylistique [...] fait pivoter la réalité » et qu'ainsi « le familier bascule dans l'insolite »². Nulle angoisse véritable *a priori* dans ce phénomène, plutôt la marque d'un regard renouvelé sur la réalité matérielle quotidienne. Echenoz dit d'ailleurs : « J'ai toujours été frappé par ce caractère poétique des choses courantes, dérisoires. Ce sont elles qui vous rappellent à l'ordre³. » Ce sont donc elles qui nous conduisent à effectuer ce pas de côté permettant d'envisager le monde sous un angle nouveau, dans l'espace domestique comme dans l'espace citadin. Les exemples, surtout nombreux dans la première partie de l'œuvre, peuvent en effet être empruntés sans difficulté à l'une ou l'autre sphère. Dans la sphère domestique, on relèverait par exemple des « glaçons qui bondi[ss]ent de leur étui de caoutchouc » puis « grelott[ent] ensuite dans le gin » (*EM*, p. 18), ou encore « [d]eux meubles bas [qui] se serrent le long des murs comme des rats frileux, hors de portée d'une lampe calée sur le lit en équilibre instable » (*EM*, p. 17). Dans ce dernier exemple, l'« équilibre instable » de la lampe semble même renforcer le vacillement du réel que la comparaison des « meubles » et des « rats frileux » avait introduite. Le décor urbain se métamorphose lui aussi sous le regard du narrateur échenozien : les antennes paraboliques, sur les balcons, sont « orientées dans la même direction comme des champs verticaux de tournesols » (*AP*, p. 70), les phares des voitures sont « tels des poissons-torpilles, en quête d'une anfractuosité dans le roc parcmétrique » (*EM*, p. 18), et même le camion des éboueurs est « un véhicule vert » autour duquel « une piste gantée de peau dans[e] en projetant avec souplesse les scories dans le broyeur » (*EM*, p. 53). Si l'on passe de l'objet à l'objet architectural, mêmes procédés : la station de métro Bel-Air est regardée comme « une île qui surplomberait en oasis la rue du Sahel dépeuplée » (*AP*, p. 74).

¹ Christine Jérusalem, « Des particules peu élémentaires », *Critique*, n°634, mars 2000, p. 188.

² Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, op. cit., p. 44.

³ Catherine Argand et Jean-Maurice de Montremy, « Entretien avec Jean Echenoz », *Lire*, septembre 1992.

Il y a donc bien une concurrence, au cœur du quotidien auquel les romans d'Echenoz donnent accès, entre l'étrange et le familier. Mais si le processus de quotidianisation consiste à domestiquer l'étrange, à stabiliser le rapport de l'individu au monde en une relation stable de familiarité, il semble que l'écriture échenozienne réalise l'opération proprement inverse : le familier devient insolite, il révèle son potentiel d'étrangeté. Est-ce à dire qu'il faut renoncer à voir dans ces romans une voie d'accès à l'expérience de la quotidienneté telle que l'entend Bruce Bégout ? Il nous semble qu'au contraire elle en révèle les tensions, et en conjure le risque majeur, celui de la banalité. Celle-ci n'est pas absente de la diégèse : les couples qui se forment glissent vite dans la routine et l'ennui. La vie quotidienne leur apparaît alors effroyablement morne et répétitive. Ainsi de Max et Félicienne, dans *Au piano* :

L'indifférence, oui, on en arriverait là. Ça n'allait bientôt plus trop marcher, cette histoire avec Félicienne. C'est que l'amour – enfin, quand je dis l'amour, je ne sais pas si c'est le mot – n'est pas seulement volatil mais il est également soluble. Soluble dans le temps, dans l'argent, dans l'alcool, dans la vie quotidienne et dans pas mal d'autres choses encore. [...] Quelques semaines de plus en plus ternes s'écoulèrent ainsi [...]. (*AP*, p. 197-198)

On en trouve encore un exemple probant avec le Ferrer de *Je m'en vais*, pour qui la ritualisation de la vie quotidienne, de rassurante devient vite étouffante, et appelle la séparation :

Depuis cinq ans [...], toutes les journées de Félix Ferrer sauf le dimanche s'étaient déroulées de la même manière. Levé à sept heures trente, passant d'abord dix minutes aux toilettes en compagnie de n'importe quel imprimé, du traité d'esthétique à l'humble prospectus, il préparait ensuite pour Suzanne et lui-même un petit-déjeuner scientifiquement dosé en vitamines et sels minéraux. Il procédait alors à vingt minutes de gymnastique en écoutant la revue de presse à la radio. Cela fait, il réveillait Suzanne et il aérail la maison.

Après quoi Ferrer, dans la salle de bains, se brossait les dents jusqu'à l'hémorragie sans jamais se regarder dans la glace, laissant couler pour rien dix litres d'eau municipale. S'y lavait toujours dans le même ordre, immuablement de gauche à droite et de bas en haut. S'y rasait toujours dans le même ordre, immuablement joue droite puis gauche, menton, lèvre inférieure puis supérieure, cou. Et comme Ferrer, soumis à ces ordres immuables, se demandait chaque matin comment échapper à ce rituel, cette question même en était venue à intégrer le rituel. Sans avoir jamais pu la résoudre, à neuf heures il partait pour son atelier. (*JMV*, p. 14-15)

Cela dit, comme le fait remarquer immédiatement après le narrateur, le changement de femme n'entraîne pas le changement des rituels quotidiens : « non sans une certaine déception, force lui serait d'admettre par exemple que, dans l'étroite salle de bains de Laurence, Ferrer continuerait de se laver de gauche à droite et de bas en haut » (*JMV*, p. 16).

La ritualisation des pratiques est indispensable au quotidien, non pour échapper véritablement à l'angoisse de l'étrangeté, mais pour conjurer celle de la vacuité existentielle. Comme l'exprime précisément Echenoz dans un entretien : « nous flottons dans une certaine apesanteur, nous raccrochant à quelques barres fixes qui nous restent dans la vie, à portée de main ». D'ailleurs, en tant qu'écrivain, ce qui l'intéresse, s'il focalise son attention sur « un type seul chez lui le soir », ce n'est « pas tellement son comportement, mais les protocoles qu'il s'impose pour éviter de basculer dans le vide »¹. Ainsi par exemple DeMilo, à la fin de *Nous trois* :

J'arrive à la maison à cinq heures moins le quart, trois heures à tirer. Dehors, à peine rentré, voici qu'il se met à pleuvoir. J'envisage de me changer, mais d'abord je ferme la porte-fenêtre. Puis je passe dans la chambre et je marche vers les chemises. J'en fais rapidement le tour, j'en retiens quelques-unes. Quatre, cinq. D'ordinaire alors je vais vite, mon choix se fait aussitôt. Là, non. Des quatre ou cinq, bientôt neuf ou dix, puis quarante chemises entre lesquelles j'hésite, impossible de trancher. (NT, p. 218)

On voit ici cependant que les effets stabilisants du protocole sont mis à mal, et que la mécanique se grippe, annonçant une fin de roman troublée.

Mais si, sur le plan diégétique, les personnages ne réussissent pas souvent à s'inventer une quotidienneté qui, sans tendre à l'extraordinaire, soit cependant dénuée de la pesanteur sclérosante des rituels mécaniquement accomplis, l'énonciation échenozienne en réalise le contrepoint. Prise en charge par le narrateur à la troisième personne, allant et venant du domestique au citadin, jouant de l'étrangeté familière des objets, la vie quotidienne, chez Echenoz, n'est pas une vie banale, au sens où l'entend le psychanalyste Sami-Ali. La banalité est en effet, selon lui, « le familier qui, à force de familiarité, n'a plus rien à voir avec l'étrange »². Elle a « partie liée avec l'épuisement du contenu émotionnel et cognitif de l'objet, moyennant une répétition qui ne manque pas d'engendrer un équivoque sentiment de monotonie »³. Du banal, « on peut seulement dire qu'il est ce qu'il est. La formule qui l'exprime ($A = A$) est l'évidence même de ce qui reste identique à soi »⁴. L'objet familier qui échappe à la banalité est, à l'inverse, celui que « [l]a répétition ne vide pas », auquel elle « donne au contraire un surcroît d'existence ». Comme le résume le psychanalyste : « Coutumier, il ne cesse d'émouvoir ». « Tout familier qu'il soit », il « soutient une activité fantasmatique dont il est à la fois le commencement et la fin. Par là il échappe à la

¹ Catherine Argand et Jean-Maurice de Montremy, « Entretien avec Jean Echenoz », art. cit.

² Mahmoud Sami-Ali, *Le Banal*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1980, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 23-24.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

banalisation qui, elle, consacre la rupture avec l'imaginaire »¹. C'est bien ce qu'exprime Annie Ernaux lorsqu'elle écrit, en une brève phrase nominale dans *Journal du dehors* : « Lien aux choses si émouvant »², ou encore lorsque, du TGV, elle constate qu'un « mouvement d'intense satisfaction [l]'envahit à reconnaître les signes de la banlieue parisienne ». « Le même que j'éprouve, dit-elle, quand, en arrivant par l'autoroute A 15 sur le viaduc de Gennevilliers, s'ouvre d'un seul coup un immense paysage d'usines et d'immeubles, de pavillons d'avant-guerre, avec en muraille de fond, La Défense et Paris »³. » Jean Echenoz reconnaît lui aussi pouvoir entretenir « un rapport un peu amoureux aux choses » : « Ce n'est pas la dimension utilitaire qui [l]'intéresse, c'est la dimension affective et émouvante de l'usure, de l'érosion de l'objet, son histoire, son incongruité, sa séduction un peu paradoxale. » D'ailleurs, semblant reprendre presque mot pour mot le propos de Sami-Ali, il déclare, à propos des objets, que « leur familiarité n'est tolérable que dans la mesure où ils restent étranges ». Ainsi, « un des privilèges des objets familiers, c'est qu'ils ont la capacité d'avoir un potentiel d'étrangeté »⁴. Echenoz ne se contente pas, bien sûr, d'affirmer ce rapport affectif aux objets, tout dans ses textes le prouve, et en premier lieu son goût des comparaisons et métaphores incongrues dont nous avons donné un petit aperçu. Bruno Blanckeman formule ainsi le paradoxe du traitement des objets quotidiens dans ces romans : « Nommés, ils sont reconnus. Assimilés par la fiction, ils se méconnaissent »⁵. » La métaphore qui met au jour l'insolite de l'objet quotidien est bien la trace de cette « activité fantasmatique » permettant d'éviter le glissement dans la banalité. Cette omniprésence des objets et ce regard sur leur étrange familiarité ne sont donc aucunement la marque d'une critique d'un état de société dans lequel dominant les valeurs matérialistes et où les comportements ne pourraient plus être que répétitifs et mécanisés : ils sont la marque d'une résistance possible, par la projection de l'imaginaire sur le réel, à cette mécanisation, une façon de tourner notre regard vers ce que Guillaume Le Blanc, dans la lignée de Michel de Certeau, nomme les « micro-créations de la vie ordinaire »⁶, l'indice de ce que « l'existence est tremblante, elle se décale légèrement mais en permanence »⁷. Mais il est vrai que ce tremblement demande à être perçu à la faveur d'un retournement du regard que le roman à la troisième personne offre à ses lecteurs plus qu'à ses personnages.

¹ *Ibid.*, p. 23 pour les 4 citations.

² Annie Ernaux, *Journal du dehors*, *op. cit.*, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 105, pour les deux citations.

⁴ Pour ces citations de Jean Echenoz, voir l'entretien en annexe p. 465-466.

⁵ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, *op. cit.*, p. 66.

⁶ Guillaume Le Blanc, *Les Maladies de l'homme normal*, Bègles, Éditions du Passant, 2004, p. 174.

⁷ *Ibid.*, p. 167.

B. Jean-Philippe Toussaint, au risque de la banalité

Si, comme nous l'avons déjà dit, le « chez soi » peut sembler, en première approche, constituer « le cœur intime, [l]a matrice chaleureuse » de la quotidienneté¹, le premier roman de Jean-Philippe Toussaint devrait être lui-même l'archétype d'un tel romanesque du quotidien, au risque même d'en représenter la caricature. Son titre, et plus encore sa situation initiale, ne laissent en effet planer aucun doute : *La Salle de bain* est bien conçue par le narrateur homodiégétique comme un lieu de repli du monde, une manière, selon les mots de Bruce Bégout, de mettre fin à « la confrontation avec l'étrangèreté » et de rechercher « l'immobilité reposante »². Le héros de ce roman reconnaît en effet vivre « reclus », et jouir dans sa baignoire de la « quiétude de [s]a vie abstraite » (*SDB*, p. 15). S'il choisit de se couper du monde extérieur de manière si radicale, c'est, dit-il, qu'il « ne craignai[t] rien moins que les diversions » (*SDB*, p. 13). Au-delà de l'intertexte pascalien, on entend aisément dans cette dernière précision le refus de la confrontation à l'étrangèreté, potentiellement angoissante. D'ailleurs, lorsqu'il finit par consentir à sortir de sa baignoire, restant cependant à l'abri dans son appartement, il ne peut que reconnaître, ayant regardé par la fenêtre un jour de pluie, que « les divers mouvements qui se déroulaient devant [s]es yeux, pluie, déplacements des hommes et des voitures » lui avaient inspiré de la « crainte » (*SDB*, p. 31).

Mais le « chez soi » représente, pour Bruce Bégout, « un quotidien inessentiel »³, précisément parce qu'il refuse la tension de l'étranger et du familier. Est-ce ainsi à cette seule expérience partielle et pauvre de la quotidienneté que nous donnent accès les romans de Jean-Philippe Toussaint ? Et si tel est le cas, qu'apporte à la saisie de cette expérience sa mise en mots ?

Tous les commentateurs de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint l'ont noté, ses trois premiers romans au moins se confrontent à la question du temps, énoncée en termes métaphysiques. Bien qu'il s'agisse sans doute, selon l'heureuse formule de Sophie Bertho, d'une « métaphysique de papier », de cette « métaphysique des derniers modernistes traitée avec la légèreté postmoderne »⁴, il n'en reste pas moins que le personnage, chez Toussaint, lutte avant tout contre l'angoisse de la mort. Et c'est pour éluder – à défaut de l'arrêter – la marche inéluctable du temps, que le récit se délinéarise, se fragmentant en autant de brefs

¹ Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 429.

² *Ibid.*, p. 437-438, pour les deux citations.

³ *Ibid.*, p. 435.

⁴ Sophie Bertho, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », in *Jeunes auteurs de Minuit*, Michèle Ammouche-Kremmers et Henk Hillenaar (eds), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, p. 24.

paragraphes, parfois même numérotés comme les *Pensées* de Pascal, dans *La Salle de bain*. Sur le plan diégétique, c'est l'anecdote qui domine, traduisant un intérêt quasi exclusif pour les détails insignifiants du quotidien, et en premier lieu pour les objets et les pratiques répétitives ou ritualisées qui constituent l'univers du « chez soi ». C'est d'ailleurs ce trait qui conduit souvent la critique à rapprocher l'écriture de Toussaint de l'esthétique minimaliste. Warren Motte, rappelant les principales caractéristiques de ce mouvement, l'énonce fermement : « son sujet typique est la sphère domestique, quotidienne, et banale¹. » Le personnage de *La Salle de bain* en vient, par exemple, à s'interroger : « Combien de fois avais-je ainsi parcouru le vestibule, avais-je tourné à gauche et ensuite à droite, dans le couloir, pour regagner ma chambre de mon pas régulier ? Et combien de fois avais-je fait le trajet inverse ? Je me le demandais. » (*SDB*, p. 35). La dernière phrase, par sa brièveté, son inutilité (le lecteur a bien remarqué les points d'interrogation qui précèdent), et sa postposition, préférée à la position d'introduction de l'interrogation indirecte, met en valeur le caractère disproportionné, parce que dérisoire, de cette interrogation, tout en invitant cependant à la prendre au sérieux dans son mouvement même. Si cette réflexion paraît en effet négligeable au regard des grandes questions métaphysiques, et au premier chef celle du temps et de la mort, elle est pourtant la marque d'une volonté de changement de focale destinée à lutter, par l'intérêt porté aux gestes infimes, contre le mouvement du temps long et désespérément orienté vers une issue fatale. Comme l'affirme encore Warren Motte, « [Toussaint] subvertit les notions de début et de fin. Il projette la temporalité de son histoire comme une série de "maintenant". C'est là que les structures itératives, le rythme sériel, et l'insistance sur la banalité quotidienne se chargent de toute leur importance : elles sont des défenses contre le temps et le virus qu'il couve ». Ainsi, le personnage de *La Salle de bain* aime particulièrement la peinture de Mondrian, laquelle représente pour lui l'immobilité la plus complète. Et Motte de préciser alors : « Mondrian est en effet rassurant : il ne va nulle part »² et surtout pas, donc, vers la mort. Gilles Delannoi va dans le même sens lorsqu'il commente le comportement du narrateur de *La Salle de bain*, qui prend soin de « bloqu[er] courtoisement le passage » d'un « homme qui courait », tout en précisant entre parenthèses : « (j'ai toujours pris plaisir à demander des renseignements à des gens pressés). » (*SDB*, p. 63). Selon le critique, en effet, « [c]e n'est pas seulement le personnage qui prend plaisir à arrêter

¹ Nous traduisons de l'anglais dans Warren Motte, « Toussaint's small World », *Romanic Review*, vol. 86, n°4, novembre 1995, p. 748 : « its characteristic subject matter is domestic, quotidian, and banal ».

² Nous traduisons de l'anglais, *ibid.*, p. 755 pour les deux citations : « [Toussaint] subverts the notions of beginnings and ending, he casts the time of his story as a series of "now". This is where the iterative structures, the serialism, and the insistence upon the banality of the quotidian assume their full importance: they are defenses against time and the virus that it carries » « Mondrian is reassuring indeed: he doesn't go anywhere. »

les gens pressés pour leur demander un renseignement, mais le texte qui multiplie les procédés d'immobilisation pour tenter de conjurer le mouvement qui mène à la mort, comme autant de freins placés aux endroits stratégiques du roman »¹. Bertrand Westphal ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit que « Jean-Philippe Toussaint privilégie la dimension synchronique au détriment de la diachronie »² : « Puisque la mort est la fin du mouvement, peut-être faudrait-il s'arranger pour hacher ce mouvement en instants, sur lesquels il serait plus commode d'intervenir [...]. Fascinés par l'immobile, les héros de Toussaint mettent tout en œuvre pour briser l'élan du temps ; leur objectif avoué est la présentification absolue³. » *L'Appareil photo* institue ainsi ce que Gérard Prince nomme « une continuité trouée à partir d'instantanés indéfiniment analysables qu'il a lui-même isolés, progressant vers sa mort pour ne pas mourir »⁴.

Cette caractéristique, thématique et stylistique, des romans de Jean-Philippe Toussaint, n'est évidemment pas anodine dès lors qu'il s'agit pour nous d'envisager le type d'expérience du quotidien auquel ces textes peuvent donner accès. Si l'on se réfère aux analyses de Maurice Blanchot, sur lesquelles Bruce Bégout s'appuie aussi, on doit reconnaître que le quotidien est d'abord lié à la question de la temporalité : la quotidienneté est une modalité de la perception du temps, elle caractérise une expérience singulière, et particulièrement difficile à définir, de la conscience du temps. En effet, pour Blanchot, « [l]e quotidien est sans événement »⁵. Mais même si « [l]e quotidien, c'est la platitude [...] cette banalité est pourtant ce qu'il y a de plus important, [...] elle renvoie à l'existence dans sa spontanéité même »⁶. Si la platitude et la banalité nous inscrivent ici dans la conscience d'une durée, l'idée de spontanéité suggère au contraire celle de l'instant. La platitude suppose le répétitif, quand la spontanéité correspond au toujours nouveau. La quotidienneté est ainsi une temporalité paradoxale, elle est « ce mouvement lié (qui n'est pourtant pas un tout) par lequel nous sommes *continûment*, quoique sur le mode de la discontinuité, en rapport avec l'ensemble *indéterminé* des possibilités humaines »⁷. Il nous semble que c'est bien cette temporalité paradoxale que le texte de Toussaint tente de rendre sensible. En acceptant de nous livrer un récit, Toussaint maintient la continuité qui lie de manière souterraine les différents états de

¹ Gilles Delannoi, « Abstraction faite », *Critique*, n°510, novembre 1989, p. 892.

² Bertrand Westphal, « Le quadrillage de l'arène. Temps et Histoire chez Jean-Philippe Toussaint », *Versants*, n°5, 1994, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 122 pour les deux dernières citations.

⁴ Gérard Prince, « L'appareil récit de Jean-Philippe Toussaint », in *Discontinuity and Fragmentation in French Literature*, Freeman G. Henry (ed), *French Series* vol. XXI, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, p. 114.

⁵ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 363.

⁶ *Ibid.*, p. 357.

⁷ *Ibid.*, p. 364.

conscience de son personnage comme de ses lecteurs. Cela est d'autant plus notable que le contenu du récit est pauvrement signifiant, et la logique causale faiblement déterministe. C'est donc bien le récit, en tant qu'acte énonciatif presque performatif, qui produit de la continuité, quels que soient les éléments pris en charge. C'est aussi le récit qui rend sensible le liant inaperçu de la vie quotidienne. Mais le texte exprime sans cesse sa réticence à voir ce temps rendu sensible l'emporter vers sa propre fin, sa propre mort, le déterminer irrémédiablement. En effritant cette continuité par le recours permanent à l'anecdotique, le roman rétablit alors, dans le même temps, l'illusion ou la sensation d'une discontinuité mettant en lumière l'ensemble indéterminé des possibilités humaines. Si, comme l'énonce Maurice Blanchot, le quotidien est un « mouvement immobile »¹, on peut dire que tout l'effort de l'écriture chez Toussaint vise à recréer ce paradoxe. Elle passe outre l'impossibilité que pointe Blanchot, à savoir que comme « le quotidien n'appartient pas à l'objectif [...] le vivre comme ce qui pourrait être vécu par une série d'actes techniques séparés (représentés par l'aspirateur, la machine à laver, le réfrigérateur, le poste de radio, la voiture), c'est substituer une somme d'actions parcellaires à cette présence indéfinie »². Les romans de Toussaint sont effectivement pleins de ces « actes techniques séparés », comme l'indique leur saturation par les objets quotidiens que mentionne le narrateur. Mais cette densité d'objets, tout comme l'ensemble des gestes, actes et paroles qu'ils suscitent, est continûment liée par le fil du récit. Si les romans de Toussaint nous donnent bien accès à l'expérience quotidienne, c'est d'abord parce qu'ils se confrontent au paradoxe de la concomitance du continu et du discontinu.

S'intéressant en particulier à *L'Appareil photo*, Pascale McGarry rapproche l'enjeu posé par le narrateur, et par le texte lui-même, du dilemme énoncé par le peintre Rothko, mentionné dans le roman. Il s'agissait pour le peintre de réussir à « faire coïncider dans le flux de la pensée l'expérience du présent et la distance critique qui la fixerait »³. C'est en effet ainsi que l'on peut lire l'espoir mis par le narrateur dans la photographie pour mener à bien sa quête existentielle. Il comprend que la photo qu'il a enregistrée en courant avec l'appareil volé sur le ferry a été prise « dans la fulgurance de la vie », et imagine alors qu'elle sera « floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni [s]a présence ni [s]on absence, il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit » (*APh*, p. 113). Cependant, ces photos ne seront pas développées par le laboratoire, ce

¹ *Ibid.*, p. 360.

² *Ibid.*, p. 364.

³ Pascale McGarry, « De Descartes à Rothko. La clôture de l'espace romanesque de Jean-Philippe Toussaint », *Le Moi et ses espaces. Quelques repères identitaires dans la littérature française contemporaine*, David Gascoigne (dir.), Presses Universitaires de Caen, 1997, p. 135.

qui évite sans doute au narrateur une cruelle désillusion. Reste donc à résoudre autrement ce dilemme, par la pensée cette fois. Si la pensée, par son abstraction, peut sembler aux antipodes du caractère matériel et pratique de la vie quotidienne, chez Toussaint, c'est elle qui constitue le secret avoué de la quotidienneté. La vie quotidienne est bien, comme l'écrit Blanchot, « une région, un niveau de parole, où la détermination du vrai et du faux, comme l'opposition du oui et du non, ne s'applique pas »¹. En cela, la parole qui s'y énonce ou s'y formule mentalement est une pensée libre :

Car qu'est-ce que penser – si ce n'est à autre chose ? C'est le cours qui est beau, oui, c'est le cours, et son murmure qui chemine hors du boucan du monde. Que l'on tâche d'arrêter la pensée pour en exprimer le contenu au grand jour, on aura, comment dire, comment ne pas dire plutôt, pour préserver le tremblé ouvert des contours insaisissables, on n'aura rien, de l'eau entre les doigts, quelques gouttes vidées de grâce brûlées dans la lumière. (*APh*, p. 93-94)

Ce « niveau de parole », qu'est la dimension quotidienne de l'existence, est ainsi paradoxalement, du fait de sa spontanéité et de son indétermination, ce qui permet d'échapper à « une réalité qui semble inépuisable » (*APh*, p. 94). L'intérêt porté aux détails insignifiants du quotidien, bien que ceux-ci soient, comme les objets, essentiellement de nature matérielle, est la voie trouvée pour passer « progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d'être » (*APh*, p. 94), d'une confrontation avec une sorte de « réalité de pierre » (*APh*, p. 56) à l'émergence d'un sujet, aussi désespéré soit-il. Comme le souligne, par exemple, Gilles Delannoi, dans les trois premiers romans de Toussaint, « les personnages [se] déplacent d'une position assise ou allongée vers une autre, expérimentant la collection complète des meubles destinés à recevoir un corps impassible et assoupi [...]. L'homme assis de Toussaint concentre son être au monde sur ce meuble (plutôt *immeuble* d'ailleurs : ce qui ne bouge pas) : “Du moment que j'avais un siège, moi, du reste” (*APh*, p. 56) »². Lorsqu'il suit le cours de ses pensées, le narrateur peut affirmer :

[L]a réalité à laquelle je me heurtais commençait peu à peu à manifester quelques signes de lassitude ; elle commençait à fatiguer et à mollir oui, et je ne doutais pas que mes assauts répétés, dans leur tranquille ténacité, finiraient peu à peu par épuiser la réalité, comme on peut épuiser une olive avec une fourchette, si vous voulez, en appuyant très légèrement de temps à autre, et que lorsque, exténuée, la réalité n'offrirait enfin plus de résistance, je savais que plus rien ne pourrait arrêter mon élan, l'élan furieux que je savais en moi depuis toujours, fort de tous les accomplissements. (*APh*, p. 50)

¹ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », art. cit., p. 361.

² Gilles Delannoi, art. cit., p. 889-890.

Préférant le « désespoir d'être » à « la difficulté de vivre », le héros de Jean-Philippe Toussaint est certes pascalien, mais plus encore anti-cartésien. Le sujet pensant, dans l'expérience quotidienne, cherche à se perdre, et non à « être le plus ferme et le plus résolu » en ses actions. Pascale McGarry montre la façon dont *L'Appareil photo* récuse, principe après principe, la méthode cartésienne¹. Nous en retiendrons surtout ceci, qui relève bien d'une problématique de la quotidienneté :

[D]ans la déstructuration de son texte Toussaint crée ce que l'on pourrait appeler l'équivalent des "formes en mouvement" de Rothko. [...] Le roman ne parvient pas à la pureté d'un langage-limite où les mots et les sons deviennent murmures (serait-il intelligible et lisible ?) mais il se débarrasse sans cesse de tout ce qui pourrait empêcher les formes de "trembler", de tout ce qui pourrait figer les contours. Pas d'appartenance fixe à un registre unique mais flottement entre les extrêmes d'un style soutenu [...] et d'un style familier ou vulgaire. Pas d'adhésion aux systèmes de valeurs traditionnelles déjà remis en question dans *La Salle de bain* mais plutôt abolition des catégories de pensée par l'utilisation constante de l'oxymore et du paradoxe. L'écriture paradoxale [...] crée un univers où les paradoxes de la peinture de Rothko (ouvert/fermé, tremblé/précis, mouvant/immobile, clair/obscur, caché/révéle) remplacent les catégories de pensée habituelles².

Les conséquences de cet anti-cartésianisme révèlent un mode d'être au monde qui a fort à voir avec ce que Maurice Blanchot caractérise comme l'expérience quotidienne, et que nous avons déjà en partie seulement mentionné :

Le propre du quotidien, c'est de nous désigner une région, ou un niveau de parole, où la détermination du vrai et du faux, comme l'opposition du oui et du non, ne s'applique pas, étant toujours en deçà de ce qui l'affirme et cependant se reconstituant sans cesse par-delà tout ce qui le nie. Sérieux sans sérieux dont rien ne peut nous divertir, même lorsqu'il est vécu sur le mode du divertissement [...]³.

Mais ce mode d'être au monde, que révèle l'expérience quotidienne, est en fait l'objet d'une quête, un moment de grâce atteint lorsque le bon rapport à la réalité extérieure est trouvé, le moment où coïncident « l'expérience du présent et la distance critique » qui la fixe. C'est le cas, en particulier, à la fin de *L'Appareil photo*, lorsque le narrateur en vient à déclarer :

[J]e simulais une autre vie [...], une vie détachée qui s'épanouissait dans les décombres exténués de la réalité extérieure, et où une réalité tout autre, intérieure et docile, prenait la mesure de la douceur de chaque instant qui passait, et ce n'était guère des mots qui me venaient alors, ni des images, peu de sons si ce n'est le même murmure familier, mais des formes en mouvement qui

¹ Pascale McGarry, art.cit., en particulier les p. 135-142.

² *Ibid.*, p. 142-143.

³ Maurice Blanchot, art.cit., p. 361.

suivaient leur cours dans mon esprit comme le mouvement même du temps, avec la même évidence infinie et sereine, formes tremblantes aux contours insaisissables que je laissais s'écouler en moi en silence dans le calme et la douceur d'un flux inutile et grandiose. (*APh*, p. 125)

Au quotidien cependant, la vie chez Toussaint est rarement si riche et si sereine. Le paradoxe de la concomitance du continu et du discontinu ne se noue pas toujours si harmonieusement. Se concentrer sur les détails insignifiants du quotidien, c'est en effet aussi courir le risque de l'ennui, qui est, selon la formule de Blanchot, « le quotidien devenu manifeste », et manifeste parce qu'il a « perdu son trait essentiel – constitutif – d'être *inaperçu* »¹. Envisagée à travers ce prisme de l'ennui, la quotidienneté peut paraître aisément glisser vers la banalité, au sens que donne à la notion le psychanalyste Sami-Ali, dont nous avons déjà mentionné l'apport. Ce glissement vers le banal tient-il à ce que les romans de Toussaint, dans l'intérêt qu'ils accordent à la vie quotidienne, privilégient le « chez soi » ?

En fait, sur cet aspect-là, l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint connaît une certaine évolution. *La Salle de bain* paraît effectivement sur la ligne de crête de la banalité : comme le résume, parmi d'autres, Gilles Delannoi, « le premier roman de Toussaint [peut] se lire comme le récit, en blanc et noir [...] d'une crise, d'une dépression qui conduit à la pulsion meurtrière, à travers la longue retenue des formes géométriques mortifères »². Le personnage-narrateur, reclus dans sa salle de bain, s'y trouve certes comme en un refuge, mais cette familiarité se fait aussi, à force d'être trop familière³, renonciation à la projection de l'imaginaire. Comme le dit Warren Motte « les détails du petit monde du narrateur se caractérisent par leur littéralité. [...] [L]e bidet, la baignoire [...] sont ce qu'ils sont : décontextualisés et dénués de la mythologie culturelle qui les recouvre d'habitude », ils révèlent « leur quiddité, leur “chosité” »⁴ : « [C]es *choses* (porte-serviette, bidet, lavabo) ne signifient pas individuellement selon un régime littéraire traditionnel, mais plutôt collectivement : elles sont “la salle de bain”⁵. » La vie quotidienne, dans sa littéralité et son absence de profondeur projective⁶, est ainsi le révélateur du sentiment d'ennui profond du personnage, symptôme de son état dépressif. Ligne de crête seulement de la banalité

¹ *Ibid.*, p. 361.

² Gilles Delannoi, art. cit., p. 893.

³ Sami-Ali, *op. cit.*, p. 19 : « Le banal, c'est donc le familier qui, à force de familiarité, n'a plus rien à voir avec l'étrange. »

⁴ Nous traduisons de Warren Motte, art. cit., p. 751-752 : « the details of the narrator's small world [are characterized by] their literalness. [...] [T]he bidet, the bathtub [...] are what they are: decontextualized and denuded of the cultural mythology that habitually clothes them, they reveal their quiddity, their “thingness”. »

⁵ Nous traduisons, *ibid.*, p. 750 : « [T]hese *things* (towel rack, bidet, sink) do not signify individually in a traditional literary regime, but rather collectively: “bathroom”. »

⁶ On se souvient en particulier que *La Salle de bain* est sous le signe de la géométrie plane, comme l'indique le théorème de Pythagore inscrit en épigraphe.

cependant, puisque, sur le plan énonciatif, le texte échappe à la banalité complète en particulier grâce à l'humour qui le caractérise ponctuellement. Humour distancié certes, mais qui est bien celui du narrateur, humour fait de jeux de mots et de jeux sur les sons, ou encore de remarques auto-ironiques mises entre parenthèses. Et comme ce narrateur est aussi le personnage, s'exprimant au passé mais à la première personne, cette forme d'humour, de création verbale et de jeu sur les différents niveaux de langage et les connotations des mots, doit être porté au crédit du héros. Par ailleurs, le refuge dans le « chez soi » connaît aussi ses limites : après un épisode d'angoisse lié au spectacle de la pluie derrière la vitre, le héros en vient à ressentir dans son appartement un sentiment soudain d'étrangeté :

28) La table couverte d'une toile cirée blanche, le meuble de cuisine, ses tiroirs et ses étagères, la fenêtre et son rebord. Je ne connaissais rien de cet évier qui me faisait face, de cette pile de vaisselle, de cette cuisinière. Le sol semblait sombre, dont le linoléum se décollait par endroits. Deux balais étaient déposés contre le mur. Je voyais les détails, regardais sans me décider à entrer. Debout dans l'embrasure de la porte, j'avais le sentiment de me trouver dans un lieu inconnu. (SDB, p. 31-32)

Le héros vient d'ailleurs tout juste de recevoir une sollicitation de l'extérieur, par le biais d'une invitation à une réception à l'ambassade d'Autriche. Et peu après, ils sort enfin de chez lui pour partir pour Venise. Le « chez soi » semble concurrencé par l'appel du monde extérieur. Pourtant, les autres espaces que parcourt le personnage se révèlent eux-aussi incapables de susciter dans son esprit une quelconque opération de projection. Ils restent des « non-lieux »¹, des espaces banals. La confrontation avec le dehors n'apporte pas d'inattendu, et encore moins d'étrangeté, de sorte qu'il ne reste au jeune homme de « vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf » qu'à retourner vivre « reclus dans une baignoire » (SDB, p. 123), avant sans doute d'en sortir de nouveau, amorçant un mouvement de balancier névrotique sans fin². Le jeune homme s'ennuie tellement, et flirte tant avec le banal, qu'il est en fait incapable d'investir véritablement quelque lieu que ce soit. Comme le note Gianfranco Rubino, on ne repère en fait aucune « structuration significative [qui permette] d'opposer ou même de confronter les endroits fréquentés par les personnages. Il serait vain de chercher des antithèses du genre intérieur/extérieur ou public/privé »³. Dans *La Salle de bain*, ceci ne tient pas

¹ Nous empruntons ici bien sûr à Marc Augé la notion, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

² C'est ce que suggère la légère modification du temps verbal dans la phrase finale du roman : on passe en effet d'un événement ponctuel, avec le passé simple du onzième fragment (« 11°) Le lendemain, je sortis de la salle de bain. », (SDB, p. 16)) à la suggestion d'un événement cyclique avec l'imparfait du cinquantième : « Le lendemain, je sortais de la salle de bain. » (SDB, p. 122).

³ Gianfranco Rubino, « L'envers du lieu. Bon, Daeninckx, Rolin, Toussaint », *Lendemain*, n°107-108, « Les mutations esthétiques du roman contemporain français », 2002, p. 65.

d'abord aux lieux eux-mêmes, mais plutôt à la difficulté qu'a le personnage à exercer une activité projective.

La ligne de crête semble franchie, ou au moins plus aiguisée encore dans le roman suivant, *Monsieur*. C'est essentiellement ici le système énonciatif qui en est la cause. Roman étonnamment écrit à la troisième personne, il nous narre la vie apparemment sans relief d'un personnage qui ne sera jamais nommé que par ce « Monsieur » éponyme. Désignation impersonnelle s'il en est, la mention de cette seule civilité renvoie, plus que ne l'aurait fait encore l'usage d'une simple initiale, à la dimension du banal, parce qu'elle inscrit l'individu dans son rôle social et l'y réduit. Comme l'explique en effet Sami-Ali, « [l']analyse du banal fait nécessairement référence à des systèmes sociaux qui, à la forme abstraite de l'identité, substituent des contenus concrets de l'identique incarnant les normes sociales d'une sensibilité. L'exigence de pensée est désormais exigence de conformité. Le banal nous conduit au centre de ce qui nous rend semblables, même et surtout quand nous nous voulons différents »¹.

Si les objets domestiques dominent dans ce roman, ce n'est cependant pas le « chez soi » qui constitue véritablement le lieu de la vie quotidienne de Monsieur, pour la simple raison que celui-ci peine justement à circonscrire cet espace. Il ne cesse, tout au long du roman, de déménager, soit que son appartement se trouve investi par un voisin encombrant, soit qu'il habite chez une fiancée. Une partie du roman met aussi en scène le personnage sur son lieu de travail. Mais là pas plus qu'ailleurs, Monsieur ne s'individualise ni n'apparaît doté d'une subjectivité active. La description de son nouveau bureau, à l'*incipit* du roman, est à cet égard significative :

Le jour où, voici trois ans, Monsieur entra dans ses nouvelles fonctions, on lui attribua un bureau personnel, jusqu'à présent c'était parfait, au seizième étage, tour Léonard-de-Vinci. La pièce était spacieuse, assez haute de plafond. Une grande baie vitrée, en verre bleuté, dominait la ville. La table de travail, située à portée de main de deux armoires métalliques, identiques, comptait six tiroirs, de part et d'autre, et était recouverte d'une plaque épaisse, en verre fumé. Le fauteuil, Monsieur s'en assura négligemment, pivotait. (*M*, p. 7)

Eve Richarson a raison de dire que

[l]e regard du narrateur reste ici entièrement à la surface des objets décrits. Les armoires métalliques sont sans aucun doute non seulement identiques l'une à l'autre, mais à un million d'autres dans des bureaux similaires. La description dans son ensemble est plate, neutre et précise. La subjectivité n'intervient pas ici ; ce que contient le bureau de Monsieur ne fait qu'exister, sans

¹ Sami-Ali, *op. cit.*, p. 10.

posséder de profondeur symbolique ni de charge émotionnelle. La même excessive neutralité persiste tout au long de l'écriture de Toussaint¹.

Certes, à la page suivante, un ersatz d'investissement affectif dans un objet quotidien peut sembler contredire cette neutralité. La syntaxe disloquée, qui met en relief l'adjectif possessif confère à la cafetière un rôle particulier dans la phrase suivante : « Elle faisait du très bon café, sa cafetière, le gardait au chaud en permanence. » (*M*, p. 8). Mais la syntaxe de ce fragment de discours indirect libre est ici d'abord le signe de l'ironie du narrateur à l'encontre de ce « héros » bien peu enclin à mettre autre chose qu'un « mol acharnement » « en toutes choses » (*M*, p. 60). D'une certaine façon cependant, on peut avoir l'impression que Monsieur pratique, dans son cadre professionnel, une sorte de résistance passive, qui passe d'ailleurs totalement inaperçue : il élabore en effet une stratégie dérisoire, qui lui procure « une petite fierté passagère » lorsqu'il parvient à « remonter dans son bureau sans ôter les mains de ses poches » (*M*, p. 90). Cette quotidienneté du travail en entreprise serait-elle, pour lui, le lieu de l'affirmation de sa subjectivité ? On en doute. Là comme ailleurs, Monsieur ne s'investit que peu. Son mode de vie, au quotidien, ne tend pas à la subjectivation mais au solipsisme. S'il se concentre sur des « gestes simples », ce n'est jamais pour retourner à une quelconque spontanéité inventive, mais toujours pour se réfugier dans le tout à fait connu, encadré, maîtrisé. Son absence d'ambition relève de la médiocrité du banal et non d'un œil neuf porté sur le monde : « Il ne demandait pas davantage à la vie, Monsieur, une chaise. Là, entre deux réticences, il tâchait de se réfugier dans la pratique apaisante de gestes simples. Lorsqu'au travail, par exemple (le poste était bonnard), il épluchait une orange sur son bureau, son mouchoir froissé bien à plat sur la table, il faisait l'admiration des secrétaires. » (*M*, p. 89)

Monsieur, archétype de l'impersonnel, réfugié dans une quotidienneté pauvre et banale, échoue à accéder au statut de véritable sujet, quels que soient les lieux qu'il fréquente. La confrontation à l'étrangèreté est d'emblée neutralisée, et il refuse toute relation à l'autre, perpétuant au fil des pages son attitude solipsiste d'« homme indifférent »². Rien de plus inconnu de lui que l'empathie, par exemple. Aucun investissement émotionnel de sa part :

¹ Nous traduisons de l'anglais, Eve Richardson, « Space, Projection and the Banal in the Works of Jean-Philippe Toussaint and Nicholson Baker », in *Space – New Dimensions in French Studies*, Emma Gilby et Katja Haustein (eds), Peter Lang, 2005, p. 159 : « [t]he narrator's gaze here remains entirely at the surface of the objects described. The metal cupboards are no doubt not only identical to each other but to a million others in identical offices. The description as a whole is flat, neutral and precise. Subjectivity does not intervene here; the contents of Monsieur's office simply exist, possessing neither symbolic depth nor emotional charge. This same spare neutrality persists throughout Toussaint's writing. »

² Gaétan Brulotte, « L'homme indifférent de Jean-Philippe Toussaint », *Liberté*, vol. 32/1, n°187, février 1990, p. 126-130.

même lorsqu'il rencontre Anna Bruckardt, à la fin du roman, c'est à sa passivité qu'il doit l'initiative de la jeune femme. Le tout se ramenant alors pour lui à « un jeu d'enfant » (*M*, p. 111), sans conséquences.

Monsieur radicalise donc l'expérience quotidienne en la rabattant sur une expérience de la banalité. Bien sûr, l'ironie du narrateur fait échapper le texte au banal, qui est avant tout l'expérience du personnage. Mais elle pointe aussi, d'autant plus, l'impasse qu'il y a à se réfugier non pas tant dans le « chez soi » mais « en soi », quand ce soi n'est aucunement nourri par l'expérience de l'altérité, mais seulement par celle du solipsisme. Quand la quotidienneté est la marque du commun et non pas de l'en-commun, et ne témoigne que de la mécanisation des comportements. Ainsi, on ne peut manquer de relire le choix fait par Toussaint de ne nommer son personnage que par sa civilité, son rôle social. Monsieur n'est-il pas non seulement impersonnel, mais aussi typique d'un état de société ? C'est ce que suggère Gaétan Brulotte lorsqu'il compare les personnages de Toussaint au portrait que brosse Gilles Lipovetsky de l'individu postmoderne :

Le relationnel faisant problème pour eux, ils s'installent dans la solitude et n'en éprouvent ni révolte ni peine. Le fait qu'ils n'arrivent pas à s'intégrer à la société ne leur cause aucun vertige. [...] Ils illustrent ce que le philosophe Lipovetsky appelle, dans *L'Ère du vide*, l'homme indifférent : "L'homme indifférent ne s'accroche à rien, n'a pas de certitude absolue, s'attend à tout et ses opinions sont susceptibles de modifications rapides." Il se heurte aux mille et un tracas de la vie quotidienne avec la même désinvolture que face à la question générale du sens de la vie. Rien ne l'affecte, rien ne le réjouit¹.

Avec *L'Appareil photo*, Jean-Philippe Toussaint choisit de nouveau l'écriture à la première personne. Mais la seule allusion au domaine du « chez soi » tient en une phrase : « Je passai la journée chez moi, ensuite, lus le journal, fis un peu de courrier » (*APh*, p. 8). Le narrateur décrit sa vie comme « une vie calme où d'ordinaire rien n'advenait » (*APh*, p. 7). Est-ce justement pour tenter de redonner du relief à ce quotidien trop plat que *L'Appareil photo* nous emmène de lieux en lieux, renonçant à se réfugier dans le « chez soi » ? En fait, malgré cette sortie de l'univers domestique, la vie du personnage est tout aussi pauvre en événements. Peut-être est-elle en cela proprement quotidienne, mais elle risque surtout à tout instant de glisser vers la banalité la plus complète. Comme le note Gianfranco Rubino,

[d]ans *L'Appareil photo* il n'y a même plus de distinction intérieur/extérieur : le récit épelle toute une série d'espaces publics, tels que l'école de conduite, une station service, un hypermarché, un

¹ *Ibid.*, p. 126. Pour la référence à Gilles Lipovetsky, voir *L'Ère du vide – Essais sur l'individualisme contemporain* [1983, postface de 1993], *op. cit.*, p. 63.

hôtel et un restaurant londonien, le ferry-boat Douvres-Calais, une cabine téléphonique au bord de la route nationale. Équivalents, évanescents, anonymes, ces endroits n'ont aucune personnalité qui les distinguerait du point de vue qualitatif les uns des autres¹.

Ces lieux, ou plutôt ce que l'anthropologue Marc Augé nomme des « non-lieux », ces « espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir) », où le rapport qu'entretiennent avec eux les individus qui les pratiquent est de l'ordre de la « contractualité solitaire »², sont des lieux neutres, interchangeables, qu'ils soient à Paris, Londres ou Milan ou même en transit sur la Manche. Gianfranco Rubino en conclut que « [d]ans ce microcosme où rien n'arrive, puisque finalement c'est le rien qui arrive, il n'existe pas de lieux qui parviendraient réellement à s'affirmer dans leur individualité, ce qui les rend interchangeables et qui sanctionne par conséquent la gratuité, sinon la vanité, du déplacement »³. Il nous semble que, dans la perspective d'une étude des modalités de l'expérience quotidienne, on peut aller jusqu'à conclure à la « gratuité » du déplacement dans *L'Appareil photo*, mais pas à sa « vanité ». Parce que ces lieux sont des non-lieux, parce que, comme l'écrira plus tard Toussaint, « on arrive à Tokyo comme à Bastia »⁴, la destination importe peu effectivement. Pour autant, le voyage n'en est pas déconsidéré. Seulement, comme l'affirme Jean-Louis Hippolyte, « c'est le trajet qui mène d'un point à l'autre, qui vient naturellement occuper le devant de la scène romanesque, et non plus la destination »⁵. L'expérience n'est proprement quotidienne que parce qu'elle se vit dans l'instant, feignant d'ignorer son échéance et les déterminations mortifères d'une quelconque destination. C'est le trajet qui constitue proprement l'expérience et donne corps à la temporalité paradoxale du continu et du discontinu. Car, comme l'énonce assez lyriquement le personnage : « C'est le cours qui est beau, oui, c'est le cours, et son murmure qui chemine hors du boucan du monde » (*Aph*, p. 94). C'est d'ailleurs sur le ferry que le sujet semble commencer à émerger, intégrant pour la première fois une dimension verticale à ses déplacements jusqu'ici uniquement horizontaux. L'écueil de la banalité paraît finalement évité, comme le laissent penser les passages que nous avons déjà cités, lesquels témoignent d'une quête réussie de l'expérience de la quotidienneté. Si le héros anonyme va de non-lieux en non-lieux, et n'est sans cesse que de passage, s'il ne voit de Londres ou de Milan rien de plus que ce que l'on

¹ Gianfranco Rubino, art. cit., p. 66.

² Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 1992, p. 118-119.

³ Gianfranco Rubino, art. cit., p. 67.

⁴ Jean-Philippe Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)*, Éditions de Minuit, 2000, p. 9.

⁵ Jean-Louis Hippolyte, « À Tokyo comme à Bastia : le "non-lieu" chez Jean-Philippe Toussaint », in *Entre parenthèses. Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*, Mirko SCHMIDT (ed.), Paderborn, Edition Vigilia, 2003, p.121.

peut voir dans toutes les capitales, s'il ne dort qu'à l'hôtel, ersatz impersonnel du « chez soi », il trouve cependant, dans ces constants déplacements, l'opportunité de substituer au « mol acharnement » de Monsieur, l'art de « fatiguer la réalité ». Par ses assauts répétés face au réel, il amende cette « réalité de pierre » et, ne la laissant pas indemne, il la contraint à permettre l'émergence de la différence. Le quotidien commence ainsi à se doter d'une troisième dimension, à révéler sa profondeur, et à échapper au banal.

La Réticence occupe une place à part dans l'œuvre de Toussaint. Roman de la crise, thématisée par la paranoïa du personnage principal, et revendiquée comme crise de l'écriture par l'auteur lui-même, le quotidien n'y est qu'inquiétante étrangeté, chaque chose semble y faire signe mais ne se révèle que leurre institué comme tel par la conscience paranoïaque du personnage. La vie quotidienne se pare des attributs des histoires policières, avant de se résoudre dans le rien de la plus complète insignifiante innocence. Il n'y est question, à vrai dire, ni de véritable espace du « chez soi », ni de « non-lieux » à strictement parler. Nous nous contenterons donc ici d'une seule hypothèse : en tant que moment de crise, la paranoïa du personnage ouvre une faille dans l'expérience de la quotidienneté, qui en révèle sans doute les principaux écueils. Forme exacerbée de la projection, la paranoïa ne fait que lutter contre l'abîme du banal, qui guette toute écriture minimaliste de la quotidienneté.

Il faut donc attendre *La Télévision* pour que la vie quotidienne trouve, ou retrouve pleinement, sa qualité de milieu, d'ambiance, d'allant de soi. Centrée essentiellement sur la vie domestique, puisque c'est d'abord là que se joue, au quotidien, le conflit avec la télévision, la diégèse ne se prive pas pour autant de nous faire parcourir quelques autres lieux de la vie collective urbaine. Cela dit, le narrateur n'étant pas cette fois-ci en voyage, mais en exil (temporaire) à Berlin, l'influence de la ville et de son identité se fait bien plus sentir que dans les précédents romans. C'est peut-être pour cela que, comme le note encore Gianfranco Rubino, « certains lieux publics (de Berlin) comme la piscine, le musée, la bibliothèque semblent pouvoir produire un effet bienfaisant, voire un sentiment d'apaisement et de plénitude ». L'écriture, qui entretient à l'égard de la ville une position relativement neutre et distante, fait de Berlin « un milieu relativement paisible »¹. L'ennemi, dans ce roman, n'est ni la dépression du personnage principal, ni l'agressive banalité des non-lieux urbains, mais bien évidemment la télévision dont l'une des caractéristiques « quand on ne la regarde pas, est de nous faire croire que quelque chose pourrait se passer si on l'allumait, que quelque chose pourrait arriver de plus fort et de plus inattendu que ce qui nous arrive d'ordinaire dans la

¹ Gianfranco Rubino, art. cit., p. 66, pour les deux citations.

vie » (*T*, p. 94-95). Intégrée aux rituels de la vie quotidienne, la télévision pervertit pourtant la quotidienneté en jetant l'opprobre sur sa caractéristique absence d'événements.

Le repli sur le « chez soi », aux dires même du narrateur, n'épuise pas la vie quotidienne. En effet, lorsqu'il évoque les situations où il pourrait être conduit à regarder encore la télévision, telles que la visite à des amis chez qui « un téléviseur serait allumé dans le salon » ou une promenade dans la rue qui le conduirait à passer « devant un magasin où des téléviseurs seraient allumés », il dit refuser de se « livrer à toutes sortes de contorsions absurdes dans la vie quotidienne » (*T*, p. 129). Mais c'est bien l'univers domestique qui permet d'apercevoir le mieux le conflit qu'introduit l'univers des médias audiovisuels dans la l'expérience quotidienne. Elle réintroduit le risque de la banalisation, mais beaucoup plus insidieusement, en modifiant notre rapport au réel, puisque c'est « comme ça que la télévision nous présent[e] quotidiennement le monde : fallacieusement, en nous privant, pour l'apprécier, de trois des cinq sens dont nous nous serv[ons] d'ordinaire pour l'appréhender à sa juste valeur » (*T*, p. 170). Pourtant, la vie quotidienne devient aussi, dans ce roman, le lieu même de la résistance à cette pression du banal. La vie quotidienne se fait tout autant aire du jeu qu'aire du combat. Elle est le lieu d'affirmation possible du sujet, en un effort de réappropriation d'une quotidienneté singulière, face à l'uniformisation des comportements et des esprits vers laquelle nous fait tendre la télévision. Sur le plan discursif, c'est, certes, d'abord l'art que le narrateur oppose très classiquement aux programmes télévisés¹. Mais tant sur le plan pratique qu'énonciatif, c'est en fait la vie quotidienne, envisagée comme réservoir de cocasserie et d'ironie, qui constitue le meilleur contrepoint à la banalité. Alors que « dans la rue elle-même, dans les cafés et les transports en commun, à la radio et dans les bureaux, dans toutes les conversations, ce n'était encore que de la télévision qu'il était question » (*T*, p. 205), le narrateur préfère, quant à lui, s'extasier de l'existence d'un pulvérisateur pour produit lave-vitres : « Il est vrai que c'était un instrument fascinant que cette poire en plastique transparente, remplie de cette solution bleue limpide qui sentait si bon le détergent ». Choissant d'envisager le réel quotidien sous l'angle de l'incongru, il peut aussi nous dire en quasi aparté : « (c'est toujours surprenant, moi, je trouve, des plantes qui parlent allemand) » (*T*, p. 25), ou réagir ironiquement, de loin, à un échange verbal qu'il devine de son balcon et ne note qu'entre parenthèses : « (eh oui, me disais-je, et j'essorai tout doucement mon éponge

¹ *La Télévision, op. cit.*, p. 13-14 : « si les artistes représentent la réalité dans leurs œuvres, c'est afin d'embrasser le monde et d'en saisir l'essence, tandis que la télévision, si elle la représente, c'est en soi, par mégarde, pourrait-on dire, par simple déterminisme technique, par incontinence. [...] L'illusion de la réalité dans un tableau de la Renaissance [...] est par nature fondamentalement différente de l'illusion que propose la télévision quand elle représente la réalité, simple résultat mécanique d'une technique inhabitée. »

dans la bassine) » (T, p. 100). De manière générale, le narrateur de ce roman à la première personne fait preuve de bien plus d'autodérision que ceux des romans précédents, ce qui confère d'emblée à sa vie quotidienne une épaisseur née de la distance qu'il introduit à l'égard de lui-même et de ses pratiques.

L'œuvre romanesque de Jean-Philippe Toussaint nous semble ainsi incorporer les tensions propres à l'expérience de la quotidienneté, en en actualisant différentes facettes, en en rendant sensibles les écueils, et en s'y confrontant, au risque toujours de la banalité.

C. Christian Oster, ou l'affect au quotidien

[L]e quotidien, c'est un truc qui est venu comme ça. Mais bien que ce soit instinctif, je m'apercevais moi-même que je focalisais sur des petits gestes par exemple. Pour moi l'art, c'est rendre la vie sous un angle, sous une lumière, qui la découpe de manière singulière. Et je me suis attaché, mais pas systématiquement, à rendre certaines séquences gestuelles hyper repérées, comme dans *L'Aventure*, boire un soda avec une paille, ou se déshabiller dans la cabine de bain d'une piscine dans *Mon grand appartement*, toutes choses qui sont ce que Perec appelait, je crois, les "choses communes", les choses du quotidien de tous¹.

Christian Oster, à l'évidence, a choisi comme angle d'écriture la vie quotidienne, « découp[ant] de manière singulière » le réel pour y faire apparaître cette dimension de l'existence de « l'homme ordinaire, banal »². Il ne faut pas charger ici ce dernier adjectif des connotations qu'y attache Sami-Ali, mais simplement l'entendre dans son sens le plus courant de ce qui n'a pas de caractéristiques saillantes. L'homme banal est celui qui doit nous permettre, comme le voulait Perec, de mettre en lumière « [n]on plus l'exotique, mais l'endotique »³. Le projet de Christian Oster n'est pourtant pas d'ordre anthropologique, et s'affirme comme proprement romanesque. La vie quotidienne est d'abord un lieu qui, du fait de son indétermination et de la spontanéité qui s'y exprime, permet à l'aventure d'advenir. C'est d'ailleurs encore une nécessité romanesque qui justifie l'omniprésence des objets dans ces romans : « J'ai besoin que mon personnage soit enraciné dans un univers concret. Et dans un univers concret, il y a des objets⁴. » Si les héros de Christian Oster sont des « hommes banals », ils n'en sont pas moins de véritables personnages, signant visiblement le retour assumé de cette notion que Robbe-Grillet avait dite périmée. Prenant en charge le récit à la

¹ Voir l'entretien en annexe, p. 474-475.

² Voir l'entretien en annexe, p. 475.

³ Georges Perec, « Approches de quoi ? », art. cit., p. 9.

⁴ Voir l'entretien en annexe, p. 476.

première personne, le héros-narrateur semble même s'affirmer de plus en plus, au fil de l'œuvre, comme sujet. Christine Jérusalem n'hésite d'ailleurs pas à le déclarer avec force : « plus le roman ostérien avance, plus le sujet progresse »¹. On peut donc postuler qu'à travers la confrontation que le texte organise entre le personnage et le monde matériel, la quotidienneté à laquelle les romans de Christian Oster nous donnent accès est d'abord celle qui met en jeu le « je ». Reste à déterminer les attributs de cette subjectivité.

Dans l'étude qu'elle consacre aux objets dans l'œuvre de Christian Oster, Christine Jérusalem montre que ceux-ci ne sont pas les mêmes d'un roman à l'autre. Dans *Le Pont d'Arcueil* (1994), l'objet qui retient son attention est, comme le programme le titre, un objet architectural. On relevait certes, dans ce roman, quelques objets remplissant les critères de la stricte définition élaborée par Abraham Moles. Mais leur présence n'était encore que marginale dans le roman. Ils étaient l'occasion d'une brève mais virulente critique de la société de consommation. Comme le note Christine Jérusalem, « [l]a profusion masque mal la répétition de l'identique ("l'alignement aussi monotone qu'exhaustif d'articles absolument récents"), la hideur des vêtements ou des gadgets : "Il y avait là d'autres boutiques encore, qui proposaient d'inconcevables objets, pour la plupart d'emblée inutilisables, relevant tous du plus parfait mépris pour la chose domestique, comme si vivre chez soi eût forcément dû se payer d'une suffocation devant la laideur" »². Les objets de petites dimensions, véritablement manipulables et proprement quotidiens, n'apparaissent de façon massive qu'à partir de *Loin d'Odile* (1998), et donnent souvent lieu à des scènes loufoques. Si on lit dans l'ordre *Loin d'Odile*, *Mon grand appartement* (1999) puis *Une femme de ménage* (2001), on constate que le nombre d'objets différents mentionnés connaît une inflation considérable : on en relève plus de 40 dans le premier roman, près de 70 dans le deuxième et presque une centaine dans le dernier. La plupart sont des objets banals, qui appartiennent au domaine de la vie domestique. Puisqu'il s'agit ici pour nous de mettre en évidence l'expérience quotidienne que donne à saisir la présence massive des objets quotidiens dans les romans, nous choisirons de limiter notre étude à ces trois romans.

Si le quotidien est un milieu, une ambiance dans laquelle nous vivons sans y prendre garde, le saisir va requérir un effort d'attention particulier et nécessiter ce que Luce Giard, à la suite de Michel de Certeau, a appelé un « retournement du regard »³. Pour opérer un tel effort

¹ Christine Jérusalem, « Constellation d'objets dans quelques romans de Christian Oster », *Christian Oster et Cie – Retour du romanesque*, Aline Mura-Brunel (dir.), *Crin*, n°45, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2006, p. 93.

² *Ibid.*, p. 93-94. Pour les citations de Christian Oster, *Loin d'Odile*, p. 110 et 112.

³ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien – 2 : habiter, cuisiner* [1980], Luce Giard (dir.), Folio, 1990, p. V.⁴

d'attention, encore faut-il en avoir la disponibilité d'esprit. Les narrateurs-héros de Christian Oster se caractérisent tous d'emblée par le vide intérieur et le manque, ce qui est évidemment propice à la plus grande disponibilité. Dans *Loin d'Odile*, Lucien évoque ainsi « le vide qui [le] creuse[e] » (*LO*, p. 17) et qui paraît « prendre toute la place ». Dans *Mon grand appartement*, la vacuité est même un trait définitoire du personnage puisqu'il affirme que « [p]oser une question sur le vide, dans [s]a serviette, c'eût été l'approcher, [lui], Gavarine » (*MGA*, p. 26). Et à l'ouverture d'*Une femme de ménage*, Jacques souffre d'une « plaie refermée sur du vide » (*FDM*, p. 9).

Ce vide intérieur conduit alors naturellement le héros à se tourner vers l'extérieur, afin de trouver un semblant de stabilité, et de vérifier sa propre existence en l'éprouvant au contact des objets. Le mode d'être au monde du héros de ces romans est, de ce fait, extrêmement concret, ce que ne manque pas de souligner, dans *Loin d'Odile*, la dernière phrase du premier chapitre où Lucien constate que « jamais [...] et en dépit de mainte expérience palpable dans ce domaine, [il] n'avai[t] témoigné d'un accord si concret avec le désenchantement » (*LO*, p. 13). C'est dans le même esprit que Gavarine peut affirmer : « Je n'ai pas besoin qu'on m'ôte la pensée [...]. J'ai besoin d'être à terre » (*MGA*, p. 32). Pour entrer en contact avec cette concrétude du monde, il faut que le personnage affirme son lien étroit au monde des objets. Celui-ci passe d'abord par le respect d'« habitudes lexicales » (*MGA*, p. 55), grâce auxquelles la familiarité du personnage à l'égard des objets apparaît irrémédiable : une fois l'objet baptisé – c'est le terme employé par Gavarine¹ – il est impossible de l'annuler. Une étape supplémentaire est franchie lorsque ce n'est plus seulement la relation à l'objet qui est revendiquée, mais sa possession. Les objets quotidiens sont en effet l'enjeu d'une appropriation qui n'est autre que la trace de l'emprise que le héros veut exercer sur le monde qui l'entoure, pour conjurer le vide qui l'habite, qu'il soit d'ordre existentiel ou plus simplement circonstanciel : c'est ainsi que pour se donner une contenance lorsque Laura fait le ménage dans la cuisine, Jacques en vient à tourner autour de « la table » de salle à manger, tout en précisant que « c'est une assez belle pièce qui permet ce genre de latitude ». « Mais tourner comme ça ne me plaisait pas trop non plus, dit-il, sauf à le faire téléphone en main, téléphone sans fil, j'entends, j'aimais bien tourner autour de ma table avec mon téléphone sans fil » (*FDM*, p. 35). Le passage de l'article défini déterminant « table » et « téléphone » à l'adjectif possessif pour ces mêmes noms permet l'affirmation de la solidité du « je », à travers le rappel du lien d'appartenance les unissant à lui, et prouve en retour l'existence et la

¹ Christian Oster, *Mon grand appartement*, op. cit., p. 55 : « avec ma serviette dans mon sac et le reste dans ma serviette, que je ne baptisais pas pour autant cartable, trop scolaire, me dis-je, ni porte-documents, trop long »

maîtrise du propriétaire. C'est peut-être pour cela, d'ailleurs, que Jacques ne peut se résoudre à se séparer du moindre de ses objets familiers : Laura doit en effet contourner les bibelots, « car, nous précise-t-il, j'ai des bibelots chez moi, je n'arrive pas à jeter » (*FDM*, p. 40). Ces objets auxquels une attention nouvelle est portée, par l'intermédiaire de Laura, cet intérieur qui est, nous dit Jacques « de mieux en mieux tenu », confèrent à sa vie une toute nouvelle « intensité » (*FDM*, p. 78).

La vie quotidienne est bien reconnue comme un lieu dense et riche, propice aux expériences, et surtout propice aux récits. Le quotidien acquiert une visibilité et devient digne d'être relaté du simple fait de son existence. L'acte narratif trouve alors dans la vie quotidienne sa propre justification, ainsi que l'énonce Gavarine lorsqu'il déplore l'absence de sa compagne : « Anne ne serait sans doute pas là pour que je lui dise, par exemple, J'ai retrouvé mes clés, je les avais perdues, toutes choses que j'avais besoin de lui dire, parce qu'elles m'arrivent dans cette vie » (*MGA*, p. 29). À la question « pourquoi raconter le banal, l'insignifiant ? », le héros ostérien répond « parce que cela arrive ». Inutile de se livrer à une hiérarchisation des événements, une sélection des petits faits à raconter, qui se ferait en fonction d'un sens à élaborer progressivement. Tout est digne d'être raconté. On prend ainsi la mesure de ce qui distingue ce parti pris romanesque de celui du roman réaliste, par exemple. Ce dernier rendait certes compte de façon précise des réalités quotidiennes, mais le problème de leur mise en intrigue ne se posait pas pour les romanciers, puisque les personnages étaient insérés dans un réseau social apte à fournir à l'intrigue sa matière. Les réalités quotidiennes entraient donc dans un réseau de significations sociales, et le détail réaliste tirait son sens de l'ensemble du système signifiant. L'hypothèse d'un romanesque du quotidien postule au contraire que l'on puisse trouver dans la quotidienneté même la justification de la narration. Ce n'est pas un hasard si, dans un mouvement d'humeur, Lucien s'exclame « Au diable la peinture sociale » (*LO*, p. 42), rejetant ainsi la vocation traditionnelle de la narration romanesque.

Les faits sont relatés « parce qu'ils arrivent », et les objets évoqués « parce qu'ils sont là ». Ils témoignent de l'attention portée à ces traces de la quotidienneté, en une tentative de restitution de leur essence quotidienne, qui passe par la reconnaissance de leur banalité comme de leur spécificité. La multiplication de ces détails et objets du quotidien dans les romans de ce corpus, et les procédés d'insistance qui accompagnent souvent leur mention, contribuent surtout à donner une vision comme fragmentée, parfois ralentie, de la vie quotidienne, si bien que l'intérêt romanesque de l'objet réside alors dans la façon dont est

rendue visible, lisible, la réalité quotidienne souvent occultée dans l'économie du roman traditionnel. La répétition permet de rendre aux objets quotidiens, sur lesquels l'œil ne s'arrête plus, l'évidence de leur présence. Elle a pour effet un ralentissement du tempo quotidien, signe d'une plus grande attention à l'anodin. C'est ainsi qu'après le premier véritable moment quotidien partagé par Jacques et Laura, le dîner, dont l'enjeu est avant tout de « trouver le ton », notre héros en vient à préciser : « J'ai dit à Laura qu'elle aille se coucher, je débarrasserais la table. J'ai débarrassé la table, puis j'ai commencé à défaire le canapé-lit. Lentement » (*FDM*, p. 76). La lenteur, si elle est soulignée par l'adverbe « lentement », est au préalable suggérée par la répétition « inutile » de l'expression « débarrasser la table », laquelle met en évidence la succession des actions et le face à face avec les objets que chacune d'elle représente pour Jacques. De même, lorsqu'il observe Laura entrer dans la temporalité du quotidien après avoir effectué le ménage, on peut lire : « Elle posait son chiffon, allait prendre une revue sur la table basse. Ou même dessous, parce que j'ai deux étages, à ma table basse » (*FDM*, p. 79). La précision est sans intérêt narratif au regard de l'ensemble du roman, mais elle crée un effet de zoom littéraire, qui ralentit la narration et fragmente la perception que l'on peut avoir de la réalité quotidienne, son évidence s'imposant alors d'autant plus fortement. Cette volonté de ralentir la narration pour décomposer le magma informe du quotidien en actions successives et en objets aux contours bien établis trouve sans doute sa formulation la plus explicite dans le paragraphe final de *Mon grand appartement* : « Je me dirigeai vers l'accueil. Près de la table, au mur, je trouvai les clés. Pendues à leur clou. Je les pris. Ressortis. Rejoignis le groupe. Serré. Instable. Les uns se tenaient aux autres. Voilà, dis-je. (Je leur montrai les clés). En fait, c'était l'affaire d'une seconde » (*MGA*, p. 254). L'action prend place dans l'intervalle d'une seconde mais, fragmentée en multiples étapes par la narration, elle semble occuper un temps dilaté mais ordonné, au cours duquel l'évidence quotidienne s'impose au sujet.

Cette attention accrue à la richesse du quotidien a pour corollaire naturel l'intérêt pour l'anecdote. Si bien que le récit se fait d'abord assemblage de micro-récits, l'archétype en étant peut-être fourni, dans *Une femme de ménage*, par l'histoire du sandwich échangé entre un jeune homme et sa fiancée, que Jacques a relevée, avoue-t-il, dans le simple but de « renouveler [s]on stock d'anecdotes » (*FDM*, p. 47). Mais l'anecdote se doit d'avoir une portée générale. C'est en effet ce qu'énonce clairement Lucien lorsqu'il déplore la teneur de la conversation en voiture de Jeanne et André, qui se limite à « de l'anecdotique, parfois, mais même pas senti, ne débouchant jamais par exemple sur du général. Or tous deux, en temps

normal, adoraient généraliser l'anecdotique. C'était leur côté entier » (*LO*, p. 52). Si les micro-récits du quotidien peuvent être parés d'universalité, c'est avant tout parce que la dimension quotidienne est d'abord ce qui rassemble les êtres plutôt que ce qui les différencie ou les distingue. Comme le note Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini*, « le quotidien est le mouvement par lequel l'homme se retient comme à son insu dans l'anonymat humain. Dans le quotidien, nous n'avons pas de nom, peu de réalité personnelle, à peine une figure, de même que nous n'avons pas de détermination sociale pour nous soutenir ou nous enfermer »¹. Et le héros, chez Christian Oster, répond précisément à ces caractéristiques : au chômage dans les deux premiers romans, s'il n'est pas tout à fait indéterminé socialement, il n'est au moins pas surdéterminé : ni trop riche, ni trop pauvre, il n'est ni du groupe de la « soucoupe » et du « sac de couchage vernissé de crasse », ni de celui du « téléphone portable » et de « l'attaché-case » (*LO*, p. 42) qui auraient constitué les figures d'une vraie peinture sociale. Gavarine renonce même à faire appel à un serrurier pour ouvrir la porte dont il a perdu les clés, car il lui aurait alors fallu montrer ses papiers d'identité, ce qui aurait évidemment signifié retrouver les déterminations de l'état civil. Le héros d'*Une femme de ménage* occupe quant à lui un emploi, puisqu'il lui faut pouvoir rémunérer une employée, mais il ne travaille qu'à mi-temps, et quitte Paris sans préavis au cours du roman, négligeant toute obligation professionnelle.

Comme l'énonciation du récit anecdotique est prise en charge par un « je » quotidien, l'embarras dont rend compte, en général, l'anecdote apparaît emblématique de la condition de l'homme quotidien. Toute confrontation au monde des objets est potentiellement une expérience problématique. Lorsqu'il fait l'inventaire de ce qu'il doit emporter pour partir au ski, Lucien ne peut que constater qu'il « restait le problème des après-skis » (*LO*, p. 46). Obstacle qui donne lieu à une brève intrigue au suspense presque haletant, se dénouant fort heureusement grâce au fils de la gardienne de l'immeuble. Un simple porte-monnaie rétractable peut lui aussi, au quotidien, susciter d'innombrables problèmes. Le héros de *Mon grand appartement* en fait pour nous l'expérience et tente d'inventer une pratique qui contourne la complexité de l'usage de cet objet. Il fait aussi l'expérience de la difficulté qu'il peut y avoir à enfiler ses chaussettes en sortant de la piscine. L'épisode occupe alors deux pleines pages, et le nom « chaussette » (*MGA*, p. 102-103) s'impose au lecteur à huit reprises. Embarras, encore, lorsque de simples boules Quiès risquent de compromettre le romanesque d'une première nuit d'amour : quand Laura s'approche de lui, Jacques se doit de les retirer l'une après l'autre, et l'épisode tient du cocasse au moment où le héros précise « Je lui ai dit

¹ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », art. cit., p. 361.

excusez-moi, Laura, un petit instant, et, maladroitement, j'ai ôté la seconde boule, puis je les ai toutes deux glissées sous l'oreiller » (*FDM*, p. 87).

Par l'embarras dont il est la source, chacun de ces objets suscite un micro-récit, qui vaut plutôt comme acte énonciatif que comme contenu diégétique. La remarque que Dominique Viart faisait à propos d'écrivains comme Echenoz, Toussaint ou Gailly semble convenir tout aussi bien à Christian Oster : ces romans semblent en effet privilégier « le récit sur la diégèse »¹. Mais il faut mesurer les conséquences de ce privilège accordé au « récit ». Dans son étude sur le romanesque du quotidien, Michael Sheringham reprend et commente les analyses que Walter Benjamin a mises en place dans son essai sur « Le narrateur »². L'essai établit en effet la distinction entre roman et récit, ce dernier relevant de l'oralité et du corps et ayant pour finalité la transmission d'une expérience dont le narrateur se porte garant. Comme le souligne Michael Sheringham, le récit relève du « sens pratique » et « contient quelque chose d'utile – un conseil, un tuyau, une astuce commode. Quelque chose qui n'est pas de l'ordre de l'information mais plutôt du sens de l'orientation. Qui ne sert pas à fournir une explication à une série d'événements dans son enchaînement mais plutôt à fournir un mode d'emploi »³. C'est bien ce qui est à l'œuvre dans ces micro-récits du quotidien, quoique sur le mode mineur. Le personnage ostérien s'interroge constamment sur le meilleur moyen d'employer les objets présents au monde avec lui, et nous transmet ses différentes expériences en la matière. On apprend ainsi qu'il est « difficile » de « marcher dans le sable en chaussures, de sorte qu'il n'y entre pas », « [p]resque impossible. Pas impossible », « du moins à l'aller, dans le sens terre-mer » (*FDM*, p. 152). Pour dérisoire que puisse sembler la leçon, elle constitue néanmoins un acquis de l'expérience de la vie qui est celle de notre héros quotidien.

Ce privilège du récit sur la diégèse est peut-être mis en abyme par le court dialogue auquel se livrent Flore et Gavarine juste avant l'accouchement de la jeune femme. Gavarine lui propose en effet de lui « raconter une histoire » : « C'est l'histoire d'un homme qui portait une serviette [...] Et vous savez quoi ? Il n'y avait rien dans sa serviette. [...] Ce n'est pas une histoire, dit Flore. En plus, j'ai l'impression de la connaître [...] Ce n'est peut-être pas une histoire, dis-je, mais c'est ma serviette. Vous voulez savoir la suite ? Oui, dit-elle. En fait, dis-je, vous avez raison, ce n'est pas une histoire. C'est un feuilleton. Et je ne connais pas la suite. » (*MGA*, p. 147-148) On a là la formulation de l'exact opposé du roman censé

¹ Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines (I) : mémoires du récit*, Minard, coll. Revue des lettres modernes, 1998, p. 20.

² Walter Benjamin, « Le narrateur », *Essais : 1935-1940*, traduit par M. de Gandillac, Paris, Denoël/ Gonthier, 1983.

³ Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », art. cit. p. 258.

transformer une vie en destin. Si la vie quotidienne est bien le lieu d'aventures, le récit n'est pas pour autant « l'écriture d'une aventure » et, lorsque Flore exprime son sentiment de déjà connaître cette histoire, elle pointe du doigt l'une des caractéristiques centrales du romanesque à l'œuvre dans les romans de Christian Oster : parce que le héros est un homme de la quotidienneté, les lecteurs entretiennent avec lui une relation de grande familiarité. Le plaisir de lecture est celui de la reconnaissance, celui de l'expérience partagée. Si bien que, si ces romans présentent un récit globalement linéaire – dont l'issue est d'ailleurs souvent très ouverte – les objets n'y sont pas d'abord des actants, mais servent la mise en œuvre de ce que Barthes jugeait impossible dans le roman traditionnel, à savoir, « un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie »¹, et qu'il nommait le « romanesque ».

On comprend mieux alors pourquoi abondent les marques d'affectivité du personnage à l'égard des objets. L'« amour » que l'on porte à des clés se mesure à l'« attachement » que l'on peut « vouer » à leur porte-clés (*MGA*, p. 8), on n'aime pas le « nom courant, avec deux *d* et deux fois le son *ou* » d'une « parka à boudins » (*LO*, p. 46), mais on « aime bien » que la personne avec qui l'on vit mette ses « chaussons le matin », et l'on « aime bien marcher dans le sable en chaussures » (*FDM*, p. 152). Un « aspirateur » peut même se muer en « fétiche. [E]n gros fétiche » (*FDM*, p. 158). Cette complicité du personnage et des objets qui l'entourent n'a pourtant rien à voir avec la complicité qu'entretenaient personnages et objets du roman traditionnel qui, en plus d'être tacite, tenait avant tout à l'idéologie bourgeoise contenue symboliquement dans les objets eux-mêmes. Cette complicité nouvelle, qui est familiarité assumée avec l'expérience de la quotidienneté, est exhibée, revendiquée et commentée avec distance par le personnage.

Aussi faut-il, pour réaliser le programme de ce que Jacques Poirier a nommé l'écriture du « pas grand-chose » et du « presque rien », s'efforcer de se réconcilier avec « la banalité des choses, et une banalité débarrassée de tout tragique. À rebours d'une littérature de l'absurde, hantée par l'idée de césure, nous (re)voilà en accord avec la dimension immanente du monde »². Cette réconciliation se traduit stylistiquement, dans ces romans, par un mouvement de suppression des adjectifs qualifiant les objets quotidiens. On passera ainsi, dans *Une femme de ménage*, des « assiettes sales », « verres pas nets », « casseroles fichues » (*FDM*, p. 19) des premières pages, aux évocations d'objets non qualifiés que nous avons

¹ « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » (1975), in *Le Grain de la voix – Entretiens (1962-1980)*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999, p. 239

² Jacques Poirier, « Le pas grand-chose et le presque rien », art. cit.

mentionnés plus haut. L'objet quotidien est familier lorsqu'il est dépouillé de toute caractéristique accidentelle. La mention de couleur ou de matière même est particulièrement rare, et témoigne presque toujours d'un rapport d'étrangeté ou d'extériorité du personnage à son égard : c'est ainsi que Jacques doit fournir un effort particulier pour se souvenir du lieu où Constance avait l'habitude de ranger les chiffons dont elle se servait, « un seau en plastique – jaune » (*FDM*, p. 38) note-t-il finalement. Lorsqu'une exception à ce précepte semble consentie, permettant la mention d'un « slip noir » et d'un « bonnet de bain blanc » (*MGA*, p. 54), on peut toujours y trouver une explication purement ludique, que cela soit le plaisir sonore de l'allitération en [b], la mise en relation dérisoire du manichéisme des couleurs et de ces petits bouts de tissu, ou la nécessité de compléter un nom au monosyllabisme dérangeant.

Si Robbe-Grillet plaçait l'étrangeté fondamentale de sa propre relation au monde comme fondement de ses modes de représentation littéraires, il semble que Christian Oster nous offre quant à lui le récit d'un monde familier mais au fondement duquel se trouve l'embarras quotidien. Comme l'avoue Gavarine dans le train : « Les complications [...], c'est quand même ce qui me reste » (*MGA*, p. 124). L'intérêt romanesque des objets de ces romans est qu'ils imposent l'évidence de leur présence au personnage comme au lecteur, et qu'ils révèlent alors une attention nouvelle portée à une vie quotidienne conçue comme lieu possible d'expériences et d'avènement du sujet sensible. Objets de la sphère intime pour la plupart, ils contribuent, tout « porte-affects »¹ qu'ils sont, à la progressive affirmation du sujet. Cependant, comme le précise Christine Jérusalem, « [l]e savoir sur le Sujet reste forcément parcellaire, acquis non par la raison mais par l'émotion, la sensibilité »². On comprend donc pourquoi, dans les romans de Christian Oster, la distinction du quotidien privé et du quotidien public a peu de pertinence : qu'il soit dans la sphère domestique ou qu'il déambule dans quelque lieu urbain, le héros est tout entier tourné vers la constitution d'une sphère intime, coquille protectrice où peut et doit prendre corps la rencontre amoureuse, par laquelle seule, chez lui, existe le sujet. Le narrateur-personnage, chez Christian Oster, ne vit pas l'expérience quotidienne comme une confrontation avec l'étrangèreté, mais comme la rencontre de l'altérité, toujours exclusivement féminine. Il n'est ainsi pas étonnant que les deux seules occurrences du substantif « quotidien » dans ces trois romans se trouvent employées pour désigner la vie de couple : alors que Gavarine, dans *Mon grand appartement*, déplore l'attitude d'« une femme qui, participant un peu de [s]a vie, déjà, prenait indolemment quelque latitude, s'émancipait sans malice de quelque quotidien qui eût été le [leur] » (*MGA*,

¹ Christine Jérusalem, art. cit., p. 103.

² *Ibid.*, p. 102.

p. 88), le sujet amoureux d'*Une femme de ménage* affirme ceci avec confiance : « le quotidien ne nous faisait pas peur, parce que ça me faisait penser au quotidien, oui, cette histoire, [...], ces instants de creux qu'on partage ou non, dans une vie commune » (*FDM*, p. 147).

D. Christian Gailly, la maladie de la quotidienneté

Les romans de Christian Gailly, ses premiers surtout, témoignent d'une forte conscience des problématiques littéraires mises en avant par les néo-romanciers. En s'en tenant seulement aux allusions intertextuelles évidentes, on relève par exemple, dans *K. 622*, une référence à la célèbre contestation robbe-grilletienne de l'anthropomorphisme : « il faisait un temps triste comme aujourd'hui, mais le temps n'est pas triste, il ne peut pas être triste le temps, le temps ne fait pas de sentiment, il n'a pas d'âme. » (*K*, p. 22). Le premier roman de Christian Gailly, *Dit-il*, outre son titre aux résonnances durassiennes, semble quant à lui reprendre à son compte les soupçons formulés par Nathalie Sarraute : « Quand un romancier me dit : Il souffre, je me dis : Oui, je comprends, je suis comme lui, tout en pensant que l'auteur a écrit ça en se tordant de rire dans sa villa au bord de la mer, villa des pins au bord de la mer bleue, j'imagine. » (*DI*, p. 55). Mais la référence majeure pour l'écriture de Christian Gailly est l'œuvre de Beckett, sous la tutelle de qui se place d'emblée le premier roman, à travers cette épigraphe : « Les formes sont variées où l'informe se soulage d'être sans forme » (*DI*, p. 9)¹. Référence tout aussi nourricière que paralysante. Comme tant d'autres, mais de manière apparemment plus aiguë, Christian Gailly et le personnage d'écrivain qu'il met en scène se demandent comment écrire après Beckett. Si comme l'affirme Bernard Pingaud, dans les romans du Prix Nobel, « le monde extérieur [...] [est] devenu prétexte à la rumination d'une conscience qui ne trouve pas plus d'appui au dehors qu'en elle-même »², le personnage de *Dit-il* a effectivement de fortes affinités avec lui. Résigné à « écrire sans conviction des choses qui ne convainquent personne » (*DI*, p. 15), conscient d'écrire « tout ça sous influence » (*DI*, p. 20), le narrateur va devoir trouver sa voix, mais n'a, pour ce faire, comme matériau que la banalité du monde dans lequel il est englué. Cet « informe » beckettien est vraisemblablement chez Gailly la vie elle-même, la vie quotidienne en particulier, dans toute son absence de sens, à laquelle il s'agit de tenter

¹ Empruntée à *L'Innommable* [1953], la citation exacte est : « Les formes sont variées où l'innommable se soulage d'être sans forme. »

² Bernard Pingaud, « L'école du refus », *Esprit*, n°263-264, juillet-août 1958, p. 57.

justement de donner une quelconque forme par l'art. C'est dans cet effort, toujours guetté par le renoncement, que le narrateur s'épuisera à dire le réel plutôt qu'il ne tentera de l'épuiser.

Il ne s'agit donc pas, comme chez Perec, de lister tous les éléments matériels qui donnent son épaisseur à l'expérience quotidienne. Bien qu'omniprésents dans le texte, les objets quotidiens sont moins nombreux chez Gailly que chez les autres romanciers que nous avons déjà évoqués. Il sont moins variés, et jamais incongrus. Ce sont les rares piliers de la réalité, ce à quoi la parole s'accroche pour espérer se proférer malgré tout. Seul le tangible retient le narrateur des premiers romans, qui n'hésite pas à affirmer : « Au fond, je n'aime pas l'imagination, je la hais, comme tout ce qui m'échappe » (*DI*, p. 55). Pourtant, ces objets banals de la vie quotidienne sont tout autant ce qui sauve le narrateur, que ce qui l'accable ; parler du quotidien semble alors s'assimiler à une opération prophylactique. Car le quotidien, chez Gailly, pèse comme pouvait peser, chez Baudelaire, le ciel bas et lourd, comme un couvercle. Le quotidien est, à l'évidence, devenu trop manifeste. Les objets en attestent et, plus que le spleen ou l'ennui, c'est la dépression, sa forme moderne, qui ronge le narrateur : « Chaque jour ne suffit plus à me guérir du quotidien » (*DI*, p. 34-35), « [c]haque chose accomplie, répétée chaque jour, est un coup, une blessure qui chaque jour attise la torture, qui me tient comme je suis, à la torture. La mémoire des gestes n'est qu'une plaie » (*DI*, p. 35). Et plus loin : « Le quotidien n'est qu'un mauvais rêve » (*DI*, p. 135). Aussi la vie quotidienne à laquelle ce premier roman nous donne accès est-elle essentiellement celle d'un homme qui reste cloîtré chez lui, sans jamais se confronter à l'étrangeté du monde extérieur : « je passe mes journées enfermé, à écrire, à fumer, à boire du café » (*DI*, p. 115), même s'il est vrai, il le concède, que parfois il lui « arrive en hiver de ne plus tenir enfermé chez [lui], été comme hiver ». « Et, ajoute-t-il, plutôt que de me mettre à tout casser, je sors faire quelques pas, juste le temps de prendre froid, que l'envie de rentrer me vienne, de me dire que je n'étais pas plus mal chez moi » (*DI*, p. 9).

C'est pourquoi, si l'on trouve bien, comme chez Annie Ernaux, des remarques sur l'emploi de l'adjectif possessif comme marqueur de quotidienneté, celles-ci ne concernent que l'usage qu'en font les éventuels autres personnages. Seuls les autres sont aptes à entretenir avec les réalités quotidiennes une relation d'appropriation créatrice. Regardant à travers sa fenêtre, le narrateur voit en effet un homme courir après son bus et se fait la réflexion suivante : « Un homme fait la course avec son autobus. Il pense qu'il va le rater. Il se dit : Je vais rater mon bus. Il dit toujours Mon bus, mais ce n'est pas le sien, c'est le bus qu'il prend d'habitude, même si c'est le bus qui le prend d'habitude. Et de vitesse » (*DI*, p.

166). C'est bien à travers l'idée d'appropriation et de familiarité que s'envisage la quotidienneté, mais le narrateur, à qui pèse sa propre vie quotidienne, n'est pas en mesure d'exprimer, en un tel effort de distanciation, ce rapport familial tout autant qu'étrange au réel, qui n'est ni ennui ni monotonie. Lui ne fait que se heurter au monde, qu'il ne sait assimiler pour mieux le recréer. C'est encore à propos d'une autre que lui qu'il se fera, dans *K. 622*, une remarque du même type : « Il y a quelques années je suis retourné voir son immeuble, pas le sien, la pauvre, l'immeuble où elle habitait [...] » (*K*, p. 20). Dans cet exemple, le sème de la propriété prend même le pas sur celui de la familiarité. La tendance ne fera que s'accroître, jusqu'à être la source d'un potentiel conflit entre les deux voisins provisoirement réunis de *Dring* :

Puis : Ça ne vous gêne pas de voir ma poubelle quand vous êtes assis dans mon fauteuil ?

Puis : je veux dire dans le fauteuil que j'occupe en ce moment.

Puis : Mais tant que je l'occupe, n'est-ce pas, il est à moi, je peux dire mon fauteuil.

Dumb attend sans doute qu'Asker lui dise : Tout ce qui est à moi est à vous, mais non, pas du tout.

Asker dit : Si, ça me gêne.

[...]

N'est-ce pas qu'il est plus confortable ? dit Asker.

Comment voulez-vous que je vous réponde ? dit Dumb : Il faudrait d'abord que j'essaie l'autre, le vôtre, je veux dire celui que vous occupez en ce moment, mais tant que vous l'occupez, il est à vous, n'est-ce pas ?

Essayez-le, dit Asker : Levez-vous.

Dumb se lève.

Asker se lève.

Asker et Dumb se croisent, de si près qu'il leur est loisible de s'empoigner, de faire de la banalité en cours une belle empoignade, de l'imbécillité des jours une passion ordinaire, violente, brutale, cruelle, évidemment mortelle, sinon, à quoi bon se fatiguer ? (*D*, 68-70)

À quelles conditions pouvoir dire « mon fauteuil » ? Est-ce la possession, la pratique, l'habitude ou les circonstances qui l'autorisent ? Dans aucun de ces exemples cependant, ce n'est le héros qui formule pour lui-même ces interrogations. Sa propre quotidienneté n'est jamais questionnée, puisqu'elle n'est que subie, à la manière d'une maladie incurable.

Et en effet, aucune guérison ne peut être envisagée si l'on ne retient de la vie quotidienne que sa dimension temporelle. Fataliste, le héros de *Dit-il* en convient : « Combien de temps es-tu restée absente ? Elle a regardé le livre et elle a dit : Deux ans. Elle aurait pu dire deux jours, ou deux heures, car il n'est question que de temps » (*DI*, p. 27). Absorbé dans sa lecture, qui lui offre une brève rémission, le personnage n'en a plus aucune conscience,

mais aussitôt refermée cette parenthèse, le caractère répétitif de la succession des jours se rappelle à lui. Si l'objet demeure, l'être ne fait quant à lui que survivre, en attendant la mort. Fatalité inéluctable de la vie quotidienne : « Chaque nuit, dit-il, je m'endors en souhaitant ne plus m'éveiller. Et, chaque matin, j'ai la surprise encore de vivre, d'une autre journée à tirer. Et chacun s'en va. Je reste seul, je fais la vaisselle des bols, dans la cuisine, près de la fenêtre qui donne sur la rue [...] » (*DI*, p. 29).

Plus que durée, le temps n'est que succession d'instant, que scandent les gestes quotidiens. La pesanteur de la vie quotidienne devient ainsi palpable. Chaque geste est noté, perçu et ressenti :

J'ai lavé la cuisine. Ensuite, j'ai versé le thé bouillant dans mon bol, j'ai récupéré les toasts derrière la machine et j'ai déjeuné. Ensuite, j'ai levé mon fils, l'ai aidé à se préparer. Puis je l'ai fait manger avant de le conduire à l'école, une bonne école. À neuf heures, je suis revenu. Je me suis posté devant la fenêtre, j'ai regardé la rue, j'ai vu passer mon élégante. Elle a regardé de mon côté et elle a disparu. (*DI*, p. 64).

Les adverbes temporels, que le narrateur ne prend même pas soin de varier, signalent le caractère fragmenté de la perception qu'il a de sa vie quotidienne. Il semble que, de la définition que propose Maurice Blanchot du paradoxe temporel de la quotidienneté, ce soit la discontinuité qui l'emporte sur le continu, chez Gailly. Il n'en reste pas moins que le récit persiste à lutter contre ce temps haché, cherchant, entre « il » et « je » à advenir. Et de ce combat quotidien, l'écrivain sort *in fine* momentanément vainqueur : haïssant l'imagination, comme on l'a déjà souligné, il lui faut néanmoins créer une fiction vraie, mettre à distance ce réel auquel il se heurte, sans pour autant s'en couper, que « je » et « il » ne fassent plus qu'un au regard de la vérité énonciative : « En effet, me dis-je, ou se dit-il, mais c'est pareil, d'une façon ou d'une autre, je tords le cou de la réalité, la fiction surgit de la même torsion, que ce soit moi ou lui qui le dise, le mur de la salle de bain du fond est le mur le plus éloigné de l'extrême coin de la terrasse. C'est ainsi, me dis-je, se dit-il, et tous les artifices n'y changeront rien » (*DI*, p. 63). Puisque le réel s'acharne à être là, il n'y a plus qu'à continuer à le dire, comme on continue à vivre, sans savoir pourquoi. Le roman s'achève en effet sur ce constat : « Façon de parler, songea-t-il. Puis il conclut le songe de ces mots : Je ne comprends vraiment pas pourquoi je continue à vivre. J'en ai plein le dos. » (*DI*, p. 191).

Ce premier roman est fondateur en ce que, faisant advenir une parole qui lutte tout autant avec la réalité quotidienne la plus banale qu'elle prend appui sur elle, il donne naissance diégétiquement aussi bien que réellement à un écrivain. Une fois posé ce rapport à

la quotidienneté, l'œuvre de Christian Gailly ne fera qu'en déployer les différents pans. Toujours les gestes banals auxquels donne notamment lieu l'usage quotidien des objets, et les paroles qu'il permet, baliseront le texte. Seule variera vraiment la disponibilité du narrateur à l'aventure, à la rencontre, et seule se nuancera, par conséquent, la coloration pessimiste dont la conscience dépressive du narrateur revêt l'expérience quotidienne.

Dès le deuxième roman, le héros ose s'aventurer hors de chez lui : « Il se réjouit à l'idée de retrouver le métro de sa jeunesse, la lumière et l'odeur électrique, les couleurs et les courants d'air, le plaisir de se mêler aux gens réunis là dans ce lieu souterrain, dans le but commun de voyager ensemble, dans une seule et même rame que tous attendent, mais en cours de route certains vont descendre pour changer et la tristesse le gagne » (K, p. 69). On croirait presque lire, avant l'heure, les remarques que fera Annie Ernaux dans *La Vie extérieure*, sur son sentiment d'appartenance à « la foule d'usagers de cette ligne, cette communauté d'anonymes »¹. Mais ce plaisir anticipé souligne surtout *a contrario* combien le personnage participe peu à la vie urbaine contemporaine : « Il y a tellement longtemps qu'il n'a pas pris le métro, près de vingt ans, qu'il se demande si tout à présent n'est pas entièrement automatique, si par exemple on vend encore des tickets dans les stations » (K, p. 69-70). Cette expérience de la quotidienneté urbaine s'avèrera d'ailleurs décevante : « Il descend sous terre et ne retrouve rien, tout du métro lui semble avoir terriblement vieilli, bien qu'on ait remplacé les vieilles rames par des jeunes ou des neuves [...] Il ne retrouve rien, les gens sont fatigués, les jeunes qu'il regarde avec son déjà vieux regard ont l'air très fatigué [...] » (K, p. 71-72). Plus que par un goût pour la modernité du présent, c'est par un désir nostalgique qu'il a été mû, et ne peut qu'en ressentir une cruelle déception, « la fatigue qui trouble à présent son regard ne lui montre que la lassitude du vieux monde [...] à moins que la seule responsable ne soit la lumière souterraine, comme un avant-goût de caveau » (K, p. 72). Appréhendant le monde par son seul regard, et non par le biais d'une expérience totale, le narrateur ne réussit pas à s'approprier la vie quotidienne urbaine. Il reste étranger aux choses, sans qu'elles soient pour autant étranges. C'est ce que mettra à l'inverse en évidence sa rencontre avec la femme aveugle, qu'il raccompagne dans les rues de Paris. Sans faire, bien sûr, appel à la vue, « elle [...] désigne les choses en passant, elle les reconnaît, elle les nomme, elle sait exactement où elle est » (K, p. 109). Et grâce à elle, soudain,

¹ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, op. cit., p. 33.

Lui ne reconnaît pas sa ville.

Comme cette merveille de concerto qu'il écoute sans arrêt, qu'il n'entend plus vraiment tant il fait partie de lui-même, qu'il ne perçoit plus qu'à l'intérieur de lui-même, comme s'il le jouait lui-même, comme si lui-même l'avait composé [...], il ne reconnaît pas la ville où il est né, ou plutôt la reconnaît-il, mais d'une reconnaissance définitive, en forme de connaissance absolue.

Elle est en lui, il est en elle, il n'a plus besoin de la nommer, elle devient réelle, elle est réelle [...].

(K, p. 108)

Lorsque la ville n'est plus un simple décor qui « déambulerait vaguement dans le regard » (K, p. 108), lorsqu'elle n'est plus connue mais reconnue par l'ensemble mêlé des sens, objet d'une perception sensible et complexe, le personnage expérimente la plénitude d'une relation familière avec la réalité quotidienne. Car comme le notait bien Maurice Blanchot, « le quotidien, c'est ce que nous ne voyons jamais une première fois, mais ne pouvons que revoir, l'ayant toujours déjà vu par une illusion qui est précisément constitutive du quotidien »¹. Et si la réalité quotidienne n'est saisie qu'à travers le regard, le quotidien « perd toute force d'atteinte : il n'est plus ce qui se vit, mais ce qui se regarde ou se montre, spectacle et description, sans nulle relation active. Le monde entier nous est offert, mais sur le mode du regard. [...] À la pratique se substitue la pseudo-connaissance d'un regard irresponsable [...] »². Il faut donc apprendre à voir le quotidien, mais peut-être pas (ou pas seulement) avec les yeux ! La familiarité quotidienne avec le monde est d'abord synesthésique.

Ces moments d'accord avec le monde sont rares chez Gailly, dont les héros sont, comme Asker dans *Dring*, souvent vaincus par leurs « ennemis, l'ennui et la solitude, un couple d'amis » (D, p. 22). Mais ils ne renoncent pas toujours complètement à s'interroger sur les conditions de possibilité d'une répétitivité non monotone, d'une quotidienneté des jours et des gestes qui ne soit pas morne ennui. *Dring* est d'ailleurs parcouru par la référence aux *Variations Goldberg*, et suscite chez le narrateur, de manière obsessionnelle, une réflexion

¹ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, op. cit., p. 358.

² *Ibid.*, p. 358-359. Lorsqu'il énonce ces remarques, Maurice Blanchot vise en fait l'appauvrissement que fait subir à la vie quotidienne la médiatisation du monde par les moyens de communication, la télévision en particulier. Il pointe le danger de ce regard « vide mais fasciné », qui annihile toute activité intellectuelle créatrice et lui substitue « le divertissement d'une contemplation superficielle, insouciance et satisfaite ». L'homme, « certain de n'être en rien changé par ce qu'il voit et entend » se dépolitise ainsi progressivement. L'enjeu du passage de K.622 que nous avons cité n'est certainement pas d'abord politique, et le regard dont il est question n'est pas directement celui qu'appelle l'usage quotidien des médias. Mais il nous semble que ces remarques de Maurice Blanchot trouvent un véritable écho dans cet extrait du roman de Christian Gailly, en ce que celui-ci problématise de manière générale la relation du regard et de la vie quotidienne. C'est, dans les deux cas, l'effet distanciateur du regard qui est mis en question, que celui-ci soit le produit des évolutions technologiques ou d'une attitude mentale par rapport au monde. On voit ainsi mieux les ambiguïtés de la quotidienneté : pour entretenir une relation familière au monde, qui ne soit pas monotonie et ennui, il faut réapprendre à le voir, mais tous les regards en cela ne se valent pas.

« sur ce qui varie dans ce qui se répète et ce qui se répète dans ce qui varie » (*D*, p. 17). Cette problématique est d'ailleurs réversible, puisqu'au cours du roman on le voit aussi « penser à ce qui doit nécessairement se répéter pour qu'une variation reste une variation » (*D*, p. 104). D'une manière générale, l'œuvre de Gailly est soutenue par les références musicales (l'un de ses romans s'intitule d'ailleurs *Be-Bop*, et *Dring* n'est finalement que la modulation d'un son), ce qui n'est pas sans incidence sur les modalités de l'expérience quotidienne à laquelle elle donne accès : parce que la quotidienneté est une temporalité particulière, elle est d'abord une affaire de rythme. Lorsque ce rythme n'est pas bon, le quotidien devient manifeste et se mue en ennui. Mais lorsque la différence s'allie à la répétition, le sujet trouve la place pour s'affirmer, et se rendre disponible à l'aventure qui le guette au coin de la rue (aussi banale soit cette aventure, elle est pourtant la manifestation d'une relation réinventée au monde quotidien).

C'est ce dont témoigne sans doute *Les Fleurs*, dont le titre semble suggérer d'emblée l'éclosion d'une écriture neuve. Le narrateur, toujours très présent dans le récit, juge ainsi son intérêt pour l'insignifiant : « je suis réduit à écrire des histoires comme celles-ci, pas intéressantes, enfin on verra » (*LF*, p. 23). Comme dans les précédents romans, le matériau narratif est la vie quotidienne et son lot de détails insignifiants, ses gestes accomplis mécaniquement et rituellement, ses objets si banals qu'il suffit de les nommer pour qu'ils soient reconnus. Mais cette fois-ci, le narrateur ne se résout pas à considérer cet anodin seulement comme un simple rempart au silence, comme l'alibi d'une parole et d'une écriture qui se cherchent une raison de ne pas se décourager. Ici, l'intérêt diégétique paraît bénéficier d'un sursis, le narrateur s' imagine susceptible de ne pas susciter l'ennui, et l'écriture se fait plus heureuse. La vie quotidienne n'est plus seulement de l'ordre d'un banal qui affiche la solitude du personnage, elle est pour la première fois mise en perspective comme ce qui pourrait réunir deux êtres qui ne se connaissent pas, en l'occurrence un homme et une femme dont la jupe est imprimée de fleurs. Le roman se structure en effet en un montage alterné qui établit entre les pratiques quotidiennes des deux personnages un parallèle semblant de bon augure. Quoique l'homme et la femme ne soient pas sur un pied d'égalité vestimentaire, le narrateur pointe les réflexions communes que suscitent chez eux le temps qu'il fait. Ainsi peut-on lire, dans le chapitre consacré à la femme : « Il fait beau, un peu de vent, le soleil brille, le printemps est bien avancé, c'est même bientôt l'été. Manteau trop chaud. Veste un peu juste. Imper très bien, si on a. Elle a. Face au vent son imper ouvert s'agite légèrement autour d'elle. » (*LF*, p. 21). Puis, dans un chapitre consacré à l'homme : « Il fait beau. Un peu

froid. Au soleil ça va, mais à l'ombre. Surtout en veste. Mais manteau sûrement trop chaud. Imper très bien, si on a. Il n'a pas. Son sac à la main, en veste, il marche au milieu de la rue » (*LF*, p. 48). On remarque un parallèle similaire au moment d'entrer dans le métro, pour elle, et dans le RER, pour lui : « Elle a son ticket à la main, l'autre est dans la poche gauche, l'autre ira dans la poche droite quand elle l'aura fait passer dans la machine. Pfuite, ça ressort au bout. » (*LF*, p. 35-36). Quant à l'homme, « [i]l avance. Un ticket dans la poche gauche. L'autre dans la machine. Pfuite, ça ressort au bout. L'oblitéré dans la poche droite il se dirige vers l'escalier, marchant sous la voûte » (*LF*, p. 51-52). Le narrateur se pose ici en complice des personnages, et tisse entre eux des liens qu'il trouve dans les situations les plus quotidiennes. D'ailleurs, dans ce roman, le narrateur s'adresse aussi au lecteur sur le mode d'une familiarité née d'une expérience commune du quotidien, laquelle lui permet d'énoncer des vérités générales comme celle-ci : « L'odeur du café lui donne envie de prendre un café, ça se comprend, le café n'est bon qu'au café » (*LF*, p. 16), ou encore : « [l]e jour les volets laissent toujours passer du jour » (*LF*, p. 24). En créant ces liens entre les personnages, et en appelant l'intérêt du lecteur par le rappel d'une condition quotidienne partagée, les pratiques quotidiennes deviennent à la fois le moteur de la diégèse, et le support d'une énonciation qui accepte la notion de suspens : sans jamais le dire ouvertement, le narrateur conduit le lecteur à se demander si des personnages aux pratiques si semblables ne vont pas finir par se rencontrer et s'aimer.

Ce tournant se confirme et se précise avec *Be-Bop* puis *L'Incident*. L'histoire, dans *Be-Bop*, devient plus consistante, et le narrateur renonce à ses remarques métadiscursives. L'action n'a plus lieu en ville, mais à la montagne. Si bien que le quotidien, quoique toujours abondamment souligné dans toute sa matérialité, devient presque un décor ou un prétexte à l'action, dont l'essentiel se joue ailleurs. La musique, le be-bop en l'occurrence, confère bien son rythme particulier à l'écriture et à l'atmosphère qui s'en dégage. Mais il est surtout ce vers quoi tend tout le récit, l'objet identifié de la quête de Paul, qui renouera, grâce à sa rencontre avec Loretta, avec une pratique musicale à laquelle il avait renoncé. Dans *L'Incident*, comme l'indique le titre, ce n'est pas l'ordinaire, mais ce qui vient le briser qui passe au premier plan. C'est un détail extrêmement banal qui va provoquer l'aventure, en l'occurrence la rencontre amoureuse et ses obstacles : « Quel incident ? Oh, rien de vraiment capital, rien de très important, un incident tout ce qu'il y a de plus banal, quelque chose de tout à fait courant, mais parfois le courant, le banal, peut conduire à. À quoi ? On va voir ça. » (*I*, p. 12). Mais, comme on le comprend, ici encore, le quotidien n'est plus envisagé en lui-

même, ni pour lui-même, il n'est qu'un réservoir de minuscules péripéties propres à mettre en branle la machine fictionnelle. Avec *Be-Bop*, comme avec *L'Incident*, le récit adopte les schémas plus connus, voire plus traditionnels, qui permettent au héros de renaître à lui-même au terme d'une aventure. Il nous semble donc que si, à partir de ces textes, les romans de Gailly s'ancrent toujours, en particulier à leur ouverture, dans la réalité quotidienne la plus banale et la plus concrète, celle-ci n'a plus désormais la place prépondérante qu'elle occupait dans les premiers titres que nous avons examinés. La vie quotidienne était d'abord, en bonne héritière des problématiques néo-romanesques, le réservoir où puisait l'aventure d'une écriture en quête de légitimité ou d'assurance, elle n'est plus ensuite que l'occasion de l'écriture d'aventures, le lieu où renaissent, après s'y être enfouies, les plus grandes passions.

Les œuvres de ces quatre romanciers tendent à mettre en scène des personnages présentés comme banals, des individus lambda et ce, conformément à l'intuition de Maurice Blanchot, selon qui « [l]e quotidien est le mouvement par lequel l'homme se retient comme à son insu dans l'anonymat humain. Dans le quotidien, nous n'avons pas de nom, peu de réalité personnelle, à peine une figure, de même que nous n'avons pas de détermination sociale pour nous soutenir ou nous enfermer »¹. C'est à cette condition que les objets constituant le *display* de leur vie quotidienne peuvent être considérés comme emblématiques de pratiques communes, d'expériences qui soient aussi bien celles des personnages que des lecteurs.

Echenoz est le seul à déployer tout de même une gamme assez large de caractérisations sociales, que l'on pense à Charles dans *L'Équipée malaise*, sans domicile fixe à bien des égards atypique cependant, ou à Ferrer dans *Je m'en vais*, dont la profession de galeriste conditionne l'intrigue et les principaux chronotopes permettant aux personnages de se rencontrer. De manière générale néanmoins, comme le souligne Bruno Blanckeman, « même espions ou détectives, [les personnages échenozziens] évoquent essentiellement les classes moyennes des années fin de vingtième siècle, celle des tours parisiennes, des pavillons de banlieue ou des petits appartements dans le onzième, génération crédit et témesta, singulièrement célibataire et passablement désabusée, entre deux eaux, entre deux âges, deux classes, installée dans un mode de vie sécurisant et passablement nauséux »². Cette remarque nous conduit à nuancer notre affirmation précédente. Quand le roman privilégie l'énonciation à la première personne, le narrateur-personnage tend à se revendiquer comme un « homme

¹ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, op. cit., p. 361.

² Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 81.

sans qualité ». Les romans d'Echenoz, essentiellement à la troisième personne, jettent le doute sur un tel projet. Un personnage n'échappe jamais vraiment aux caractérisations sociales. Appartenir à la classe moyenne est encore être sociologiquement déterminé. La classe moyenne est une notion sociologique, et non pas anthropologique. D'ailleurs, on l'a vu, dans les romans d'Echenoz, le regard et le savoir sur les pratiques quotidiennes sont pris en charge par la voix narrative, voix que son statut hétérodiégétique pose d'emblée fictivement comme extérieure à ces déterminations. Ce n'est que parce qu'il est aussi et avant tout narrateur que le personnage des romans de Gailly, Oster et Toussaint peut prétendre se maintenir dans une forme d'anonymat quotidien. La posture d'homme quotidien adoptée par les personnages de ces romans est d'abord le fruit d'une stratégie discursive. Certes donc, dans leur projet, ces écritures semblent poser comme une nécessité le fait que le narrateur-héros soit un homme ordinaire et banal. Mais il serait illusoire de croire qu'il n'est ainsi que la quintessence de l'homme quotidien. S'il faut donc répondre par l'affirmative à la question que posait Bruce Bégout : « Toute quotidienneté n'est-elle pas située ? »¹, on est en droit de se demander si les objets qu'ils nous donnent à reconnaître peuvent être considérés comme emblématiques de la vie quotidienne. Ils sont sans doute en effet d'abord révélateurs d'un quotidien particulier, celui de l'homme occidental contemporain, plus précisément de celui qui se situe sociologiquement dans la classe moyenne, et non pas de la quotidienneté en soi. Pourtant, dans la mesure où ces objets s'inscrivent dans des rituels et des pratiques, ils sont au moins révélateurs de la tendance anthropologique des hommes à familiariser le monde qui les entoure. Comme le résume Bruce Bégout, « le quotidien n'est lui-même que l'expression la plus simple du caractère problématique de l'existence humaine »². Chaque œuvre décline ensuite, d'une manière qui lui est propre, les tenants et les aboutissants de ce caractère problématique et paradoxal de la vie humaine. Elle indique ainsi, par le biais de sa voix narrative, homo- ou hétérodiégétique, les modalités que prend son regard sur la vie quotidienne. Plus que les caractères du quotidien, ces romans mettent en fait ainsi en lumière les modalités de la quotidienneté, si l'on suit encore une fois Bruce Bégout dans la distinction qu'il opère en soulignant que, « [s]i le quotidien signifie une réalité, un ensemble de faits habituels et répétitifs, la quotidienneté se réfère quant à elle à un mode d'être dans cette réalité, et donc implique une prise de position subjective »³.

¹ Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 63.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 41-42.

CHAPITRE 3 : EN DEÇÀ DU SYSTÉMATISME : L'OBJET EN PRATIQUE

« Comment saisir les choses et porter les objets, également accessibles et maniables puisque ici, dans l'espace, rien ne pèse plus rien [...] »

Jean Echenoz, Nous trois, p. 192.

De l'étude des romans de ces quatre romanciers émerge un ensemble ouvert d'objets qui, parce qu'ils sont le support privilégié de pratiques quotidiennes, apparaissent de manière récurrente dans ces textes. Sans pour autant permettre de répondre par l'affirmative à la question posée, un temps, par Bruce Bégout : « Peut-être existe-t-il, parmi les innombrables phénomènes quotidiens, quelques cas exemplaires qui, par leur aspect significatif, renferment en leur sein la nature même de la quotidienneté ? »¹, ces objets peuvent être considérés, plus encore que les autres, comme des marqueurs de quotidienneté. Leur apparition dans le roman donne en effet lieu, le plus souvent, à la description ou à la suggestion des gestes et pratiques qu'ils impliquent, et par là même de l'opération de familiarisation du monde dont ils témoignent ou qu'ils mettent en jeu. De ce fait, ils peuvent aussi donner à sentir parfois l'ambiguïté inhérente à la notion de vie quotidienne : profondément inscrite dans une conscience du présent, elle sollicite pourtant le passage du temps, seul à même de permettre le processus de familiarisation. Nous nous proposons donc de nous arrêter sur quelques-uns d'entre eux, suivant pour seule règle de ce relevé la remarque que font Jacques Fontanille et Alessandro Zinna au sujet de la valeur temporelle de l'adjectif « quotidien » : « la détermination apportée par la valeur temporelle "quotidien" introduit, à la fois, un élément de *voisinage* et un paramètre de *hasard* dans cette rencontre. Le voisinage est avant tout le rapport qui s'établit entre les objets et le corps des acteurs. Le hasard, en revanche, serait dû à cette action qui soutient l'enchaînement des objets tels qu'on pourrait les croiser au cours d'une journée ordinaire »². Il s'agira donc de pointer aux moins deux aspects de la vie quotidienne que la pratique des objets permet de mettre en lumière : le lien étroit entre la vie

¹ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 72.

² Jacques Fontanille et Alessandro Zinna (dir.), *Les Objets au quotidien*, Limoges, PULIM, 2005, p. 10.

quotidienne et la notion de ritualisation, et le support privilégié que constituent les objets comme marqueurs du temps et de l'époque.

A. Des objets marqueurs de la ritualisation de la vie quotidienne

a) La tasse à café

La tasse à café se trouve, semble-t-il, inéluctablement mentionnée dans les romans de ces auteurs qui considèrent le quotidien, à la manière de Jean Echenoz, comme « un objet romanesque, un enjeu romanesque », et qui considèrent que c'est « de cela qu'on peut jouer pour fabriquer de la fiction »¹. Tasse à café ou tasse *de* café, voire café seulement : objet en soi, synecdoque du contenant pour le contenu, évocation synecdochique du contenu pour le contenant, la tasse est quoi qu'il en soit toujours mentionnée ou suggérée parce qu'elle est d'abord le support d'une pratique quotidienne dont on peut détailler les usages. Ainsi, chez Christian Gailly :

Mais dès qu'il est entré dans l'entrée, je lui ai dit : Tu veux un café ? Oui, il voulait un café. Comme je ne voulais pas servir le café dans le séjour, avec plateau, table roulante et tout le tremblement, je l'ai prié, dans l'entrée, de me suivre dans la cuisine, où je lui ai servi, comme à moi, du café réchauffé, je ne bois que du café réchauffé, sauf le matin, je le fais pour la journée. [...] Nous avons bu le café, sans soucoupe, et moi sans sucre et sans cuiller, c'est toujours ça de moins à laver. (*DI*, p. 156)

La tasse n'est ici justement pas mentionnée, mais elle est appelée par l'évocation de la soucoupe et de la cuiller, qui forment avec elle un trio incontournable, propre à sortir un rêveur de ses pensées comme le Loretto de *Be-Bop* qui « cherche dans quel quatuor il a entendu le voilà-voilà, jusqu'à ce qu'il entende la soucoupe sur le zinc, puis la tasse pleine sur la soucoupe, puis la cuiller jetée sur le bord de la soucoupe » (*BB*, p. 19). On est, dans cet exemple, non pas chez soi mais au café, cependant la quotidienneté s'y révèle par les mêmes éléments familiers. Pas de remarques ici ni ailleurs sur le goût de la gorgée de café, qui sacraliseraient le geste quotidien comme chez Philippe Delerm, mais seulement la mention de la pratique quotidienne, et des détails concrets qui en fondent la familiarité.

La tasse de café entre dans une pratique si coutumière qu'elle peut jouer un rôle équivalent à celui d'une parole phatique, comme chez Jean Echenoz, dans cet exemple tiré de

¹ Voir l'entretien en annexe, p. 462.

Cherokee : « Benedetto cessa d'agiter une petite cuiller dans une tasse qu'il tenait à la main, il regarda longuement Georges Chave et lui tendit la tasse, tenez, prenez [...] » (*Ch*, p. 87-88). On peut d'abord s'étonner de l'usage de l'article indéfini pour déterminer la « petite cuiller » et la « tasse » en lieu et place du possessif attendu et apte à marquer le rapport d'appropriation de l'objet, mais il confère à la description de la scène une dimension quasi ethnologique : le narrateur observe le personnage en train de réaliser un geste banal, qui ne lui est pas propre mais semble plutôt typique. C'est aussi sans doute cet indéfini qui favorise le passage de l'objet d'un personnage à l'autre, puisque l'usage du possessif aurait au contraire pu sous-entendre que Benedetto s'était vraiment approprié l'objet, avait bu dans la tasse, et ne pouvait donc plus la tendre à son interlocuteur. C'est donc bien un geste machinal et familier (tourner une cuiller dans une tasse) qui est montré, et que sa dimension commune, aux deux sens de banal et partagé, rend apte à créer du lien entre deux personnages.

On trouve chez Christian Oster cette même dimension rituelle attachée au café. Ne sachant comment créer un lien avec cette *Femme de ménage* dont il n'est pas encore familier, le héros lui propose un rituel quotidien : « À moins que je ne vous fasse un café, là, vous voulez un café ? » (*FDM*, p. 30). Chez lui aussi, mention est bien sûre faite du geste qui accompagne inévitablement cette pratique quotidienne, puisque le narrateur-personnage prend soin de détailler les gestes de Laura qui « [t]ripota sa cuiller, la fit sonner sur sa tasse » (*FDM*, p. 13). La tasse apparaît également dans sa variante « tasse à thé », et l'on y comprend encore mieux la façon dont les objets quotidiens peuvent médiatiser les relations intersubjectives : « je proposai à Laura de prendre un thé. C'était surtout pour qu'entre nous il y eût une table, des tasses et une théière, avec le modeste cérémonial et l'échange de civilités afférent » (*FDM*, p. 69). Si, comme le démontre Bernard Blandin, les objets contribuent à « la construction du social »¹, on peut aussi dire que lorsque cette socialité a pour enjeu l'existence d'une quotidienneté partagée, ils n'en sont que plus essentiels.

C'est sans doute chez Jean-Philippe Toussaint, dans *L'Appareil photo* et *La Télévision*, que la tasse à café est instituée comme emblème de la quotidienneté. Dans le premier roman, le héros a fait une rencontre amoureuse, et il s'agit pour le nouveau couple d'instaurer une vie quotidienne qui n'existe pas encore véritablement, mais paraît définitivement établie quand il peut dire : « nous prenions le petit-déjeuner en tournant lassement nos cuillères dans les tasses » (*APh*, p. 108), et décrire cette pratique si ironiquement commune : « puis trinquâmes avec nos crèmes, tchin tchin, et le liquide tituba

¹ Bernard Blandin, *La Construction du social par les objets*, Paris, PUF, 2002.

dans les lourdes tasses de porcelaine tandis que nous les reposons dans les soucoupes » (*APH*, p. 109). Dans *La Télévision*, le héros vit au contraire provisoirement seul (sa femme et son fils sont en vacances). Invité chez ses voisins qui souhaitent lui demander un service, il conserve ses pratiques quotidiennes, sans la moindre gêne, et sans considérer donc cette invitation comme un événement apte à rompre l'ordinaire de son existence : « Assis sur le lit des Drescher, je tournais ma cuillère dans ma tasse, lentement, sortis la petite cuillère de la tasse et la suçai pour l'assécher. » (*T*, p. 27). Il peut ainsi résumer la situation : « Je bus une petite gorgée de café, reposai la tasse dans la soucoupe. La vie, quoi. » (*T*, p. 27). On gloserait facilement la dernière phrase par une autre formule qui mettrait en évidence la dimension quotidienne du fait : « Le quotidien, quoi », et l'on s'apercevrait alors que la quotidienneté est bien assimilée à un plan essentiel de l'existence, et non à une dimension routinière péjorative. La tasse à café en vient même à faire partie des attributs essentiels du personnage, elle permet de définir son identité véritable, parce que quotidienne. Reproduisant sur le mode mineur une expérience lacanienne, le héros passe devant un miroir et constate : « il m'apparut que c'était une image de moi assez juste, cette longue silhouette voûtée dans la pénombre du couloir, une tasse de café à la main » (*T*, p. 40).

b) La brosse à dents

Activité *a priori* sans intérêt romanesque connu, mais rituel parmi les rituels quotidiens, le brossage de dents accède à la dignité littéraire dans les romans du quotidien, en tant qu'emblème du commun et de l'en-commun. Au même titre que le rasage pour les héros masculins, le maniement de la brosse à dents obéit à des pratiques bien réglées, au cours de la réalisation desquelles rien d'étonnant ne peut en principe survenir, tant l'inscription dans la dimension quotidienne de l'existence se fait alors évidente et protectrice, et tant le héros se trouve confronté à lui seul. Nous avons déjà mentionné le caractère rituel de cette pratique à travers la description qu'en fait Jean Echenoz dans *Je m'en vais*, précisant que Ferrer tous les jours « se brossait les dents jusqu'à l'hémorragie sans jamais se regarder dans la glace, laissant couler pour rien dix litres d'eau municipale. S'y lavait toujours dans le même ordre, immuablement de gauche à droite et de bas en haut. » (*JMV*, p. 14). Rien ne change jamais dans cette pratique, ce qui, justement, déplaît au héros, qui s'en accommode pourtant. Il faut être une héroïne traquée, comme la Gloire des *Grandes Blondes*, pour que la ritualisation de la vie quotidienne ne réalise plus son opération sécurisante, et qu'au contraire le brossage des dents signale l'anormalité des événements, ou plutôt même le surgissement d'événements :

après la mort de Jean-Claude Kastner, tout indique que le cours des choses ne sera plus jamais le même, à commencer par ce « mauvais sourire » que Gloire donne au miroir « en montrant ses dents, qu'ensuite elle brossait non moins violemment. Au point que ses gencives saignèrent, que le manche de la brosse se brisa net entre ses lèvres, et la jeune femme avait juré tout en crachant une mousse rosâtre sur l'émail jaune du lavabo » (*LGB*, p. 33-34). De même est-ce par une allusion à ce rituel quotidien qu'il ne peut plus accomplir que le héros de *Mon grand appartement*, chez Christian Oster, signale la rupture survenue dans sa vie quotidienne depuis la perte de ses clés, qui le contraint à dormir à l'hôtel : « Je ne me lavai pas les dents, je n'avais pas de brosse » (*MGA*, p. 34). La parataxe incite naturellement le lecteur à reconstruire lui-même l'enchaînement causal ce qui, compte tenu de la banalité de l'action évoquée, ne suscite évidemment pas la moindre difficulté et accroît au contraire le sentiment de reconnaissance à l'égard de cette action si quotidienne. Si tant est qu'il soit nécessaire de prouver encore une fois le lien étroit entre l'objet brosse à dents et la pratique et les gestes auxquels il est associé, Jean-Philippe Toussaint nous donnerait l'occasion de n'en plus douter. Les gestes quotidiens, mieux encore que l'Esperanto, sont une langue que les individus de toute nationalité peuvent traduire : ayant du mal à se faire comprendre dans une pharmacie en Italie, le héros de *La Salle de bain* réussit finalement sans réelle difficulté à acheter une brosse à dents (et un rasoir) : « Je dus déposer mes paquets sur le comptoir pour lui mimer la brosse à dents, les rasoirs, le savon à barbe » (*SDB*, p. 52).

c) Chaises, fauteuils et autres sièges

Tous les auteurs mentionnent également, et l'exploitent, la présence des fauteuils, sièges, chaises ou autres moyens de s'asseoir. Michel Butor le faisait d'ailleurs remarquer dans son essai intitulé « Philosophie de l'ameublement » :

Les destins des Français sont étroitement liés aux destins, aux aventures des chaises sur lesquelles ils s'asseyent [...], et certes une des différences majeures entre les civilisations, c'est la façon dont le corps s'adapte aux objets différents qui l'entourent. Où il n'est point de chaises, se développe tout une autre éducation de gestes, une autre politesse et façon de vivre. L'arrivée dans un pays sans chaises de gens qui ne peuvent être installés convenablement qu'avec des chaises bouleverse immédiatement économie, mœurs et pensées¹.

¹ Michel Butor, « Philosophie de l'ameublement », in *Essais sur le roman*, op. cit., p. 65-66.

Selon la classification de Moles, ces éléments du mobilier peuvent être considérés comme des objets au sens strict, dans la mesure où ils sont déplaçables¹. Il faut souvent « tir[er] à [soi] une chaise » (*MGA*, p. 191-192) pour pouvoir s’y asseoir. Ainsi, la dimension quotidienne de la chaise apparaît dans le signalement des diverses opérations anodines auxquelles son usage donne lieu. Cette mobilité est mise en évidence chez Christian Gailly, où l’objet est même détourné de sa fonction première :

Asker va chercher une chaise dans la cuisine.
Revient avec la chaise.
Pose la chaise contre la porte.
Ramasse le timbre.
Monte sur la chaise, est pris de vertige. (*D*, p. 33)

On ne trouve bien sûr pas que des chaises, dans ces romans, mais aussi des fauteuils, des canapés, des bancs et des banquettes. Ceux-ci ont une mobilité moins évidente, mais leur usage quotidien, les rituels qu’ils permettent et la façon dont le corps des hommes s’adapte à leur forme sans même s’en rendre compte, en font de véritables marqueurs de quotidienneté. C’est sur des remarques ayant trait au rapport plus ou moins confortable que le corps entretient avec certains fauteuils que s’ouvre d’ailleurs *Dring* :

À première vue ce sont les deux mêmes fauteuils.
Même à seconde vue.
Les deux mêmes.
Pourtant le fauteuil de droite est plus confortable que le fauteuil de gauche.
C’est indiscutable.
C’est une question de coussins.
De cou-de-pied pour les chaussures.
De coussins pour les fauteuils qui ont des coussins bien sûr.
Tous les fauteuils n’ont pas de coussins mais ces deux-là si, dos et sièges.
Orientés l’un vers l’autre, les fauteuils, verts.
Séparés par une petite commode ordinaire.
Adossés au mur d’une petite pièce, le bureau. (*D*, p. 9)

Et c’est sur le rituel quotidien auquel cet objet donne lieu que le récit se poursuit :
« Asker est assis dans le fauteuil de gauche, non par goût pour les coussins durs du fauteuil de

¹ Pour mémoire, nous rappelons cette précision qu’il fait dans *Théorie des objets*, *op. cit.*, p. 28 : « Un objet est *indépendant* et *mobile*. Un meuble n’est guère un objet parce qu’il est, contrairement à son étymologie, immobile et généralement volumineux. Il n’acquiert la qualité d’objet que quand il devient mobile, transportable ou transporté comme un guéridon ou une chaise. »

gauche, Asker préfère les coussins moelleux du fauteuil de droite, et de loin, mais le matin Asker s'asseyait [sic] toujours dans le fauteuil de gauche, face à la fenêtre, ouverte quand il fait beau » (*D*, p. 11).

Pratique propre encore à cet objet un peu particulier, un peu hybride puisqu'il peut vous accueillir, la « plongée » dans le fauteuil témoigne d'un rapport du corps contemporain à l'espace et aux objets qui le structurent au quotidien, loin vraisemblablement des pratiques que révélaient des romans antérieurs. On « s'avachit » peu dans son fauteuil chez Balzac ou Flaubert, nous semble-t-il. Preuve sans doute que, comme le disait Butor, « une des différences majeures entre les civilisations, c'est la façon dont le corps s'adapte aux objets différents qui l'entourent », le personnage du roman de la fin du XX^e siècle se « plonge[...] avec un grand soulagement » dans « son fauteuil » (*Ch*, p. 93) chez Echenoz, reste « trois ou quatre heures d'affilée à moitié allongé dans le canapé » (*T*, p. 9) chez Toussaint, quand il ne « s'enfonc[e] [pas] davantage dans son siège » (*APh*, p. 35) ni ne se « balance[...] légèrement en arrière dans [s]on fauteuil de metteur en scène » (*T*, p. 90).

d) Le lit

Le lit, quant à lui, est, plus qu'un objet, d'abord un élément du mobilier, puisqu'il est assez peu déplaçable, et peut encore moins être pris en mains. Pourtant, parce qu'il donne lui aussi lieu à bien des rituels quotidiens, il est doté d'un coefficient de familiarité tout autre qu'une commode ou une armoire. Le lit « se pratique » plus qu'il ne se côtoie, et c'est le corps entier qui est en contact quotidien avec lui. Son périmètre définit même la sphère de l'intimité. Lorsque Victoire, dans *Un an*, habite une maison de location, c'est « sur une table de nuit près du lit » qu'elle dépose ses objets personnels : deux livres, un walk-man, un petit éléphant d'étain » (*UA*, p. 22). Lorsque dans *Lac* Suzy observe, de la rue, les traces oubliées de la vie quotidienne d'un immeuble éventré, c'est, à côté de l'emplacement « d'un évier, d'une chasse d'eau », « l'ancien emplacement d'un lit à deux places » (*L*, p. 160-161) qui signale le mieux l'intrusion du regard de la passante dans cette zone intime et pourtant si révélatrice du caractère commun du quotidien.

Lorsqu'un personnage doit habiter provisoirement dans une maison qui n'est pas la sienne, c'est d'abord du lit qu'il se préoccupe, tentant de recréer un « chez soi » dans un univers qui ne lui est pas encore familier, mais qu'il veut s'approprier. Ainsi, chez Christian Gailly, de Paul et Jeanne dans leur maison de location qui passent leur trois premières heures

à « faire le lit, choisir la chambre puis faire le lit, choisir la chambre en fonction du lit puis le faire, préférer telle chambre, tel lit dans une autre chambre puis le faire, pour ne pas avoir à le faire à minuit » (*BB*, p. 85). Ou encore du héros de *Loin d'Odile*, chez Christian Oster, en vacances à la montagne avec un couple d'amis : les trois protagonistes se doivent immédiatement de « fourbi[r] [leurs] respectives literies » (*LO*, p. 60). On trouve ensuite, quelques pages plus loin, pas moins de dix-huit occurrences du substantif « lit », puisque le héros nous livre, à l'occasion de sa première nuit, un véritable petit traité du choix du lit. On y lit ainsi, entre autres :

Si je penchai plutôt pour le lit de droite, maintenant, c'est qu'il était face à la fenêtre, et non sur le côté de la fenêtre, comme le lit de gauche. [...] [J]e n'eusse pas été fâché de m'éveiller avec l'aube – où que j'eusse dormi, je n'entendais pas tirer les rideaux [...]. J'hésitais donc seulement à défaire mon lit, celui de gauche, pour faire le lit de droite. C'est que je m'étais, en bordant pour la nuit le lit de gauche, heurté le crâne au lit du haut. Or la perspective de me cogner une seconde fois ne me souriait guère. [...] Et, content d'avoir tenu tête aux tentations du lit de droite, je m'endormis dans le lit de gauche, sur le côté, tourné vers le lit de droite sans le moindre remords. (*LO*, p. 64-65)

Mais on ne ruse pas si facilement avec le quotidien, la familiarité ne se décrète pas :

Le lendemain, pourtant, en raison de mes hésitations de la veille, imaginai-je, je ne sus pas dans quel lit je m'éveillai. Mon regard flottait, découvrant les autres lits, ainsi que le pied du mien, comme si j'y eusse passé la nuit, simultanément, et que mon corps, à l'aube, n'en eût plus occupé aucun ou les eût occupés tous. Haut, bas, droite, gauche, je m'efforçai de faire le point et quittai en fin de compte le lit de gauche, en bas, une fois que je l'eus identifié comme tel. (*LO*, p. 65)

En voyage également, mais à l'hôtel cette fois-ci – lieu impersonnel s'il en est –, le héros de *L'Appareil photo* et sa nouvelle compagne s'approprient les lieux en organisant leurs déplacements par rapport au « lit, qui faisait face à une fenêtre » (*APh*, p. 71). Il est vrai que dans une chambre d'hôtel, le *display* d'objets est limité, mais l'aspect un peu spartiate de ce confort a au moins le mérite de rappeler le lien entre la vie quotidienne et les besoins primaires des individus. Comme le précisait en effet Michael Sheringham, le quotidien est « une dimension de l'expérience et de l'activité humaines liée aux besoins permanents de l'être, mais tels qu'ils se vivent dans la répétition journalière »¹. Si bien que la quasi appropriation du lit de ses voisins, que réalise le personnage de *La Télévision* lorsqu'il va arroser leurs plantes, est le signe patent, d'une part du franchissement symbolique des limites de l'intimité de leur « chez soi », et d'autre part du trait saillant de ce personnage de roman,

¹ Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », art. cit., p. 255.

que la fiction produit et déploie, à savoir sa manière d'exister sur le mode semble-t-il exclusif de la quotidianisation du monde¹.

B. Des objets marqueurs du temps

Tous les objets sont aptes à marquer l'écoulement du temps puisque, réalités matérielles, ils sont en tant que telles sujets à l'usure. Ce n'est peut-être même qu'à cette condition qu'ils deviennent de véritables objets si, comme le note Jacques Fontanille dans son étude sur la patine, « ce qui se donne à appréhender est une chose et l'empreinte de la patine en fait un objet ». La patine, comme l'usure, est la preuve que l'objet a été fréquenté et manipulé par des individus, et qu'il a donc une histoire. Certains objets pourtant, plus que d'autres, permettent de dater l'action d'un roman : les pratiques qu'ils appellent les transforment en marqueurs privilégiés du temps qui passe, quand bien même, au moment de leur écriture, ces romans n'accordaient pas à ces objets plus qu'à d'autres le statut de marqueur d'époque : comme les autres, il n'étaient encore que des objets courants. C'est en particulier le cas des objets appartenant à la catégorie des moyens de communication.

a) Les technologies de l'information et de la communication

À la condition d'objet manipulable du téléphone et de la télévision s'ajoutent leur fonction de medium. Ils appartiennent ainsi à la classe des technologies de l'information et de la communication, dont on sait la place qu'elles occupent dans les sociétés de la deuxième moitié du XX^e siècle, tout comme l'accélération que leur développement a connu dans les deux dernières décennies. On pourrait donc comprendre tout d'abord la présence de ces objets dans ces romans comme une pièce supplémentaire apportée au procès de la société du spectacle et de la virtualisation des relations humaines. Pourtant, la charge critique semble quelque peu désamorcée ou reléguée au second plan, au profit d'un discours qui se compose, tout autant qu'il compose, avec ces nouvelles technologies. Le roman prend acte d'états successifs de la société transparaissant au cœur de la vie quotidienne, et les circonscrit en se faisant le réceptacle des pratiques nouvelles ou désuètes qui la transforment. Certes, les

¹ Deux citations, qui ne mettent pas en jeu que le lit, mais qui s'articulent autour de cet élément central du « chez soi » peuvent en fournir un exemple dans *La Télévision*, p. 36 : « J'avais été me rasseoir sur le lit des Drescher [...]. Quand je pense que je me trouvais en ce moment à Berlin à plus de dix heures du soir, assis en pyjama sur le lit des mes voisins du dessus, à m'inquiéter pour une fougère. » et, p. 128 : « Je n'avais allumé qu'une petite lampe de chevet à côté du lit, et je tournais sans bruit les pages d'un livre que j'avais retiré des rayons. Quand j'eus fini de le feuilleter, je le remis en place, et allai m'asseoir sur le lit des Drescher. »

pratiques quotidiennes auxquelles ils donnent lieu sont difficilement séparables du lien qu'ils peuvent instaurer entre le sujet faisant usage de l'objet et le monde extérieur avec lequel il est virtuellement mis en communication. Cependant, il semble que les romans que nous étudions dissocient souvent l'objet proprement dit et le média. L'objet est souvent introduit dans le récit sans qu'il soit fait mention d'un quelconque flux d'informations, quand ce ne sont pas d'abord les gestes auxquels il donne lieu qui sont mis au premier plan.

Les différentes opérations nécessaires pour téléphoner sont ainsi détaillées par le menu chez Christian Gailly :

Le téléphone est là, dit l'un des quatre ambulanciers.

Le chef s'approche du téléphone, suivi des jumeaux.

Décroche le combiné.

Compose le numéro.

Les jumeaux, tête contre tête, se partagent l'écouteur. (*D*, p. 50)

Le geste machinal et commun auquel donne lieu une sonnerie de téléphone est aussi tout à la fois souligné et ironiquement subverti par le comportement du personnage principal :

Dring, ça sonne.

Couché sur le ventre, Asker ne tend pas classiquement le bras droit pour décrocher le téléphone, il est dans le salon, le téléphone.

On se demande pourquoi Asker a le téléphone.

Asker ne répond jamais au téléphone. (*D*, p. 132)

L'objet crée ses pratiques et ses gestes quotidiens, que la fiction ne se prive pas, en une absence totale d'économie discursive, de pointer. Ainsi, chez Christian Oster, dans *Loin d'Odile* : « Odile avait quitté la cuisine, où j'avais décroché puis raccroché mon téléphone de cuisine » (*LO*, p. 45), ou encore dans *Mon grand appartement*, où le caractère mécanique du geste est même mis en évidence : « Je pianotai sur la table, décrochai le téléphone. Raccrochai. Tiens, me dis-je, un téléphone. Je ne l'avais pas remarqué » (*MGA*, p. 200).

L'objet peut aussi être détourné de son usage courant, comme dans *Cherokee*, où on le voit servir à « accorder [un] instrument en s'aidant du téléphone, la tonalité pour diapason » (*Ch*, p. 202-203). Plus que les communications particulières qu'ils peuvent permettre, ce sont les détails concrets fondant la quotidienneté de l'expérience qu'on en fait qui sont mis en exergue. L'usage du téléphone est d'abord caractérisé par la sollicitation sonore qu'il opère, laquelle brise le cours normal des choses, tout en étant pourtant un événement quotidien : « Le lundi, après le déjeuner, vers deux heures, téléphone. J'étais seul, femme au travail et

gosse à l'école, en train de me brosser les dents. » (*DI*, p. 50). Sur le fond sonore ambiant, la sonnerie du téléphone se détache brusquement dans la vie de la Suzy de *Lac* : « À travers les fenêtres fermées, le bruit de la ville lui parvenait comme la sourdine d'un monstrueux piano répétitif [...]. Sonnerie du téléphone par-dessus tout ça. » (*L*, p. 84). Elle interrompt de même le travail du narrateur de *La Télévision* : « Au même instant, de toute façon, le téléphone se mit à sonner dans l'appartement » (*T*, p. 85).

La particularité des technologies de l'information et de la communication étant qu'elles s'appréhendent davantage par la notion d'obsolescence que par celle d'usure, deux manières de prendre acte des transformations du quotidien se dégagent dans une œuvre romanesque : soit le romancier relève, dans un même roman, la coexistence d'objets courants et d'objets obsolètes en suggérant que même les objets relativement récents ont une histoire. C'est ce que fait par exemple Echenoz quand il mentionne la présence d'« un magnétoscope de la première heure [qui] se patinait de poussière gluante » (*EM*, p. 46), et ce que fait Christian Gailly dans *Be-Bop* lorsque il insiste sur le caractère obsolète de la télévision de la maison de vacances, et fait de sa vétusté un objet de curiosité. L'expression est en effet employée à deux reprises et en épiphore : la propriétaire dispose « quatre [tasses] sur une table basse face à une télé vétuste. Paul a tout de suite remarqué que la télé était vétuste. Il a hâte d'être tout seul pour l'essayer » (*BB*, p. 77) ; soit le romancier laisse entrer dans ses romans successifs les évolutions technologiques, et c'est alors au critique de lire rétrospectivement la mention d'un objet anodin comme une empreinte du temps dans le texte.

Ce n'est que lorsqu'un nouvel objet et les nouvelles pratiques afférentes surgissent que l'on prend conscience qu'un geste a pu disparaître de la vie quotidienne, et que les représentations mentales soutenant le rapport au monde des personnages s'est transformé. Ainsi du téléphone, qu'on ne nommait pas encore « filaire » tant il était évident qu'un tel appareil ne permettait la communication que grâce à un dense réseau de fils. C'est cette seule évidence qui permet à Echenoz d'anthropomorphiser l'objet (ou tout au moins de l'animer) au moyen d'une métaphore canine certes originale, mais tout à fait pertinente et identifiable par tous : dans *L'Équipée malaise*, le téléphone est désigné comme un « appareil domestique » qui « implore Paul de tous ses chiffres en tirant sur son fil » (*EM*, p. 64). Le héros de *La Salle de bain*, chez Toussaint, est lui aussi contraint de composer avec ce même détail d'ordre pratique lorsque, de son hôtel à Venise, il veut parler discrètement à Edmonsson : « Je descendis et, prenant l'appareil sur le comptoir, tirant sur le fil, allai me réfugier dans un angle de la pièce » (*SDB*, p. 65). Christian Gailly, dans *Dit-il*, nous rappelle quant à lui que

l'expression courante « au bout du fil » doit être prise au pied de la lettre pour prendre la mesure des effets attachés à la fausse proximité, à la fausse abolition des distances dont le téléphone donne l'illusion. Au moment de la mort de son père à l'hôpital, le narrateur précise en effet, en une hyperbate tragique, que sa mère en est réduite à supplier « l'infirmière au bout du fil, de quarante kilomètres de fil » (*DI*, p. 141).

Mais à la fin des années quatre-vingt dix, aucun de ces gestes n'est plus de mise. Un risque d'ambiguïté persiste un temps chez Christian Oster, dans *Une femme de ménage*, qui reflète la coexistence à cette époque-là de plusieurs types d'appareils. Le héros croit en effet nécessaire de préciser, lorsqu'il envisage de faire le tour de sa table de salle à manger : « Mais tourner comme ça ne me plaisait pas trop non plus, sauf à le faire téléphone en main, téléphone sans fil, j'entends [...] » (*FDM*, p. 35). On imagine effectivement assez facilement l'embarras qu'aurait suscité cette même habitude si elle avait été accomplie un téléphone filaire en main. Chez Echenoz pourtant, en 1999 déjà, dans *Je m'en vais*, il n'est plus question de fil, mais de téléphone cellulaire et portable. Non seulement l'objet contribue à renouveler les *topoi* romanesques qui codifient les représentations des scènes de gangsters¹, mais sa manipulation entre aussi dans une économie burlesque, où le comique repose d'abord sur les mouvements et les gestes : Sonia, que son « mobile Ericsson » (*JMV*, p. 116) suffit à rendre emblématique du style de vie propre au monde des affaires, en vient en effet à inverser son téléphone portable et son paquet de cigarettes, paraissant « confondre les fonctions et les accessoires, parlant deux secondes à ses Benson » (*JMV*, p. 117). En 1998, chez Christian Oster, l'usage du téléphone portable est lui aussi un marqueur social, permettant de signifier métonymiquement les différences 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, fit se mouvoir dans un grognement un sac de couchage vernissé de crasse » (*LO*, p. 42). Quelques années plus tard, cette fonction distinctive a totalement disparu, et le téléphone portable s'est banalisé au point d'être en position de comparant dans *Au piano*, au même titre qu'un rasoir électrique, pour l'évocation d'« un petit objet oblong, genre téléphone mobile ou rasoir électrique » (*AP*, p. 22).

La datation des textes est un peu moins visible – mais pas absente – à travers l'insertion du téléviseur et de ses usages dans ces romans. Objet éponyme d'un roman de

¹ Le « téléphone cellulaire » (*JMV*, p. 90) que Baumgartner confie au Flétan n'est destiné qu'à assurer la communication entre le commanditaire du crime et son exécutant : « Il n'est pas réglé pour donner des appels, n'est-ce pas. Il ne sert qu'à en recevoir. Il ne sert qu'à m'écouter moi quand moi je t'appelle, tu comprends ça ? » (*JMV*, p. 90-91). Le Flétan mourra ensuite enfermé par Baumgartner dans un camion frigorifique, sans pouvoir, bien sûr, appeler qui que ce soit à l'aide avec son téléphone.

Jean-Philippe Toussaint, elle est évidemment l'occasion pour le personnage-narrateur de nous livrer, ponctuellement, ses réflexions personnelles sur le fonctionnement propre à ce médium : « Or, ce n'est pas parce que la télévision propose une image familière immédiatement reconnaissable de la réalité que l'image qu'elle propose et la réalité peuvent être considérées comme équivalentes » (*T*, p. 13). Sa décision de cesser de regarder la télévision tient bien à un jugement de valeur qu'il porte sur ses programmes, et sur le pouvoir de fascination qu'elle exerce, et l'avilissement du spectateur qui s'ensuit : « Sans pouvoir réagir, j'avais conscience d'être en train de m'avilir en continuant à rester ainsi devant l'écran, la télécommande à la main que je ne pouvais lâcher, à changer de chaîne machinalement, frénétiquement, dans une recherche de plaisirs immédiats et mauvais » (*T*, p. 19). Mais l'aspect proprement quotidien de ce récit tient sans doute avant tout à l'intérêt porté aux gestes qu'impose l'usage quotidien de l'objet lui-même. On lit ainsi, en une description effectuée comme au ralenti : « puis je me suis levé et j'ai éteint le téléviseur. Je revois très bien le geste que j'ai accompli alors, un geste très simple, très souple, mille fois répété, mon bras qui s'allonge et qui appuie sur le bouton, l'image qui implose et disparaît de l'écran » (*T*, p. 7). C'est finalement l'objet, le poste de télévision, et non le médium, qui occupe véritablement l'espace fictionnel. Mais lorsque l'extinction du poste n'est pas définitive, comme dans ce dernier cas, le geste vedette sans lequel l'usage de la télévision ne peut être évoqué dans les années quatre-vingt dix est, bien sûr, l'usage frénétique de la télécommande, nouvelle prothèse de l'homme quotidien dans son espace domestique. On peut encore mentionner à cet égard le roman de Christian Oster, *Une femme de ménage*, dans lequel Laura regarde systématiquement la télévision « avec la télécommande à la main » (*FDM*, p. 72), ou dont le narrateur prend soin de préciser : « Sa main à elle était occupée [...] par la télécommande, dont je lui avais laissé l'usage » (*FDM*, p. 81). Libre à elle, ainsi, semble sous-entendre le narrateur, de « pratiquer » la télévision en inventant son propre programme, dont on ne saura pourtant rien, contrairement au vœu émis en son temps par Michel de Certeau. La focalisation sur le geste propre au *zapping* et l'observation du comportement de la téléspectatrice ne nous dit rien, en effet, de ce que « le consommateur culturel "*fabrique*" pendant ces heures et avec ces images »¹.

Un dernier objet de télécommunication peut apparaître comme un marqueur temporel évident dans les romans : l'ordinateur qui, chez Toussaint, se substitue à l'obsolète machine à écrire à partir de *La Télévision*. La présence de ces objets est liée dans tous les cas au statut d'écrivain du personnage. Peut-être est-ce pour cela que la relation du narrateur-héros à cet

¹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien – I. Arts de faire*, op. cit., p. XXXVII.

objet semble assez peu conflictuelle. L'ordinateur de Toussaint paraît en effet particulièrement paisible : lorsqu'on le met sous tension, il souhaite « la bienvenue dans des gargouillements de machine à café » (T, p. 40), « ronronn[e] au centre du bureau » (T, p. 42), et continue « à gargouiller, ou à faire du café [...], de temps en temps il gargouillait » (T, p. 68). On semble loin ici de la description que faisait Baudrillard des « avatars de la technique » dans son chapitre consacré au « système méta- et dysfonctionnel : gadgets et robots ». On se souvient que la particularité de ces objets était leur capacité à rendre plus voyants encore les effets pervers de la consommation, et à rendre très sensible la réversibilité du Bien en Mal, le progrès apparent se révélant très vite, par la source de complications qu'il représente, une source d'aliénation. Le traitement que font subir ces romans aux moyens de télécommunication, et à l'ordinateur en particulier, nous incite à comprendre un peu autrement sans doute les dysfonctionnements possibles de la technologie. Certes, le progrès technologique est éminemment réversible, tous les lecteurs en ont eu au quotidien l'expérience concrète. Mais l'embarras, si l'on en croit les romans de ces quatre romanciers, est davantage un trait propre à l'expérience quotidienne en soi, qu'à l'expérience maléfique de la technologie. Nous l'avons d'ailleurs montré avec l'étude de la vie quotidienne dans les romans de Christian Oster, où il paraissait aussi embarrassant d'enfiler ses chaussettes dans une cabine de piscine qu'il était compliqué, chez Duteurtre, de se servir d'un ordinateur.

L'entrée de l'ordinateur date les romans et signale de nouvelles pratiques quotidiennes plus qu'elle ne signifie l'emprise technologique mortifère à l'œuvre dans la quotidienneté contemporaine. Le premier ordinateur apparaît certes, chez Echenoz, en tant que machine étrange et ésotérique liée à l'établissement des horoscopes, et on trouve dans *Nous trois* plusieurs occurrences de l'ordinateur et de ses accessoires¹ conformément à ce que laisse attendre une action, aux confins de la science-fiction, dont les personnages sont ingénieurs et spationautes. Mais il faut attendre *Au piano* pour que la machine soit suffisamment intégrée à la vie quotidienne pour tenir lieu, à la dérobée, de véritable marqueur temporel dans le texte : Max Delmarc, au Centre de tri (l'équivalent du purgatoire), ne peut en effet que s'étonner très candidement de la petite fiche jaunie que consulte Béliard, qui « rappelait ces autres fiches que l'on consultait, jadis, dans les bibliothèques publiques avant qu'on eût transféré leurs catalogues sur des fichiers d'ordinateurs. Tiens, se permit d'observer Max, vous n'êtes pas informatisés ? » (AP, p. 116). On voit qu'en jouant des possibilités d'invention ménagées par la diégèse et la fiction, le roman peut réfléchir sur le mode ironique sa propre

¹ On trouve, dans le coffre-fort de Blondel, des « boîtiers de disquettes » (NT, p. 114).

contemporanéité, et s'en amuser sans s'en offusquer. On mesure d'ailleurs encore l'écart avec *Service clientèle* : dans le roman de Duteurtre, le Diable était dans la technologie, alors que chez Echenoz son avatar romanesque semble ignorer jusqu'à l'existence, ou en tout cas l'usage, de l'informatique. Le caractère infernal de la punition finalement infligée au héros n'aura d'ailleurs rien à voir avec l'évolution technologique du monde mais réactivera bien plutôt une angoisse humaine intemporelle en revisitant le mythe d'Orphée et Eurydice.

**b) Cas particulier : les objets au quotidien et l'expérience du temps
– les romans d'Echenoz**

Les œuvres des quatre romanciers que nous avons choisi d'étudier sont profondément inscrites dans la contemporanéité de leur écriture, et c'est en ceci même que certains objets se révèlent vite, comme on vient de le voir, au gré de leurs apparitions et disparitions dans les textes, d'évidents marqueurs d'époque. Pourtant, la relation qu'entretiennent les objets et le temps dans les romans ne se limite pas toujours à la datation du texte qu'ils permettent. L'usure de l'objet, la marque de l'usage qui en a été fait, signe l'irruption de l'histoire de l'objet et inscrit dans les romans une conscience du temps, laquelle peut charger d'une épaisseur autre le présent de la vie quotidienne. L'expérience quotidienne se fait ainsi expérience du temps. Marqueurs du temps qui passe, et non plus seulement de l'époque, les objets quotidiens complexifient l'idée même de quotidienneté dans une œuvre qu'ils saturent.

Perec nous avait déjà invités à envisager le lien entre la quotidienneté et les objets, ou les traces matérielles en général, sous l'angle d'une problématique de la mémoire. Annie Ernaux ne dit pas autre chose lorsque, dans des livres qui ne sont pas des romans mais des formes de récits autobiographiques centrés sur son expérience quotidienne, elle précise son rapport aux objets quotidiens : « une double fascination que j'ai toujours eue : à l'égard de la photo et des traces matérielles de la présence. Fascination qui est plus que jamais pour moi celle du Temps¹. » Dans *La Vie extérieure*, elle rêve de « [r]élever un jour les affiches collées sur les murs de plusieurs stations de métro avec leurs slogans. Pour fixer la réalité imaginaire, peurs et désirs du moment. Les signes de l'histoire présente que la mémoire ne retient pas – ou juge indignes d'être retenus »². L'objet a, pour elle, une importance anthropologique remarquable : « force de l'objet qu'on voit, qu'on touche, sa transgression est une atteinte au

¹ Annie Ernaux, *L'Usage de la photo*, Gallimard, 2005, p. 151.

² Annie Ernaux, *La Vie extérieure* [2000], Folio, 2001, p. 50.

monde, immédiate et visible. La parole et la pensée n'ont pas la force du geste, de l'action sur un objet¹. »

Des quatre romanciers que nous avons choisi d'étudier, Jean Echenoz est celui dans l'œuvre duquel les objets, au quotidien, peuvent le mieux prêter à une réflexion sur le temps et la mémoire. En effet, chez lui, non seulement la conscience du temps est posée dès son premier roman « comme une obsession d'œuvre à venir »², puisque le méridien éponyme est la matérialisation du changement de date, mais les objets usés ou abîmés abondent. Qu'ils témoignent d'une érosion lente et renvoient ainsi à un passé parfois lointain, ou qu'ils soient simplement usagés ou vite démodés et fonctionnent alors comme le signe d'une contemporanéité placée sous le signe de l'excessivement périssable, les objets au quotidien sont des marqueurs temporels. Mais cette saturation du texte par les traces matérielles du passage du temps varie selon les romans, et plus précisément selon les différentes manières romanesques que l'on peut repérer dans cette œuvre. C'est au sein de la première période d'écriture d'Echenoz que ces objets occupent une place prépondérante, dans ses quatre premiers romans écrits sous forme d'hommages littéraires à des genres dits mineurs. Dans le temps même où il conjure l'usure de la forme romanesque en recyclant, pour les pervertir, des codes d'écriture stéréotypés, Jean Echenoz scande ses récits de détritiques et de produits périmés. Si l'on peut aisément suggérer, en reprenant ce que Walter Benjamin dit de l'Aragon du *Paysan de Paris*, que l'écrivain met ainsi « le doigt sur les énergies révolutionnaires qui se manifestent dans le suranné »³, il faut inévitablement s'interroger aussi sur la progressive disparition de ces objets usés et usagés au cours de l'œuvre, qui ne subsistent plus, dans sa dernière manière, qu'anecdotiquement, sous forme de *memento mori* ou de bouffée nostalgique. À travers l'étude de l'effet du temps sur les objets quotidiens, nous allons donc pouvoir envisager l'évolution du statut de la mémoire culturelle collective, qui colore peu à peu de nuances pessimistes et nostalgiques les relations de socialité du mode de vie urbain contemporain.

Comme l'a montré Sophie Deramond⁴, du *Méridien de Greenwich* à *Au piano*, on peut distinguer trois périodes de l'écriture échenozienne. Le premier groupe englobe les quatre premiers ouvrages, écrits sous contrainte générique : les personnages prolifèrent, tout comme

¹ Annie Ernaux, *Journal du dehors* [1993], Folio, 1995, p. 77.

² Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 77.

³ Walter Benjamin, « Le surréalisme », in *Œuvres*, t. II, Folio, 2000, p. 119.

⁴ Sophie Deramond, « Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz », in *Les Écrivains minimalistes*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 21-30 juillet 2003, Marc Dambre et Gilles Ernst (éd.), à paraître.

les actions et les ruptures de rythme, les lieux sont variés, et « l'explosion des couleurs et des sons [...] noie[] le récit dans un joyeux vacarme visuel et auditif, le bazar syntaxique résult[e] d'une prolifération des xpressions langagières inspirées aussi bien de la vie quotidienne, que des slogans publicitaires ou des expressions scientifiques »¹. C'est aussi la période où les objets dansent une véritable sarabande, le mot « objet » étant lui-même scandé comme un leitmotiv par le texte : on en relève près d'une soixantaine d'occurrences dans *Le Méridien de Greenwich*, et encore une quinzaine dans les romans suivants. Chacun de ces romans peut être envisagé comme une variation autour de la notion d'usure. Le troisième groupe – *Un an, Je m'en vais* et *Au piano* – se distingue par une simplification des actions et une plus grande linéarité du récit, qui permettent davantage le suivi d'un personnage principal sur l'évolution duquel se concentre le narrateur. Sophie Deramond note encore que « les personnages sont donc moins nombreux, les rythmes plus sourds et les couleurs plus ternes et contrastées »², il semble y régner une moins grande légèreté. Les objets se font beaucoup plus discrets, et les objets usés ou surannés s'éclipsent, à quelques séquences narratives près sur lesquelles nous reviendrons. Entre ces deux périodes, *Nous trois* et *Les Grandes Blondes* composent une période de transition : *Nous trois* est le premier roman écrit sans contrainte générique, mais les péripéties rocambolesques et le rapprochement que l'on ne peut manquer de faire avec les récits de science fiction ou les films catastrophes sont autant d'échos de la première période. C'est le roman du tremblement de terre, qui met sens dessus dessous les fondements de la fiction, et brise en mille morceaux les objets, comme pour mettre à mal l'illusion référentielle. Quant au roman *Les Grandes Blondes*, il suit la destinée d'une héroïne et n'est lui non plus pas rattaché à un genre littéraire particulier, mais les couleurs, les péripéties et les personnages y foisonnent encore. C'est le roman de la réconciliation réussie d'une star déchue avec son passé, bien que cette réconciliation ne passe à aucun moment par la médiation des objets, mais seulement par celle d'une émission de télévision.

C'est donc, à l'évidence, la première période d'écriture qui témoigne le mieux de l'énergie créatrice trouvée par l'écrivain dans la réactivation de formes et de notions que les néo-romanciers tenaient pour périmées. Comme le dit Bruno Blanckeman, chez Echenoz, « la fiction s'élabore sur sa propre ruine, épurant le matériau romanesque premier, charriant des rebuts, élaborant l'histoire sur ses combles, ses décombres »³. Mettant en scène l'usure des formes romanesques qui constituent notre mémoire collective de lecteurs (roman noir, roman

¹ *Ibid.*

² Sophie Deramond, art. cit.

³ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, op. cit.*, p. 16.

policier, roman d'aventure et roman d'espionnage), l'écrivain réalise autant de variations sur la notion même d'usure, dont les objets sont la métaphore, conjurant alors cependant cette même usure par l'exhibition de son entreprise démiurgique. Significativement, le palais du *Méridien de Greenwich* repose « sur des fondations de béton, coulées sur l'emplacement de ruines indatables » (*MG*, p. 37). L'usure que décline ce premier roman – et qui est plutôt érosion – avant d'être celle des objets, est celle du paysage, qualifié d'« environnement préhistorique » (*MG*, p. 7). Ce paysage, c'est bien évidemment, plus largement le paysage romanesque. En ce sens, *Le Méridien de Greenwich* est un condensé des expérimentations que mènera l'œuvre d'Echenoz par la suite. Les objets qui peuplent le palais sont, à l'image du paysage, tous détériorés et pour certains hors d'usage ; il faut en tout cas, nous dit le narrateur, « se forcer pour admettre qu'ils avaient pu un jour être neufs » (*MG*, p. 226). Les objets du roman sont en fait contaminés par la décrépitude du paysage romanesque. Mais cette contamination, si elle traduit un état maladif du roman, agit sans doute aussi comme une opération prophylactique : l'objet usé, devenant métaphore, résiste d'autant mieux à son propre anéantissement. Cette fascination pour la décrépitude transparaît sur le mode méditatif lors d'une confrontation entre Paul, l'un des personnages assignés à résidence sur l'île, et l'énorme poste de radio qui assure le lien avec le continent :

« Combien de temps faudrait-il – se demande Paul – pour que cet environnement moisi, dégradé, brouillon, parvienne à contaminer ce représentant intègre d'une modernité chromée, par quel chemin l'usure aboutirait-elle à en ronger la surface [...] à quel stade de corrosion le luisant appareil cesserait-il de contraster avec le désordre désolé du lieu [...] jusqu'à le résumer, le représenter, en devenir la métaphore. » (*MG*, p. 142)

Une fois l'usure du paysage romanesque exhibée, contemplée, puis conjurée par une double déflagration finale, celle qui voit le palais se pulvériser « dans un vacarme et un rayonnement énormes, protohistorique » (*MG*, p. 250), et celle qui conduit à l'anéantissement de la terrible société secrète, reste à conjurer plus précisément l'usure du personnage romanesque. C'est à cette tâche notamment que s'attelle le deuxième roman d'Echenoz, *Cherokee*. Les objets sont plus usagés et décolorés qu'abîmés, ils ont, comme les personnages, trop servi. Hommes et objets sont dans un rapport d'homologie, à l'instar de cette carte de visite « d'un vieux modèle [...] dans une calligraphie coquette, désuète » et de son propriétaire Raymond Degas, lui-même « désuet, coquet » (*Ch*, p. 47). Plus que tout autre de ses romans, *Cherokee* illustre la volonté affirmée par Echenoz de « définir les personnages

par leur environnement matériel »¹, et de considérer les objets comme leurs « partenaires » et leurs « miroirs ». Les enquêteurs sont passablement ringards, et peu capables de persévérance dans la poursuite de leurs enquêtes. Ils sont remarquables par leur « capacité de déconcentration » et, « à peine lancés, s'engagent sur des pistes absolument étrangères à leur affaire »². Mais c'est précisément cette non adéquation au type de l'enquêteur traditionnel qui permet de renouer avec le plaisir narratif, en multipliant les intrigues et les mêlant à un joyeux ballet d'objets selon un rythme survolté, preuve d'une énergie romanesque retrouvée. La multiplicité des personnages et des objets, le réseau de références culturelles récupérées et détournées, et en particulier le jazz, dans lequel tous s'insèrent, contribuent à élaborer la vision d'un monde comble et culturellement riche. Certes, çà et là surgissent en bord de route des objets usagés, « poubelles, [...] vieux jouets cassés, [...] plantes vertes mortes, [...] téléviseur implosé, [...] roue veuve d'un vélo » (*Ch*, p. 93), auxquels on peut assigner une certaine fonction critique à l'égard de la société de consommation. Mais la vie urbaine est saisie dans ces premiers romans à travers le prisme du recyclage permanent de la mémoire collective, qui inscrit l'individu dans un système de filiation, relation verticale donc, et dans un système horizontal, puisque cette mémoire est collective, et établit du lien. Certes, l'une des affaires dont le personnage principal, Georges Chave, est en charge, est une « histoire de testament, [qui] traîne, [qui] traîne » parce que « tout le monde est mort [...] Il n'y a plus de famille, la maison est vide, les archives ont brûlé » (*Ch*, p. 33), mais la recherche de ces hypothétiques héritiers est l'un des moteurs principaux de la fiction. L'inscription dans une filiation par la récupération et le recyclage constituent la source du salut possible tant du roman que de nos sociétés postindustrielles.

L'accent mis sur la dégradation des objets et sur l'inventaire des poubelles contemporaines, dans *L'Équipée malaise*, renvoie davantage au caractère excessivement périssable des productions de la civilisation contemporaine qu'à la patine de la mémoire ou de l'histoire. Tout s'abîme, mais rien n'est pour autant véritablement suranné. Et même si Bob écoute le soir « de la variété désuète » (*EM*, p. 39), les revues qu'il parcourt ne sont vraiment « pas assez périmées » (*EM*, p. 39). L'époque manque de consistance, malgré l'omniprésence des objets. C'est que la société s'efforce de faire place nette, et les éboueurs ne sont pas les recycleurs mais les chevaliers de la modernité triomphante : ils sont chargés, nous dit-on, de

¹ Jean Echenoz, « Pour ce livre, cette histoire-là, je n'ai jamais pensé à quelqu'un d'autre qu'une femme... », entretien avec Hervé Delouche, *Regards*, n°26, juillet-août 1997. L'article est disponible sur le site www.remue.net.

² Claude Prévost et Jean-Claude Lebrun, « Jean Echenoz – L'accélérateur de particules », in *Nouveaux Territoires romanesques*, Paris, Messidor/ Éditions sociales, 1990, p. 95-110.

« parachever le tableau, de préparer la piste » (*EM*, p. 53). Et dans les quartiers aisés, ils peuvent même effectuer ce que le narrateur nomme le « tour d'honneur des balayures, l'adieu à la valeur d'usage, à la valeur d'échange, avant la décharge puis l'incinération » (*EM*, p. 225). On aura reconnu dans les expressions « valeur d'usage » et « valeur d'échange » les notions élaborées par la théorie économique et reprises, notamment, par Jean Baudrillard dans son *Système des objets*. Ces références aux études sur la société de consommation ou sur ce que le sociologue nomme « la morale des objets »¹ suffisent sans doute à glisser ponctuellement dans le texte une visée sociologique critique. Mais si la société oublie l'art du recyclage, l'écriture d'Echenoz le prend une fois encore en charge. Car, si au regard des contraintes génériques du roman d'aventure, l'histoire qui nous est apparemment contée s'avère déceptive, c'est que la véritable aventure est maintenant ailleurs : *L'Équipée malaise* est bien un roman d'aventure, mais l'aventure qu'il nous donne à lire est celle du caoutchouc, de sa récolte dans les plantations de Malaisie², à son transport en bateau³, puis à sa transformation en multiples objets du monde moderne qui jalonnent le texte, glaçons bondissant « de leur étui de caoutchouc » (*EM*, p. 18), « pneus » des voitures de luxe « ronronn[ant] » (*EM*, p. 60), « pneus » encore que l'un des personnages entrepose dans le jardin de sa « copropriété » (*EM*, p. 22). Visée critique, sans doute, mais avant tout véritable plaisir physique dans le travail d'écriture sur les objets, entrée des objets à la fois comme matière et comme marquage du temps, vision étrange et ludique du mode de vie contemporain, par le biais notamment de nombreuses anthropomorphisations. La récupération et la mémoire se logent, en fait, dans les interstices de cette société de consommation, comme l'emblème d'une résistance. Elle sont allégorisées par le nom de Gaston Chaissac⁴, le peintre dont Paul possède une gouache, qui est connu comme l'artiste du bricolage et de la récupération. Elles sont représentées par le personnage de Charles, lequel a choisi de vivre sans domicile fixe, et dort souvent la nuit au musée Jacquemart-André, investissant et s'appropriant un lieu de mémoire institutionnalisé mais à taille humaine (*EM*, chap. 9). *L'Équipée malaise* est donc un roman ambigu, mais aucunement désespéré ou nostalgique.

¹ Jean Baudrillard, « La morale des objets. Fonction-signe et logique de classe », *Communications*, n° 13, 1969, p. 23-50.

² Jean Echenoz, *L'Équipée malaise*, *op. cit.*, p. 11 : « enfouir la graine [...] par tous les temps, nourrir le sol, repiquer les pousses et greffer les plants, saigner les arbres à l'aube et transporter leur sève à la petite usine de la plantation ».

³ *Ibid.*, p. 30 : « Hier, le navire a contourné la péninsule de Malacca, ayant appareillé trois jours plus tôt, vers l'occident chrétien, les cales bourrées de caoutchouc, d'huile de palme et d'étain ».

⁴ *Ibid.*, p. 61 : « Il y a quand même une petite gouache abstraite (1959) de Gaston Chaissac », et p. 103 : « côté jardin Gaston Chaissac, côté cour la vue imprenable ».

L'histoire et l'idéal semblent avoir déserté la société matérialiste et consumériste, mais leur trace, si on la cherche bien, est encore inscrite dans notre mémoire collective.

Si on la cherche, si on la traque. Peut-être est-ce pour prolonger cette thématique que *Lac*, le dernier livre de la série d'hommages se clôt avec le genre du roman d'espionnage. Mais comme le dit l'un des personnages, « on se fatigue même de l'espionnage très vite. C'est qu'il y a des longueurs » (*L*, p. 73). Le recyclage et la récupération semblent devoir être thématisés par Chopin, le personnage principal, un espion qui doit, après de longues années d'inactivité, reprendre du service et réemployer le même gadget que lors de ses anciennes missions, à savoir une mouche-espion. Mais le procédé échoue : l'ancien espion ne s'est peut-être justement pas assez recyclé pour être efficace. L'ensemble tient donc plus de l'ersatz que de la véritable récupération et, plutôt que des objets usés, on trouve dans ce roman des objets imités : « copies de Ray-Ban » (*L*, p. 13), « décalcomanies de pin-up formidables » (*L*, p. 108), « bol imité de l'antique » (*L*, p. 146). *Lac* sonne creux, et ce n'est pas un hasard si, en anglais, *lack* signifie le manque : la mémoire collective semble progressivement se réduire à quelques clichés.

Peut-être qu'à force de rechercher les traces d'un passé que peu à peu la modernité recouvre, on finit par redouter de véritablement l'exhumer si, comme le laisse entendre la dernière phrase du petit récit d'Echenoz, *L'Occupation des sols*, publié juste avant *Lac*, « [o]n gratte, on gratte et puis très vite on respire mal, on sue, il commence à faire terriblement chaud » (*OS*, p. 22).

Vient alors le temps d'un changement de focale, et d'un retour du refoulé, qui surgit avec *Nous trois*, le deuxième « premier roman » de Jean Echenoz. Comme le montre Johan Faerber, « *Nous trois* apparaît dans le corpus de son auteur comme l'œuvre de la refondation cherchant à tout reprendre presque à zéro »¹. Le tremblement de terre y « secoue conjointement la Côte d'Azur, la *mimèsis* et l'écriture », pour mieux « reposer les termes de sa filiation » : cette fois-ci, Echenoz « ne récupère pas de la casse littéraire la carcasse d'un roman populaire », mais dessine, avec ce récit de science-fiction « une science de la fiction qui laisse apercevoir [...] une fracture sur un autre type de récupération », celle que se plaisait à pratiquer déjà le Nouveau Roman. Avant le tremblement de terre, les objets du roman sont pour la plupart délavés ou décolorés, surannés. Mais c'est le séisme qui, bien évidemment, les

¹ Johan Faerber, « *Nous trois* : le Baroque, le Nouveau Roman, et Jean Echenoz ou la généalogie d'une dialectique », *Les Écrivains minimalistes*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 21-30 juillet 2003, Marc Dambre et Gilles Ernst (dir.), à paraître.

brise et les rend inutilisables, et non le temps, « tout se met à danser dans le fracas » (*NT*, p. 64), de sorte que la ville n'est plus qu'« un bazar d'objets brisés » (*NT*, p. 77). *Nous trois* est alors le roman de la perte des repères et, significativement, le héros Meyer, qui subit dans la dernière partie du roman les épreuves d'entraînement des spationautes, doit s'enfermer dans un simulateur, où il ressent comme une « nouvelle vague, terre et ciel oubliés, points cardinaux éparpillés » (*NT*, p. 138). Un seul moment constitue un sas rassurant, un moment de rétablissement des repères pour Meyer, celui où, de retour à Paris juste après le séisme marseillais, il se rend un moment chez sa mère chez qui « l'escalier sent principalement la cire, un petit peu le papier d'Arménie, un tout petit peu le moisi » (*NT*, p. 104). L'odeur de moisi stimule ici la mémoire individuelle du personnage et l'apaise, quand tous les repères de la mémoire collective se sont dérochés sous ses pieds.

Ces repères semblent ensuite se redéfinir dans le roman suivant, *Les Grandes Blondes*. L'aventure s'y achève en effet sur un écho à *Nous trois*, puisque Gloria Stella, star déchue et héroïne du roman, est subitement guérie de son mal et constate qu'elle ne ressent plus « aucun étourdissement, tous les points cardinaux restent en place » (*LGB*, p. 250). Mais si elle s'est réconciliée avec elle-même et avec son passé, ce n'est en rien grâce à une quelconque médiation des objets, qui sont très peu nombreux dans le roman, mais grâce à une émission de télévision produite par un certain Salvador – son sauveur donc – dont le concept réside dans un appel « à la mémoire collective. Que sont-ils devenus ? [...] On va chercher un nom dont la postérité s'est effacée, dont l'écho s'est éteint », on entreprend de « repeindre le plafond, rafraîchir la mémoire et rouvrir les cartons » (*LGB*, p. 29). Si ce roman est, plus que tout autre, celui du temps qui passe, celui où il est dit que nous avons tous « le plus tôt possible, à l'occasion d'un examen, d'un anniversaire ou d'une fête civile ou religieuse, [...] été menottés au temps » (*LGB*, p. 204) lorsqu'on nous a offert une montre, ce roman est aussi celui qui entérine le basculement de la mémoire collective du fonds littéraire au fonds télévisuel. Le genre populaire, qu'Echenoz s'était plu à recycler et revivifier, n'est plus la littérature, mais la télévision, et quand bien même celle-ci tente de s'annexer, comme avait pu le faire la littérature d'Echenoz, la culture cinématographique¹, il reste que son travail principal est celui du remixage, et non plus celui du recyclage : elle ne recrée pas du neuf avec du vieux, mais en donne l'illusion.

¹ *Ibid.*, p. 65 : « Les grandes blondes. Récapitulons. Procédons par auteurs. Nous avons donc les hitchcockiennes. Puis nous avons les bergmaniennes. [...] Nous pourrions commencer par un repère classique où tout le monde se retrouve. Disons le triangle emblématique Monroe-Dietrich-Bardot. »

À l'issue de cette période de transition, Echenoz inaugure une nouvelle veine d'écriture, à la tonalité plus triste et plus grave. Les objets usés ou surannés ne constituent plus l'univers quotidien ni la mémoire de héros par ailleurs plus individualisés, qui se retrouvent de ce fait aussi plus isolés. Victoire, l'héroïne d'*Un an*, quitte brusquement Paris et parcourt les routes du Sud-ouest de la France, en faisant l'expérience du dénuement. Elle vit sans attaches, et ne possède, durant l'essentiel du roman, plus aucun effet personnel. Elle éprouve la dureté de la vie des sans domicile fixe, de ceux qui sont mis au ban de la société de consommation et de la vie urbaine. La seule irruption du passé dans ce récit d'une année de vagabondage a lieu lors de la découverte de l'ameublement de la petite villa qu'elle loue, « en marge de la ville » (UA, p. 14), au début de son périple, lorsqu'elle dispose encore de quelques économies. Les objets, « décoratifs pour l'essentiel » (UA, p. 16), sont ceux d'une parente décédée de la propriétaire, autrement dit d'une femme de la génération de la grand-mère de Victoire. Tous sont ébréchés et incomplets : « clefs sans étiquette », « tronçons de bougie », « montre privée de sa grande aiguille », « lampes sans prise » (UA, p. 20-21). Mais l'ensemble dégage, nous dit le narrateur, « une odeur de moisi pas si désagréable » (UA, p. 16). Si ce tableau peut être lu comme une vanité contemporaine, il nous semble surtout que cette remarque inscrit au cœur du récit la première véritable trace de nostalgie dans l'œuvre d'Echenoz, précisément au moment où l'héroïne du roman s'est efforcée de rompre toutes ses attaches. C'est le sentiment de solitude qui fait éprouver le désir de passé, et permet de transformer ce délabrement en réminiscence de la mémoire individuelle. Il n'est alors sans doute pas étonnant que l'activité principale de Victoire dans cette villa soit de récupérer et de collectionner les balles de golf qui tombent dans son jardin. L'activité du collectionneur a, on le sait, à voir avec l'enfance et la volonté de conjurer le passage du temps, à plus forte raison lorsque cette collection devient, comme pour Victoire, « une fin en soi, peut-être un peu envahissante » (UA, p. 38). Plus loin dans le roman, Victoire vit avec deux marginaux dans une cabane dans les bois, une expérience du recyclage : faute d'argent, ils font les poubelles de la société de consommation et ne volent que les « biens dont on a besoin neufs, ceux qu'on ne peut remplacer par leur double usagé – somme toute assez peu de choses quand on y pense, moins qu'on croirait. [...] Pour tout le reste on pouvait s'arranger dans le récupéré » (UA, p. 90). Le recyclage ne s'effectue que dans les marges de la ville. La vie urbaine ne sait justement pas recycler, car elle coupe tout lien avec le passé et oublie même d'y penser. La nostalgie est alors la tentative vaine de l'individu pour se réinscrire dans une filiation, individuelle à défaut d'être collective.

Le roman suivant, *Je m'en vais*, fonctionne en diptyque avec *Un an*. Si celui-ci était le roman du dénuement, celui-là au contraire a pour cadre le milieu aisé des collectionneurs d'art contemporain et des galeristes. On n'y trouve aucun objet usé ou abîmé, mais plutôt les objets les plus contemporains comme le téléphone portable, systématiquement désigné par sa marque, « Ericsson »¹. Le mot « objet » revient cependant relativement souvent – plus d'une trentaine de fois –, mais la plupart du temps pour désigner les objets d'arts en quête desquels se met le héros Félix Ferrer. Il sont les seuls objets marqués par le poids du temps, puisque ce sont des objets antiques de l'art baleinier, mais ils ne sont chargés d'aucune connotation affective, et ne sont que l'occasion d'une belle opération financière. Ce roman – son titre l'indique assez – met en fiction, comme le roman précédent, la rupture systématique de tous les liens qui pourraient structurer l'existence du personnage, liens humains, liens affectifs, et liens culturels : « Je m'en vais – dit Ferrer à l'*incipit* du roman – je te quitte. Je te laisse tout mais je pars » (*JMV*, p. 7). Dans la société que met en scène ce roman, la présence du passé fait cruellement défaut, car dans un environnement fortuné, comme dans le seizième arrondissement parisien, « 1910 [peut] côto[yer] 1970 », « l'argent est assez fort pour noyer les anachronismes » (*JMV*, p. 135). Le passé n'est plus, au mieux, que l'objet d'une commémoration, une plaque fixée sur un mur, comme celle de ce « FFI mort pour la France à 19 ans (souvenez-vous) » (*JMV*, p. 157-158). Et la commémoration n'a évidemment rien de l'actualisation, elle n'est que la trace de l'inaptitude de nos sociétés contemporaines à saisir les « énergies révolutionnaires qui se manifestent dans le suranné ». La société de *Je m'en vais* est une société de l'absence de lien, vertical comme horizontal.

Si la vie urbaine contemporaine manque de consistance et efface tous les liens, si les fils y sont « trop usé[s] » (*AP*, p. 31), prêts à céder comme ceux des boutonniers du héros d'*Au piano*, reste à mourir, pour voir si l'au-delà propose d'expérimenter un mode de relations plus satisfaisant. C'est ce qu'effectue ce roman d'Echenoz, qui fait mourir son héros à la fin du premier tiers du livre. Le purgatoire, centre de tri ou d'orientation, malgré, ou en vertu peut-être de sa décoration et de son mode de fonctionnement qualifié de « passéiste » (*AP*, p. 131), se révèle tout d'abord un lieu d'accomplissement de quelques fantasmes nostalgiques, puisque le héros, Max Delmarc, y a l'opportunité de vivre une nuit d'amour avec Doris Day et d'engager la conversation avec Dean Martin, deux icônes déjà mentionnées dans les œuvres précédentes d'Echenoz. Mais, comme on le voit, d'une part ce n'est pas sur terre que ces fantasmes nostalgiques pouvaient trouver leur accomplissement et, d'autre part,

¹ Voir dans *Je m'en vais*, les pages 116, 119, 238.

une fois ces ponts entre le passé et le présent abolis, le héros doit quitter le Centre et assumer son destin, ou plutôt sa « névrose de destinée » (*AP*, p. 203). Deux possibilités : le Parc, hypothétique Paradis, mais dans lequel tout traduit la victoire du mode de vie le plus individualiste qui soit et où guette l'ennui¹, ou bien la Section urbaine, dont les caractéristiques vont peu à peu se révéler. Comme son nom l'indique, la section pourrait être le lieu d'expérimentation d'un nouveau mode de vie urbain. Mais cette Section urbaine, ne l'oublions pas, c'est aussi la version échenozienne de l'Enfer. L'une de ses trois règles de fonctionnement est justement qu'il est « interdit de renouer des liens » (*AP*, p. 150). En section urbaine, le héros perdra même finalement tout espoir de voir se réaliser le fantasme qui, de son vivant, le maintenait alerte et désirant : perdant définitivement son Eurydice à la clôture du roman, il se retrouve seul et immobile. La seule femme qu'il lui a été donné de fréquenter en Section urbaine, Félicienne, n'est, dit-il, « pas d'un commerce facile » (*AP*, p. 207). Les connotations dix-septiémistes de ce terme semblent nous suggérer que c'est finalement peut-être un héritage bien plus lointain qu'on ne le supposait – l'héritage du classicisme – qu'il s'agirait désormais de récupérer et de recycler, pour rétablir par cette mémoire culturelle collective, un mode de vie en société qui reconnaisse à autrui la valeur d'interlocuteur et non de simple consommateur.

Le cas des objets usés et abîmés dans l'œuvre d'Echenoz, leur répartition inégale dans l'ensemble de ses romans, et leur mise en relation avec l'ensemble des indices de temporalité disséminés dans les textes, nous aide à comprendre combien les perspectives ouvertes par l'étude des objets quotidiens peuvent être variées. L'intérêt ici porté à l'objet comme marqueur au quotidien de l'écoulement temporel semble d'abord déplacer l'intérêt d'une étude stricte de l'expérience quotidienne à celle d'une expérience spécifique du temps long et de son corrélat, la mémoire. Pourtant, parce que cette mémoire hésite entre l'individuel et le collectif, elle touche à « ce caractère commun de l'expérience qui se constitue dans l'interaction sociale entre les individus, cette marque de fabrique habituelle de la société qui confère à tout ce qu'elle produit un air familier et bien connu »².

¹ *Ibid.*, p. 140 : « ils sont au calme, chacun chez soi dans son petit intérieur dont il a choisi le style. C'est une formule qui plaît. Comme le parc est très vaste, on peut y vivre en paix, on n'est pas les uns sur les autres. » On trouve même à la page suivante une parodie de la morale voltairienne sur laquelle se clôt *Candide* : « Mais regardez-moi ça comme c'est joli, s'émerveilla Béliard, ils peuvent même cultiver leur jardin. »

² Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 71.

De manière générale, les objets, considérés en dehors de toute approche systématique, permettent au roman de se focaliser sur les pratiques quotidiennes proprement contemporaines. Mais, par l'attention à ces gestes et à ces pratiques en apparence anodins, les romanciers confèrent à l'insignifiant un nouveau statut dont il faut prendre la mesure et évaluer les effets pour dégager les enjeux éthiques de ces stratégies d'écriture.

***PARTIE III : L'EXPÉRIENCE DES OBJETS : ÉTHIQUE ET
ESTHÉTIQUE DE LA QUOTIDIENNETÉ***

CHAPITRE 1 : LA MÉTAMORPHOSE DES OBJETS DU ROMAN

Nous l'avons montré dans notre deuxième partie, les objets quotidiens saturent les textes des romans que nous avons choisi d'étudier. Ce simple constat suffit-il pour affirmer que ces romans véhiculent l'expérience de la quotidienneté, une quotidienneté en partie subie bien sûr, mais aussi et surtout mise à l'épreuve de l'attention nouvelle qui lui est portée ? Nous avons rappelé ce que la notion contemporaine de « vie quotidienne » doit à Perec et aux sciences humaines et, grâce aux travaux de Michael Sheringham, nous avons pu comprendre qu'il fallait maintenant distinguer deux tendances quant à la façon d'envisager le quotidien :

Dans les deux cas il s'agit de cerner une dimension de l'expérience et de l'activité humaines liées aux besoins permanents de l'être, mais tels qu'ils se vivent dans la répétition journalière. Et il s'agit de jauger, ou plutôt d'appréhender, comment les êtres fonctionnent non pas au niveau des buts à long terme, mais dans l'immédiateté du rapport à leurs proches, à leurs occupations (travaux ou loisirs), à leur habitat, à leur sexualité, aux instances de la société et de l'histoire. Mais pour la première tendance, *simplex*, le quotidien est appréhendé à travers ses signes visibles, dans un esprit plutôt quantitatif et idéologique. Ici la quotidienneté est vue de l'extérieur ; mise à nu et à plat, elle est souvent passible d'un jugement négatif : banalité, train-train – « Oh, que la vie est quotidienne ! » se lamentait Jules Laforgue¹. Tandis que pour la seconde tendance, *complex*, il s'agit d'une approche globale, plus phénoménologique et ontologique : le quotidien est envisagé du point de vue d'une totalité comprenant à la fois le sujet et l'objet, le soi et le monde.

[...] La tendance *complex* [...] vise un phénomène beaucoup plus fluide, et prend acte de sa résistance à une approche quantitative, statistique ou descriptive. La quotidienneté est envisagée comme un milieu, une ambiance ; on est toujours *dedans* – c'est là où on est quand on est n'importe où ; c'est le nulle part de notre existence moyenne, de notre *habitus* – c'est-à-dire de notre façon spécifique de nous plier aux normes collectives².

C'est cette seconde manière d'envisager le quotidien, héritière de l'infra-ordinaire perecquien, qui nous a permis à de nombreuses reprises de nous appuyer sur les travaux de Bruce Bégout, d'inspiration phénoménologique, pour mettre au jour certains des enjeux des romans que nous étudions.

Pourtant, si l'on suit jusqu'à son terme la démonstration de Michael Sheringham, il apparaît que le roman comme genre n'est à première vue pas véritablement adéquat pour

¹ Référence rappelée par Michael Sheringham in « Le romanesque du quotidien », art. cit., p. 255 : Jules Laforgue, *Poésies complètes*, Paris, Livre de Poche, 1970, p. 187.

² Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », art. cit., p. 255-256.

donner à saisir cette expérience d'ordre phénoménologique. Prenant appui sur l'étude que Walter Benjamin a consacrée au « narrateur »¹, Michael Sheringham montre que, dans sa conception traditionnelle, « le roman n'est pas un bon conducteur de quotidienneté »², dans la mesure où il tend à organiser sa matière selon une logique fonctionnelle. Le roman est « explicatif : il cherche et charrie causes et raisons ; il tient au sens ; il transmet des renseignements ; ce qu'il en est de telle situation spécifique. Il est l'instrument d'un ordre social représenté par l'individu qui se replie ou se recueille pour ordonner la réalité »³. Un tel fonctionnalisme permet certes la représentation du quotidien, alors conçu comme un objet de savoir (quotidien *simplex*), mais en aucun cas la transmission d'une expérience du quotidien, laquelle n'est plus du domaine du savoir mais de la pratique.

A. De l'effet de réel à l'effet de quotidienneté

Le statut romanesque des objets est tout particulièrement révélateur de cette incompatibilité de nature entre le quotidien *complex* et le roman. Si l'on se réfère aux grandes études sur le roman – réalisées pour la plupart, notons-le, à partir d'un corpus de romans dits réalistes –, qui ont permis la mise en place de concepts désormais canoniques pour l'étude du récit, les objets sont en effet emblématiques de cette logique fonctionnaliste. Ils peuvent cumuler tout ce que l'on peut entendre par « fonction », à savoir une fonction d'usage (un couteau est fait pour couper), une fonction narrative⁴, et aussi ce que Tynianov nomme « fonction constructive »⁵, Barthes « valeur fonctionnelle indirecte »⁶ – c'est-à-dire indice de caractère ou d'atmosphère – et Claude Duchet « épaisseur symbolique »⁷, laquelle abrite les signifiés de connotation dans lesquels se situe pour lui le récit. Comme le montre Barthes dans « L'effet de réel », même l'apparente insignifiance a une signification dans le roman, et rien n'échappe donc à la logique fonctionnaliste. Cette notion de fonctionnalisme est à

¹ Walter Benjamin, « Le narrateur », *Essais 1935-1940* [traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac], Paris, Denoël/Gonthier, 1983.

² Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », art. cit., p. 258.

³ *Ibid.*, p. 258.

⁴ Claude Duchet la définit ainsi : « une intervention active des objets, définie du point de vue de sa signification pour le déroulement de l'action du roman, considéré comme un tout », in « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* » [1969], in *Travail de Flaubert*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Seuil, coll. « Points Essais », 1983, note 29, p. 227.

⁵ Cité par Claude Duchet, *ibid.*, p. 227 : « possibilité [qu'a un élément de l'œuvre littéraire comme système] d'entrer en corrélation avec les autres éléments du même système, et par conséquent avec le système entier ».

⁶ Roland Barthes, « L'effet de réel » [1968], in *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 81.

⁷ Claude Duchet, art. cit., p. 20.

l'évidence étroitement liée à celle de linéarité du récit. En faisant éclater cette linéarité, c'est notamment à la conception d'un monde ordonné et explicable selon les catégories de la raison cartésienne que s'opposaient les Nouveaux Romanciers. Pourtant, les œuvres que nous étudions ici semblent renouer avec cette linéarité tant décriée, au point qu'on les a rangées sous la bannière du « retour au récit ». Il nous semble que si ce « retour au récit » n'est pas un retour régressif aux formes romanesques traditionnelles, à commencer par celles de l'école réaliste, c'est notamment parce que le concept de fonctionnalité n'est plus pleinement efficient pour leur étude. Du roman réaliste aux romans contemporains de Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly et Christian Oster, le statut des objets a connu une véritable métamorphose. C'est sans doute à ce titre que ces romans s'avèrent finalement « bons conducteurs de quotidienneté ». Nous nous proposons donc maintenant d'étudier les modalités de cette transformation décisive, et d'en mesurer la portée pour la question de la quotidienneté.

a) Le fonctionnalisme des objets en question

1) Une mise à distance ironique

Bien qu'ils renouent avec un certain plaisir du récit et semblent avoir décidé de passer outre l'anathème lancé contre celui-ci par les néo-romanciers, les romans de ces quatre écrivains se jouent souvent des conventions du genre, et plus particulièrement de celles attachées au traitement de l'objet dans le roman. Le retour au récit ne s'accomplit à l'évidence pas de manière naïve chez ces romanciers-là, et l'écriture se fait volontiers métadiscursive, en particulier dans les premiers de leurs textes.

Les différentes fonctions de l'objet précédemment mentionnées sont en effet tour à tour exhibées, et ainsi mises à distance. Les mots « fonction » et « rôle » parcourent par exemple plusieurs de ces œuvres, de sorte qu'elles paraissent souvent mettre en abyme le roman. Dans *L'Équipée malaise*, Jean Echenoz se plaît notamment à souligner la fonction d'usage d'objets quotidiens. Un appareil téléphonique s'anime et joue le rôle qui lui est imparti, aussi fougueusement qu'un chien bien dressé :

Paul [...] éteint le transistor, revient dans la chambre, pose son verre près de la photo retournée, non loin du téléphone qui vient de tenir son premier rôle de la journée. [...] Paul considère le téléphone et vice-versa : l'appareil domestique s'impatiente de japper, d'aboyer à nouveau ; posé sur son séant, la langue un peu sortie, il implore Paul de tous ses chiffres en tirant sur son fil. (*EM*, p. 64)

La fonction de l'objet est ici mise en relief, puis ironiquement subvertie par la métaphore filée du chien, qui déplace l'intérêt de la scène, du personnage à cet objet quotidien, comme s'il fallait « situer en [lui] le récit »¹. Pourtant, le sens de la métaphore canine s'épuise quelque peu ironiquement, puisque le personnage n'attend aucun appel, et que le téléphone ne sonne d'ailleurs plus. Cette référence constante aux usages et fonctions des objets dans les romans d'Echenoz conduit Stéphane Chaudier à considérer que les objets sont « les emblèmes textuels du fonctionnalisme, véritable marque de fabrique de la pensée d'Echenoz ». Selon lui,

la chose à désigner, à décrire, n'est jamais une essence ou une énigme. Ce n'est qu'une fonction : « servant de table basse ou de support de téléviseur, deux blocs de marbre qui conserveraient toujours pour eux-mêmes, en leur for intérieur, les formes qui avaient été censées sortir un jour de leurs entrailles ». « For intérieur », « entrailles » d'un bloc de marbre : ces mots dénigrent la psychologie de l'acte créateur. Echenoz ne peint pas des objets mais des usages [...]².

Cependant, Stéphane Chaudier en conclut peut-être trop rapidement que l'« anthropologie [d'Echenoz] est d'un matérialisme un peu court : il suffirait que les objets répondissent aux “besoins” des hommes pour qu'on entre dans la fin heureuse de l'histoire »³.

Echenoz est un anti-idéaliste conséquent, un réaliste au sens philosophique : certes le monde n'est pas conforme à l'idée qu'on s'en fait ; mais le récit en tire la conséquence qu'il vaut mieux ne pas s'en faire d'idées du tout. La pensée du roman est une hygiène. Elle purge l'esprit de toute question inutile face à la succession des objets [...]. Il n'y a donc aucun mystère dans le monde. Il n'y a qu'à constater les adéquations éventuelles entre objets et fonctions dans une situation donnée⁴.

Si nous le suivons tout à fait dans l'analyse qu'il fait du regard que porte l'écriture d'Echenoz sur la simple fonction d'usage des objets et sur l'évacuation de tout idéalisme qui leur serait attaché, il nous semble néanmoins que l'on ne peut faire soutenir au roman qu'un fonctionnalisme bien compris devrait conduire à la « fin de l'histoire ». Ou alors, c'est que le roman et son plaisir retrouvé du récit se révèlent justement une solution temporaire à cette éventuelle fin de l'histoire. Si les objets du monde sont bien d'abord inscrits dans le texte comme « emblèmes textuels du fonctionnalisme », il s'agit pourtant de détraquer discrètement, à l'échelle du roman, cette belle mécanique. Chez Echenoz, un objet ne semble

¹ Claude Duchet, art. cit., p. 17.

² Stéphane Chaudier, « Michon, Echenoz : un parallèle », *Jean Echenoz : “une tentative modeste de description du monde”*, Christine Jérusalem et Jena-Bernard Vray (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 64.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 65.

en effet avoir de véritable valeur romanesque que si sa fonction d'usage est mise à mal, postulat qui peut tout aussi bien se transposer à l'échelle du roman dans son ensemble : à l'image de ce « gros bracelet-montre à douze fonctions [qui] avait du jeu » (*EM*, p. 83), le fonctionnalisme des objets doit être bancal et imparfait pour que les éléments du texte ne s'emboîtent plus mais jouent plutôt les uns avec les autres, revivifiant ainsi une écriture romanesque qui sans cela ne serait que retour à un mode d'écriture réaliste et convenu.

On retrouverait chez Christian Gailly un jeu semblable de mise à distance. Dans *Les Fleurs*, le narrateur, dès les premières pages de son roman, se livre à des réflexions au moins stylistiques, sinon métatextuelles, sur le verbe « fonctionner » : « Il ferme son sac. La fermeture se coince. C'est pas la faute de la fermeture. C'est la faute du sac. Il est trop plein, de quoi d'ailleurs, mais peu importe. Une fermeture ça fonctionne très bien à condition de la faire fonctionner dans de bonnes conditions, ça fait deux fois le mot condition et deux fois le verbe fonctionner, à revoir. » (*LF*, p. 23)

Le narrateur de *Dring* souligne précisément l'absence de fonction effective du téléphone dans la vie d'Asker, désamorçant sous les yeux du lecteur l'hypothétique fonction qu'aurait cet objet : « On se demande pourquoi Asker a le téléphone. Asker ne répond jamais au téléphone » (*D*, p. 132).

D'ailleurs, puisque ce qui est utile est laid, dans *Dring* le briquet ne fonctionne pas :

Smelle n'arrive pas à faire fonctionner le briquet.

Si le briquet ne fonctionne pas, ce n'est pas parce qu'il date des années trente.

Si le briquet ne fonctionne pas, c'est tout simplement parce qu'il n'a plus ni essence, ni mèche, ni pierre.

Le briquet est là pour faire beau. (*D*, p. 142)

Et même dans l'un des rares romans où quelques objets semblent remplir une fonction, cette fois proprement narrative, celle-ci est passablement mise à distance. C'est en effet à la faveur d'une aventure liée à une bonbonne de gaz que les deux personnages principaux de *L'Appareil photo* de Jean-Philippe Toussaint vont passer de longs moments ensemble, apprendre à se connaître et s'aimer. Pourtant, une fois la bonbonne remplacée, l'objet disparaît ; ce n'est que bien plus tard qu'apparaît dans le roman le véritable objet central, l'appareil photo. Cet appareil, volé par le narrateur, disparaît lui aussi très rapidement, puisque le personnage s'empresse de le jeter à la mer. Ne resteront dans le récit que la pellicule puis les photos développées. On comprend alors progressivement que c'est à une

quête existentielle et identitaire que se livre le narrateur, passé « progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d'être » (*APh*, p. 94), et que les photos en sont la métaphore. Le sens du roman ne tient donc pas au déroulement de son action, laquelle se révèle proprement secondaire : la fonction narrative d'objets comme la bonbonne ou l'appareil photo tendrait même tout d'abord à en cacher le véritable enjeu.

Sophie Bertho, dans l'article qu'elle consacre à « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », partage visiblement notre façon d'envisager le statut des objets chez cet auteur. Après avoir rappelé la valeur nouvelle que le Nouveau Roman attribuait aux objets, elle établit en effet un parallèle avec le traitement que leur fait subir l'écriture du romancier et en vient à affirmer que

[d]ans les romans de Toussaint, de nombreux objets, en soi déjà insignifiants, cernés dans un afflux de détails, fonctionnent en fait comme des leurres : le lecteur découvre que ces descriptions poussées avec tant de pédanterie, qu'on pense seulement à la poussette de l'enfant, à la table du petit déjeuner chez Georges dans *La Réticence*, n'ont aucune fonction pour la suite du récit ou l'avènement des significations ; du coup, déjouant l'attente du lecteur, elles déçoivent le sens, créent un effet de vide.

Plus encore, l'in-signifiance des choses est redoublée par celle des situations, des événements du récit ; les événements sont devenus des non événements : ils ne renvoient plus à rien, ils ont perdu leur narrativité ; des personnages longuement décrits ne réapparaîtront plus, seront sans suite pour le cours du récit, ou bien encore la singularité des actions se trouve annulée, un événement en valant un autre, les lieux étant interchangeables (Venise, Milan ou Londres ne sont que des noms). Ainsi, dans *L'Appareil photo*, des situations extrêmement banales, décrites avec une grande précision, se succèdent : l'enfant dans la cours de récréation et la conversation avec la maîtresse d'école, les courses au supermarché, la nuit à Londres avec Pascale, mais le même poids leur est attribué, si bien que le lecteur est incapable d'établir une hiérarchie entre les différents événements ou de distinguer leur finalité narrative ; ceci a pour effet une curieuse déréalisation de la réalité, devenue mate, horizontale en quelque sorte : « mer infinie, irrémissiblement figée » (*La Salle de bain*)¹.

En fait, c'est parce qu'elle est souvent trop exhibée que la fonctionnalité des objets est mise à distance. La survalorisation du détail est trop visible pour n'avoir pas une finalité déceptive. Cette esthétique de la déception est caractéristique de l'art de Jean Echenoz. Dans *Cherokee*, qui se veut un hommage au polar, l'histoire criminelle qui s'amorce semble nous inviter à lire les détails, et notamment les objets de la diégèse, comme autant d'indices auxquels le lecteur doit prêter la plus grande attention. Pourtant, cette attention se révélera

¹ Sophie Bertho, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », art. cit., p. 23-24.

vaine au regard de l'intrigue. Les objets ne signifient plus, ils sont, et c'est à ce titre qu'ils méritent l'intérêt du lecteur.

Bien des objets semblent chargés d'un sens caché ou, à l'inverse, lourdement souligné, et leur retour fréquent dans le roman laisse croire qu'ils y sont dotés d'une fonctionnalité forte. Ce sont des objets qui paraissent jouer un rôle de fil rouge : le verre ou le briquet dans *L'Équipée malaise*, le sac dans *Les Fleurs*. Dans ce dernier roman, le narrateur ne cesse de rappeler que le personnage est muni d'un sac. Ce dernier est pourtant banal, ne connote rien du tout, et ne remplit aucune fonction narrative, puisque c'est en fait un autre sac, celui du personnage féminin, qui est à l'origine du coup de théâtre final. Le seul rôle du premier est donc de décevoir l'attente qu'il avait créée. Comme tous les objets qui semblent constituer un fil rouge dans ces romans, le sac doit en fait sa récurrence à sa banalité, à son statut d'objet quotidien, au fait qu'il est associé à des pratiques et à des gestes quotidiens. Souvent, le personnage ne s'en aperçoit même plus, mais le romancier attire notre attention sur ces objets sans fonction romanesque, caractéristiques de l'expérience quotidienne. Il met à distance, en l'exhibant et en l'outrant, leur fonctionnalité, pour mieux leur redonner une valeur quasi immanente.

Dans les romans de Christian Oster, les faits sont ainsi relatés « parce qu'ils arrivent », et les objets évoqués « parce qu'ils sont là ». Si bien que chercher la justification de leur présence dans le corps du texte en tentant de mettre au jour l'hypothétique fonction qu'ils rempliraient est voué à l'échec. On peut certes encore souligner la fonction d'usage de certains objets : la vocation de l'aspirateur est bien d'aspirer, mais cette fonction est ironiquement subvertie dans *Une femme de ménage* par le refus de Laura d'utiliser l'instrument pour faire le ménage. Le fondement de ce que l'on appelle le fonctionnalisme du roman ne se trouve d'ailleurs pas dans les fonctions d'usage ou les fonctions narratives, qui n'en sont que les épiphénomènes. Comme le souligne Claude Duchet à propos de *Madame Bovary*, si l'on entend l'adjectif « fonctionnel » dans ce sens restreint, alors les objets du roman « sont très rarement fonctionnels »¹. Le caractère fonctionnel des objets du roman réaliste tient plutôt à ce qu'« une lecture de la totalité romanesque y est possible au niveau de l'objet », puisque se réalise alors un « transfert de sens vers l'objet »². C'est donc au lecteur ou au critique de mettre au jour ce langage des objets. Dans les romans de Christian Oster, cette « épaisseur symbolique » de l'objet est neutralisée par le discours du personnage qui lit

¹ Claude Duchet, art. cit., p. 18.

² *Ibid.*, p. 17.

lui-même pour nous le texte que représentent certains objets de sa vie. Et si la serviette de Gavarine est bien un objet transitionnel, cette fonction est tellement exhibée et commentée par le héros qu'elle en est pour ainsi dire désamorcée dans l'économie du roman, et qu'il n'y a plus lieu, dès lors, de parler de ce que Barthes nommait « valeur fonctionnelle indirecte ». On pourrait dire aussi, en suivant Stéphane Chaudier à propos d'Echenoz, que le traitement des objets consiste la plupart du temps en « une prise de distance ironique à l'égard de la *doxa* réaliste qui veut que le “petit détail” soit éloquent, chargé de sens et de valeur ». Pour justifier son propos, Stéphane Chaudier s'appuie sur l'extrait suivant de *Je m'en vais* : « Dehors, sans un regard pour la voiture de Suzanne dont les vitres embuées se taisaient sous les réverbères, Ferrer se mit en marche vers la station Corentin-Celton » (*JMV*, p. 7) :

Le narrateur montre ce que le personnage ne voit pas. Se jouant du code réaliste, il suscite le soupçon. Suzanne et sa voiture sont cyniquement confondues dans la même nullité existentielle. Le personnage et l'objet se dénoncent comme signes conventionnels d'une fiction, d'un pathos (une rupture) auxquels le texte enjoint allègrement de ne pas croire. On sait en effet que les yeux comme les vitres “s’embuent”. On sait aussi que les vitres n'ont pas vocation à parler : le verbe « se taisent » s'interprète donc comme une prise de distance ironique à l'égard de la *doxa* réaliste qui veut que le « petit détail » soit éloquent, chargé de sens et de valeur¹.

Face à nombre d'objets de l'ensemble de ces romans, le lecteur se trouve un peu comme l'Abel du *Méridien* lorsqu'il ouvre le carton à chapeau et y trouve « une sorte de boîtier cubique et clos, de la taille d'un savon de Marseille » (*MG*, p. 63) : « Il l'examine avec soin, cherchant à sa surface une marque, un poinçon, une irrégularité, quelque signe enfin, susceptible de proposer un sens, une fonction à cet objet. Il n'y avait rien. » (*MG*, p. 64). Le roman n'est peut-être lui-même à sa façon qu'un objet imaginaire dont la machine de Caine serait la métaphore, où « [t]out espoir de compréhension, d'abord encouragé par la reconnaissance au sein de ce fatras de quelques unités mécaniques conventionnelles, se diluait ensuite, s'éparpillait et renonçait enfin à suivre cette accumulation de relais hétéroclites, d'accouplement techniques contre nature, si l'on peut dire, d'appareils contresens d'objets. » (*MG*, p. 99).

Si ces exemples ne constituent bien sûr pas une remise en cause complète du fonctionnalisme des objets dans le roman, ils suffisent cependant à attirer notre attention sur le fait que le retour au récit ne s'opère pas sans une réflexion sur l'écriture romanesque. Il nous faut donc adapter nos outils d'analyse aux spécificités de ces écritures, lesquelles n'opèrent certes pas une remise en cause des conventions romanesques comparable à celle du

¹ Stéphane Chaudier, art. cit., p. 61.

Nouveau Roman, mais semblent en réaliser une subversion douce, une légère déstabilisation qui leur permet de suivre leur voie propre, justement parce que tout n'y « fonctionne » plus de manière parfaitement adéquate.

2) Une attention accrue aux objets à fonctionnalité faible

S'il est parfois devenu difficile de trancher la question de la fonctionnalité des objets du roman, c'est que sont entrés dans le corps du texte des objets si banals qu'ils en paraissent anodins. Or, comme l'a montré Barthes dans « L'effet de réel », l'insignifiance même peut ou doit avoir une signification, et l'on devrait alors chercher la fonction de l'apparente non fonctionnalité d'un objet de roman. Il est d'ailleurs souvent difficile d'affirmer qu'un objet n'a absolument aucune fonction dans un récit, puisqu'on ne peut écarter l'hypothèse selon laquelle cette absence de fonction n'est due qu'à l'incapacité du critique à la trouver. C'est en particulier ce que suggère Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie*, lorsqu'il affirme qu'il est à l'évidence possible de trouver une fonction au baromètre dont Barthes faisait l'emblème de l'objet insignifiant dans *Un cœur simple* :

Mais, en premier lieu, on pourrait sans doute contester que le baromètre soit aussi insignifiant dans *Un cœur simple* que Barthes veut bien le dire, et donc, [...] qu'il y ait, même dans le roman prétendument réaliste, des éléments qui répugnent à ce point au sens et disent purement et simplement : "Je suis le réel". Le baromètre pourrait bien indiquer un souci du temps, non pas seulement du temps qu'il fait aujourd'hui, car un thermomètre suffirait pour cela, mais du temps qu'il fera demain, et donc une obsession particulièrement appropriée en Normandie, région réputée pour son climat changeant et sa « propension pluvieuse ». A tout le moins, un baromètre fait plus de sens en Normandie qu'en Provence : il serait peut-être gratuit chez Daudet ou Pagnol, mais probablement pas chez Flaubert¹.

C'est pourquoi nous préférons avancer l'idée selon laquelle, dans ces romans, les objets quotidiens sont remarquables par leur faible, voire très faible fonctionnalité, et que le texte tend à les présenter comme insignifiants, qu'ils le soient ou non véritablement et complètement. L'important n'est plus ici de discuter de l'insignifiance réelle ou supposée des objets, mais de s'arrêter sur les procédés mis en œuvre par les romanciers pour appeler notre attention sur des objets sans fonction évidente, et de montrer la façon dont ces procédés concourent de la même façon à la défonctionnalisation, au moins apparente, desdits objets.

La multiplication des objets du quotidien dans les romans de ces auteurs, et les procédés d'insistance qui accompagnent souvent leur mention, invitent à penser que leur seule

¹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1998, p. 122-123.

fonction serait de constituer des indices de quotidienneté. Mais plus que l'objet lui-même, c'est la récurrence de ces mentions d'objets, hyperboliquement insignifiantes, qui contribue à donner une représentation comme fragmentée, parfois ralentie, de la vie quotidienne. L'intérêt romanesque de l'objet ne réside plus alors dans son hypothétique fonctionnalité, mais dans la façon dont est rendue visible, lisible, une réalité quotidienne souvent occultée dans le roman au profit de notations plus incontestablement fonctionnelles.

➤ Les effets de répétition

Les phénomènes de répétition, notamment ceux qui s'appuient sur la figure de l'anadiplose, provoquent souvent un ralentissement de la description ou de l'action. Ce que l'on ne voit pas quand on est emporté par le cours de la vie quotidienne semble devenir saillant. La répétition confère au récit une dimension particulièrement visuelle, comme si le roman voulait opérer un retournement du regard et faire passer l'attention du signifiant au presque insignifiant, du fonctionnel au non fonctionnel.

On peut ainsi lire dans *L'Équipée malaise* : « C'était encore un très mauvais mardi pour Paul, [...] assis sur l'extrême bord du plus mauvais fauteuil. Le plus mauvais fauteuil vomissait par en dessous des spires d'oxyde et de la paille verte, des lambeaux de jute corrompu » (*EM*, p. 38-39). Certes, appliquée à l'adjectif « mauvais », la forme superlative renvoie au laisser-aller dans lequel vit Paul depuis que sa femme l'a quitté, et à l'état de décomposition avancée de son appartement. Mais cet état a déjà été décrit à plusieurs reprises, et la portée d'un détail supplémentaire s'en trouve limitée. L'anadiplose semble ne faire qu'attirer l'œil du lecteur sur ce fauteuil, à la façon d'un long plan fixe de cinéma, afin de lui faire simplement saisir l'évidence de sa présence.

En plus de ralentir le tempo narratif, l'anadiplose peut aussi contribuer à la décomposition des actions ou des événements en minuscules étapes successives qui passent d'habitude inaperçues dans le flux de la vie quotidienne, et que le roman traditionnel, dans son souci de fonctionnalité des détails, passerait volontiers sous silence. C'est sans doute le sens que l'on peut donner à cette figure chez Christian Gailly qui, quelques pages seulement après le début des *Fleurs*, note que « le garçon reprend son torchon./ Le torchon glisse de son épaule » (*LF*, p. 19)¹. L'impression est d'autant plus sensible que la disposition typographique

¹ Les exemples d'anadiplose abondent. On pourrait aussi citer celui-ci, qui produit le même effet dans *Dring*, p. 119 : « Recule sa chaise. La chaise cogne contre le mur. »

isole chacune de ces deux phrases et appelle un court silence entre elles. Le retour au récit semble ici surtout passer par un retour au micro-récit des événements de la vie quotidienne vécus dans l'indifférence.

La répétition permet de rendre aux objets sur lesquels l'œil ne s'arrête plus leur véritable présence. Le geste mécanique du fumeur qui éteint sa cigarette dans un cendrier est, de fait, en quelque sorte un geste d'aveugle. Le romancier lui fait recouvrer la vue par un choix aussi simple que celui de préférer à l'usage du pronom, la répétition du nom de l'objet. Dans la suite de cette scène, qui se situe toujours dans le même café, on peut en effet lire : « Trois minutes là-dedans à tirer sur sa cigarette. Elle l'écrase dans le cendrier de la table d'à côté. Il n'y avait pas de cendrier sur sa table. » (*LF*, p. 20).

➤ Les effets de décomposition

On l'a dit, ces romans sont très visuels, ils focalisent volontiers l'attention des personnages et du lecteur sur un détail ou un objet dont la fonctionnalité paraît pourtant faible. Cette volonté de donner à voir, appuyée par des zooms narratifs, est souvent explicitement inscrite dans le texte. Il n'est pas anodin que le premier verbe conjugué des *Fleurs* soit le verbe « observer »¹, ni que le narrateur interpelle le lecteur à plusieurs reprises pour lui demander : « Mais si, regarde. Il est là-bas, sur la gauche. Tu le vois avec son sac ? » (*LF*, p. 85). Car il s'agit d'apprendre à voir ; pour ce faire, le mieux est encore de concentrer son attention sur un détail précis, de le cadrer comme pour prendre une photo. C'est ainsi que, dans *L'Appareil photo*, une chaussette, dont la fonctionnalité dans le roman est à l'évidence extrêmement faible, impose son indubitable présence sur la moquette de la chambre où se trouve le personnage, qui ne peut que constater qu'« elle était là, oui, la chaussette, en boule sur la moquette, à égale distance de la table de nuit et de la télévision » (*APh*, p. 87). La compagne du narrateur ne fait quant à elle aucun cas de cette imposante présence, et le personnage masculin semble le seul ici à prêter attention à cette évidence des objets quotidiens, sans doute d'ailleurs parce que c'est lui qui prend en charge la narration.

Le texte peut nous inviter à fixer notre attention sur un objet ou un mouvement, mais aussi sur une succession de gestes, laquelle fragmente l'action en une suite de moments qui paraissent indépendants les uns des autres et décompose les automatismes. L'énumération

¹ Christian Gailly, *Les Fleurs*, op. cit., p. 9 : « En attendant son tour, elle observe la vendeuse [...] ». L'épigraphie du livre est d'ailleurs constituée d'une référence à ce même sens : « Inéluctable modalité du visible, dit Joyce. »

prend alors une valeur paratactique, comme dans cette évocation du démarrage de sa voiture par Meyer dans *Nous trois* : « Contact, starter, moteur, ceinture, première, autoradio » (*NT*, p. 16). L'évocation métonymique de ces gestes et leur accumulation paratactique semblent accorder à cette séquence le statut d'une succession très rapide de gros plans, donnant à voir et à sentir chacune des étapes dans leur succession irréfléchie, pour mieux introduire la prise de conscience qui lui succède et l'interrompt : comme le signale le retour d'une chronologie explicite avec l'adverbe « puis » qui inaugure la phrase suivante (« Puis il n'est plus très sûr, soudain, d'avoir coupé le courant chez lui. », *NT*, p. 16), la vie quotidienne est une succession de degrés de conscience variables, qui couvre un spectre allant du geste accompli mécaniquement à la focalisation subite et exclusive sur un objet ou une action, et s'avère peut-être d'abord constituée de cet entrelacs.

On trouverait chez Christian Oster un jeu sensiblement identique sur l'alternance entre les moments de semi-inconscience de l'agir et ceux d'une prise de conscience subite. Le narrateur focalise successivement son récit sur chacun des gestes qu'il a accomplis machinalement avec le combiné d'un téléphone : « Je pianotai sur la table, décrochai le téléphone. Raccrochai. ». Il nous fait donc voir chacune de ces étapes du maniement de l'objet, avant que le personnage ne s'en aperçoive lui-même : « Tiens, me dis-je, un téléphone. Je ne l'avais pas remarqué. » (*MGA*, p. 200). Le personnage-narrateur de *Loin d'Odile* notait tout aussi scrupuleusement à notre intention chacun de ses gestes, en prenant cette fois le soin de maintenir un lien chronologique, comme pour s'appesantir encore sur ses mouvements : « Odile avait quitté la cuisine, nous signalait-il, où j'avais décroché puis raccroché mon téléphone. » (*LO*, p. 45). Comme dans les phénomènes de répétition et en particulier d'anadiplose, l'écriture tend ici à ralentir le récit en le fragmentant, privilégiant les effets de décomposition de l'action à ceux de l'efficacité fonctionnelle de leur enchaînement.

La décomposition en éléments objectifs, sans fonction apparente dans le récit, trouve son expression la plus récurrente chez Christian Gailly. On pourrait l'illustrer par ses deux situations textuelles les plus fréquentes : celle qui donne lieu à la décomposition des étapes successives et insignifiantes d'une action quotidienne, comme dans cet exemple de *Dring* :

Après cinq pas, soit à peu près à mi-chemin du trou de la haie, [Madame Dumb] s'arrête.
Fait demi-tour, revient sur ses pas, sort les clefs de sa poche de jupe, ouvre la boîte, prend les trois lettres sans intérêt, referme la boîte, remet les clefs dans sa poche de jupe, commence à marcher.
Après cinq pas, soit à peu près à mi-chemin du trou de la haie, elle s'arrête.
Regarde la première enveloppe.
La glisse sous la troisième.

Regarde la seconde enveloppe.

La glisse sous la première.

Regarde la troisième enveloppe.

Ne la glisse pas sous la seconde, reconnaît l'écriture de sa nièce.

[...]

Madame Dumb soupire, replie la lettre, la range dans l'enveloppe, la glisse sous la seconde, recommence à marcher.

Fait onze, non, six pas jusqu'au trou puis quatorze jusqu'aux marches.

Monte les deux marches du perron, avance de deux pas, ouvre la porte.

Entre, referme la porte, tourne à droite.

Entre dans la cuisine, avance vers le buffet, pose ou plutôt jette sur le buffet les trois lettres sans intérêt. (*D*, p. 48-50)

Nous aurions pu ici nous contenter de ne citer que les trois premières lignes, tant elles suffisent à percevoir combien le temps du récit se dilate au gré de la multiplication des gestes sans conséquence pour la signification du récit. Mais l'intérêt du passage tient aussi à ce qu'il s'achève par une réflexion qui corrobore l'insignifiance de tous les gestes mis en œuvre dans cette scène : la séquence se résout en effet par le rejet des trois lettres qui sont, nous dit-on, « sans intérêt ».

L'autre situation textuelle dans laquelle Christian Gailly tend à décomposer de manière assez sèche, dans le même roman, un objet en ses différents détails insignifiants est, bien sûr, celle de la description, jamais lyrique ni prolifique chez lui, à l'instar de celle de cette poubelle qu'« [a]ssis dans le fauteuil de droite, Asker peut voir » : « Couvercle bleu, corps gris, roulettes noires » (*D*, p. 21). Le regard se fixe successivement sur les trois éléments typiques d'une poubelle des plus banales, et l'on chercherait vainement une quelconque valeur fonctionnelle, fût-elle la plus indirecte, à ces détails. L'attention qui leur est prêtée ne fait finalement que renvoyer l'objet et ses détails à leur seule chosité, et saturer le texte de ces réalités matérielles indubitables quoique insignifiantes. On pourrait dire, à la suite du héros de Jean-Philippe Toussaint, dans *L'Appareil photo*, que tout narrateur et tout personnage-narrateur est confronté, à travers la multiplication des objets insignifiants, à « une apparence de réalité incontestable, une réalité brute et presque obscène qui s'affirm[e] à [lui] dans toute sa force » (*Aph*, p. 120). La décomposition méticuleuse des gestes auxquels sont attachés les objets et la violence, ou tout au moins la sécheresse que leur confère l'usage privilégié de la parataxe, permettent de rendre palpable la brutalité avec laquelle la réalité matérielle s'impose lorsque l'on prend la peine de la regarder.

➤ L'inventaire des poches et des sacs

Conformément à l'injonction de Perec – « Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac »¹ –, les romans se livrent presque tous, à un moment ou à un autre, à l'énumération des menus objets dont les personnages sont en possession. L'inventaire des poches, des sacs ou de tout autre support ou contenant, semble même être devenu comme un nouveau *topos* romanesque, que cet inventaire soit effectivement réalisé ou seulement suggéré. Pris dans cette logique d'inventaire, les objets n'ont plus que rarement ou faiblement de fonction dans l'économie du roman. C'est toujours l'idée de fouillis, de profusion désordonnée d'objets qui domine. Les femmes, surtout, « fouill[ent] dans [leur] poche d'imper » (*LF*, p. 16) ou dans leur « grand sac plein d'objets » (*EM*, p. 44), mais cette fascination pour le contenu mystérieux et toujours surprenant des sacs peut à l'occasion être partagée par un personnage comme Paul dans *Be-Bop* : « Paul fouille dans le sac de Jeanne. Paul adore fouiller dans le fouillis des femmes. Particulièrement dans celui de Jeanne qui n'a plus de secret mais qui reste un mystère » (*BB*, p. 110). Comme dans chaque sac il y a « probablement tout un bazar » (*LF*, p. 90), on se contente rarement de simplement « chercher quelque chose dans son sac » (*NT*, p. 91), il faut bien plutôt « procéder à l'inventaire du sac : objets conçus pour forcer le cours des choses – spray de gaz lacrymogène, pilules anticonceptionnelles – ou l'apparence des choses – rouge à lèvres, lunettes noires, glass over » (*NT*, p. 91). Le choix du terme d'« inventaire », aux résonances si perecquiennes, montre bien combien un simple sac tient, par analogie, le rôle d'une véritable maison ou d'un appartement : il est un réceptacle de l'intime, un chez-soi miniature. Dans le même temps, l'inventaire a pour effet de donner à chaque objet son autonomie : les objets peuvent certes ici être rassemblés en catégories plus larges, à la façon dont on les associerait à une pièce plutôt qu'à une autre de l'appartement. Mais chaque objet est précisément nommé, et aucune hiérarchie ne conduit à accorder un privilège à l'un plutôt qu'à l'autre. Le fait que rien ne soit finalement dit de ce que Mercedes cherchait dans son sac, que cet inventaire paraisse en quelque sorte gratuit et non suivi d'effets, transforme ces objets en simples jalons du réel et dessine à travers eux les contours sensibles de l'expérience quotidienne. À l'occasion d'un inventaire, il se produit ce que vit le personnage de Véra dans *Le Méridien de Greenwich* : « Lorsque ce néant feutré se dissipait, lorsqu'en elle et autour d'elle les objets commençaient à recouvrir leurs reliefs, leur acuité, elle s'attardait à contempler leur émergence progressive, presque insensible, comme si la

¹ Georges Perec, « Approches de quoi ? », art. cit., p. 12.

marée les découvrait, comme s'ils se dégageaient d'un brouillard s'effilochant par lambeaux. » (MG, p. 147). L'inventaire d'un sac, d'une pièce ou d'une habitation tend toujours à obéir d'abord à la quête de « [l']univers sensible [...] reconstitué » (MG, p. 147).

Tout aussi perecquien se révèle l'inventaire des objets qui se trouvent sur la table de travail de Pons en Malaisie, où l'on repère, comme nous le montre le narrateur,

des livres extrêmement relus, ou partiellement relus [...] des boîtes de bière Tiger, des crayons, des boîtes de bière Tiger évidées contenant d'autres crayons, des lunettes de soleil rayées, trois mouchoirs en coton chargés d'humeurs diverses, et puis les papiers périmés, les tickets obsolètes et les briquets sans gaz, et les montres sans piles, les timbres et les peignes sans dents sous la photo du neveu qui ne tient plus en place dans son cadre ; c'était aussi deux dés malpropres, épuisés par la passe anglaise, un tube d'aluminium contenant huit grains d'opium, des clefs rouillant ensemble sous une alliance d'inox, de la monnaie, de la ficelle, des capsules de bière Tiger, une boîte en fer contenant deux boîtes en fer contenant une poire en caoutchouc prolongée d'un tuyau putride ainsi que d'autres choses n'ayant pas de nom, des choses qu'on ne peut pas désigner par des noms. (EM, p. 36-37)

Certes, la liste de ces objets donne de véritables informations sur le mode de vie des personnages, mais la logique d'inventaire neutralise partiellement les effets de sens. Comme le laisse penser la fin de cette énumération, c'est d'abord le plaisir de nommer les objets qui motive ce morceau de bravoure. Lorsque les noms font défaut, la liste s'interrompt sans scrupules, quelles qu'aient pu être les informations contenues par les objets passés sous silence. Ce plaisir de les nommer trouve d'ailleurs son pendant dans le plaisir qu'éprouve le personnage à observer toutes ces choses : « Pons, commente le narrateur, ne regardait pas tout cela sans un petit plaisir, avec un petit découragement qui ne tuait pas le plaisir » (EM, p. 37).

La logique d'inventaire pourrait tendre à l'austérité, se rapprocher du constat d'huissier ou, à l'instar du discours réaliste et selon la formule de Philippe Hamon, constituer « un discours *ostentateur de savoir* »¹. Il n'en est pourtant rien dans ces romans, et surtout pas chez Echenoz. Alors que l'inventaire ou la description réalistes se présentent comme un savoir total sur un thème, un sujet ou une réalité matérielle, l'inventaire échenozien, en se prévalant d'une compétence pratique de l'ordre de l'expérience et non de l'encyclopédie, assume son aspect hétéroclite, voire aléatoire : il préfère l'exemple à la preuve, l'anecdote au discours pédagogique. Le narrateur du chapitre 2 de *Nous trois* nous indique ainsi les objets que l'on trouve sur la plage arrière des voitures :

¹ Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Poétique*, n°16, 1973, p. 432.

Les voitures garées dans l'impasse ont l'air vides mais on aperçoit, sur leur plage arrière, quelques journaux pliés, des cartes et guides routiers, parapluies et catalogues, boîtes de Kleenex et petits ventilateurs ou par exemple une peluche décorative décolorée, un chapeau vert, un gant vert, un listing d'ordinateur, l'édition de poche d'un roman d'Annabel Buffet, rarement plus d'une ou deux de ces choses en même temps. (NT, p. 16)

L'inventaire se présente d'abord comme le produit d'une observation directe, que le narrateur réalise pour le seul lecteur, puisqu'on peut supposer que Meyer ne remarque même pas ces détails. Le narrateur semble obéir au désir de nous détromper de l'illusion selon laquelle ces voitures pourraient être dites vides, et entreprend en quelque sorte de nous faire regarder le monde extérieur en « [r]etrouv[ant] quelque chose de l'étonnement que pouvaient éprouver Jules Verne ou ses lecteurs en face d'un appareil capable de reproduire et de transporter les sons »¹. Mais son inventaire se pare subitement de nonchalance par l'usage curieux de la locution adverbiale « par exemple », laquelle renvoie l'ensemble de l'énumération à son caractère assez aléatoire, et ce au moment même où elle passe d'objets véritablement banals et sans signes particuliers (journaux, parapluies...) à d'autres dont la caractérisation suggère tout un monde d'histoires possibles. Peut-être doit-on voir dans cette énumération une définition implicite de ce qu'est un objet quotidien pour Echenoz, à savoir aussi bien un objet commun qu'un objet potentiellement producteur de fiction, le point de rencontre de la banalité et de l'unicité, l'alliance du connu et de l'ouverture au hasard et à la surprenante coïncidence. La mention du roman d'Annabel Buffet peut en effet paraître à la fois extrêmement précise et très anecdotique. Pourtant, la séquence « un listing d'ordinateur, l'édition de poche d'un roman d'Annabel Buffet » se retrouvera telle quelle dans la description du séisme à Marseille, lorsque, dans la panique, chacun serre contre soi un « imprévisible objet qui est [son] passeport autant que [son] fox-terrier. Qui peut être une sacoche, un plateau, une ombrelle dans une couverture, un listing d'ordinateur, l'édition de poche d'un roman d'Annabel Buffet » (NT, p. 71). Et il n'est alors peut-être pas indifférent que les deux premiers romans de la femme du peintre Bernard Buffet s'intitulent *Comme tout le monde* (1959) et *L'Amour quotidien* (1960). Feignant ensuite d'anticiper un éventuel malentendu sur ce sujet d'importance, le narrateur précise *in fine* que l'ensemble de ces objets ne se trouvent bien sûr pas tous dans la même voiture – l'adverbe « rarement » ayant alors d'abord une valeur litotique – comme s'il souhaitait conserver un semblant d'ordre dans le désordre d'une liste non exhaustive et glisser discrètement du cas particulier de cette observation à une conclusion d'ordre général. Il n'y a donc pas de lien autre que celui créé par

¹ Georges Perec, « Approches de quoi ? », art. cit., p. 12.

le hasard entre tous les objets de ce pseudo-inventaire. La présence d'un roman d'Annabel Buffet n'est pas insignifiante, loin de là, mais, par contraste, elle renvoie les autres objets de la liste à leur faible fonctionnalité. La fonction utilitaire d'un parapluie étant mise sur le même plan que la pseudo-fonctionnalité des gadgets (petits ventilateurs et peluches décoratives décolorées) et que la valeur fonctionnelle indirecte du roman d'Annabel Buffet, ces objets énumérés suggèrent, par leur accumulation plus que par leurs significations propres, combien on n'épuise jamais l'expérience quotidienne urbaine, même si, au premier abord, les espaces considérés (ici l'habitable des voitures) paraissent vides. Le refus d'une posture totalisante et la légèreté adoptée par l'observateur confèrent ainsi à chaque objet relevé tout aussi bien une existence propre qu'une relative insignifiance.

À l'issue de ce parcours, on peut dire que le concept de fonctionnalité est bien devenu problématique, et le simple constat d'une inadéquation partielle de ce concept aux spécificités des voies dans lesquelles s'engagent ces romans contemporains impose de requalifier la saisie de l'expérience quotidienne par l'écriture romanesque. C'est la voie sur laquelle nous mettais d'ailleurs le Perec de *La Vie mode d'emploi* quand il sous-titrait son œuvre « romans », marquant par le pluriel l'invention d'une forme nouvelle qui éviterait, comme le fait le roman réaliste, de substituer « son ordre à l'autorité du vécu » et de créer « un monde réduit mais hautement fonctionnel ». Les romans d'Echenoz, de Toussaint, d'Oster et de Gailly nous livrent un récit ordonné et linéaire au cours duquel s'élabore bien un sens global. Mais il ne semble plus que le mouvement, repéré par Claude Duchet, de « transfert de sens » du roman vers l'objet soit avéré, et surtout pas systématique. C'est plutôt, à l'inverse, l'insignifiance de l'objet qui paraît propre à concourir à l'élaboration du sens du roman ou de ses enjeux. Il nous faut donc bien plutôt chercher à circonscrire le statut de l'insignifiance que met au jour l'inflation de ces objets relativement insignifiants dans le roman.

b) Un nouveau statut pour l'insignifiance

1) Au service d'un nouveau réalisme ?

Cherchant à classer les formes romanesques contemporaines, la critique littéraire use très fréquemment de la notion de réalisme, avec ses variantes que sont le néo, le nouveau et l'hyperréalisme. Ces termes, selon les sources critiques auxquelles on se réfère, peuvent recouvrir un corpus extrêmement varié, allant d'Anne-Marie Garat, Pierrette Fleutiaux, et

Régine Detambel¹ à Michel Houellebecq et Frédéric Beigbeder², ou encore de Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint³ à Annie Ernaux⁴ et François Bon⁵, sans oublier Patrick Deville⁶, Yann Moix, Régis Jauffret ou Olivier Rolin⁷... la liste est bien sûr non exhaustive.

Ces références au réalisme, outre qu'elles prennent en considération des œuvres à l'évidence très dissemblables, viennent en appui de démarches critiques non moins hétérogènes. La plus étonnante nous semble celle de Laurent Fliedner qui, brochant un panorama des différentes tendances repérables aujourd'hui, identifie un « nouveau réalisme », essentiellement représenté, selon lui, par des écritures féminines. Il les classe en deux catégories : 1°) le roman des anonymes, avec Danièle Sallenave et Anne-Marie Garat, 2°) la pesanteur du quotidien, avec Pierrette Fleutiaux et Régine Detambel. L'une comme l'autre s'inscrivent selon lui dans le prolongement du Nouveau Roman, parce qu'elles consistent à envisager, dans sa vérité nue, la réalité quotidienne, et que la description y domine le récit⁸. Et d'énumérer les qualités de ces écrivain-es : « des qualités d'écoute et d'observation », qui permettent « la justesse du regard porté sur le monde », par la restitution « dans son exactitude » de « la démarche, [du] parler, [d]es soucis et [d]es rêves, même stéréotypés de personnages lisses, interchangeable, sinon anonymes »⁹. Bref, en dehors de l'assimilation plus qu'étonnante au Nouveau Roman, on trouve comme caractéristique essentielle de ce nouveau réalisme les qualités de finesse psychologique dont feraient preuve les femmes, nécessairement sensibles et attentives au monde qui les entoure. C'est user, nous semble-t-il, d'une acception plus que minimale de l'expression « nouveau réalisme », dans laquelle

¹ Pour ces trois auteurs, voir notamment Laurent Fliedner, *Le Roman français contemporain*, Seuil, coll. « Mémo », 1998, chap. 9 « Le nouveau réalisme ».

² Pour la caractérisation de ces deux auteurs comme hyperréalistes, voir notamment Wolfgang Asholt, « Deux retours au réalisme ? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », *Lendemain* n°107/108, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2002, p. 53.

³ Pour ces deux auteurs, voir notamment la thèse d'Isabelle Rabadi, *Nouveaux savoirs, nouveau réalisme dans le roman français de la fin du XXe siècle*, thèse soutenue en 1998 à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Marc Dambre.

⁴ Voir notamment Siobhán McIlvanney, « Annie Ernaux : un écrivain dans la tradition du réalisme », *RHLF*, mars-avril 1998, p. 247-266.

⁵ Sur l'écriture réaliste de François Bon, voir Wolfgang Asholt, art. cit.

⁶ Voir notamment Pierre Hyppolite, « Hyperréalisme et représentation minimaliste dans *La Femme parfaite* de Patrick Deville », *Les Écrivains minimalistes*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 21-31 juillet 2003, Marc Dambre et Gilles Ernst (éd.), à paraître.

⁷ Sur le caractère néo-naturaliste et néo-réaliste de ces trois auteurs, voir Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, Paris, Prétexte éditeur, coll. « Critique », 2002, p. 18-24.

⁸ Laurent Fliedner, *op. cit.*, p. 47 : « L'une des directions les plus durablement prises par l'écriture romanesque en prolongement du nouveau roman [sic] consiste à envisager, dans sa vérité nue, la réalité quotidienne. La description demeure le principe central de récits dans lesquels peu d'accidents, peu de surprise ou de nouveauté viennent modifier la situation initiale. Mais celle-ci est à la fois exemplaire et emblématique d'une façon d'être propre à la vie contemporaine. »

⁹ *Ibid.*, p. 47.

« réalisme » veut seulement dire « réalité » – sans que la notion soit pour autant mise en question – et « nouveau » simplement « d’aujourd’hui », moyennant des liens avec les archétypes de l’école réaliste, puisque l’héroïne-type, au vu de cette description, semble être Emma Bovary.

Les autres références à la notion sont loin de cette caricature, mais soulèvent elles aussi quelques problèmes, y compris lorsque les critiques en question développent par ailleurs des réflexions très éclairantes sur les mêmes romans. Bruno Blanckeman utilise en particulier l’expression « nouveau réalisme » dans *Les Fictions singulières*¹ : il y distingue au moins deux groupes. Le premier réunit ceux qui saisissent des phénomènes de société porteurs et en grossissent les manifestations les plus triviales. Beaucoup tentent alors de figurer une violence de société éruptive dans des modes de représentation extrêmes (Vincent Ravalec, Virginie Despentes et Régis Jauffret) ou, à l’inverse, décrivent le temps présent sur le mode du « Il était trois fois rien », tels Pierre Autin-Grenier, Marie Rouanet et Philippe Delerm. Le second, plus fécond, a la capacité de comprendre le réel sans le totaliser, de mettre en forme la réalité sans la mettre en ordre : le groupe recouvrirait Olivier Rolin, Lydie Salvaire, Yann Moix, Agnès Desarthe et Stéphane Zagdanski. Dans l’article qu’il consacre aux écritures néo-réalistes à l’occasion du colloque consacré à *L’Empreinte du social dans le roman depuis 1980*², Bruno Blanckeman rassemble ensuite sous ce terme François Bon, Hervé Guibert, Annie Ernaux, Michel Houellebecq, Jean Echenoz, Jean-Jacques Schuhl et Olivier Rolin. Il prend soin de circonscrire l’usage de la notion. Et s’il choisit cette dénomination, dont il sait par avance qu’elle peut surprendre, c’est que, selon lui, l’histoire littéraire prouve qu’elle ne s’est jamais figée ni historiquement, ni conceptuellement. Bruno Blanckeman ne tombe évidemment au cours de ses analyses à aucun instant dans le piège de la simple transposition des codes réalistes du XIX^e siècle, ni dans celui de la réduction du réalisme à un simple contenu, le réel ou le social. Il veut « [p]enser le récit littéraire en termes de *déplacements* plutôt que de *dépassements* »³. Nous souscrivons d’ailleurs à l’essentiel de ce qu’il avance dans son étude, à savoir que « la représentation de la société relève davantage aujourd’hui d’une approche prismatique »⁴, et que les romans « ne cherchent plus à composer [le social] sous forme de tableaux, mais le laissent circuler », par l’inscription des objets de situations, de

¹ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, op. cit., p. 19-24.

² Bruno Blanckeman, « Le souci de société (sur quelques écritures néoréalistes) », *L’Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Michel Collomb (dir.), Centre d’études du XX^e siècle – Université Paul Valéry-Montpellier III, 2005, p. 25-33.

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

lieux et de parures notamment, qui sont autant d'« instantanés de civilisation »¹. Le roman adopte donc de « *nouvelles stratégies mimétiques* »².

Mais il nous semble qu'en conservant le terme de « réalisme », on ne fait que vérifier ce qu'avait bien identifié Jakobson dans son article « Du réalisme en art »³, à savoir la relativité de la notion, qui permet à toutes les avant-gardes littéraires de revendiquer comme particularité leur plus grand degré de réalisme (et l'on sait que le Nouveau Roman n'a pas échappé à la règle !). Jakobson montre que le jugement de réalisme est d'emblée ambigu puisqu'il peut s'agir soit d'une aspiration, d'une tendance, et que l'on « appelle alors réaliste l'œuvre que l'auteur en question a projetée comme vraisemblable », soit d'un jugement de celui qui « perçoit [cette œuvre] comme vraisemblable »⁴. De plus, selon que l'on est « révolutionnaire » ou « conservateur », on estimera réaliste « la tendance à déformer les canons artistiques en cours »⁵ au titre d'une plus grande proximité avec la réalité, ou bien l'on se conformera à une tradition artistique jugée fidèle à la réalité. Les nouveaux artistes « réalistes » sont donc à chaque fois « obligés de se déclarer néoréalistes », c'est-à-dire « réalistes au sens supérieur de ce mot », et « d'établir une distinction entre le réalisme approximatif, illusoire », et « celui qui est à leur avis authentique (c'est-à-dire le leur !) »⁶. Jakobson conclut que, dans la mesure « où les théoriciens et les historiens de l'art (et surtout de la littérature) ne distinguent pas les différentes notions dissimulées dans le terme "réalisme", ils le traitent comme un fourre-tout infiniment extensible : on peut y cacher n'importe quoi »⁷.

D'autres entreprises critiques restreignent, en le spécifiant, l'usage qu'elles font du terme. C'est le cas de la thèse d'Isabelle Rabadi⁸, consacrée aux œuvres d'Echenoz, de Toussaint, de Chevillard et de Deville. L'auteure veut montrer que, de même que les romanciers réalistes du XIX^e siècle représentaient la réalité selon une vision du monde qui était conditionnée par les savoirs scientifiques de l'époque, de même ces quatre romanciers représentent la réalité contemporaine à travers le prisme des nouveaux savoirs, et en

¹ *Ibid.*, p. 26, pour les deux citations.

² *Ibid.*, p. 29.

³ Roman Jakobson, « Du réalisme en art » [1921, 1^{re} traduction en français : 1965], in *Théorie de la littérature*, Tzvetan Todorov (textes réunis, présentés et traduits par), Seuil, coll. « Points essais », 2001.

⁴ *Ibid.*, p. 99, pour les deux citations.

⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁶ *Ibid.*, p. 105, pour toutes ces dernières citations.

⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁸ Isabelle Rabadi, *op. cit.*

particulier celui de la révolution de la physique quantique. Isabelle Rabadi évoque alors un « réalisme quantique ».

S'intéressant plus particulièrement à *La Femme parfaite* de Patrick Deville, Pierre Hyppolite exploite quant à lui la notion d'hyperréalisme, et la spécialise en référence à l'esthétique picturale des années soixante-dix. La notion est ainsi utilisée par analogie et le critique prend soin de spécifier les termes qui rendent celle-ci possible : « ce qui fonde la similitude entre l'espace pictural hyperréaliste et l'espace littéraire des écrivains de la seconde génération de Minuit, c'est qu'ils immergent le spectateur et le lecteur dans l'espace de l'indécidable et de la simulation »¹. On est, on le voit, très loin de l'usage que Wolfgang Asholt fait de la notion d'hyperréalisme lorsqu'il parle de Houellebecq et de Beigbeder dans la revue *Lendemain* : cette notion caractérise selon lui des écrits qui se situent « entre la littérature d'une part et le domaine sociologique et scientifique d'autre part et qui propag[ent] de nouveau la possibilité d'une mimésis d'inspiration naturaliste »².

La critique paraît, de fait, écartelée entre un usage commun ou *a minima* de la notion de réalisme – c'est ce qui, d'une manière ou d'une autre, prend en charge le réel – et un usage très spécialisé de la notion dont il faut à chaque fois préciser l'extension. L'expression nous paraît ainsi soit suspecte, puisqu'elle est utilisée à tout-va et presque galvaudée, soit d'un usage critique difficile, puisqu'il faut toujours veiller à en spécifier le sens. Comme l'écrit d'ailleurs Dominique Viart, le terme de néo-réalisme laisse penser que les entreprises actuelles ne sont qu'une variation sur la même question éternellement posée. Mais peut-être masque-t-on surtout de cette manière, comme il le suggère ensuite, l'échec à penser la spécificité de l'écriture contemporaine³. Un tel scepticisme à l'égard de ces classifications a d'abord pris chez nous appui sur l'usage que l'on en faisait pour réunir des écritures si éloignées les unes des autres, mais nous nous contenterons ici, bien sûr, d'en discuter la pertinence dans le cadre plus particulier de notre seul corpus.

¹ Pierre Hyppolite, art. cit.

² Wolfgang Asholt, « Deux retours au réalisme ? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », art. cit., p. 53.

³ Dominique Viart, « Le moment critique de la littérature », *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 23 : « ou bien la littérature – comme l'art – de tous temps se mesure aux mêmes questions. Et les formes nouvelles qu'elle invente ne sont que les approches de ces questions à une époque donnée. La critique se résume alors à un effort pour décrire ces approches nouvelles. La production présente n'est plus pensée comme *invention* mais comme *variation*. Ou bien la pensée critique se trouve incapable de sortir du schéma fondateur qui la régit. La question serait alors de savoir si la littérature, elle, en est sortie. Auquel cas la critique échouerait forcément à en penser la spécificité. »

En effet, lorsque le regroupement des romans d'Echenoz, de Toussaint, de Gailly ou d'Oster se fait sous la bannière du réalisme ou de l'une de ses variantes, il ne manque pas de s'appuyer sur le relevé des objets contemporains présents dans ces textes, notamment sur ceux qui témoignent de l'entrée dans le roman des avancées techniques ou technologiques. Les objets sont alors considérés comme autant de traces de la présence massive de la réalité contemporaine dans ces œuvres, comme autant d'« effets de réel » qui témoigneraient, comme l'a montré Barthes¹, de leur esthétique réaliste. Considérer que ces œuvres expriment un nouveau réalisme, c'est ainsi décrire et interpréter le texte comme le ferait (peut-être mieux) un sociologue prenant acte des transformations d'un éventuel système des objets, et cherchant à le circonscrire pour définir les cadres dans lesquels se meuvent les individus ou les personnages.

Or, d'une part, comme nous l'avons déjà avancé, la démarche qui prend appui sur la mise au jour d'un système des objets nous paraît, en ce qui concerne les romans de ces quatre écrivains, sujette à caution. D'autre part, le passage par les effets de réel nous paraît trompeur si l'on cherche le rôle que jouent les objets dans la construction de l'ensemble textuel, sauf à accorder au texte une valeur essentiellement documentaire. Chez Barthes, le détail inutile devait son statut d'« effet de réel » à sa rareté, dans un ensemble où tout se devait d'être fonctionnel. Barthes dit précisément qu'ils sont les « résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle »². Ce n'est qu'à cette condition que la « notation insignifiante » acquiert une signification, celle de nous faire croire qu'elle « dénote[...] le réel concret », qu'elle est « la “représentation” pure et simple du “réel”, la relation nue de ce qui est (ou a été) »³ et qui « apparaît ainsi comme une résistance au sens »⁴. Ce n'est que parce qu'elle est rare que la notation insignifiante peut, « dans le moment même où [elle est] réputé[e] dénoter directement le réel » ne rien faire d'autre « sans le dire, que le signifier »⁵. Le détail inutile, insignifiant, n'est qu'un résidu, l'effet de réel est une anomalie. Et ce n'est qu'à ce titre qu'il peut, paradoxalement, signifier le réel.

On a depuis, bien sûr, fortement remis en cause l'inutilité du détail relevé par Barthes⁶, ou encore montré, par une démarche herméneutique, l'arbitraire qu'il y a à accorder ce statut

¹ Roland Barthes, « L'effet de réel », art. cit.

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 86-87.

⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ Nous avons déjà rappelé la critique faite par Antoine Compagnon.

de détail inutile au baromètre flaubertien plutôt qu'à d'autres objets du même roman¹. Michel Charles montre même à quel point *Un cœur simple* se révèle, à l'analyse, un récit finalement assez peu fonctionnel² ou plutôt un récit à « deux faces »³ si l'on considère « que l'incongru [...] semble être une catégorie d'écriture essentielle dans ce texte »⁴ : « Toute la vie de Félicité est mi-chapelle mi-bazar et nous avons là, fondamentalement, une histoire en bric-à-brac⁵. » Pour Michel Charles, le texte de Flaubert allie d'une part,

« une histoire qui est racontée [et] nous rassure, même si (et peut-être surtout si) nous pouvons nous interroger sur sa portée symbolique : elle nous rassure parce qu'elle « fonctionne » selon un jeu de motivations et de déterminations à peu près repérables. D'autre part, un appareil qui nous est littéralement « montré » [et] nous inquiète, car il lui arrive de proliférer de façon incongrue et de conduire à de multiples dérives par lesquelles tout devient excessivement possible. [...] [C]e texte de Flaubert [...] confront[e] des listes (plus ou moins) “vraisemblables”, articulées sur un récit fonctionnel, à des listes (ostensiblement) hétéroclites ouvrant sur un autre type d'écriture »⁶.

L'analyse de Barthes éliminerait donc du texte de Flaubert ce qui n'entre pas dans la grille de lecture qu'il s'est choisie. C'est peut-être tout simplement que l'adjectif « réaliste » sied assez mal à l'œuvre de Flaubert, et tout particulièrement au conte qu'est *Un cœur simple*. Il n'en reste pas moins que le passage qu'analyse Barthes appartient bien à ces descriptions que Michel Charles caractérise comme « vraisemblables » et « articulées sur un récit fonctionnel ». Il peut ainsi bien se trouver révélateur des procédés d'écriture dont use le roman réaliste dans son ensemble.

Or, l'effet de réel, dans l'analyse de Barthes, tire sa pertinence de sa rareté. Dans les romans de notre corpus, qui accueillent massivement les objets du quotidien contemporain, ces détails en apparence inutiles prolifèrent au contraire : nous avons vu précédemment que les stratégies d'écriture de ces romanciers semblent tendre à une défonctionnalisation des objets dans le corps du texte. Les procédés narratifs et stylistiques de ces écrivains nous invitent à tourner notre regard vers ces notations apparemment non-fonctionnelles, c'est-à-dire insignifiantes. C'est donc sur les enjeux de cette prolifération de l'insignifiance, au moins apparente, qu'il faut s'interroger, plutôt que sur les familles d'objets dont le texte porte la trace et qui attesteraient l'homologie de l'organisation fictionnelle avec celle du monde réel.

¹ Nous pensons ici à l'article de Michel Charles, « Le sens du détail », *Poétique*, n°116, novembre 1998, p. 387-424. L'auteur introduit son propos par la question suivante : « si le baromètre n'est pas notable, pourquoi Barthes l'a-t-il noté ? »

² *Ibid.*, p. 419 : « Disons que le récit souffre lui-même de quelques troubles de la fonctionnalité ».

³ *Ibid.*, p. 422.

⁴ *Ibid.*, p. 418.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 422.

Car en caractérisant ces objets comme autant d'effets de réel, on fait de cette notion de poétique un simple synonyme des *realia* disséminées dans le texte, et le réalisme que la notion permet de justifier est alors vidé de toute mise en question des modes de présentation et de représentation de la réalité contemporaine de ces textes.

On ne peut, il est vrai, limiter le réalisme à un ensemble de conventions stylistiques et narratives, et notre propos n'est pas ici de montrer que les termes de néo, nouveau et hyperréalisme sont absolument impropres, mais plutôt qu'ils sont insuffisants pour cerner les enjeux spécifiques de ce corpus contemporain. Dans *Les Romanciers du réel*¹, Jacques Dubois a bien montré que l'on pouvait déjouer les pièges que renferme cette notion parfois trop idéologiquement chargée, qui peut qualifier un rapport souvent trop connoté de la fiction à son objet. Aussi devrait-on plus volontiers parler de « romanciers du réel », et ne plus restreindre la notion d'« effet de réel » aux détails insignifiants, mais l'étendre à ceux qui, tout en faisant partie des stratégies d'authentification du discours réaliste, n'en sont pas pour autant vidés de sens. Pour autant, il n'est pas anodin que, comme le montre Jacques Dubois, l'aventure des romanciers du réel s'achève au milieu du XX^e siècle. Les romanciers du réel se faisaient, volontairement ou non, sociologues, parce que le réel auquel ils se confrontaient était envisagé comme une totalité saisissable, qu'une poétique active pouvait donner à connaître. Chez les romanciers contemporains qui nous intéressent, la socialité semble plutôt se déliter, elle paraît même, dans une certaine mesure, à reconstruire et à chercher dans les interstices d'une société de consommation qu'il n'y a même plus à décrire. C'est peut-être pour cela que l'écriture des romanciers du réel avait, selon le mot de Jacques Dubois, « quelque chose de compulsif », « sa pente naturelle [étant] d'ajouter des phrases aux phrases, des pages aux pages, des volumes aux volumes »², alors que nos romans du quotidien peinent souvent, au contraire, à trouver dans leur objet d'expérimentation suffisamment de matériau pour livrer plus de deux cents pages, et bien moins pour certains, tels Christian Gailly ou encore Jean-Philippe Toussaint dans ses premiers romans : ils ont bien peu de socialité à mettre en lumière, parce que leurs héros ont plutôt de la vie en société l'expérience de la solitude ou du solipsisme, et de l'émiettement du lien social. Le terme « réalisme » fonctionne donc comme un mot-écran. Il conduit à rivaliser avec une lecture sociologique qui a sa pertinence, descriptive et critique, puisqu'elle met en évidence les ressorts de la société de consommation et ses mythologies. Mais l'inflation de l'insignifiance, dont témoigne le statut des objets dans ces textes, n'invite plus à chercher, comme dans les romans du réel, les

¹ Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Seuil, coll. « Points Essais », 2000.

² *Ibid.*, p. 70.

mécanismes cachés qui régissent le grand dispositif social et que dévoile la fiction, mais les tenants et les aboutissants de la quête qu'entreprennent ces romans du quotidien pour peut-être créer ce lien social, si ténu soit-il.

2) *Métamorphose de l'insignifiance : l'effet de quotidienneté*

➤ La prolifération de l'insignifiance, ou le récit contaminé

Être attentif à cette inflation de l'insignifiance, et refuser de systématiser le relevé de ces *realia*, c'est donc accepter le retournement du regard et de la lecture que programment ces textes.

Mais où se loge donc désormais l'insignifiant ? C'était dans une description, celle de la salle où se tient toute la journée Madame Aubain, que Barthes réussissait à mettre en évidence le phénomène de l'effet de réel. Il est vrai qu'il ménageait aussi, avec une citation tirée de *L'Histoire de France* de Michelet, la possibilité de découvrir des effets de réel au sein de passages narratifs, mais à condition que le détail relevé soit sémiotiquement assimilable à une description. C'est bien parce que la description est le moment où se joue le pacte réaliste, emblématisé par l'effet de réel, qu'elle a donné lieu à des études minutieuses comme celles de Philippe Hamon. On relève de fait une véritable convergence entre l'effet de réel tel que le définit Barthes et celui que Philippe Hamon reprend à son compte dans son étude des descriptions réalistes. Il rappelle en effet, dans son article intitulé « Thème et effet de réel », que dans le texte réaliste, le détail inutile, insignifiant, parasite le texte mais lui permet de fonctionner, et surtout, qu'il n'est ni corrélable, ni résumable, ni intégrable : il est un « laissé-pour-compte de la structure immanente comme de la structuration théorique, une sorte de “paralysie” de son fonctionnement associatif »¹ : « L'effet de réel n'est que la conséquence de la perception d'un effet de structure »². Les descriptions elles-mêmes sont, pour Philippe Hamon, « comme une expansion du récit [...], un énoncé continu ou discontinu, unifié du point de vue des prédicats et des thèmes, dont la clôture n'ouvre aucune imprévisibilité pour la suite du récit »³. Cependant, l'auteur ne doit jamais « apparaître ni transparaître dans son énoncé en ayant l'air de le monopoliser à son seul profit (postulat de “l'objectivité”, de

¹ Philippe Hamon, « Thème et effet de réel », *Poétique*, n°64, novembre 1985, p. 500.

² *Ibid.*, 503.

³ Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n°12, 1972, p. 466.

“l’impersonnalité”) »¹, si bien que la description, pour transmettre un savoir, doit être justifiée, avant même de commencer, par « tout un *remplissage* vraisemblabilisant destiné à servir d’alibi »². La description se trouve donc imperceptiblement motivée. Son fonctionnement interne se différencie ensuite fortement de celui des moments narratifs, en mobilisant ce que Philippe Hamon nomme des « consciences linguistiques » différentes : avec le récit, on est dans le domaine d’une « prévisibilité logique » où les notions « de corrélation et de différences sont primordiales », alors qu’avec la description on passe « à une prévisibilité lexicale » où les notions « d’inclusion et de ressemblance l’emportent », compte tenu du fonctionnement métonymique de l’entreprise descriptive³.

Ces analyses menées par Philippe Hamon sont primordiales pour mesurer la transformation induite par la présence de l’insignifiance dans les romans contemporains que nous étudions : l’insignifiance ne se loge plus essentiellement dans ces excroissances du récit que sont les descriptions, mais le plus souvent dans la trame narrative elle-même. Il y a bien des descriptions dans ces romans, nous en avons même déjà isolé quelques-unes, mais elles sont bien moins fréquentes que dans les romans traditionnels.

Qu’est-ce qui change lorsque l’insignifiant contamine le récit, sans pour autant le vampiriser comme dans l’expérience néo-romanesque ? Qu’est-ce qui change lorsqu’on en arrive à pouvoir lire, en guise de récit, chez Christian Gailly par exemple : « le garçon reprend son torchon./ Le torchon glisse de son épaule » (*F*, p. 19)⁴ et, dans le même texte : « Il ferme son sac. La fermeture se coince. C’est pas la faute de la fermeture. C’est la faute du sac. Il est trop plein, de quoi d’ailleurs, mais peu importe » (*F*, p. 23) ? Qu’est-ce qui change quand c’est la narration elle-même qui accueille, par le biais des objets, les détails non « corrélables », les segments qui n’ouvrent « aucune imprévisibilité pour la suite du récit » ? Et pourquoi ne pourrait-on pas tout bonnement considérer que ce dernier cas de figure recouvre ce que nous propose Barthes avec la phrase tirée de l’œuvre de Michelet : « au bout d’une heure et demie, on frappa doucement à une petite porte qui était derrière elle »⁵ ?

La raison essentielle en est que les textes réalistes sur lesquels s’appuie Barthes sont des récits à la 3^e personne, dans lesquels le narrateur tente de se faire oublier pour rendre compte du réel tel qu’il est (et peu importe que ce projet soit illusoire, il s’agit ici de pointer

¹ *Ibid.*, p. 467.

² *Ibid.*, p. 472.

³ *Ibid.*, p. 474.

⁴ Dans cette citation, la barre oblique que nous introduisons marque le passage à la ligne.

⁵ Roland Barthes, art. cit., p. 81.

une posture narrative, c'est-à-dire, pour notre sujet, une modalité de prise en charge de l'insignifiance). Dans les romans contemporains qui nous occupent, on a affaire le plus souvent à des récits à la première personne, ou à des récits à la troisième personne, comme chez Echenoz, mais dans lesquels la voix narrative ne se fait jamais oublier, se met au contraire en scène et ne cache pas qu'il « tire les ficelles ». C'est donc soit le personnage qui assume l'insignifiance, soit le narrateur qui se charge de l'insignifiant et se charge surtout d'attirer notre attention sur lui, comme le narrateur soudain dédoublé de Christian Gailly dans *Les Fleurs* : « Je ne vois plus Bast./ Mais si, regarde. Il est là-bas, sur la gauche. Tu le vois avec son sac ? Il avance. T'inquiète pas. Il entame son tour de place. » (*F*, p. 85). Dans les récits à la troisième personne, le personnage, bien souvent, ne remarque plus les gestes quotidiens qu'il accomplit machinalement pour manier les objets, ni même les objets qui constituent sa « culture matérielle »¹. Mais le roman attire notre attention sur ces objets sans fonction romanesque, caractéristiques de l'expérience quotidienne. Le récit s'apparente alors à une tentative de restitution de leur essence quotidienne, qui passe par la reconnaissance de leur banalité comme de leur spécificité.

Avec l'insertion de ces objets insignifiants dans la narration même, dans des récits à la première personne ou dans des récits à la troisième où le narrateur prend à proprement parler directement la parole pour pointer l'insignifiant (sans pour autant en tirer de conséquences ou nous en proposer une interprétation, on n'est pas là chez Balzac), on assiste non plus à une *représentation* de la vie quotidienne mais à une *expérience* de la quotidienneté. On pourrait dire que les narrateurs ou les personnages qui parlent à la première personne adoptent avec les objets insignifiants du roman l'attitude que revendique dans la vie le héros de Jean-Philippe Toussaint dans *L'Appareil photo*. Il s'efforce en effet, nous dit-il, de « fatiguer la réalité à laquelle [il se heurte], comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette » (*AP*, p. 14). Les objets du réel sont comme l'olive, chose insignifiante, dérisoire s'il en est, et autour de laquelle pourtant il faut tourner si l'on veut la ramollir et se l'approprier. Il faut faire l'expérience de l'olive pour la saisir, tout comme il faut faire l'expérience du quotidien pour approcher l'infra-ordinaire. Non pas rendre significatif l'insignifiant ou surcoder les traces infimes que l'œil, l'écriture puis la lecture saisissent, mais dire « je » face à l'insignifiant, assumer et prendre en charge sa présence. L'enjeu de l'attention portée à l'insignifiant, l'enjeu de l'infra-ordinarité et des textes qui s'en

¹ Nous empruntons de nouveau l'expression à Jean-Pierre Warnier, notamment au titre de l'un de ses livres, *Construire la culture matérielle – L'homme qui pensait avec ses doigts*, Paris, PUF, coll. « Sciences sociales et sociétés », 1999.

nourrissent est, comme le dit Perec lui-même, de « tenter de saisir, non ce que les discours officiels (institutionnels) appellent l'événement, l'important, mais ce qui est en dessous »¹. Entendre l'infra-ordinaire, « le bruit de fond qui constitue chaque instant de notre quotidienneté », est ainsi « le moyen de donner forme à l'attention portée au *commun*, littéralement et dans tous les sens de ce terme »² : l'insignifiant apparaît comme le banal mais aussi comme ce que nous avons tous en commun, ce que nous partageons, puisque nous en faisons tous l'expérience. L'attention portée à l'objet insignifiant, c'est-à-dire l'attention portée au quotidien dans l'expérience que l'on peut en faire, a donc une dimension éthique. C'est pourquoi elle a des affinités particulières avec le récit à la première personne et les postures énonciatives qui affichent une implication forte du narrateur. Le quotidien est l'affaire du « je », mais en tant que ce « je » est l'homme de la rue. Dans la vie quotidienne, l'homme appartient à l'« anonymat humain » et pourtant, il peut et doit dire « je ». Si, dans les romans de chacun de ces quatre romanciers, l'inscription de l'expérience quotidienne confère au texte une dimension éthique, il va de soi que les voies explorées par chacun d'entre eux sont différentes, de même que leur positionnement éthique. Nous y reviendrons bien sûr ultérieurement.

Il nous faut néanmoins tenter de nommer l'effet produit par cette prolifération des objets insignifiants. Comme l'a montré Barthes dans son fameux article, même l'insignifiance doit avoir une signification – c'est ce postulat structuraliste qui le conduit, on l'a vu, à la notion d'effet de réel –, de sorte que l'on devrait chercher la fonction de cette apparente non fonctionnalité proliférante des objets du roman contemporain. Peut-on dire, sur le modèle de « l'effet de réel », que s'est mis en place un « effet de quotidienneté » ? Effet qui se caractériserait par le caractère fragmenté, souvent ralenti, de la réalité à laquelle il donne accès, signe que cette réalité – la vie quotidienne – est fatiguée par la narration comme l'olive de Jean-Philippe Toussaint. L'« effet de quotidienneté » serait l'expression de l'expérimentation, de la mise à l'épreuve de la réalité quotidienne que propose le récit. Mais l'expression ne nous paraît pertinente que si l'on ne se méprend pas sur le sens du passage d'un effet à l'autre. Le parallélisme des deux expressions ne doit pas masquer la métamorphose que subit, d'une formule à l'autre, l'insignifiance : elle était le lieu d'un enjeu esthétique avec l'effet de réel – celui de la question de la représentation –, elle devient celui d'un enjeu éthique – celui des modalités de l'expérimentation.

¹ Jean-Marie Le Sidaner, « Entretien avec Georges Perec » [*L'Arc* n°76, 1979], art. cit., p. 28.

² Mathieu Larnaudie, « Infra-ordinarités littérales », *Inculte*, n°4, mars 2005, p. 35.

➤ L'effet de quotidienneté, un effet de lecture

En passant de l'effet de réel à l'effet de quotidienneté, du roman conçu comme moyen de représenter au roman qui, jouant avec les codes de la représentation, devient un laboratoire où s'expérimente le quotidien, un texte dont l'élaboration sollicite l'insignifiance, un autre déplacement s'opère encore. On passe, nous semble-t-il, d'un effet de structure à un effet de lecture.

C'est en effet à l'œil aiguisé du critique, lorsqu'il repère un effet de structure, que se révèle l'effet de réel, alors que l'effet de quotidienneté sollicite continuellement la participation du lecteur. Il est une opération de construction des conditions de l'expérience. Autrement dit, et pour le formuler un peu schématiquement, pour repérer l'effet de réel, pour percevoir cette insignifiance, il faut être Barthes. L'effet de quotidienneté, lui, s'éprouve lors d'une lecture certes active de l'œuvre, mais pas nécessairement critique : l'insignifiance sollicite le lecteur. Elle est certes une construction textuelle, elle est programmée par le texte, mais elle est un appel à la lecture active du lecteur, un appel à sa capacité constructive. Et lorsque l'on parle d'« effet », il s'agit là d'un effet sur le lecteur, créé par sa participation même. Philippe Hamon, lorsqu'il commente, dans « Thème et effet de réel », la définition que donne Barthes de l'effet de réel, et qu'il rapproche de l'idée de *punctum* que le critique développera par la suite, souligne bien la difficulté qu'il y a ainsi à mesurer la portée, dans l'acte de lecture, d'un détail inutile : idéalement, l'« effet de réel » se devrait d'être intense et immédiat. C'est bien ce que suggère le mot « effet ». Or, comme il le rappelle après Gérard Genette, « le détail inutile déclenche toujours une activité herméneutique importante de la part du lecteur (“à quoi cela peut-il bien servir” ?) qui arrivera toujours à fonctionnaliser le moins fonctionnalisable » (et la critique de l'effet de réel par Antoine Compagnon en est la preuve), mais surtout, « il ne peut être lu que rétroactivement, donc en relation avec une globalité », ce qui « semble peu conforme », dit-il, avec les idées d'intensité et d'immédiateté¹. L'effet de réel défini par Barthes est donc bien un effet de structure, qui suppose de connaître la structure, ce qui est le privilège du critique, ou d'une lecture rétrospective minutieuse.

L'effet de quotidienneté, fruit d'une inflation de l'insignifiance, ne nécessite pas un tel regard rétrospectif. La prolifération de l'insignifiance parle d'elle-même (au bout de quelques pages tout de même !) et sollicite véritablement le lecteur. La narration a un caractère insignifiant (c'est même le reproche que l'on a parfois fait à ces romans) mais se poursuit sans état d'âme, et l'activité herméneutique du lecteur, normalement stimulée par les détails

¹ Philippe Hamon, « Thème et effet de réel », art. cit., p. 1002.

inutiles, tendrait même sans doute à se suspendre, tant paraîtrait imposante la tâche face à cette prolifération des objets non fonctionnels, pour céder la place à une activité constructive. Nous empruntons ce dernier terme aux théories de la lecture. De cette manière, nous semble-t-il, l'expérience que programment les textes écrits à la première ou à la troisième personne, dans les conditions que nous avons déjà énoncées, peut devenir également celle du lecteur. On comprend par ce biais comment le romanesque du quotidien peut ouvrir à l'expérimentation de la quotidienneté, et dans quelle mesure il existe bien une voie d'accès pour le roman à ce quotidien *complex* mis en lumière par Michael Sheringham, un milieu, une ambiance, qui ne se représente pas mais s'expérimente si et seulement si, comme le dit Perec, on réussit à « interroger l'habituel »¹. Ce n'est donc pas un hasard si, comme l'écrit encore Michael Sheringham, « ce sont souvent des expériences romanesques où l'artifice du roman est souligné, ainsi que son manque de coïncidence avec le réel, qui témoignent d'une volonté de dire le quotidien ». Par l'ensemble de ces techniques, le récit romanesque « interpelle le lecteur dans le rapport qu'il entretient avec son vécu. En faisant de la lecture une pratique », lecture que Michel de Certeau appelle « active-activante »², ce type de « texte romanesque déclenche une pratique d'appropriation (l'essence du quotidien pour Certeau) ». Le lecteur est alors sommé « de reconnaître plutôt que de connaître »³.

L'insignifiance, lorsqu'elle est si présente dans un texte, s'éprouve plus qu'elle ne se constate. Elle est un vide, une béance, un gouffre qui embraye un certain type de rapport au texte. L'effet de quotidienneté n'est ainsi que le mouvement de retournement du regard et d'appropriation réalisé par la lecture, et programmé par le texte. Si le réalisme se fonde toujours, selon Philippe Hamon, sur du déjà-dit⁴, l'effet de quotidienneté se fonderait plutôt sur un déjà-fait, qu'il s'agirait de refaire par l'acte de lecture.

On pourrait voir dans un petit passage du *Méridien de Greenwich* une mise en abyme du lecteur que sollicite ce genre de texte. Paul et Vera se trouvent ensemble dans un bar. Vera fait part à Paul de son goût pour les spectacles religieux et les cérémonies en tous genres. Mais Paul commence à donner des signes de distraction : « Vera décrivait, décrivait, abondait en détails. Paul mit ensemble trois ou quatre détails et construisit une image avec eux ; puis retenant de son discours les seuls détails qui s'accordaient à cette image, rejetant les autres qui étaient la majorité, il obtint une forme mobile, un peu floue, nuageuse, et bercée par la voix de

¹ Georges Perec, « Approches de quoi ? », art. cit., p. 11.

² Michael Sheringham précise : « le genre de lecture qui, selon Paul Ricoeur, “applique” la fiction au réel ».

³ Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », art. cit., p. 262.

⁴ Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Poétique*, n°16, 1973, p. 411-445.

Vera » (*MG*, p. 57). On peut, certes, voir des références hétéroclites dans les descriptions de Vera : descriptions réalistes, allusion aux descriptions néo-romanesques (d'autant que selon la jeune femme, l'intérêt de ces cérémonies tient à ce quelles sont « dépourvu[es] de toute suite narrative », *MG*, p. 57), mais elles sont quoi qu'il en soit subverties par l'attitude de l'auditeur/lecteur. Paul se saisit de détails, qu'il y a tout lieu de considérer comme insignifiants, pour « construire une image ». Mais une image « mobile, un peu floue, nuageuse ». Ce n'est pas à une activité herméneutique qu'il se livre, puisqu'il rejette la majorité des détails qui ne lui conviennent pas, ce n'est pas une simple représentation réaliste qu'il active, puisque l'« image » qu'il élabore n'a pas l'apparente stabilité et l'intensité du réel réaliste. Il perçoit, dans l'insignifiance de ce qu'on lui raconte, un appel à s'approprier le réel par le biais d'une « construction » dont il fait l'expérience par la rêverie. De la sorte, l'insignifiance, non pas ponctuelle mais proliférante, joue nécessairement le rôle d'embrayeur de l'opération constructive du lecteur. Et si l'image créée est déjà « mobile » et « un peu floue » ici, elle sera véritablement dynamique, c'est-à-dire de l'ordre de l'expérimentation, si elle est associée à un mouvement narratif, comme c'est le cas dans les exemples d'insignifiance que nous avons déjà évoqués.

Le terme le plus révélateur, dans cette évocation d'une figure d'auditeur/lecteur, est bien évidemment le verbe « construire », lequel se trouve au centre des théories de la lecture sur lesquelles on peut s'appuyer pour préciser ce qu'implique de parler d'« effet de quotidienneté ». Dans l'article extrêmement éclairant que Lorenzo Bonoli consacre à cette question, « Fiction et connaissance. De la représentation à la construction »¹, le critique propose de réévaluer le statut cognitif de la fiction en reconsidérant les statuts de la « référence », de la « connaissance » et du « monde réel ». Il s'agit de

mesurer l'utilité de changer l'optique sous laquelle on considère la fiction, en passant de la perspective selon laquelle on la considère en fonction de sa capacité, ou plutôt son incapacité, à *représenter* le monde réel, à une approche qui met l'accent sur le pouvoir qu'a la fiction de *construire* des « mondes » non seulement fictionnels, mais aussi « réels ». [...]

Cette réévaluation [est] effectuée par la mise en évidence de la participation de la fiction aux processus de construction des objets de savoir, non pas en offrant des descriptions du monde réel, mais en produisant des formes, des modèles par lesquels il nous est possible de concevoir le réel².

¹ Lorenzo Bonoli, « Fiction et connaissance. De la représentation à la construction », *Poétique*, n°124, 2000, p. 485-501.

² *Ibid.*, p. 486.

Dès lors, « [l]a lecture d'un texte devient une activité essentiellement constructive non seulement du point de vue du mouvement cumulatif de la lecture, qui découle de son caractère progressif, mais surtout dans la mesure où le lecteur est appelé à donner une forme à quelque chose qui en soi n'est pas fini »¹. Cette dernière remarque paraît en particulier justifier la pertinence de ces approches pour notre corpus. Si les théories de la lecture que défend Lorenzo Bonoli se présentent en effet d'abord comme des alternatives aux approches structurales et narratologiques pour le corpus réaliste (c'est en effet son objet d'étude), et si elles ne sont donc qu'une autre façon d'envisager les textes, laquelle peut avoir, par principe ou *a priori*, ses partisans comme ses détracteurs, la prolifération de l'insignifiance nous paraît bien plutôt la justifier pour ce corpus contemporain : l'insignifiance est précisément, dans le texte, ce « quelque chose qui n'est pas fini », en attente d'une « forme ». L'insignifiance, quand elle prolifère, ouvre un espace de jeu dans le texte, dont se saisit le lecteur lorsqu'il prend plaisir à la lecture de ces récits.

Il aura donc fallu passer un temps au moins par les théories de la lecture pour mesurer ce que risquait de cacher le parallélisme des deux formules que sont l'effet de réel et l'effet de quotidienneté. Toutes deux sont bien fondées sur une théorie de l'insignifiance dans le texte, mais celle-ci s'est métamorphosée : dans le premier cas, elle est un fait de structure, dont l'enjeu est esthétique : comment représenter le réel ? Dans le second, elle est bien programmée par le texte, mais l'effet dont il est question n'est rien sans la participation du lecteur. Alors que, dans la première formule, on pourrait remplacer le mot « effet » par celui d'illusion – on parle d'ailleurs aussi d'illusion référentielle –, dans la seconde, il faut entendre l'« effet » dans son sens fort, comme quelque chose d'effectif, quelque chose qui se traduit par des actes réels : il est le nom que l'on peut donner au processus par lequel l'insignifiance sollicite le lecteur qui en retour se confronte à elle, joue avec elle tout au long du récit, et apprend, par la fiction, dans l'élan narratif, à l'expérimenter, c'est-à-dire à la voir comme support de l'expérience commune et à la prendre en charge. L'enjeu est donc cette fois-ci non plus seulement esthétique mais éthique : à travers l'effet de quotidienneté, c'est un comportement qui s'éprouve, une pratique qui appelle à un regard neuf sur le monde, sur la vie en ville et la socialité qui s'y crée, à travers de « tout petits liens » et d'infimes vibrations.

¹ *Ibid.*, p. 487.

B. De l'objet romanesque au romanesque des objets

Le passage par les théories de la lecture, que semble appeler notre corpus si l'on veut prendre la mesure de l'effet de quotidienneté, est finalement similaire à celui que repère Michel Charles lorsqu'il commente la façon dont évolue le traitement du détail chez Barthes. De fait, il montre que, de « L'effet de réel » à *La Chambre claire*, le détail insignifiant, maintenant nommé *punctum*, s'admet enfin pour ce qu'il a toujours été, « un lieu d'investissements personnels extrêmement puissants » :

Dans le premier cas, le « non-notable » renverrait à un fait du texte : l'esthétique réaliste (Flaubert a noté du non-notable pour faire vrai) ; dans le second, l'« innommable » renverrait à un fait de la réception : le « trouble » du commentateur (Barthes n'a pas su nommer parce qu'il était troublé). Quant au fond, les problématiques sont différentes, voire opposées : dans un cas, résistance à l'analyse d'un élément textuel pour lequel on invente un statut spécial, dans l'autre, intégration dans la sphère du privé d'un élément perçu d'abord comme incongru ; ou encore, dans un cas, traitement rhétorique du détail – au sens où il y a prise de distance par rapport à lui –, dans l'autre, traitement herméneutique – au sens, justement, où l'objet de l'analyse conduit, au prix d'une transformation, à un « vécu » du récepteur¹.

Contrairement au *studium*, qui « relève d'un affect moyen, presque d'un dressage », et n'est que « l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière », le *punctum*, « c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) »². Le *punctum* est donc bien un appel au lecteur, qu'il sollicite comme le fait l'insignifiance à travers l'effet de quotidienneté. Il y a pourtant un apparent paradoxe dans le fonctionnement du *punctum* : le détail insignifiant que traque Roland Barthes est un point mat dans le texte. Et pourtant, c'est lui qui se révèle le plus chargé du point de vue émotionnel. Sans doute est-ce simplement qu'il est nécessaire que l'objet, le détail, soient mats pour que le sens puisse y être projeté par le sujet. La matité d'un détail n'est que la preuve qu'aucun sens n'y a été imposé ou prévu d'avance.

Lorsque l'on considère les objets de ces romans avant tout comme des traces de la réalité sociologique dans les textes, ou encore comme les marques d'une écriture réaliste à valeur documentaire, on ne s'intéresse en fait qu'au *studium* du texte. Barthes le précise à propos de la photographie : « C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte

¹ Michel Charles, art. cit., p. 389-390.

² Roland Barthes, *La Chambre claire – Notes sur la photographie* [1980], Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 2007, p. 48-49.

comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions¹. » Seul le *punctum* « vient casser (ou scander) le *studium* ». « Cette fois, ce n'est pas moi, nous dit Barthes, qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer². »

On comprend mieux, dès lors, pourquoi les textes marqués par cet effet de quotidienneté, saturés par ces objets insignifiants, peuvent paraître réhabiliter le romanesque que le Nouveau Roman avait espéré définitivement congédier. C'est sans doute que ledit romanesque relève avant tout de celui que Barthes détache du roman et définit dans « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » : « Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie³. » La multiplication des notations d'objets insignifiants constitue autant de preuves de ce que le texte est travaillé par un nombre conséquent de *puncta*, dans lesquels le lecteur peut se sentir point, en vertu d'une communauté partagée de l'expérience quotidienne. Le roman marqué par l'effet de quotidienneté, quoique roman tant dans son projet que dans sa réception, réussit ainsi peut-être ce que Barthes jugeait impossible au roman : mais cette impossibilité n'était à l'évidence pas une incapacité générique, mais le fruit d'une définition simplifiée et commode à laquelle recourait Barthes comme tous les tenants du Nouveau Roman. Le critique avait néanmoins le mérite de rapporter cette définition réductrice à son propre sentiment de lecteur, honnêteté que n'avaient pas tous les néo-romanciers ou critiques de cette époque : « Transformer ce romanesque en roman me paraît très difficile parce que je ne m'imagine pas élaborant un objet narratif où il y aurait une histoire, c'est-à-dire essentiellement pour moi des imparfaits et des passés simples et des personnages psychologiquement plus ou moins constitués⁴. »

Le romanesque, selon cette définition, n'est plus l'effet produit par un cadre générique mais un mode de discours, une prévalence du goût pour la notation. On retrouve aisément ici les remarques que nous avons pu déjà faire au sujet des énonciations à la première personne, si caractéristiques des romans de Christian Gailly, de Christian Oster et de Jean-Philippe Toussaint, et plus encore de celles qui résonnent maintenant comme typiquement échenoziennes, ces notations assumées par le narrateur, justifiées par son expérience

¹ *Ibid.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 49.

³ Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » [1975], art. cit., p. 239.

⁴ *Ibid.*, 239-240.

quotidienne, urbaine en particulier. Volontiers enclin à laisser croire qu'il lâche le fil de son récit, le narrateur fait entendre sa voix pour le simple plaisir de souligner l'intérêt qu'il porte à une multitude de détails à première vue secondaires et sans nécessité apparente. Comme l'écrit d'ailleurs Dominique Viart, après avoir souligné que le romanesque des romans d'Echenoz déroge presque en tous points aux critères établis par Jean-Marie Schaeffer¹, « la pertinence romanesque n'a [...] que peu à voir avec l'économie diégétique. Elle s'accroche plutôt à tout élément susceptible d'être mis en relief par l'écriture »². Ainsi, « [l]'histoire qu[e] les romans d'Echenoz] prétendent raconter n'est finalement que prétexte à notations marginales, fragmentaires, saisies du réel quotidien »³.

La pratique de la notation, en tant que principe de discours, confère à ces textes une certaine légèreté facilement reconnaissable, mais l'investissement affectif dont elle est inséparable, leste la plupart de ces textes – quoique à des degrés variables – d'enjeux plus conséquents. On peut donc dire que, du roman réaliste, vite identifié – en particulier sous l'influence des discours néo-romanesques – comme la forme canonique du roman, aux romans contemporains, le statut romanesque des objets s'est tout à fait transformé, et que les textes de ces romanciers contemporains rendent tangible le passage des objets romanesques au romanesque des objets. Nous n'ignorons pas, bien sûr, la distinction que prenait soin d'établir Claude Duchet entre « objet de roman » et « objet romanesque » dans son article consacré à l'étude de *Madame Bovary* :

je parle d'objet de roman et non d'objet romanesque, celui-ci n'étant qu'un cliché, une atrophie de celui-là, et, à la limite, un résidu de langage, un signe mort. Il n'est pas particulier au roman, pas plus que le personnage romanesque. C'est la croix de ma mère ou le sauveur inespéré du mélodrame, l'annonciateur d'une péripétie, au niveau de *l'histoire* (ou de l'action). À moins qu'il n'ait valeur d'indice, dans un récit de type policier. Plus l'œuvre cependant institue son écriture et se pose comme un organisme compliqué, producteur de ses lois d'existence, moins elle aura recours à de tels artifices, étrangers au tissu narratif, à travers lesquels se trahit un code parasite et stéréotypé, et se révèle l'impuissance du récit à créer sa propre vraisemblance⁴.

Toutefois, nous entendons ici l'expression « objet romanesque » dans son sens le plus large, celui qui fait de chaque objet un réservoir d'histoires, une modalité d'accès au « cœur romantique des choses », que Claude Duchet caractérise comme « en gros, la voie

¹ Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in *Le Romanesque*, op. cit., p. 291-302.

² Dominique Viart, « Le divertissement romanesque, Jean Echenoz et l'esthétique du dégageant », *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, op. cit., p. 249.

³ *Ibid.*, p. 248.

⁴ Claude Duchet, art. cit., p. 17.

balzacienne »¹, bien que ce soit sur une citation de Flaubert qu'il s'appuie pour la justifier : « Il y a dans chaque objet banal de merveilleuses histoires². » Lorsque l'écriture marque son privilège pour le romanesque des objets, et non plus pour les objets romanesques, elle déplace l'intérêt de l'objet lui-même à celui qui remarque et note la présence desdits objets. On comprend que, tout en pointant la présence de ces objets quotidiens anodins, l'énonciateur se trouve « point » par eux. L'essentiel de la connivence qu'instaure avec le lecteur l'énonciateur, par des moyens variables selon les romanciers, a pour effet de le conduire à être point à son tour par ce « réel quotidien », « tout ce qui se passe dans la vie ». Dominique Viart parle d'ailleurs, à propos des textes de Jean Echenoz, d'« éthique de la minutie », laquelle serait la forme d'un nouvel humanisme, marqué « non plus [par] la foi aveugle dans la grandeur de l'homme et l'avènement de ses lendemains, mais [par] l'attention à ses faiblesses, à une apparente insignifiance en fait très signifiante »³.

Pourtant, il serait faux de rassembler sans distinction les effets de sens produits par une telle attention à l'insignifiance chez l'ensemble de ces romanciers. Ce qui point l'énonciateur, et à sa suite le lecteur, ne prend pas appui, chez ces quatre écrivains, sur les mêmes ressorts. Les postures éthiques ne peuvent être confondues.

C'est dans l'œuvre d'Echenoz que le romanesque des objets nous paraît le plus riche en expérimentation possible d'une vie quotidienne dont les modalités ne cessent d'être interrogées. D'une part, comme le souligne Dominique Rabaté à propos de *Un an* et *Au piano*, même si le récit est à la troisième personne, « le narrateur ne se tient pas à une distance qui lui permettrait de juger de son personnage, ou de s'en moquer. La voix narrative, en léger retrait, n'est jamais désolidarisée de Max et de Victoire. En d'autres termes, dans ces récits à la troisième personne, le narrateur ne fait pas le malin au détriment de ses personnages⁴. » L'attention prêtée au monde et à ses objets est bien une attention empathique à l'égard de l'altérité dans ses composantes les plus infimes. Comme le fait remarquer le narrateur de *Je m'en vais* : « On est ainsi, parfois, tellement sollicité par le spectacle du monde qu'on en viendrait à oublier de penser à soi » (*JMV*, p. 130). Quoique ce soient ici les femmes qui constituent l'essentiel du « spectacle du monde », et que la déclaration se colore d'une teinte litotique et ironique, elle n'en est pas moins emblématique des effets produits, dans les

¹ *Ibid.*, p. 12.

² Lettre de Flaubert à Louise Colet, 21-22 août 1846, cité par Claude Duchet, art. cit., p. 11-12.

³ Dominique Viart, « Entretien avec Bruno Blanckeman », *Prétexte*, « États de la prose », printemps 1999, p. 101.

⁴ Dominique Rabaté, « Sur le fil du récit », *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, op. cit., p. 199.

romans d'Echenoz, par ce « mode de discours [...] mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie ». D'autre part, comme le souligne Oana Panaïté à propos du narrateur d'*Un an* en particulier : « Savant et curieux, ironique et sceptique, [le narrateur] aime à conjecturer, mais se méfie de conclure, en jouant plutôt le rôle de médiateur entre la subjectivité de l'héroïne et les données du monde objectif¹ ». C'est pourquoi, « en nous faisant parcourir l'objectalité du monde, l'écriture de Jean Echenoz s'interroge sur la possibilité d'une différence interne par laquelle le monde échapperait à la pure répétition du même. [L'écriture] introduit la discontinuité et la différence, en mettant clichés narratifs et discursifs en regard de leur image déformée »². L'intérêt que le narrateur échenozien porte au monde, jusque dans ses aspects en apparence les plus anodins, s'oppose aussi bien au narcissisme qu'au didactisme ou à un enseignement surplombant. Le « savoir » des romans d'Echenoz est vivant, puisqu'il n'a trait qu'à l'expérience de celui qui est immergé dans le monde. Aucune volonté n'affleure d'en extraire un sens global et prédéterminé. La voix échenozienne se fait ainsi l'écho d'un art de vivre au quotidien. Sa capacité à se laisser distraire du fil principal de la diégèse, capacité qui constitue proprement ce romanesque des objets et du quotidien, est l'ouverture laissée à chaque instant au cœur de la fiction pour l'inattendu. Comme le résume d'ailleurs Dominique Rabaté, les événements « arrivent sur le mode beaucoup plus casuel d'un “ça peut arriver”. Ils ne transforment jamais, à la façon du roman réaliste du XIX^e siècle, le parcours du personnage principal en un destin. Au contraire, le récit d'Echenoz garde une allure souverainement libre [...] Ce qui compte le plus dans le récit d'Echenoz, dit-il encore, c'est le maintien de cette liberté événementielle, son imprévisibilité là même où tout est annoncé [...] »³. C'est ainsi qu'on peut dire aisément à sa suite qu'« [e]ntre drame et distraction, c'est toujours sur le fil que se maintient le récit »⁴.

Le romanesque des objets, dans les romans d'Echenoz, est indissociable d'une posture éthique marquée par l'ouverture au monde, aux autres, à l'étrange et à l'inconnu. Ce qui *point* le narrateur et qui, en vertu de l'effet de quotidienneté, sollicite tout autant le lecteur, c'est, nous dit Echenoz, « la dimension affective et émouvante de l'usure, de l'érosion de l'objet », lequel, comme il le reconnaît lui-même, est ainsi affecté d'une « séduction un peu

¹ Oana Panaïté, « Fiction au conditionnel. L'essai romanesque de Jean Echenoz », *Études littéraires* [Laval], vol. 37, n°2, printemps 2006, p. 174.

² *Ibid.*, p. 181.

³ *Ibid.*, p. 195.

⁴ *Ibid.*, p. 199.

paradoxe »¹ : il sauve la narration du drame et du pathos, tout en étant un lieu de condensation possible d'affects. À eux seuls, les objets suffiraient donc à caractériser la riche ambivalence des romans d'Echenoz, qui empêche de les lire selon une axiologie catégorique et autoritaire. Comme le résume parfaitement Stéphane Chaudier, « [l]e style rend un hommage ambigu au monde qu'il représente ; il s'en sépare par la conscience aiguë de ses limites. Mais cette conscience est-elle plutôt acceptation ou dénonciation ? Une telle ambivalence envers l'ordre des choses fait la force subtile de ces romans »². Loin d'Echenoz la volonté de se faire le chantre de la société de consommation, et pourtant, en pratique, ce sont les objets de celle-ci qui sont l'occasion d'un nouveau romanesque. L'éthique de l'écriture échenozienne est une posture de l'appropriation du réel par l'expérimentation de ses composantes les plus insignifiantes, un art de l'exploration des interstices, et des risques afférents.

Dans *Journal du dehors*, Annie Ernaux refusait, par souci éthique, d'insérer les détails de la vie quotidienne collective qu'elle observait dans une trame narrative, de leur donner une fonction dans un récit, parce qu'elle aurait, dit-elle, eu le sentiment d'instrumentaliser ces parts insignifiantes de la vie des anonymes. Elle déclare ainsi :

Je m'aperçois qu'il y a deux démarches possibles face aux faits réels. Ou bien les relater avec précision, dans leur brutalité, leur caractère instantané, hors de tout récit, ou les mettre de côté pour les faire (éventuellement) « servir », entrer dans un ensemble (un roman par exemple). Les fragments, comme ceux que j'écris ici, me laissent insatisfaite, j'ai besoin d'être engagée dans un travail long et construit (non soumis au hasard des jours et des rencontres). Cependant, j'ai aussi besoin de transcrire les scènes du R.E.R, les gestes et les paroles des gens *pour eux-mêmes*, sans qu'ils servent à quoi que ce soit³.

Par ses choix stylistiques et narratifs, Echenoz contourne donc l'alternative posée par Annie Ernaux. Sans renoncer au récit et au roman, il parvient à regarder la quotidienneté urbaine pour elle-même. En entremêlant le fragile mais tenace fil du récit avec le caractère fragmenté que confère à l'ensemble la présence de ce que nous avons appelé des objets défonctionnalisés, il réussit à rendre palpable « ce mouvement lié [...] par lequel nous sommes *continûment*, quoique sur le mode de la discontinuité, en rapport avec l'ensemble *indéterminé* des possibilités humaines ». De la même façon, et dans une même perspective éthique, Annie Ernaux souhaitait rassembler une « collection d'instantanés de la vie

¹ Pour ces deux citations, voir l'entretien avec Jean Echenoz en annexe, p. 465.

² Stéphane Chaudier, art. cit., p. 67.

³ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 85.

quotidienne collective »¹, en relevant « tout ce qui semble anodin et dépourvu de signification parce que trop familier ou ordinaire ». Elle affirmait alors qu'« [i]l n'y a pas de hiérarchie dans les expériences que nous avons du monde. La sensation et la réflexion que suscitent les lieux ou les objets sont indépendants de leur valeur culturelle, et l'hypermarché offre autant de sens et de vérité humaine que la salle de concert »². On peut dire que cette défonctionnalisation des objets dans les romans d'Echenoz, qui n'est autre qu'un principe de déhiérarchisation, repose sur le même postulat, que l'écrivain réussit à incorporer au roman. Comme l'indique Dominique Viart, « [l]a lecture à laquelle nous invite Echenoz [...] nous fait perdre de vue la trame, trop égarante, elle-même égarée parfois, elle ne nous attache aux détails qu'en installant la conviction de leur radicale autonomie, de leur pure gratuité. Bref, il nous invite à une lecture "dégagée" de toute préoccupation déductive »³. Mais c'est avant tout d'un quelconque jugement de valeur *a priori* que nous dégage l'écriture d'Echenoz, pour laisser ouverte la possibilité de l'expérience quotidienne, de son expérimentation, bien au-delà de sa seule représentation.

Le romanesque des objets met en œuvre, dans les romans de Jean-Philippe Toussaint, de tout autres présupposés. Comme nous l'avons déjà montré, dans les premiers romans de cet auteur, ce « mode de notation, [...] d'intérêt au réel quotidien » fraye avec le risque de la banalité. Warren Motte l'avait souligné : les objets et les meubles de *La Salle de bain* frappent notamment par leur littéralité, ils ne sont que ce qu'ils sont pour un personnage replié sur lui-même de la façon la plus morbide. Contrairement aux objets d'Echenoz, qui restent émouvants et, paradoxalement, séduisants en ce qu'ils ont incorporé le temps, les objets de Toussaint tendent à jouer l'inscription d'une sorte de présentification absolue. Ce qui compte, pour ce dernier, ce n'est pas le passé, mais l'avenir qu'il s'agit de retarder, l'écoulement du temps dont il faut empêcher le débit. Autant la posture échenozienne est celle d'une empathie et d'une ouverture à l'autre, même si elle feint de se concentrer sur les objets et non sur les êtres, leur psychologie et leurs affects, autant la posture toussaintienne met l'autre à distance et envisage le monde des objets comme un rempart aux contacts. Les personnages de Toussaint se posent en solipsistes égoïstes sans cesse agressés par les contraintes quotidiennes de la vie sociale, et n'hésitent pas en retour à violenter leurs interlocuteurs. Le récit à la troisième personne de *Monsieur* ne cesse de le mettre en scène. Monsieur cache en effet,

¹ *Ibid.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Dominique Viart, « Le divertissement romanesque, Jean Echenoz et l'esthétique du dégagement », art. cit., p. 252.

derrière son apathie, une violence inquiétante : « Il devait, et il le savait bien, essayer de s'énervier un peu dans les circonstances de la vie [...] de manière à éviter que toute la tension qu'il emmagasinait n'explosât d'un seul coup. » (*M*, p. 84). Le personnage-narrateur de *La Salle de bain*, dans le vaporetto à Venise, ne sait qu'admettre son inquiétude : « je ne voyais qu'une hostilité diffuse, pas même dirigée contre moi » (p. 117) ; il expulsera toute sa violence en envoyant une fléchette dans le front de la femme qu'il est censé aimer. On se souvient par ailleurs du plaisir qu'il prend à « demander des renseignements à des gens pressés », et de la façon dont il détourne à cette occasion les règles de politesse, prétendant leur « bloqu[er] courtoisement le passage » (*SDB*, p. 63). Le héros de *L'Appareil photo* semble entretenir des relations humaines plus pacifiques, mais son rapport à la réalité est sans cesse caractérisé comme un « combat » perdu d'avance : « la réalité à laquelle je me heurtais, bien loin de marquer le moindre signe d'essoufflement, semblait s'être peu à peu durcie autour de moi et, me trouvant désormais dans l'incapacité de m'extraire de cette réalité de pierre qui m'entourait de toutes parts, je voyais à présent mon élan comme un surgissement de forces arrachantes à jamais prisonnier de la pierre. » (*APh*, p. 56). Et si *La Télévision* paraît marquer la fin d'une dépression dont témoignait la progression rampante de la banalité, le personnage ne se départ pas pour autant de sa goujaterie. Symptomatique, à cet égard, est sa réaction face à Méchélius, qu'il considère comme un fâcheux : « ses problèmes de santé, ses idées de retraite et sa mélancolie, tout cela m'était assez pénible à supporter, et, sans prévenir, je sautai d'un coup dans l'eau en me bouchant le nez et me laissai descendre jusqu'au fond du bassin, sans plus faire le moindre mouvement. [...] Méchélius me regardait faire, un peu surpris, j'étais arrivé à mes fins (je l'avais complètement refroidi) [...]. » (*T*, p. 203).

De manière significative, la pratique de la notation, pourtant partagée par bien des narrateurs de Jean-Philippe Toussaint, est même dévaluée dans *La Télévision* : le héros, qui prend régulièrement des notes dans un carnet pour préparer son travail sur Titien Vecellio, en vient à avouer : « je ne retrouvais jamais rien de bien intéressant dans toutes ces notes que j'avais prises au jour le jour » (*T*, p. 190-191). Peut-être ce manque d'intérêt provient-il seulement de ce que lesdites notes relèvent du domaine des idées, des pensées, et non des affects. Elles ont pour objet les modalités de la représentation dans le tableau du Titien, et non la tentative de rendre compte d'une expérience de « tout ce qui se passe dans la vie ». De même, alors que le récit semble bien souvent porté par l'enchaînement d'énonciations réalisées sur le mode de l'anecdote, ce mode de discours est renvoyé à sa profonde vacuité dans *Monsieur* : lorsqu'il fait la connaissance d'Anna Bruckardt, ce sont les anecdotes qui

emblématisent la pauvreté émotionnelle de leur relation naissante. En effet, « ils se racontaient des anecdotes, plutôt, chacun leur tour, qui, à mesure qu'ils les accumulaient, devenaient de plus en plus insignifiantes » (*M*, p. 94). Jamais ils « ne se lassaient [...] de se raconter des anecdotes, se faisant part, les coudes sur la table, de petits faits compliqués qui ne les concernaient pas » (*M*, p. 94). C'est d'ailleurs ce mode de discours qui définit « Monsieur, un puits d'anecdotes » (*M*, p. 101). Évidemment, on comprend facilement ce qui fait ici défaut : les faits rapportés « ne les concernaient pas », et le sujet est donc absent de ces discours, il ne s'y met jamais en jeu. Cet absentement du sujet à son discours est tout à fait cohérent avec le dispositif textuel du roman, le seul pour lequel Toussaint ait fait le choix de la troisième personne, et dont le héros n'est désigné que par son état civil. Mais il constitue aussi un prisme à travers lequel peut sans doute se lire la difficulté du positionnement éthique de l'ensemble de ses romans, où se déploient les hésitations d'une écriture qui oscille entre un intérêt jouissif et virtuellement créatif pour le « réel quotidien » – par le biais de l'humour notamment –, et le repli asséchant et solipsiste dans une dimension de l'existence qui n'est plus riche qu'on ne croit que si l'on y trouve une aire de jeu pour le je, ce qui n'est qu'épisodiquement le cas dans les romans de Toussaint.

L'anecdote a un tout autre statut dans les romans de Christian Oster. Elle est la manifestation, dans le discours, de la vie qui anime le sujet. On l'a déjà mentionné, *a contrario*, le couple en crise de *Loin d'Odile* perd toute capacité à raconter des anecdotes : « De l'anecdotique, parfois, mais même pas senti, ne débouchant jamais, par exemple sur du général. Or tous les deux, en temps normal, adoraient généraliser l'anecdotique. C'était leur côté entier » (*LO*, p. 52). L'enjeu du roman est alors en quelque sorte de redonner sa possibilité au romanesque du quotidien, dont le romanesque des objets est le meilleur baromètre. La mouche de *Loin d'Odile*, qui retient obsessionnellement l'attention du personnage-narrateur dans la première partie du roman, incarne d'ailleurs ce mouvement de retour microscopique à la vie, dérisoire aux yeux de tous, mais essentiel à l'échelle du sujet : « Car, au vrai, la mouche était devenue un détail. C'était, toutefois, un détail qui me tenait encore à cœur. En outre, c'était un détail vivant. Et je ne disposais pas, dans ce que par commodité je continuais d'appeler ma vie, d'une flopée de détails vivants. Je m'avançais plutôt dans l'existence à la tête d'un cortège de détails morts » (*LO*, p. 29).

Les romans d'Oster sont ainsi les seuls de notre corpus à reposer ouvertement sur le modèle traditionnellement romanesque de la transformation, ce qui noue de manière

relativement différente les enjeux éthiques et esthétiques de cette écriture du quotidien. Christian Oster évoque ainsi son entreprise romanesque :

Comme je parlais de moi, de ce que j'étais, c'est-à-dire rien sauf quelqu'un qui essaye d'écrire – mais j'en fais plus ou moins toujours abstraction dans mes romans – je me disais que j'allais donner corps à un personnage qui est tout à fait commun, dans ses goûts, sa position sociale, etc. Sauf dans son rapport avec les amours, puisque malheureusement, si je puis dire, c'est justement le seul thème que j'aie réussi à traiter jusqu'ici. Je voulais faire accéder à un statut héroïque un personnage absolument ordinaire. Il devient héroïque par son autodépassement à l'occasion de la rencontre amoureuse. C'est ce qui le pousse à agir, c'est ce qui l'élève finalement, ou qui l'abaisse, le fait changer de position¹.

Cette attente de transformation liée à la narration est d'ailleurs assumée et commentée par le personnage de *Mon grand appartement* : « Si ma vie, alors, n'eût été qu'une histoire, une histoire dans un livre, Jean à coup sûr m'y eût conservé une place . [...] En tant qu'auteur, il m'eût fait progresser. Bref, j'attendais qu'il précisât mon rôle. » (*MGA*, p. 184).

Le quotidien apparaît donc d'abord comme un terrain romanesque, sur lequel peut se détacher une histoire :

Oui, le quotidien, à travers les objets, serait une sorte de dimension moderne du romanesque. Mais je n'irai peut-être pas jusqu'à l'affirmer aussi massivement, parce qu'encore une fois j'ai besoin d'une histoire, avec des hommes et des femmes de chair. Le quotidien de ces hommes et ces femmes, je le ressens très instinctivement. On est chez soi, dans un fauteuil, on va sortir, prendre le métro... c'est la vie, ça... Pascal Bruckner avait écrit *L'Aventure est au coin de la rue*. C'est bien ça, l'aventure au coin du quotidien. Pas besoin d'aller à l'autre bout du monde²!

Ce n'est qu'ensuite qu'il est une valeur de mesure des progrès des émotions du sujet. Et celles-ci sont toujours exclusivement d'ordre amoureux. Le privilège accordé au sentiment amoureux semble résoudre le dilemme dans lequel s'enferment l'esthétique et l'éthique chez Christian Oster : soulignant l'écart rhétorique auquel se livre constamment l'écriture du romancier en instaurant la rencontre de l'imparfait du subjonctif et des réalités quotidiennes les plus triviales, Pascal Mougin y voit le témoignage d'un « débat intérieur » :

tandis que la préciosité met à distance un certain goût du trivial (le personnage se moque ainsi de son rapport complaisant avec l'infra-ordinaire), inversement l'intérêt surjoué, la complaisance exagérément feinte à l'égard de ce trivial (des pages sur une envie de Coca-Cola) pardonne les prétentions au beau style, ridiculise le précieux. Les deux attitudes contraires s'exonèrent donc mutuellement dans un double mouvement d'ironie. Si bien qu'il s'agit moins pour Oster ou son

¹ Voir l'entretien avec Christian Oster en annexe, p. 475

² *Idem*.

narrateur de traquer les ridicules du temps que de composer avec ses propres tiraillements : une immersion non assumée dans l'actuel, une nostalgie classique, mais un détachement impossible, situation dont la tension équivoque entre préciosité et autodérision sanctionne l'impasse¹.

Le primat narratif du sentiment amoureux déplace ou dépasse alors cette apparente aporie, la reléguant au statut de circonstance contingente de la rencontre. Comme l'observe Pascal Mougin, la devise des narrateurs d'Oster semble se résumer à un « Adieu le social, vive les femmes »². Que l'histoire d'amour s'avère un échec ou une réussite, la composante banale de la vie quotidienne est rapidement évacuée par la seule existence de l'aventure. Et si les romans d'Oster se font bons « conducteur[s] de quotidienneté », s'ils nous donnent à expérimenter ce niveau de l'expérience humaine, ce n'est pas pour autant qu'ils en déploient la palette la plus large qui soit. Le narrateur n'est peut-être pas si confiant dans les vertus du romanesque des objets qu'il puisse en assumer pleinement la complexité et la variété. Ce qui le *point* dans ces objets insignifiants du quotidien est ce que Pascal Mougin nomme encore « le complexe du littéraire »³ : « un conflit entre littérarité, 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 »⁴. Le personnage-narrateur d'Oster serait en fait « 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 »⁵. Potentiellement aussi ambivalente que celle des romans d'Echenoz, la quotidienneté chez Oster se trouve finalement quasi désambiguïsée au profit d'un romanesque plus conventionnel des affects, ce qui est aussi, en soi, un choix éthique. On peut donc considérer que la posture éthique de l'écriture de la quotidienneté chez Christian Oster est finalement moins ambiguë, moins complexe et, sans doute, moins riche aussi que chez Echenoz, bien que les affects en soient *a priori* plus universels et plus créateurs que ceux, délibérément individualistes, des romans de Toussaint.

Chez Christian Gailly enfin, le romanesque des objets se conquiert peu à peu, au fil des romans, au prix d'une lutte avec une vie quotidienne sentie comme un enracinement forcé dans un ici-bas douloureux. Le narrateur de *Dit-il* s'en plaint ouvertement : « il y a des moments où la permanence des choses m'est tellement irrespirable, que j'aimerais qu'une

¹ Pascal Mougin, « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster : une tentation problématique », *Les Minimalistes*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 21-31 juillet 2003, à paraître.

² Pascal Mougin, « “Au diable la peinture sociale” : enjeux et limites d'une position de principe. À partir des romans de Christian Oster », *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, *op. cit.*, p. 228.

³ *Ibid.*, p. 232.

⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁵ *Ibid.*, p. 237.

guerre fasse table rase de tout. » (*DI*, p. 141). Certes, le narrateur affirme d'entrée de jeu un intérêt pour tout ce qui se passe dans la vie, ce qui semble faire écho à la définition du romanesque proposée par Barthes : « J'aime bien regarder en passant les commerçants dans leur boutique, je me pose des questions sur leur vie quand je passe » (*DI*, p. 10). Mais, comme le signale sans doute stylistiquement la lourde répétition du verbe « passer », cet intérêt ne se déploie encore que dans un cadre sémantique et psychique relativement étroit et borné. Le récit, en tant qu'acte énonciatif, se fait ainsi, chez Gailly, principe de respiration. Même s'il n'a rien à dire, le narrateur ne doit pas renoncer à prendre en charge son récit, lequel lui insuffle l'air qu'il respire, autrement dit lui permet de sortir de lui-même et de ne pas étouffer dans un monde saturé d'objets. Il lui faut faire circuler l'air dans sa quotidienneté, pour que celle-ci devienne une réelle *vie* quotidienne. Les romans de Christian Gailly se font d'ailleurs peu à peu moins pesants, comme si ce souffle et ce rythme étaient progressivement conquis.

Comme Barthes, et en héritier direct du Nouveau Roman, le narrateur de Christian Gailly répugne à écrire des romans, structurés par une histoire et par l'alternance du passé simple et de l'imparfait. Pour autant, il ne renonce surtout pas à tenter de donner corps à un certain romanesque, quoique il n'emploie évidemment jamais le mot. Le mode de discours qu'est la notation, auquel l'anecdote donne une existence plus visible, en est la meilleure preuve. Tenté un moment d'évacuer ce qui se présente au premier abord comme superflu, le narrateur de *K. 622* inverse ou plutôt supprime toute hiérarchie dans l'ordre de son discours :

Il faudra y mettre de l'ordre, classer tout ça, éliminer toute remarque étrangère au récit, seulement je crois qu'aucune remarque n'est étrangère au récit, d'une part, elles sont la terre de mon récit, la terre qui le nourrit, sans elles je crève, c'est l'asphyxie, et comme d'autre part je souhaite tout partager avec le lecteur, dont je suppose qu'il partage ma répugnance pour les récits nickels au passé simple, je ne vais rien changer, je vais livrer le tout tel quel. (*K*, p. 16-17).

On peut voir en première approche, dans ce passage, un héritage des professions de foi textualistes. Mais on ne peut manquer aussi surtout de souligner la prise en considération affichée du lecteur, qui gomme de l'écriture toute tentation autotélique. C'est pourquoi il nous semble que les « remarque[s] » dont il est ici question sont bien davantage les traces de l'inscription dans le texte d'un sujet « romanesque », dans un sens assez proche de celui où l'entendait Barthes. Plus qu'une posture éthique stable, c'est un questionnement qui sous-tend les romans de Gailly : le sujet qui s'y énonce n'est pas un sujet assuré, mais un sujet qui tente de se rassurer et de s'assurer de son existence sans jamais en être quitte. La remarque que se fait Paul à lui-même, dans *Be-Bop*, pourrait illustrer l'un des aspects les plus évidents de cette quête, à savoir la multiplicité des énonciateurs de tout énoncé, de toute pensée produite par le

sujet : « ça l'énerve de penser avec des idées empruntées, mais sinon comment penser ?, l'idée même d'une pensée personnelle le fait plutôt sourire, autant ne pas penser, il laisse tomber, se contente de se dire des bêtises, ça se passe toujours comme ça quand il n'arrive pas à être intelligent, autant dire tout le temps » (BB, p. 115-116). La réalité quotidienne à laquelle se confronte l'énonciation, tout comme la figure du lecteur devant qui et pour qui s'énonce la parole romanesque, constituent ainsi des pôles autour desquels se cherche le sujet. C'est sans doute cette errance constitutive du texte qui permettrait de considérer que le romanesque des objets, et le sujet romanesque qui en est indissociable, inscrivent dans le roman les contours d'un « sujet » tel que le redéfinit Henri Meschonnic :

Il y a une poétique du rythme quand l'organisation du mouvement de la parole dans l'écriture est le fait d'un sujet spécifique, qu'on appellera sujet du poème. Ce sujet fait que l'organisation du langage est une subjectivation générale, et maximale, du discours, telle que le discours est transformé par le sujet et que le sujet advient seulement par cette transformation même.

[...] Le *sujet*, dans un texte, tout en étant un sujet de langage, ne peut pas être le sujet de l'énonciation dans le discours, au sens de Benvéniste, parce que ce sujet reste un sujet linguistique. On a déjà dit qu'il ne pouvait pas non plus s'agir du sujet freudien [...]. Il ne s'agit pas davantage du sujet philosophique, conscient-unitaire-volontaire. Ni du sujet de la connaissance. Ni du sujet du droit. Ni de l'individu qui prend la parole. Il faut donc postuler un sujet spécifique, sujet du poème, sujet de l'art. Ce sujet, sujet de l'écriture, produit un effet spécifique sur le sujet de la lecture. Tout ce que *fait* son discours constitue de part en part la subjectivation de son discours : à la limite, tout ce qui est dans ce discours porte la marque reconnaissable de ce sujet¹.

Il faudrait bien sûr, pour légitimer le recours ici à ce propos, noter le rythme et la prosodie dans ces textes selon les principes remis au jour par Henri Meschonnic. Mais dès lors que Gérard Dessons et Henri Meschonnic soulignent bien que, « [d]u point de vue du rythme, le discours est le mouvement de cette parole, où l'énonciateur, mais aussi l'époque, la culture s'inscrivent », l'errance du sujet « romanesque » dans les romans de Christian Gailly, qui s'affronte aussi bien à la réalité matérielle la plus contemporaine qu'aux modèles littéraires dont il assume l'héritage, peut assurément constituer l'indice de la forte subjectivisation du discours². La question du lien qu'entretiennent esthétique et éthique dans ces romans ne se pose ainsi pas en termes de système de valeurs, mais d'une plus ou moins grande oralité du texte, si, comme l'affirment encore Gérard Dessons et Henri Meschonnic, « avec l'*oralité*, c'est exactement du rythme au sens nouveau d'*organisation du mouvement*

¹ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme – Des vers et des proses*, Dunod, 1998, p. 43-44.

² *Ibid.*, p. 43-44 : « *Subjectivisation du discours* désigne l'effet de ce qui apparaît dans un texte quand on y considère le fonctionnement du rythme comme la matière d'une sémantique spécifique, d'une activité qui n'est pas celle de la désignation du sens mais la constitution de séries rythmiques et prosodiques. »

d'une parole dans le langage qu'il s'agit [...]. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite¹. » Où l'on retrouve donc la possibilité d'une écriture qui ne soit plus représentation mais reconduction d'une expérience de la quotidienneté.

C. Annie Ernaux, du roman renié au romanesque retrouvé

Toute l'œuvre d'Annie Ernaux, des *Armoires vides* au dernier livre paru à ce jour, *Les Années*², est habitée par une interrogation sur les moyens littéraires propres à rendre compte d'une expérience. C'est d'abord vers le roman que s'est tournée l'auteure, avant d'y renoncer à partir de *La Place*. Il ne s'agissait plus, en effet, de rendre seulement compte de sa propre expérience, mais aussi de celle de son père, à l'égard duquel le discours distancié, véhément et ironique dont elle faisait preuve jusqu'alors ne lui paraissait plus possible. Dans les nombreux entretiens qu'elle a accordés à la presse et aux revues universitaires, Annie Ernaux insiste pourtant surtout, lorsqu'elle revient sur son abandon du roman, sur le choix qu'elle a fait à ce moment-là du « réel ». Le roman est consciemment rejeté parce qu'il est, selon elle, du côté de la fiction³. Il nous semble néanmoins qu'il serait plus juste de dire que c'est le désir de transmettre et de rendre sensible une expérience du réel, d'ailleurs souvent fondue avec une expérience de la quotidienneté, qui permet de rendre compte, sur les plans éthiques et esthétiques, d'un tel choix. L'inconvénient du roman tel qu'Annie Ernaux le conçoit est en effet sa tendance à *représenter* ce qu'il évoque. Comme elle le remarque d'ailleurs à propos de son premier roman : « Le roman représente (il s'agit bien de *mimesis*) la vision d'un "je" petite fille, à l'aise dans son milieu d'origine, découvrant à l'école privée d'autres règles, un autre monde, apprenant à vivre dans deux mondes à la fois, d'abord sans difficulté, puis avec rejet du premier monde et des parents à l'adolescence⁴. » Or, à partir de *La Place*, la représentation – qui est d'abord pour elle un point de vue sur une tranche de vie – ne suffit

¹ *Ibid.*, p. 45-46.

² Annie Ernaux, *Les Années*, Gallimard, 2008.

³ On se référera, parmi de nombreuses références, à l'entretien avec Philippe Vilain, « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question », *Roman 20/50*, n°24, décembre 1997, et en particulier au p. 143-145 : « Le cadre de cette démarche de recherche a été une forme héritée, le roman, abandonné, comme je l'ai expliqué plus haut, pour non pas "le récit" comme genre, mais je dirais plutôt le non-roman ou plutôt "non-fiction novel" comme disent les anglo-saxons. [...] Le choix de partir à la recherche de la réalité, en dehors d'une construction romanesque, à partir de *La Place*, a entraîné aussi un désir d'avoir une écriture presque "transparente", laissant parler la force du réel. »

⁴ *Ibid.*, p. 142.

plus : elle exprime bien le regard porté sur une expérience, mais elle perd les spécificités du vécu de cette expérience. *La Place* s'efforce ainsi de rendre sensibles « les limites et la couleur du monde où vécut mon père, écrit la narratrice, où j'ai vécu aussi » (*P*, p. 46). C'est encore la volonté de rendre sensible l'expérience vécue qui motive le choix de la forme de *Passion simple* :

Je ne fais pas le récit d'une liaison, je ne raconte pas une histoire (qui m'échappe pour moitié) avec une chronologie précise, « il vint le 11 novembre », ou approximative, « des semaines passèrent ». [...] Et il n'y a naturellement ici, dans l'énumération et la description des faits, ni ironie ni dérision, qui sont des façons de raconter les choses aux autres ou à soi-même après les avoir vécues, non de les éprouver sur le moment. (*PS*, p. 30)

C'est, de manière privilégiée, le statut des objets dans le texte qui permet de prendre la mesure des ressorts d'une écriture se voulant l'équivalent de l'expérience du réel. C'est à travers eux, nous semble-t-il, que se joue dans le texte la possibilité, pour Annie Ernaux, d'accomplir ou non le projet énoncé dans *Les Années*, « rendre la dimension vécue de l'Histoire » (*LA*, p. 239).

Or, on apprend dans *Les Années* qu'au moment même où elle renonçait au roman, Annie Ernaux était encore habitée par le désir d'écrire un « roman total » :

l'idée lui est venue d'écrire « une sorte de destin de femme », entre 1940 et 1985, quelque chose comme *Une vie* de Maupassant, qui ferait ressentir le passage du temps en elle et hors d'elle, un « roman total » qui s'achèverait dans la dépossession des êtres et des choses, parents, mari, enfants qui partent de la maison, meubles vendus. Elle a peur de se perdre dans la multiplicité des objets de la réalité à saisir. Et comment pourrait-elle organiser cette mémoire accumulée d'événements, de faits divers, de milliers de journées qui la conduisent jusqu'à aujourd'hui. (*LA*, p. 158)

Mais,

[a]u moment de commencer, elle achoppe toujours sur les mêmes problèmes : comment représenter à la fois le passage du temps historique, le changement des choses, des idées, des mœurs et l'intime de cette femme, faire coïncider la fresque de quarante-cinq années et la recherche d'un moi hors de l'Histoire, celui des moments suspendus dont elle faisait des poèmes à vingt ans, *Solitude*, etc. (*LA*, p. 179)

Le projet échoue tant qu'il est posé en terme de représentation, précisément parce que ce qu'elle cherche n'est pas de cet ordre-là, mais de celui de l'expérience. Il aboutit plus de vingt ans plus tard. Si l'on s'en tient au critère de fictionnalité énoncé par Annie Ernaux, *Les Années* n'est finalement pas un roman. Pourtant, il en a l'ampleur et le souffle, et il nous semble qu'au-delà du matériau autobiographique qui conduit son auteure à le qualifier d'

« autobiographie impersonnelle » (*LA*, p. 240), on peut le concevoir, sur un plan plus formel, comme un avatar du roman, qui contournerait cependant l'écueil de la représentation et du piège des significations, pour y substituer l'expérience d'une relation au monde en constante redéfinition. Il est le fruit d'un renoncement à une forme de roman qui cède la place à un romanesque renouvelé. Si, comme l'écrit Annie Ernaux dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », « l'unicité, la cohérence auxquelles aboutit une œuvre [...] doivent être mises en danger toutes les fois que c'est possible » (*JSSN*, p. 12), on peut dire, comme on le verra, que les objets sont l'un des éléments majeurs qui permettent au texte de se mettre constamment en danger, en mettant en tension, d'œuvre en œuvre, les ressorts de la représentation et ceux de l'expérimentation.

Pour comprendre le rôle décisif que jouent les objets dans l'œuvre d'Annie Ernaux, et dans les choix éthiques et formels qu'elle fait, on peut partir d'une citation que l'on trouve dans les premières pages des *Années*. Juste après les quelques pages dans lesquelles la narratrice a énuméré, pour en conserver la trace, des images gardées en mémoire, on lit en effet la phrase suivante, dont nous supprimons ici l'énumération centrale : « S'annuleront subitement les milliers de mots qui ont servi à nommer les choses [...] les expressions hors d'usage, réentendues par hasard, brusquement précieuses comme des objets perdus et retrouvés dont on se demande comment elles se sont conservées. » (*LA*, p. 15-16). C'est évidemment la comparaison qui retient tout particulièrement notre attention, puisqu'elle rapproche et met sur le même plan les mots et les objets. Si les paroles prononcées ou entendues peuvent être l'équivalent d'objets, écrire des mots va alors revenir en quelque sorte à manipuler et disposer devant soi et devant le lecteur des objets. Écrire est ainsi laisser ou créer une trace, et la rendre aussi visible qu'une preuve. Cela n'a rien de surprenant si l'on a remarqué ce que déclarait Annie Ernaux dans *La Vie extérieure* : « Écrire cela, et tout ce que j'écris ici, comme preuve » (*VE*, p. 36). Cela n'a rien non plus de surprenant si l'on a noté que la narratrice de *La Honte* avoue chercher « toujours à écrire dans cette langue matérielle » (*LH*, p. 73-74) Quant à la voix qui s'exprime un chapitre sur deux dans *L'Usage de la photo* elle n'admet connaître « que la langue des choses, des traces matérielles, visibles » (*UP*, p. 121).

Les objets quotidiens sont si intimement liés à la langue d'Annie Ernaux, que l'on peut considérer que son écriture et les formes qu'elle prend épousent, tout autant qu'elles sont modelées par elles, les différentes valeurs dont peuvent être chargés les objets. En tant que réalité matérielle, ceux-ci sont en effet chez elle constamment ambivalents. D'une part, sa

matérialité renvoie sans doute d'abord l'objet à la notion de solidité et, malgré l'usure qui l'affecte, il est une trace matérielle associée à la durée et à la permanence. L'objet est du passé conservé. Mais l'objet, en particulier à l'ère de la société de consommation, devient aussi l'emblème du périssable, du consommable et du jetable, il est donc associé non plus à la permanence, mais à un éphémère qui met au défi l'écriture. D'autre part, comme l'objet se définit entre autres par sa maniabilité, il renvoie toujours métonymiquement aux gestes qui lui sont ou lui ont été associés. Il peut ainsi être le support d'une expérience quotidienne que le texte tend à rendre comme palpable. Mais l'objet est aussi le support de désirs et de fantasmes, tout autant propice à la rêverie, support d'affects et stimulant de l'imaginaire, qu'emblème de ces désirs violents, brefs et finalement décevants que fait naître la société d'abondance. Il peut alors ouvrir la voie, dans le texte, à une représentation axiologisée des modes de vie et de pensée. Enfin, les objets dont on se souvient sont toujours liés à une histoire personnelle, ils sont chargés d'un sens pour soi, comme ceux associés à l'histoire d'amour de la narratrice de *Passion simple*¹, ou comme la ceinture noire dont a rêvé tout un été l'adolescente Annie D.². Mais ils sont dans le même temps aussi marqueurs d'époque, traces d'une histoire collective et d'une vie quotidienne commune. On le voit, l'objet est à même de cristalliser le projet constamment revendiqué par Annie Ernaux, à savoir s'appuyer sur l'intime pour atteindre une vérité collective. Il réunit en un même lieu du texte les aspirations en apparence contradictoires de l'auto-socio-biographie³, de l'ethnologie de soi-même⁴, ou de l'autobiographie impersonnelle.

Notre hypothèse est que cette constante ambivalence des objets travaille particulièrement les textes d'Annie Ernaux, et que la tension entre ces différents aspects – ou le primat momentané de l'un ou l'autre – tend à susciter des formes d'écriture différentes et à reformuler sans cesse la question du récit et de la narration. C'est autour des transformations du statut des objets que se joue la présence du réel dans le texte et la possibilité de son expérimentation, conduisant Annie Ernaux à accomplir le trajet du roman renié au romanesque retrouvé.

Nous ne nous attarderons pas sur *La Femme gelée*, dont nous avons déjà souligné, dans notre deuxième partie, les liens étroits entre une forme thétique et critique et les objets-

¹ Annie Ernaux, *Passion simple*, op. cit., p. 20 : « J'aurais voulu conserver tel quel ce désordre où tout objet signifiait un geste, un moment, qui composait un tableau dont la force et la douleur ne seront jamais atteintes pour moi par aucun autre dans un musée. »

² Annie Ernaux, *La Honte*, op. cit., p. 101.

³ Pour plus de détails, on se reportera à notre livre, *La Place et La Honte d'Annie Ernaux*, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 2005, p. 43-48.

⁴ Annie Ernaux, *La Honte*, op. cit., p. 40 : « Être en somme ethnologue de moi-même. »

signes de la société de consommation. Nous rappellerons seulement que la forme romanesque représente le quotidien comme le lieu de l'aliénation pour la femme, et que c'est en particulier par le biais des objets que la différence sexuelle va se faire ressentir. Même si le roman est construit sur le modèle d'une quête, le point d'arrivée en est déjà connu à l'avance (l'héroïne deviendra une « femme gelée »). Ce sont les modalités d'un processus, d'un mécanisme systématique et implacable, qui sont alors mises en évidence par la narratrice. Et la forme romanesque, qui repose ici sur une linéarité assez traditionnelle, est particulièrement efficace pour accomplir un tel projet. Non seulement, bien sûr, parce qu'elle a, de manière privilégiée, à voir avec la question du temps, de son déroulement, et de la possibilité de dévoilement d'un processus, d'une transformation. Mais aussi, comme nous l'avons déjà souligné, parce que les ressorts de l'écriture romanesque se trouvent ici analogues à ceux du système des objets propres à la société de consommation¹.

Alors que, dans *La Femme gelée*, les objets du roman cristallisaient le ressentiment de la narratrice qui les prenait en détestation, si l'on fait un saut quelques livres plus loin, dans *Journal du dehors*, on entend tout au contraire Annie Ernaux affirmer son « lien aux choses si émouvant » (JDD, p. 87). La forme du texte est par ailleurs tout autre, on le sait, puisqu'il s'agit de l'écriture fragmentée d'un journal. On se souvient que, réfléchissant à sa pratique d'écriture, la narratrice distinguait deux attitudes face aux faits réels², et en concluait que ce qu'elle faisait dans ce journal en écrivant ces micro-scènes était une façon de retranscrire « les scènes du RER, les gestes et les paroles des gens *pour eux-mêmes*, sans qu'ils servent à quoi que ce soit » (JDD, p. 85). On voit bien ce qui était reproché au roman et à la narrativité en général : tout y a une fonction, une utilité au regard d'un ensemble plus vaste et fermé, comme dans *La Femme gelée*. Or Annie Ernaux veut se tenir au plus près du réel, pratiquer, dit-elle, une « écriture photographique du réel » (JDD, p. 9) et envisager les choses et les gens en et pour eux-mêmes. Alors que le roman permet une représentation de la vie quotidienne, l'« ethnotexte » (JDD, p. 64-65) vise à rendre sensible une *expérience* de la quotidienneté, telle qu'elle est vécue dans le présent de sa réalisation, sans finalité.

¹ Voir notre Partie II, chapitre 2, A.. *La Femme gelée* d'Annie Ernaux : le piège des objets.

² Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit. p. 85 : « Je m'aperçois qu'il y a deux démarches possibles face aux faits réels. Ou bien les relater avec précision, dans leur brutalité, leur caractère instantané, hors de tout récit, ou les mettre de côté pour les faire (éventuellement) "servir", me laissant insatisfaite, j'ai besoin d'être engagée dans un travail long et construit (non soumis au hasard des jours et des rencontres). Cependant, j'ai aussi besoin de transcrire les scènes du RER, les gestes et les paroles des gens *pour eux-mêmes*, sans qu'ils servent à quoi que ce soit. »

Les fragments de *Journal du dehors*, comme ceux de *La Vie extérieure*, s'organisent ainsi autour de scènes de la vie quotidienne qui ont suscité chez l'observatrice une émotion¹. Presque toutes prennent appui sur la présence d'un ou plusieurs objets, et ce sont souvent ceux-ci qui contiennent la charge émotive de ces « instantanés de la vie quotidienne collective » (*JDD*, p. 8). L'objet quotidien est en effet celui qu'on s'est approprié par l'usage régulier qu'on en a fait, celui à l'égard duquel l'usage de l'adjectif possessif marque le lien de familiarité. Mais la pratique qu'il implique est commune, et en cela il se fait signe de l'en-commun. Indissociable des gestes qu'il appelle, il évoque toujours le corps qui en permet l'usage. Les objets abandonnés sur un terrain vague dans *Journal du dehors* sont des « [s]ignes de présence accumulés » (*JDD*, p. 27), la preuve d'une présence corporelle qui a eu lieu. L'émotion est ici en grande partie liée à ce que la trace matérielle conserve d'un moment de vie dont on ne sait rien, si ce n'est qu'il a eu lieu. D'ailleurs, comme le note Annie Ernaux dans *La Vie extérieure*, au moment des soldes, lorsqu'une « immense convoitise emplit l'espace [...], les gens cherchent quelque chose qui les aide à vivre, un secours contre le temps et la mort » (*VE*, p. 127). Solution vaine, sans doute, mais si compréhensible, que la forme fragmentée l'accueille, évitant le discours thétique et le sens imposé. La micro-scène rejette le discours critique surplombant et permet l'empathie à l'égard de ce qui n'est que la réalité humaine dans toutes ses faiblesses, ses fragilités et ses imperfections, et ne fait qu'en noter l'évidente présence. Comme le résume cette formule du *Journal*, il n'y a « pas de hiérarchie dans les expériences que nous avons du monde [...], l'hypermarché offre autant de vérité humaine que la salle de concert » (*JDD*, p. 9). On mesure encore le chemin parcouru depuis *La Femme gelée* à ces réflexions de *La Vie extérieure* : « Dans Auchan désert, ce matin, sensation pure de bonheur. Je voyage au milieu de l'abondance, entre les rayons et les étals, sans consulter ma liste de courses, sans souci de l'heure, butinant ça et là quelques nourritures, comme dans un jardin » (*VE*, p. 115).

C'est qu'entre les deux, évidemment, il y a eu notamment *La Place*, qui a permis à la relation aux objets de se complexifier, et aux enjeux de l'écriture de se reformuler. Ce texte, on le sait, marque la réconciliation avec son milieu d'origine : l'écriture y consacre la reconnaissance d'un héritage, laquelle passe par la mise au jour d'habitus (modes de pensée, gestes, pratiques) en grande partie liés au maniement des choses. Annie Ernaux, qui refuse d'emblée le roman, y adopte l'écriture plate pour abolir la distance qu'induirait un point de

¹ Annie Ernaux, *Ibid.*, p. 8 : « J'ai eu envie de transcrire des scènes, des paroles, des gestes d'anonymes, qu'on ne revoit jamais, des graffiti sur les murs, effacés aussitôt tracés. Tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, provoquaient [*sic*] en moi une émotion, un trouble ou de la révolte. »

vue nostalgique ou ironique. Il s'agit de se garder de juger une vie, et de réussir à rendre compte de sa réalité à travers l'ensemble de ses « signes objectifs » (P, p. 24), qu'on « rassemble[...] »¹ plus qu'on ne les ordonne et les oriente. Les objets comptent bien sûr parmi ceux-ci. Leur statut de « signe » est à l'évidence à même, dans le texte, de rendre compte d'une « vie soumise à la nécessité » (P, p. 24), et leur enchaînement pourrait construire une chaîne de significations claire. Pour autant, la logique fonctionnelle que pourraient déployer ces signes dans le récit – à l'image de ce qui se mettait en place dans *La Femme gelée*, qui mettait au jour un phénomène d'aliénation sans équivoque – est en grande partie désamorcée par le caractère relativement fragmenté du texte. Celui-ci s'apparente en effet à une mosaïque plus qu'à un tableau, et cette mosaïque de scènes et d'objets est notamment celle de la mémoire de la narratrice. La logique thétique est ainsi perturbée par l'entrée en jeu du souvenir, de l'émotion que laissent affleurer ces fragments de monde que sont les objets, et cette évocation métonymique des corps qui les ont maniés ou côtoyés. La narratrice « tague[...] » ainsi entre la volonté de dire « l'aliénation » et « le bonheur » (P, p. 55)², entre les « signes d'une condition partagée avec d'autres » et « les images du souvenir » ou le « piège de l'individuel » (P, p. 45)³. La littérarité paradoxale⁴ de « l'écriture plate » (P, p. 24) se fait ainsi l'analogue du rapport aux objets remis au jour par ce texte. De même que, dans le monde du père, on ne « prenait jamais un mot pour un autre » (P, p. 46) – autrement dit qu'un mot était égal à une chose et une seule – de même la langue d'Annie Ernaux choisira-t-elle ses mots avec la plus extrême précision. La simplicité des mots choisis n'est pas la marque d'une pauvreté de la langue, mais de la haute valeur qu'on leur confère. Ce qui est rare est cher, dit-on. C'est bien sur ce mode que s'institue dans le monde de son enfance le rapport aux objets d'Annie Ernaux. Dans ce « monde où tout coûte cher » (P, p. 58), travaillé par « [u]n manque continu, sans fond » (P, p. 58), on ne peut qu'être conduit à la « sacralisation obligée des choses » (P, p. 58). C'est peut-être d'ailleurs cette expérience du

¹ Annie Ernaux, *La Place*, op. cit., p. 25 : « Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée. »

² *Ibid.*, p. 54-55 : « 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 condition (conscience que "ce n'est pas assez bien chez nous"), je voudrais dire à la fois le bonheur et l'aliénation. Impression, bien plutôt, de tanguer d'un bord à l'autre de cette contradiction. »

³ *Ibid.*, p. 45 : « En m'efforçant de révéler la trame significative d'une vie dans un ensemble de faits et de choix, j'ai l'impression de perdre au fur et à mesure la figure particulière de mon père. L'épure tend à prendre toute la place, l'idée à courir toute seule. Si au contraire je laisse glisser les images du souvenir, je le revois tel qu'il était, son rire, sa démarche, il me conduit par la main à la foire et les manèges me terrifient, tous les signes d'une condition partagée avec d'autres me deviennent indifférents. À chaque fois, je m'arrache au piège de l'individuel. »

⁴ Nous renvoyons encore, pour plus de détails, à notre livre, op. cit., p. 49-56.

manque, et la valeur qu'elle conduit à reconnaître aux objets, qui explique en partie la bienveillance dont fait souvent preuve Annie Ernaux à l'égard du désir d'objets tel qu'il se manifeste dans les occasions que suscitent les différents temples et les différents rituels de la consommation : on verra d'ailleurs plus tard la jeune Annie, dans *La Honte* – livre qu'on peut lire en écho à *La Place* – se livrer au « jeu de la journée idéale », c'est-à-dire s'inventer un « corps et [une] apparence » « avec chaque produit vanté dans le magazine », ce qui revenait à se « fabriquer de l'avenir avec des objets réels » (*H*, p. 136-137). Mais dans *La Place*, cette affirmation du caractère sacré des choses coexiste avec une affirmation d'apparence contradictoire, puisque la « sacralisation obligée des choses » s'accompagne d'une « indifférence aux choses » : « on n'a jamais rien fait réparer à la maison », se souvient Annie Ernaux. La sacralisation et l'indifférence constituent les deux faces d'une même relation aux objets. D'un côté, l'objet est chargé d'une très haute valeur, de l'autre, et dans le même temps, il est dépourvu de sens. Il n'y a pas d'au-delà de l'objet, il n'y a qu'un en deçà du signe. De la même façon, la valeur sacrée de l'écriture ne tient pas à ce qu'elle renvoie à un au-delà, mais à un ici-bas, elle est une écriture incarnée tout autant qu'objectivée.

C'est sans doute pourquoi Annie Ernaux pourra lier de nouveau les mots et les objets en qualifiant son écriture, dans *La Honte*, de « langue matérielle » : une langue qui s'accroche à la matérialité du réel et en tire les fondements de sa valeur, son emprise sur le temps. L'équivalence entre les mots et les objets est aussi évidente lorsque la narratrice retrouve « les règles du monde de [s]es douze ans » (*H*, p. 72) et affirme : « Les mots que je retrouve sont opaques, des pierres impossibles à bouger. [...] Dépourvus de sens, même [...]. Sans transcendance ni rêve autour : comme de la matière. [...] » (*H*, p. 73). Il n'est pas étonnant qu'après le récit initial de la scène traumatique, tout récit soit refusé au profit des listes de « traces matérielles » du passé. Tout se passe, nous dit Annie Ernaux, « comme si le temps ne se comptait qu'en objets » (*H*, p. 101). Annie Ernaux refuse le récit, « qui produirait une réalité au lieu de la chercher » (*H*, p. 40), mais veut mener une enquête pour remettre au jour une expérience d'être-au-monde, et celle-ci demande qu'on s'appuie sur des preuves.

Pourtant, si *La Honte* était un livre nécessaire, il n'épuise pas, bien sûr, les valeurs des objets ni les formes à même de rendre compte de l'expérience qui peut en être faite. Nous voudrions surtout souligner combien les textes-formes que sont *L'Usage de la photo* et *Les Années* poursuivent cette volonté de transmettre une expérience plutôt que de tenter de la représenter, combien ils cherchent l'équilibre entre la narration qui rend compte de la linéarité du temps qui passe et la fragmentation qui permet de saisir la vie, le quotidien, dans le présent

de l'expérience qu'on en a. Et c'est peut-être grâce aux objets que cette forme se trouve finalement.

On sait en effet que *L'Usage de la photo* prend appui sur la description d'objets, en particulier de vêtements. Mais la description ne dévore pas pour autant le texte, puisque « l'écriture sous les photos, en multiples fragments », offre justement l'opportunité, selon Annie Ernaux, d'« une *mise en récit minimale* » (*UP*, p. 56) de la réalité. Le fragment en mouvement rend compte du tremblé de l'existence en ouvrant l'espace de l'écriture au déploiement du temps minimal nécessaire à l'expérimentation. La « double fascination [...] à l'égard de la photo et des traces matérielles » dont témoigne cette expérience d'écriture est, selon Annie Ernaux, « plus que jamais [...] celle du Temps » (*UP*, p. 45), c'est-à-dire du temps qui passe, mais aussi du temps qui ne passe pas tout à fait puisqu'il reste sous forme de trace, de ce temps qui a été mais subsiste encore un peu, qui vit et vibre encore dans l'écriture. Les compositions d'objets photographiées et mises en texte ne sont ainsi pas les fossiles du désir. Elles conjurent plutôt « la profanation des choses et du travail » que réalise, lors des soldes en particulier, la société de consommation, et rendent ainsi leur « dignité » « à ces choses que l'on met si près de soi ». Elles consacrent de la sorte ces vêtements, devenus « ornements sacrés » (*UP*, p. 139) et sauvés à jamais.

Il s'agit bien encore de « sauver » dans *Les Années*, « sauver sa circonstance » (*LA*, p. 205), dit la narratrice, « saisir [...] ce monde qu'elle a enregistré rien qu'en vivant » (*LA*, p. 238), lequel est un univers matériel, constituant un certain type de perception mentale. L'enjeu est de trouver une forme qui permette de « rendre la dimension vécue de l'Histoire » (*LA*, p. 239), et non pas de seulement la représenter.

Les Années montre ainsi l'évolution du désir d'objets, ceux-ci n'étant d'abord jamais décevants, puis banalisés et parfois décevants et enfin toujours vite oubliés. Après les pénuries de l'immédiat après-guerre, où l'on « vivait dans la rareté de tout. Des objets, des images, des distractions, des explications de soi et du monde » (*LA*, p. 39), la nouveauté ne cesse de surgir et d'émerveiller :

Les restrictions étaient finies et les nouveautés arrivaient, suffisamment espacées pour être accueillies avec un étonnement joyeux, leur utilité évaluée et discutée dans les conversations. Elles surgissaient comme dans les contes, inouïes, imprévisibles. Il y en avait pour tout le monde, le stylo Bic, le shampoing en berlingot, le Bulgomme et le Gerflex [...] On n'en revenait pas du temps gagné avec les potages express en sachet, la Cocotte-Minute et la mayonnaise en tube [...].

La réclame martelait les qualités des objets avec un enthousiasme impérieux [...]. On avait le temps de désirer les choses, la trousse en plastique, les chaussures à semelles de crêpe, la montre en or. Leur possession ne décevait pas. On les offrait à l'admiration des autres. Elles recelaient un

mystère et une magie qui ne s'épuisaient pas dans leur contemplation et leur manipulation. (LA, p. 42-43)

Puis, dans les années soixante :

L'arrivée de plus en plus rapide des choses faisait reculer le passé. Les gens ne s'interrogeaient plus sur leur utilité, ils avaient simplement envie de les avoir et souffraient de ne pas gagner assez d'argent pour se les payer immédiatement. Ils étaient à l'aise avec la nouveauté, tiraient fierté de se servir d'un aspirateur et d'un sèche-cheveux électrique. La curiosité l'emportait sur la défiance. (LA, p. 89)

Dans les années soixante-dix :

La société avait maintenant un nom, elle s'appelait "société de consommation". C'était un fait sans discussion, une certitude sur laquelle, qu'on s'en félicite ou qu'on le déplore, il n'y avait pas à revenir. [...] L'air était à la dépense et il y avait une appropriation résolue des choses et des biens de plaisir. [...] La pub montrait comment il fallait vivre et se comporter, se meubler, elle était la monitrice culturelle de la société. [...] Les idéaux de mai se convertissaient en objets et en divertissement. (LA, p. 116)

Dans les années quatre-vingt :

On changeait de télé pour avoir la prise Péritel et un magnétoscope. L'apparition de la nouveauté laissait les gens calmes et la certitude d'un progrès continu ôtait l'envie de l'imaginer. Il accueillait les objets sans angoisse, comme un surcroît de liberté individuelle et de plaisir. [...] L'étonnement s'estompait. On oubliait qu'on n'aurait jamais cru voir cela un jour. On le voyait. Et alors, rien. (LA, p. 149)

Dans les années quatre-vingt dix :

Les espaces marchands s'élargissaient et se multipliaient jusque dans les campagnes en rectangles de béton hérissés de panonceaux lisibles depuis l'autoroute. [...] C'était un lieu d'émotions rapides et sans pareilles, curiosité, surprise, perplexité, envie, dégoût – de luttes rapides entre les pulsions et la raison. [...] (LA, p. 184)

L'ordre marchand se resserrait, imposait son rythme haletant. [...] Le centre commercial, avec son hypermarché et ses galeries de magasins, devenait le lieu principal de l'existence, celui de la contemplation inépuisable des objets, de la jouissance calme, sans violence, protégée par des vigiles aux muscles puissants. (LA, p. 197)

Rien des choses autour de nous ne durait assez pour accéder au vieillissement, elles étaient remplacées, réhabilitées à toute allure. La mémoire n'avait pas le temps de les associer à des moments de l'existence. (LA, p. 198)

Enfin,

Les lieux où s'exposait la marchandise étaient de plus en plus grands, beaux, colorés, méticuleusement nettoyés [...].

À raison d'un pot par jour, un an n'aurait pas suffi à essayer toutes les sortes de yaourts et de desserts lactés. (*LA*, p. 217)

C'était une dictature douce et heureuse contre laquelle on ne s'insurgeait pas, il fallait seulement se protéger de ses excès, éduquer le consommateur, définition première de l'individu. [...]. (*LA*, p. 218)

Nous étions débordés par le temps des choses. Un équilibre tenu longtemps entre leur attente et leur apparition, entre la privation et l'obtention, était rompu. La nouveauté ne suscitait plus de diatribe ni d'enthousiasme, elle ne hantait plus l'imaginaire. C'était le cadre normal de la vie. (*LA*, p. 220)

La question des transformations de la place du récit dans la société scande tout aussi méthodiquement le texte d'Annie Ernaux, grâce à l'évocation des repas de famille et des conversations auxquelles ils donnent lieu. On passe d'une époque où régnait « le grand récit des événements collectifs » (*LA*, p. 23), à un temps où il n'y a plus « ni mémoire ni narration, juste un rappel des années soixante-dix » puisqu'il n'y a « pas assez de patience pour les récits » (*LA*, p. 230) :

Les jours de fête après la guerre, dans la lenteur interminable des repas, sortait du néant et prenait forme le temps déjà commencé [...]. Les voix des convives composaient le grand récit des événements collectifs, auxquels, à force, on croirait avoir assisté. (*LA*, p. 22-23)

À la moitié des années cinquante, dans les repas de famille, les adolescents restaient à table, écoutant les propos sans s'y mêler [...]. La guerre finissait par revenir sur le tapis. [...] C'était le roman de notre naissance et de notre petite enfance, qu'on écoutait dans une nostalgie indéfinissable [...]. Mais dans le ton des voix, il y avait de l'éloignement. [...] Les souvenirs des privations de l'Occupation et des enfances paysannes se rejoignaient dans un passé révolu. Les gens avaient tellement la conviction de vivre mieux. (*LA*, p. 59-60)

[Dans les années soixante], [d]ans les déjeuners auxquels avec une anxiété et une fièvre de jeunes ménages on invitait la belle-famille [...], les conversations petites-bourgeoises s'engageaient sur le travail, les vacances et les voitures, San Antonio, les cheveux longs d'Antoine, la laideur d'Alice Sapritch, les chansons de Dutronc. [...] L'évocation de la guerre se rétrécissait dans la bouche des plus de cinquante ans en anecdotes personnelles, pleine de gloriole, qui paraissaient aux moins de trente du radotage. (*LA*, p. 96)

À la fin des années soixante-dix dans les repas de famille dont la tradition se maintenait malgré la dispersion géographique des uns et des autres, la mémoire raccourcissait. » [...] L'égrènement des souvenirs de la guerre et de l'Occupation s'était tari, à peine ranimé au dessert avec le champagne pour les plus vieux [...]. Le lien avec le passé s'estompait. On transmettait juste le présent. (*LA*, p. 134)

[Dans les années quatre-vingt], [d]ans les déjeuners de fête, les références au passé se raréfiaient. Il était hors d'intérêt d'exhumer pour les jeunes convives les grands récits de notre entrée dans le monde, et nous avions autant horreur qu'eux des guerres et de la haine entre les peuples. [...] Nous n'étions contemporains que de nos enfants. (*LA*, p. 150)

Au milieu des années quatre-vingt dix, à la table où l'on avait réussi à réunir un dimanche les enfants bientôt trentenaires et leurs amis/amies [...], le passé indifférait. [...] Plus tard, au champagne, il leur revenait des souvenirs d'émissions de télé, de produits et de pubs, de modes vestimentaires du temps de leur enfance et de leur adolescence. [...] Ils rivalisaient de citations, saisis d'émulation dans la remontée des objets d'un passé commun, une mémoire innombrable et futile qui leur redonnait des airs de gamins. (*LA*, p. 189-191)

Au milieu de cette première décennie du XXI^e siècle, qu'on n'appelait jamais années zéro, à la table où nous avons réuni les enfants, bientôt quadragénaires [...], la conversation fourmillait d'abord de questions réciproques : sur le travail, précaire ou menacé par un plan social dû au rachat de l'entreprise, les modes de transport, les horaires et les congés, le nombre de cigarettes par jour et l'arrêt du tabac, sur les loisirs, photo et musique, téléchargements, sur les derniers achats d'objets nouveaux, la dernière version de Windows, le dernier modèle de portable, la 3G, sur le rapport à la consommation et l'usage du temps. [...] L'évanouissement du passé le plus récent stupéfiait.

Il n'y avait ni mémoire ni narration, juste un rappel des années soixante-dix qui paraissaient désirables, à nous qui les avons vécues, à eux qui avaient été trop jeunes et n'en gardaient que le souvenir d'objets, d'émissions, de musique, les pièces aux genoux, Kiri le Clown, le mange-disque, Travolta et *La Fièvre du samedi soir*.

Dans la vivacité des échanges, il n'y avait pas assez de patience pour les récits. (*LA*, p. 228-230)

Historiquement, le rapport aux objets et à la narration sont donc liés. Plus la durée du désir d'objets s'effrite, plus le désir de narration s'estompe. Et si, comme le note Annie Ernaux dans *Journal du dehors*, « [t]out récit fonctionne sur le mode de l'érotisme » (*JDD*, p. 46)¹, on comprend facilement que le goût de la société pour les récits soit inversement proportionnel à la prolifération et à la saturation d'objets de désirs toujours plus éphémères et décevants. Mais on peut alors aussi s'interroger sur le statut des textes d'Annie Ernaux : de même que les objets prolifèrent dans ses livres, de même ces textes sont-ils peut-être représentatifs de cette tendance d'époque qui favorise la brièveté des récits. Sans doute ses lecteurs n'ont-ils pas non plus, comme elle le formule, de « patience pour les récits ». Dès lors, *Les Années* peut aussi être lu comme une tentative de résistance à l'effacement de la mémoire et du récit. C'est peut-être pour cette raison que le texte tend à la forme romanesque,

¹ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 46 : « Façon impudique de raconter, exhibition du plaisir de la narration, ralentir le processus qui mène à la fin, augmenter le désir de l'auditoire. Tout récit fonctionne sur le mode de l'érotisme. »

en a l'ampleur et le souffle, presque épique. Comme Perec, Annie Ernaux relève tous les objets qui ont constitué la culture matérielle des époques qu'elle évoque. Elle en conserve la trace et la preuve. Mais cette seule démarche correspondrait encore une fois à ce que, semble-t-il, elle ne laisse pas de déplorer à la fin de l'œuvre :

Et l'on avait en soi une grande mémoire vague du monde. De presque tout on ne gardait que des paroles, des détails, des noms, tout ce qui faisait dire à la suite de Georges Perec "je me souviens" : du baron Empain, des Picorettes, des chaussettes de Bérégovoy, de Devaquet, de la guerre des Malouines, du petit déjeuner Benco. Mais ce n'était pas de vrais souvenirs, on continuait d'appeler ainsi quelque chose d'autre : des marqueurs d'époque. (*LA*, p. 224)

Or, « [c]e qui compte pour elle, c'est au contraire de saisir cette durée qui constitue son passage sur la terre à une époque donnée, ce temps qui l'a traversée, ce monde qu'elle a enregistré rien qu'en vivant » (*LA*, p. 238). Si *Les Années* relève donc d'un « mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie » selon la définition que Barthes donnait du romanesque, s'il n'est pas non plus « structuré selon une histoire », conformément au vœu du critique, puisque Annie Ernaux précise que « [c]e ne sera pas un travail de remémoration, tel qu'on l'entend généralement, visant à la mise en récit d'une vie, à une explication de soi » (*LA*, p. 239), le texte renoue bien cependant, en une autre acception du romanesque, avec le déploiement du temps et de la mémoire. *Les Années* veut rendre aussi bien le sentiment du présent que celui de la durée, la fragmentation que la continuité : « Ce sera un récit glissant, dans un imparfait continu, absolu, décide la narratrice des *Années*, dévorant le présent au fur et à mesure jusqu'à la dernière image d'une vie. Une coulée suspendue, cependant, à intervalles réguliers par des photos et des séquences de films qui saisiront les formes corporelles et les positions sociales successives de son être [...] » (*LA*, p. 240). Cette « vaste sensation collective, dans laquelle sa conscience, tout son être est pris » (*LA*, p. 238), sera rendue dans l'« autobiographie impersonnelle » par l'alliance d'un souffle quasi épique et de la fragmentation induite par les descriptions de photos, mais aussi par la présence de nombreuses listes d'objets, supports de la mémoire individuelle tout autant que de la mémoire collective, objets désirables et désirés tout autant qu'objets parfois méprisables, matérialité qui donne son épaisseur concrète au monde autant qu'elle évoque, en creux, les modes de vie et de pensée avec eux disparus. Cette alliance de l'intime et de l'Histoire, de l'individuel et du collectif, mêle bien indissolublement éthique et esthétique. Comme le précise Annie Ernaux, « [e]lle ne regardera en elle-même que pour y retrouver le monde, la mémoire et l'imaginaire des jours passés du monde, saisir le changement des idées, des croyances et de la sensibilité, la transformation des personnes et du

sujet » (*LA*, p. 239). N'est-ce pas là simplement suggérer que cette forme littéraire, que nous qualifions de romanesque, formule la question suivante : qu'est-ce qu'être un sujet dans un monde saturé d'objets ?

CHAPITRE 2 : L'« EFFET DE SOURDINE » DE LA QUOTIDIENNETÉ

« il n'entend rien à la musique, il a autant de sens artistique qu'un yaourt »

Jean Echenoz, Au piano, p. 42

L'expérience à laquelle sont confrontés personnages et narrateurs des textes romanesques que nous avons parcourus, tout comme l'expérience de lecture que ces écrivains proposent à leurs lecteurs, est celle d'un monde saturé par les objets. L'effet de quotidienneté qui les travaille attire le regard et la conscience du lecteur sur la dimension proprement quotidienne du récit qui lui est livré. Mais celle-ci ne tient pas tant aux ressorts de l'intrigue qui se met peu ou prou en place selon les romans, qu'à l'atmosphère de quotidienneté qui nimbe toute parole et toute péripétie prenant place dans un monde d'objets. Les objets quotidiens sont partout, mais les objets sont aussi partout au quotidien. Comme le notait Annie Ernaux, l'ensemble de la réalité matérielle – un espace privé et public saturé d'objets – constitue « ce monde qu'elle a enregistré rien qu'en vivant », et se reverse dans sa conscience en filtrant, par ce cadre mental, ses perceptions et ses pensées. Cette vie quotidienne se trouve ainsi, dans sa matérialité, la source d'« une sorte de vaste sensation collective, dans laquelle sa conscience, tout son être est *pris* » (*LA*, p. 238). C'est sans doute l'un des mérites de l'ensemble de ces textes, que de nous rendre littérairement sensible ce filtre proprement contemporain.

Pourtant, ce que nous avons nommé « l'effet de quotidienneté », procédé relativement spectaculaire en ce qu'il exhibe les objets et met en scène l'attention nouvelle qui leur est portée, nous paraît s'estomper au fur et à mesure que se constituent les œuvres des quatre romanciers de Minuit sur lesquels nous avons porté notre attention. Le goût pour la notation insignifiante caractérise toujours leurs écritures, mais à partir du milieu des années quatre-vingt-dix, les récits de Jean Echenoz s'épurent et se simplifient, ceux de Jean-Philippe Toussaint et de Christian Gailly se fluidifient et semblent reprendre du souffle. C'est d'ailleurs ce tournant, dans l'œuvre de Christian Gailly, qui nous avait incitée à clore avec *Be-Bop* notre étude du regard qu'il portait sur la vie quotidienne. À partir de *L'Incident*, en effet, ce n'est plus l'ordinaire mais ce qui vient le briser qui passe au premier plan. Chez Christian Oster, *Dans le train*, publié en 2002, marque le sommet de la prévalence des affects dans ses

textes, et engage dans le même temps l'écrivain dans une veine romanesque certainement plus conventionnelle et prévisible, que nous n'analyserons donc pas ici. Pour l'ensemble de ces romanciers, on a l'impression que tout se passe comme si, le regard une fois fixé sur le quotidien, la question n'était plus désormais « Que voir ? », mais bien plutôt « Que faire au quotidien ? ». Les réponses varient, bien sûr, et entrecroisent des enjeux de portées très différentes. Mais on retrouve dans ce mouvement la pertinente proposition de Guillaume Le Blanc, qui affirmait vigoureusement qu'« une politique de la vie ordinaire n'est pas le sacre de ce qui existe mais la décision de faire avec ce qui existe »¹.

Plus particulièrement, dans les romans de Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint de la fin des années quatre-vingt dix, les objets sont eux-mêmes bien moins nombreux, et l'on pourrait se demander ce qu'il reste du programme perecquien². A-t-il été liquidé ? Il nous semble plutôt que la présence plus discrète des objets quotidiens dans ces textes, discrétion qui ne remet pas en cause la tonalité quotidienne d'ensemble de ces romans, agit bien plutôt sur le mode de ce que Léo Spitzer a nommé dans son étude sur Racine, un « effet de sourdine »³. Moins nombreux que dans les premiers romans, ce n'est donc leur surabondance asphyxiante qui assourdirait le propos d'ensemble. Dans les romans d'Echenoz, leur présence agit bien plutôt comme un signal de lyrisme contenu, et s'ils assourdisent les grandes orgues de l'aventure narrée, ils en pointent cependant tout aussi la force des conflits souterrains. L'effet est assez proche de ce que montrait Spitzer chez Racine, en détaillant le procédé de « désindividualisation par l'article indéfini » : les expressions sont « assourdies, sans aucun lyrisme » et, en même temps, « [l]e refoulement des sentiments accentue par réaction le dynamisme de l'expression verbale, une contre-pression s'oppose à la pression que le mot exerce sur les sentiments. Donc, l'atténuation faite d'une accumulation de forces contenues [...] est emplie d'une vie quasi souterraine, contenue »⁴. Plus que jamais, la vie quotidienne est un milieu, une ambiance, une atmosphère, un lieu impalpable de l'expérience. Les faits relatés sont ainsi « rabattus » dans la sphère prosaïque de la quotidienneté, tout autant qu'ils sont replacés dans ce lieu de tensions sourdes et créatrices qui fait le propre de la vie

¹ Guillaume Le Blanc, *Les Maladies de l'homme normal*, op. cit., p. 166.

² Pris isolément, les trois romans de Christian Oster, publiés entre 1998 et 2001, et sur lesquels nous avons fait porter notre étude, témoignent du mouvement inverse d'inflation du nombre des objets dans le texte. Pour cette raison, nous les excluons des propos qui suivent.

³ Léo Spitzer, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine » [1931], in *Études de style* [traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholtz, Alain Coulon, Michel Foucault], Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 208-335.

⁴ *Ibid.*, p. 210.

quotidienne. On se souvient du mouvement contradictoire que mettait au jour Maurice Blanchot dans sa définition du quotidien :

Le quotidien, c'est la platitude (ce qui retarde et ce qui retombe, la vie résiduelle dont se remplissent nos poubelles et nos cimetières, rebuts et détritiques), mais cette banalité est pourtant aussi ce qu'il y a de plus important, si elle renvoie à l'existence dans sa spontanéité même et telle que celle-ci se vit, au moment où, vécue, elle se dérobe à toute mise en forme spéculative, peut-être à toute cohérence, toute régularité¹.

C'est pourquoi, selon Blanchot, le quotidien « appartient à l'insignifiance, et l'insignifiant est sans vérité, sans réalité, sans secret, mais est peut-être aussi le lieu de toute signification possible »². Comme chez Racine, l'effet de sourdine a ainsi, dans ces romans, un effet litotique : chez Echenoz, en particulier, le pathos et les affects sont réprimés autant que suggérés par la présence discrète mais décisive des objets quotidiens, domestiques et urbains. Dans son apparente insignifiance, la narration s'ouvre ainsi à tous les possibles et semble puiser régulièrement dans l'anodin pour construire d'imprévisibles détours et de nouvelles significations.

On aurait sans doute l'exemple d'un tel effet de sourdine dans les premières pages de *Je m'en vais*. Alors qu'il vient de quitter sa femme, Suzanne, Ferrer prend le métro :

Il avait posé près de lui sa mallette contenant surtout des objets de toilette et du linge de rechange et, d'abord, il avait regardé fixement devant lui, déchiffrant machinalement des panneaux publicitaires de revêtements de sol, de messageries de couples et de revues d'immobilier. Plus tard, entre Vaugirard et Volontaires, Ferrer ouvrit sa mallette pour en extraire un catalogue de vente aux enchères d'œuvres d'art traditionnel persan qu'il feuilleta jusqu'à la station Madeleine, où il descendit. (*JMV*, p. 8)

À défaut de « pleurer comme une Madeleine », Ferrer rejoint la station de métro du même nom. Entre-temps, trois types d'objets ont été évoqués : les objets nécessaires à la vie quotidienne dans son aspect intime, les objets urbains disséminés dans le métro, et les objets d'art, avec l'évocation du catalogue d'art persan. On voit que les affects et le lyrisme potentiellement attachés à la rupture sentimentale que le personnage vient d'accomplir sont d'abord réduits aux implications matérielles tout à fait prosaïques de celle-ci : Ferrer ne garde de sa vie avec Suzanne que ses effets les plus personnels, indispensables à sa toilette. « Je te laisse tout mais je pars » (*JMV*, p. 7) annonçait la deuxième phrase du roman. Tout ou plutôt *presque* tout, bien sûr, puisque si la vie conjugale s'arrête, la vie de Ferrer continuera d'être

¹ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, op. cit., p. 357.

² *Idem*.

tributaire des contraintes de la quotidienneté (on se souvient d'ailleurs que c'est en se lavant les dents qu'il remarquera que le changement de femme n'a en rien ébranlé l'immutabilité des rituels quotidiens qui lui pesaient). La rupture de Ferrer se dissout donc dans le prosaïsme. Reste que tous les *stimuli* que semblent lui envoyer les objets urbains qu'il déchiffre machinalement ont trait à la vie quotidienne domestique : les panneaux évoquent dérisoirement l'idée de « couples », et rappellent les besoins élémentaires de la vie commune, l'inévitable question immobilière et la nécessité d'un ameublement. Difficile, dans un tel environnement, d'occulter ladite rupture, que chaque objet du décor paraît vouloir matérialiser.

Le troisième type d'objet est sans doute, à ce moment-clé du roman, plus intéressant encore : dans la continuité de la notation de ces objets quotidiens est en effet mentionné un geste tout aussi banal, celui qu'accomplit Ferrer en feuilletant un catalogue, en l'occurrence un catalogue d'art, premier indice de la profession qu'exerce le héros du roman. Mais le thème de l'art, abordé comme en passant, par le biais d'un geste accompli négligemment et sans qu'y soit portée de véritable attention, est ainsi mis sur le même plan que toutes les autres occupations qui ponctuent le déroulement quotidien d'une journée ordinaire. Certes, les objets d'art sont intégrés au quotidien de Ferrer, puisque celui-ci en fait le commerce, mais ils sont dès lors posés, au sein de la diégèse et de son système de valeurs, comme des éléments aussi prosaïques que des « panneaux publicitaires de revêtements de sol, de messageries de couples et de revues d'immobilier ». À l'inverse, on peut considérer que les objets du décor urbain occupent une position tout aussi notable, bien qu'anodine, que n'importe quel objet d'art. Si l'on peut donc aussi parler d'effet de sourdine de la quotidienneté, c'est en partie parce que, avec *Je m'en vais* et *Au piano* chez Echenoz, ou avec *La Télévision* chez Toussaint, qui met en concurrence réflexion sur l'art et réflexions quotidiennes, le statut contemporain des objets d'art, et de l'art en général, est interrogé par sa confrontation avec les objets quotidiens. Quelles peuvent être la place et les formes de l'art dans une société dont les références les plus communément partagées sont tirées de l'expérience de la quotidienneté ? Lorsque Max Delmarc, dans *Au piano*, dit de Parisy qu'« il n'entend rien à la musique, [qu']il a autant de sens artistique qu'un yaourt » (*AP*, p. 42), il ne fait pas que dévaluer et ridiculiser les aptitudes mélomanes de son impresario. Le texte pointe aussi, à la dérobée, la difficulté pour l'art de trouver sa place dans un monde dont le pot de yaourt pourrait être l'emblème, et la redéfinition du sens artistique qui en est le corollaire. L'art est un motif traité en mode mineur, intégré, comme tant d'autres activités, au quotidien des personnages. Et à l'inverse, la

préoccupation esthétique investit tant et si bien l'expérience quotidienne que l'art semble avoir perdu son aura, mais s'être diffusé à tous les niveaux de la vie urbaine contemporaine. L'art est mis en sourdine, mais la préoccupation esthétique semble sourdre dans la vie quotidienne elle-même.

A. Les objets comme « parure de l'époque »

Dans *L'Art à l'état gazeux – Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Yves Michaud s'interroge sur le paradoxe suivant :

Nous, hommes civilisés du XXI^e siècle, vivons le temps du triomphe de l'esthétique, de l'adoration de la beauté [...]. Difficile et même impossible d'échapper à cet empire de l'esthétique. [...] Le paradoxe qui va me retenir est que tant de beauté et, avec elle, un tel triomphe de l'esthétique se cultivent, se diffusent, se consomment et se célèbrent dans un monde vide d'œuvres d'art, si l'on entend par là ces objets précieux et rares, qui naguère étaient investis d'une *aura*, d'une auréole, de la qualité magique d'être des foyers de production d'expériences esthétiques uniques, élevées et raffinées. C'est comme si, plus il y a de beauté, moins il y a d'œuvres d'art, ou encore comme si, moins il y a d'art, plus l'artistique se répand et colore tout, passant pour ainsi dire à l'état de gaz ou de vapeur et recouvrant toutes choses comme d'une buée. L'art s'est volatilisé en *éther esthétique*, si l'on se rappelle que l'éther fut conçu par les physiciens et les philosophes après Newton comme ce milieu subtil qui imprègne tous les corps¹.

Yves Michaud avance alors l'idée selon laquelle nous serions « entrés dans un autre monde de l'expérience esthétique et un autre monde de l'art – celui où l'expérience esthétique tend à colorer la totalité des expériences, où les vécus sont tenus de se présenter sur le mode de la beauté, celui où l'art devient un parfum ou une parure »².

À l'issue de son parcours, et après avoir mis en évidence « un nouveau régime de l'art, celui où l'esthétique remplace l'art, où l'expérience de l'art prend le pas sur les objets et les œuvres, où les procédures et postures remplacent les propriétés, où les transactions et relations font la substance »³, le philosophe et historien de l'art s'intéresse aux formes de la demande d'esthétique qui en découlent, « hédonisme, tourisme et darwinisme »⁴. Le point commun entre ces trois demandes est leur lien à la problématique de l'identité. C'est pourquoi, selon Yves Michaud,

¹ Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux – Essai sur le triomphe de l'esthétique* [2003], Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2005, p. 9.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 169.

⁴ *Ibid.*, chap. 4 « La demande d'esthétique : hédonisme, tourisme et darwinisme », p. 169-205.

la fréquence des préoccupations relationnelles, l'obsession des interactions, des situations de communication, d'échange ou de non-communication ne répondent pas seulement à l'intériorisation par les artistes des principes d'une esthétique relationnelle transformée en logo de la création, mais répond, elle aussi, à une préoccupation qui touche l'identité contemporaine, une préoccupation inévitable dans des situations où la communication est, sous toutes ses formes, la loi, mais, en même temps, échoue presque toujours à être autre chose qu'un simple simulacre de communication¹.

C'est cette problématique de l'identité qui conduit le philosophe à accorder une place particulière à la question de la mode :

De quoi la mode, si fugace soit-elle, est-elle donc l'expression pour porter ainsi seule la signification d'un monde insignifiant ? La réponse que je suggère est simplement que la mode est porteuse d'identité.

Dans la mode au sens général, c'est-à-dire cette vogue d'insignes, de parures, de manières de se présenter, de se comporter, de parler, d'aménager et de décorer l'environnement, dans cette prééminence momentanée de postures que l'on appelle aujourd'hui si justement "tendances", les individus contemporains se reconnaissent momentanément tels qu'ils croient être. Une mode s'impose en ceci seulement que des identités s'y retrouvent, s'y projettent ou s'y cristallisent. [...] La mode permet de saisir les identités d'un monde incertain et d'hommes anxieux de se raccrocher à quelques signes, insignes et parures qui les identifieraient. Elle est le point d'accrochage, le portemanteau des identités problématiques².

La mode est donc, pour Yves Michaud, la forme ultime prise par l'esthétisation de l'expérience quotidienne : « L'art se réfugie alors dans une expérience qui n'est plus celle d'objets entourés d'une aura mais d'une aura qui ne se rattache à rien ou quasiment rien. Cette aura, cette auréole, ce parfum, ce gaz, comme on voudra l'appeler, dit à travers la mode l'identité de l'époque³. »

Les objets des romans précités peuvent-ils être lus comme les éléments constitutifs de la « parure de l'époque » ? L'effet de sourdine que suscite leur présence dans le texte romanesque est-il la marque de « cette aura, cette auréole, ce parfum, ce gaz » qui entoure et définit l'expérience contemporaine de la quotidienneté ? Avant d'envisager cette question à partir des textes de Jean-Philippe Toussaint et de Jean Echenoz, nous voudrions nous arrêter sur un roman de Patrick Deville, *La Femme parfaite*, lui aussi publié à la même époque aux Éditions de Minuit. Patrick Deville, on s'en souvient, assume et revendique, plus encore d'ailleurs que ses confrères, l'héritage du Nouveau Roman, s'agissant en particulier de la

¹ *Ibid.*, p. 201.

² *Ibid.*, p. 203-204.

³ *Ibid.*, p. 205.

présence des objets dans le texte. *La Femme parfaite* devrait nous permettre de comprendre comment peuvent se nouer littérairement, et de manière assez serrée, les propositions avancées par Yves Michaud. Nous disposerons ainsi par la suite d'un point de comparaison pour envisager la façon dont s'inscrit la préoccupation esthétique dans des textes de Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz.

a) *La Femme parfaite, ou la parfaite parure de Patrick Deville*

La fonction de « parure de l'époque » se manifeste de manière évidente, on vient de le voir, grâce au prisme de la mode. Les objets sont des supports privilégiés pour véhiculer les « tendances » et devenir les « portemanteaux[x] des identités problématiques ». Si l'on considère le roman de Patrick Deville, *La Femme parfaite* (1995), on s'aperçoit facilement de la pertinence de cette proposition. Le personnage principal, Paul Cortese, est d'emblée posé comme un dandy moderne, qui se définit d'abord (à ses propres yeux) grâce aux vêtements et autres objets de marques qu'il achète. Lorsqu'il se présente au lecteur, au chapitre 4, il prend soin de nous donner une indication, inutile sur le plan strictement diégétique, mais sans aucun doute précieuse sur le plan symbolique : il « porte le nom de [s]a mère : Cortese », puisque son père les a tous les deux « abandonnés bien avant [s]es quatre ans » (*FP*, p. 22). Sans qu'il soit nécessaire de faire ici longuement appel aux analyses de Lacan sur le « Nom-du-père »¹, on comprend aisément qu'est ainsi posée, presque dès l'ouverture du roman, la question de l'identité problématique du héros. Puisque son père n'a pas daigné lui donner son identité civile et lui assurer ainsi un rapport stable au réel, il lui faut s'inventer une relation au réel qui lui assure une identité symbolique : c'est ce que doit lui conférer son rapport aux objets et aux marques. Le texte ne cesse d'égrener les marques et les conclusions que l'on peut ou doit en tirer sur la personnalité de celui qui les porte, et sur son pouvoir de séduction :

Je portais un costume mi-saison gris clair d'Yves Saint-Laurent et des lunettes de vue Sabana à monture d'écaille. J'opte pour un style architecturé, avec des lignes nettes et sûres sans aucun détail superflu, lesquelles vous offrent à la fois la souplesse, le confort et la bienveillance de vos contemporains. (Deux ou trois mamans nous surveillaient du coin de l'œil et des filles à peine nubiles m'allumaient un peu plus ouvertement.) (*FP*, p. 17-18)

Quand le même personnage imagine la femme qui lui conviendrait, il se projette soit avec un mannequin de la vitrine de la boutique Dior : « Le déshabillé bleu nuit était une pure

¹ On pourra lire, notamment, les deux interventions de Jacques Lacan rassemblées par Jacques-Alain Miller sous le titre *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2005.

merveille de soie naturelle dessinée par Gianfranco Ferre sans doute. [...] Je fixais mon visage en surimpression sur la vitrine, les lunettes noires et le pardessus noir. Nous formions un assez joli couple, voyez, le mannequin et moi. » (*FP*, p. 34), soit avec ce qui serait pour lui une « femme parfaite », habillée de vêtements de marque :

Je pensai à la femme parfaite.

Je l'imaginai endormie dans un hamac à l'ombre d'un mancenillier, toute vêtue de blanc. Disons en chemise de voile coton Mohanjeet et jupe en stretch et dentelle Karl Lagerfeld, un bracelet de coquillages Lino Lippi au poignet gauche, ses doigts caressant l'herbe à chaque balancement. Elle s'ennuyait. (*FP*, p. 39)

Et lorsqu'il doit donner un semblant d'existence à cette « femme parfaite » avec laquelle il prétend habiter, ce sont bien sûr des objets de marques qu'il se procure :

Je trouvai finalement un institut de beauté genre self-service où j'achetai deux brosses à cheveux, une ronde et une plate, un bâton de Rouge Sublime de Guerlain, un fard à paupières Prisme Regard Givenchy, une mousse Douche Eau Dynamisante de chez Clarins, une crème de jour Rénergie de Lancôme, une crème nuit active hydratante Hydrooptimale de chez Sothys, une base matifiante Christian Dior, un fond fluide Beauté Benetton, des sels de bain Estée Lauder, un mascara haute définition Définicils de chez Lancôme encore, un shampoing à l'huile de jojoba, une Moisturising cream Helena Rubinstein, un bain volutonique Kerastase avec en cadeau des lunettes de soleil imitation Wayfarer [...] je me servais dans l'ordre des présentoirs, tout cela n'était peut-être pas à la hauteur, mais je me promis de passer rue du Faubourg-Saint-Honoré lui offrir un nécessaire de toilette et des bagages Hermès. (*FP*, p. 45-46)

Mais, évidemment, partant de ces prémisses, c'est toute la question de la relation au réel, et de l'articulation entre ce dernier et la fiction qui se trouve posée. Le substitut identitaire que constitue la symbolique des marques fonctionne tout autant comme une carapace que comme un filtre puissant de la réalité. Pierre Hyppolite résume d'ailleurs la situation ainsi : « [l]e narrateur est intégré dans le monde actuel sans vraiment avoir accès au réel et devient prisonnier de son univers. Il n'y a plus chez Cortese d'effet de reconnaissance du réel et de distinction du réel et de l'imaginaire [...] *La Femme parfaite* témoigne de [l]a fusion du réel et de l'imaginaire, dominée par une fascination esthétique pour les marques, les images, et un narcissisme exacerbé¹. » Selon Pierre Hyppolite, la convocation systématique des marques commerciales apparente ces évocations au modèle pictural de l'hyperréalisme :

¹ Pierre Hyppolite, « Hyperréalisme et représentation minimaliste dans *La Femme parfaite* de Patrick Deville », art. cit.

L'hyperprécision est de l'ordre de la nomination et non de l'exténuation de l'objet en ses détails. [...] À travers les marques se définit une écriture où le signifiant prend le pas sur le signifié. La marque témoigne de ce pouvoir croissant des représentations sur le réel, de la substitution des représentations aux choses. À travers la marque se cristallisent les enjeux du récit. Elle est l'origine et la fin de la relation au monde du narrateur¹.

Et il ajoute que « [c]e mode d'écriture fait que l'objet ne se charge ni de propriétés, ni de sensations, ni d'odeurs, ni de souvenirs, ou si peu, et n'engage aucun débordement lyrique. Il s'apparente à la peinture hyperréaliste qui, elle, a abandonné la qualification substantielle au profit d'une représentation crue de l'objet »². En sorte que la présence des objets dans le texte « n'engage aucun débordement lyrique ». On pourrait considérer qu'il s'agit là d'une nouvelle formulation de ce que nous avons nommé l'effet de sourdine de la quotidienneté. Il nous semble pourtant que la proposition de Pierre Hyppolite pointe plutôt, à juste titre, non pas un lyrisme contenu, mais bien plutôt une absence complète d'émotion. C'est d'ailleurs ainsi que Robin, son supérieur hiérarchique, définira *in fine* Cortese : « Sujet testé. Sang-froid, rigueur, formation supérieure, incapable de la moindre émotion. » (*FP*, p. 148). Le héros ne met pas en sourdine ses affects, il ne les éprouve simplement pas. De la même façon, il est particulièrement significatif que ces objets de marque ne soient chargés d'aucun souvenir. Comme nous l'avons déjà montré lorsque nous nous sommes intéressée à la question du temps et des objets chez Jean Echenoz, et comme l'a affirmé l'écrivain lui-même, « [c]'est la dimension affective et émouvante de l'usure, de l'érosion de l'objet, son histoire » qui comptent³. Si *La Femme parfaite* permet bien de montrer combien la mode est une forme privilégiée de l'esthétisation de l'expérience quotidienne, et combien « cette aura, cette auréole, ce parfum, ce gaz » qui entourent ou nimrent la vie quotidienne contemporaine met en branle une problématique de l'identité, ce roman semble néanmoins explorer d'une façon particulière la présence quotidienne des objets. Malgré la proximité de sensibilité littéraire que semble indiquer la publication dans une maison telle que Minuit, et malgré une filiation reconnue à l'égard du traitement néo-romanesque des objets, Patrick Deville se distingue clairement de ses confrères dans *La Femme parfaite* par ce primat accordé aux marques, et aux marques de luxe plus particulièrement. Celles-ci nous font en fait glisser vers une esthétique hyperréaliste, c'est-à-dire vers la reconnaissance du primat de la représentation et la mise en œuvre de ses ressorts. La question qui parcourt l'œuvre est, sans surprise, celle de la difficile définition de la réalité. Robin annonce d'ailleurs d'entrée de jeu à Cortese qu'il

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Voir notre entretien en annexe, p. 465.

aimerait lui « ouvrir un peu les yeux sur la réalité » (*FP*, p. 84), et conclut l'aventure par cette même justification : « Mais je voulais t'ouvrir les yeux sur la réalité » (*FP*, p. 145). Paul Cortese se compare lui-même à un personnage d'Edward Hopper en évoquant le célèbre *Nightawks* : « J'aurais pu servir de modèle pour cette toile mais c'est elle qui sert de modèle à ma vie. » (*FP*, p. 56) On perçoit bien là ce qui fait la spécificité de ce roman, et qui le distingue de ceux que nous avons jusqu'ici évoqués : le personnage se conforme à des modèles au lieu d'expérimenter et d'inventer une vie quotidienne qui soit à la fois et de façon paradoxale commune et subjective. Le dispositif textuel ne fait pas de ce « héros » un homme de la rue, un personnage commun ou banal dans l'expérience quotidienne duquel le lecteur pourrait reconnaître sa propre expérience. Son usage des marques, loin de le protéger du réel, se conclut par un échec¹, et se révèle surtout symptomatique de sa propre névrose², sans faire de lui le détenteur d'un savoir ou d'une expérience contemporaine communément partagée. D'une certaine façon, on pourrait dire que le roman explore une névrose individuelle, et non les névroses collectives de notre époque. Les objets de marque, et la mode qu'ils convoquent, sont ici très certainement la parure de Paul Cortese, le portemanteau de son identité problématique, mais rien n'indique qu'ils soient aussi et avant tout la parure de l'époque. Point de jugement de valeur, d'ailleurs, dans cette distinction, mais une tentative de définir au plus près les caractéristiques et les implications de l'effet de sourdine, que l'on retrouve par ailleurs dans les derniers romans d'Echenoz.

b) L'art en sourdine chez Jean Echenoz

Chez Echenoz, les marques sont très rarement de luxe. On croise bien plutôt, sur la route de Gloire par exemple, dans *Les Grandes Blondes*, un « cendrier publicitaire Martell » (*LGB*, p. 67), sur celle de Ferrer, dans *Je m'en vais*, les « Benson » de Sonia, et sur celle de Max Delmarc dans *Au piano*, « des conditionnements vides et plus ou moins cabossés (Orangina, Coca, Yoplait) » (*AP*, p. 76). Les marques de luxe à fort coefficient distinctif apparaissent cependant, dans ce dernier roman, à l'occasion d'une description de la femme au chien, mais sous la forme d'un clin d'œil qui ramène ces objets à ce qu'ils sont : « il la vit

¹ Sa maxime est la suivante : « En tout, sache demeurer superficiel. » (*FP*, p. 58). Mais le roman s'achève comme il s'était ouvert proleptiquement, par un retour violent du réel, avec la présence du « corps de la femme parfaite, éviscéré » (*FP*, p. 10) dans la baignoire de Cortese.

² Voir à sa psychose, comme le suggère la recherche d'une définition clinique de la paranoïa : p. 60-61 : « J'apportai deux dictionnaires. Le premier définissait la paranoïa comme un délire chronique systématisé avec conservation de la clarté et de l'ordre dans la pensée. Mortier lisait à voix haute l'autre article : troubles caractériels, orgueil démesuré, méfiance, susceptibilité excessive, fausseté du jugement avec tendance aux interprétations, engendrant un délire et des réactions d'agressivité. »

venir de l'autre bout de la rue, vêtue d'une tenue de jogging – tenue de jogging Hermès, bien sûr, mais bon, tenue de jogging – et tirant après elle un Caddie – Caddie de chez Conran, d'accord, mais enfin Caddie » (AP, p. 55). À l'exception de ce dernier exemple, qui correspond à l'évocation d'une femme que Max admire et juge hors du commun, les objets de ces romans d'Echenoz sont d'abord les objets communs du monde avant d'être des signes distinctifs. Et si les objets n'ont pas particulièrement besoin d'être notés avec leur marque, c'est sans doute qu'ils ont en eux-mêmes, dans le texte et au quotidien, une évidence esthétique.

En jouant, dans ses premiers romans, avec les codes de différents genres dits mineurs de la littérature, Jean Echenoz a depuis longtemps interrogé les contours du champ culturel et les critères génériques de la légitimité littéraire. Mais, à partir des *Grandes Blondes*, roman qui thématise, via l'émission de Salvador, l'uniformisation des goûts et des ressorts émotionnels, cette question prend un relief nouveau. Dès lors que l'on accepte l'idée selon laquelle les genres mineurs ou la paralittérature, tout comme les films de série B ou les films de genre grand public peuvent constituer une mémoire culturelle et esthétique légitime, pourquoi dénier cette même dignité aux productions télévisuelles ? Et si les objets quotidiens contiennent l'investissement esthétique de nos sociétés contemporaines, qu'est-ce qui les distingue des autres formes traditionnelles de l'art ? Alors que, dans *La Femme parfaite*, la question esthétique se cristallisait dans la symbolique des marques de luxe, dans ces romans d'Echenoz, c'est l'ensemble des pratiques quotidiennes qui mettent en perspective la préoccupation artistique. Amorcée avec *Les Grandes Blondes*, la mise en sourdine du sentiment esthétique est reprise et reconsidérée dans *Je m'en vais* et *Au piano*. Si l'exemple archétypal de la mode et de ses implications narcissiques n'est pas déterminant pour mesurer la portée de la présence des objets quotidiens dans ces trois romans, les objets ne peuvent-ils pas constituer, de façon discrète et selon l'expression d'Yves Michaud, la « parure de l'époque » ?

Si, dans *Les Grandes Blondes*, les objets sont essentiellement des objets très banals et sans marque distinctive, c'est d'abord parce que le personnage de Gloire s'est mis en marge de la vie sociale et urbaine. Elle s'exile dans un village breton à l'écart de tout et y mène une vie presque solitaire :

La vie de Gloire Abgrall peut ne paraître pas très heureuse, mais c'est elle qui l'a voulue comme ça. Depuis quatre ans qu'elle a désiré disparaître, se rayer de la carte du monde et choisir la clandestinité, elle a pris en ce sens toutes ses dispositions, se fiant à son intuition. Elle a coupé

toute relation passée, une deuxième fois elle a changé de nom, se faisant appeler Christine Fabrègue, et transformé son apparence. Elle a réduit au minimum ses relations avec ses voisins. (*LGB*, p. 69)

Physiquement, elle s'enlaidit volontairement pour devenir méconnaissable et gommer tous les traits qui la distinguaient comme star de la chanson. De la même façon, l'ameublement de sa maison et les objets décoratifs ou utilitaires qui s'y trouvent ne donnent aucun indice sur sa personnalité, ni sur son identité : « Quand on lui a remis les clefs de cette maison, Gloire n'y a rien changé, préférant ne plus manifester aucun de ses goûts, qu'elle abdiquait. » (*LGB*, p. 69). En une inversion du procédé habituel de projection de l'intériorité du personnage dans son univers matériel, tel qu'on l'observe chez Balzac ou Maupassant, c'est le décor qui contamine Gloire :

C'est au contraire elle-même, sa propre personne qu'elle a tâché d'y conformer, se laissant imprégner, remodeler par ce petit logement mal éclairé, médiocrement chauffé, sous perfusion d'un bourg de quatre-vingt-quinze âmes coincé entre un bras de mer et des hectares céréaliers. Face à la nappe, à la photo du maréchal de Lattre, au lieu de remplacer l'une et de retourner l'autre contre le mur, ce sont cette nappe et cette photo qu'elle a laissé retourner et changer, en elle, ce qu'elles voulaient. (*LGB*, p. 69)

Malgré ces artifices, Gloire est rattrapée par le monde de la télévision. Et l'angoisse qui l'étreint lorsqu'elle comprend que sa tranquillité patiemment construite est mise à mal se manifeste d'abord, sourdement, à travers les modifications de son rapport aux objets quotidiens. Alors qu'elle s'efforce de passer « une soirée coutumière » (*LGB*, p. 40), son comportement se mécanise peu à peu : « Boîte de Chili au bain-marie puis yaourt aux fruits exotiques qu'elle absorbe debout l'un après l'autre, mécaniquement, sans plus de pause que le ruban de spots, jingles et flashes dévidé par la radio. » (*LGB*, p. 40). Puis la mécanique semble dérailler : « Vaisselle rapide avant d'éteindre la radio, d'allumer la télévision qu'elle n'arrive pas à regarder [...] Impossible de la regarder, comme si Gloire en avait perdu le mode d'emploi » (*LGB*, p. 40). Ayant depuis longtemps renoncé à être l'une des actrices de la société du spectacle, décidée à n'en être que la spectatrice anonyme, et à se contenter, en guise d'exotisme, du « yaourt aux fruits », Gloire risque d'être récupérée par ce qu'elle a fui, de sorte qu'il lui faudra reformuler la relation à l'artificiel et à l'ersatz qu'elle avait élaborée pour mener sa nouvelle vie. C'est en effet en cherchant « l'exemple vivant d'une blonde bizarre » (*LGB*, p. 44) que Salvador et son équipe avaient pensé à elle : « Elle pouvait représenter l'anomalie, la bizarrerie, l'exemple oblique » (*LGB*, p. 44). Elle a, selon eux, toute sa place dans une émission sur les grandes blondes, puisque « la fausse blonde est parfois plus

pertinente, plus représentative qu'une vraie » (*LGB*, p. 105). On pourrait retrouver, dans ces dernières affirmations, des propositions couramment partagées par le monde de l'art : on sait, au moins depuis Baudelaire, la valeur esthétique du bizarre, on pourrait entendre le goût pour « l'anomalie » et « l'exemple oblique » comme une manière quasi perecquienne de donner du jeu au système, et l'idée d'apparence saugrenue selon laquelle une « fausse blonde » peut se trouver « plus représentative qu'une vraie » peut se lire comme une reformulation du mentir-vrai ou un éloge du pouvoir cognitif de la fiction. Le monde élaboré par la télévision serait ainsi la forme contemporaine de la création artistique. Pourtant, Gloire ne cesse de fuir cet artifice-là, et de susciter l'incompréhension de Salvador et son équipe : « C'est quand même un monde, a remarqué Salvador, pourquoi elle est sauvage comme ça ? On ne lui veut pas de mal à cette fille, pourquoi elle réagit comme ça ? » (*LGB*, p. 219). Mais l'équivalence de toutes les fictions et de tous les dispositifs a ses limites : « Salvador et son assistante ont l'air de s'étonner du comportement de Gloire, trouvent la brusquerie de ses réactions bien disproportionnée à la candeur de leur projet. Personnettaz, confusément, trouve ça plutôt normal. Il n'est pas sûr que traîner quelqu'un à la télévision soit un mouvement tellement innocent. » (*LGB*, p. 219). On comprend mieux encore les réticences de Gloire lorsqu'on entend l'argument que lui donne finalement Béliard pour l'inciter à céder à cette proposition : « Ne valait-il pas mieux composer, tâcher de se plier à l'ordre commun ? Après des années de marge, ce serait peut-être un peu difficile au début mais lui, Béliard, serait là pour l'aider. » (*LGB*, p. 232). Alors que Gloire avait « abdiqu[é] » (*LGB*, p. 69) ses goûts et, semblait-il, son identité, en se mettant en marge du système médiatique, c'est à une tyrannie bien plus grande qu'elle doit se conformer si elle le réintègre. La bizarrerie, l'oblique, la création et la confiance dans le pouvoir cognitif de la fiction, ne sont que les parures d'un monde qui exige surtout que l'on se plie à l'ordre qu'il institue.

On mesure toute l'ambiguïté qu'il y a donc à valoriser une quotidienneté sous le sceau du commun et de l'en-commun quand ceux-ci ne sont que les formes prises par l'uniformisation autoritaire des goûts, des pratiques et des identités. Spectatrice ou actrice de l'univers télévisuel, Gloire est condamnée à toujours renoncer à ce qu'elle est. Le stéréotype de la téléspectatrice est incarné par madame Jouve, « silhouette mince et translucide, hypersensible, hypotendue », « en larmes » parce qu'elle a « regardé la télé toute la journée » et est « assez émotive sur le feuilleton » (*LGB*, p. 46). Gloire finit d'ailleurs par lui ressembler lorsqu'elle tente, une ultime fois, d'échapper à Salvador en se réfugiant dans un manoir normand : « On s'ennuie pas mal également. Comme Geneviève Jouve et faute de mieux, on

passe de plus en plus de temps devant la télévision. On regarde les films (« Tu vas la perdre, Alex. Elle croit t'aimer »), on regarde les jeux (« Je vous demande à présent toute votre attention, Roger. [...] »), on regarde les journaux télévisés. » (*LGB*, p. 211). « À vaincre sans péril on triomphe sans gloire » disait-on, au nom de l'honneur, dans la tragédie. Avec la télévision, pour Gloire, le temps passe « [s]ans horizon mais sans péril » (*LGB*, p. 211). Comme l'avait de toute façon bien emblématisé le couple Jouve aux yeux de Donatienne, la télévision est devenue l'enjeu du point d'honneur, sur le mode mineur – on s'en doute : « de part et d'autre du canapé reposaient deux télécommandes : pendant que Jouve dosait le Ricard, Donatienne se représenta les duels zappés, chaque soir, devant le poste. » (*LGB*, p. 47). Pourtant, c'est finalement en acceptant de participer à l'émission de Salvador, *Les Grandes Blondes*, que Gloire va renoncer à ce qui faisait sa véritable singularité, sa souffrance : la dernière scène du livre, qui la voit enlacée à Salvador dans un téléphérique, semble suggérer que ce passage par le tube cathodique a eu des vertus cathartiques : « Il n'a plus peur du vide, elle n'a plus peur de rien. » (*LGB*, p. 251). Mais tout cela n'est-il pas que la *happy end* d'un de ces feuilletons sentimentaux chers à madame Jouve ? C'est ce que semble indiquer l'omniprésence du thème visuel : « [Ils] n'ont pas l'air de souhaiter que ça s'arrête : à voir ainsi leurs visages, leurs corps, il semble que l'un et l'autre n'éprouvent pour l'instant nulle peine, nulle inquiétude particulière. » (*LGB*, p. 251). À travers le personnage de Gloire, c'est donc bien la question de l'identité et de la singularité qui est interrogée dans ce roman. Quelle que soit la vie quotidienne choisie par l'héroïne, anonyme spectatrice au fond d'un village breton ou star sur le retour emplies d'amour pour son producteur, c'est l'artifice plutôt que l'art qui prévaut. Il semble d'ailleurs que l'ensemble des objets du monde puissent être perçus comme les pièces d'un simple décor. Le moucheron qui se promène parmi les objets du bureau de Salvador en fait prendre conscience à celui-ci : « Il considère, venu d'on ne sait où, un moucheron qui circule également à pied sur son bureau, contourne paisiblement l'ordinateur et la boîte à crayons, slalome entre les disquettes, l'eau minérale et le tube d'aspirine. Allant et venant entre ces accessoires, le moucheron s'arrête parfois plus longtemps devant l'un d'eux, paraît le détailler, revient sur ses pas puis repart, touriste parmi les monuments. » Effet de sourdine ? Cette saynète aide en tout cas Salvador à relativiser la gravité de son sort et à réprimer son angoisse¹ : « La contemplation de cet insecte inspire à

¹ Salvador vient d'être pris de vertige par anticipation, et gagné par la nausée : « Il n'a pas le moral. Il est venu à pied au bureau depuis la Nation. Passant au pied d'une des colonnes qui ornent cette place, l'idée de se retrouver trente mètres cinquante au-dessus du sol, à la place de Philippe Auguste, a brutalement fait resurgir son vertige. Le voici non loin de la nausée. » (*LGB*, p. 199).

Salvador quelques pensées consolatrices ; tout ça n'est pas si grave ; j'aurais pu finir, à Manille, vendeur de cigarettes à l'unité. » (*LGB*, p. 199)

Si les objets sont moins nombreux dans *Les Grandes Blondes*, et moins mis en relief stylistiquement que dans les romans précédents, ils ne participent pas moins à mettre discrètement en scène les tensions du roman. Artefact, l'objet est en lui-même propre à mettre en abyme dans le texte l'artificialité et la concurrence entre l'uniformité et la singularité. Il fait partie des accessoires dont se pare l'époque et marque le mouvement d'uniformisation dont elle semble habitée, où affleure néanmoins peut-être l'opportunité de résister.

Roman du dénuement et de l'errance, *Un an*, que publie ensuite Echenoz, n'aborde pas spécifiquement la question du sentiment esthétique dans nos sociétés contemporaines. Il prolonge cependant en partie la problématique des *Grandes Blondes* puisqu'il met en scène la fuite brutale de Victoire loin de cet « ordre commun » auquel Gloire était invitée à se plier. S'étant toujours déjà tenue à l'écart du commerce du monde lorsqu'elle vivait à Paris, « sans famille et tout pont coupé » (*UA*, p. 10), elle a aussi pris depuis longtemps l'habitude de « livrer le moins d'informations possible sur elle-même » (*UA*, p. 19) : « comme il faut bien parler quand on rencontre du monde, elle s'en sort en posant des questions. Pendant que le monde répond, elle se repose en préparant une autre question. C'est toujours ainsi qu'elle procède, elle croit que le monde ne s'en aperçoit pas. » (*UA*, p. 19). En quittant Paris de manière précipitée, Victoire radicalise sa prise de distance par rapport au monde et se marginalise. Elle se dépare de tous les artifices qui, au quotidien, pouvaient encore lui construire une identité sociale, cherchant à ressembler à ce « panorama sans domicile fixe » (*UA*, p. 12) qui défile devant ses yeux dans le TGV, panorama auquel on pourrait apposer comme sur un passeport la mention « signe particulier néant » (*UA*, p. 12). Dans le pavillon qu'elle loue immédiatement à Saint-Jean-de-Luz, la première tâche dont elle s'acquitte est de « vid[er] sa chambre de tous les meubles et accessoires de sorte qu'hormis la commode et le lit, tiré face à la fenêtre dévêtue de ses rideaux, rien ne resta qu'un grand miroir fixé au mur latéral. Ainsi, dans la journée, Victoire couchée n'aurait devant elle qu'un rectangle de ciel tel une page blanche, grise, bleue selon le temps, divisée par une marge centrale au tiers de laquelle une espagnolette posait un point. » (*UA*, p. 22-23). Effaçant ainsi symboliquement la vie qu'elle a jusqu'alors menée, elle se trouve dans la position de l'écrivain face à la page blanche, à qui il incombe d'inventer une vie, un monde selon la fantaisie de son imagination et selon sa capacité d'invention. L'expérience ne s'arrêtera pas là pour Victoire, puisqu'elle se libérera encore de toutes les « contingences » (*UA*, p. 52) lorsqu'elle devra circuler en vélo,

« ne conservant que l'indispensable, le solide, le pratique et l'imperméable » (*UA*, p. 52). C'est bien le renoncement progressif aux objets qui marque les différentes étapes de son parcours et donne à chaque fois à « sa vie quotidienne [...] un tour qu'elle n'avait jamais connu » (*UA*, p. 55). De ce dépouillement continu, qui la conduira jusqu'à l'expérience du recyclage en compagnie de deux SDF qui partagent avec elle leur cabane, Victoire reviendra, comme nous l'apprendra *Je m'en vais*, le regard transformé, « ses yeux plus distants, comme si leur objectif avait reculé pour embrasser un champ plus vaste, un long panorama » (*UA*, p. 244), et arborant « un sourire d'esclave libre ou de conquérante vaincue » (*UA*, p. 244-245). C'est donc bien une subjectivité nouvelle qui surgit de cette expérience, à l'opposé de ces identités problématiques dont les objets pouvaient jusque-là se faire les portemanteaux.

Mis en balance avec cette expérience existentielle du dénuement, les objets de *Je m'en vais* et la réflexion sur le sentiment esthétique qu'ils sous-tendent prennent une résonance particulière. On l'a déjà dit, à l'ouverture du roman, les objets d'art semblent mis sur le même plan que les objets quotidiens, domestiques et urbains, entraînés dans le flux des gestes quotidiens machinalement accomplis par Ferrer. On retrouve la même idée quelques pages plus loin lors de l'évocation des différents rituels auxquels se livre Ferrer chaque matin, puisqu'on apprend notamment que « [l]evé à sept heures trente » il passe « d'abord dix minutes aux toilettes en compagnie de n'importe quel imprimé, du traité d'esthétique à l'humble prospectus » (*JMV*, p. 14). Comme on le voit, aux moments les plus triviaux de sa journée, Ferrer considère dignes du même intérêt les considérations esthétiques et les productions du « troisième secteur »¹. Dans sa vie quotidienne, la préoccupation esthétique est partout et nulle part, elle est une occupation comme une autre. D'une façon assez proche, on peut remarquer que sa galerie se trouve « au rez-de-chaussée d'un petit immeuble du IX^e arrondissement, dans une rue que rien ne prédispose à détenir une galerie : artère négociante et vive, plutôt populaire pour le quartier » (*JMV*, p. 15).

Le personnage de Ferrer est d'abord intéressant parce que son activité de galeriste permet d'articuler dans le texte la réflexion que mène Yves Michaud sur le monde de l'art et celle qu'il élabore sur le sentiment artistique dans le monde contemporain. Le philosophe retrace en effet l'évolution des conceptions de l'art au XX^e siècle, et met en évidence les particularités des formes les plus contemporaines. S'attardant sur la vogue des installations, il affirme que « le monde est beau, sauf dans les musées et centres d'art – là on cultive autre chose de la même veine, et en fait la même chose : l'expérience esthétique mais dans son

¹ Selon l'expression déjà citée de François Le Lionnais.

abstraction quintessenciée – ce qui reste de l’art quand il est devenu une fumée ou un gaz »¹. C’est que l’art « a quitté les cimaises pour envahir l’espace » : dans les installations, « ces montages complexes [qui] peuvent être faits d’éléments prélevés dans l’univers quotidien [...] [a]vec souvent des éléments technologiques avancés [...], [c]e qui compte c’est [...] moins la matérialité de cet objet complexe qu’est le dispositif que le fait qu’il puisse générer une certaine gamme d’effets – une expérience d’un certain type »². L’installation « déplace l’accent de l’œuvre vers son effet et vers l’interaction avec le spectateur-regardeur [...], ce qui est de l’art, c’est l’effet produit. Il y a effacement de l’œuvre au profit de l’expérience, effacement de l’objet au profit d’une qualité esthétique volatile, vaporeuse, diffuse »³. De ce fait, d’une part « il faut des “modes d’emploi” pour percevoir quand et où il y a art »⁴, et d’autre part l’ensemble tend à susciter chez le spectateur « un effacement de la dimension du regard concentré [...] au profit d’une perception d’ambiance ou d’environnement qui enveloppe le visiteur lui-même dans l’ensemble du dispositif perceptif et perceptible »⁵. L’ensemble de ces caractéristiques conduit Yves Michaud à considérer que le monde de l’art contemporain instaure « *la vaporisation de l’art* » : « l’expérience de l’art contemporain prend la forme diffuse et vaporeuse de l’expérience esthétique [...] mais elle le fait dans des cadres encore conventionnels et reconnus (galerie, musée, écoles d’art, manifestation artistique).⁶ ». Symétriquement, « [d]ans le même temps se développe une esthétisation de l’expérience en général : la beauté est sans limites [...] l’art déborde partout au point de n’être plus nulle part. *Telle est l’expérience esthétisée* »⁷. C’est cette expérience esthétisée qu’il nomme ailleurs une aura, une auréole, un parfum, un gaz, ou encore un « éther esthétique »⁸.

Le galeriste qu’est Ferrer correspond en partie à cette description du monde de l’art contemporain. Certes, comme le dit aussi Yves Michaud, la production actuelle est marquée par la « disparition ou quasi-disparition de la peinture »⁹ au profit de la photographie. De cela, il n’est nullement question dans *Je m’en vais*, et Ferrer entretient des contacts avec plusieurs peintres abstraits, dont le fameux Martinov qui, à la fin du roman, « décolle vers un statut de peintre officiel » (*JMV*, p. 242), et pour lequel Hélène le quittera *in fine*. Mais le galeriste reste emblématique de cet air du temps décrit par Yves Michaud, ne serait-ce que parce que

¹ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 34-35.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

ses choix esthétiques obéissent non à de réels jugements de goût, mais à une aptitude à flairer les tendances, laquelle lui a permis de « vivre quelques années de fièvre assez divertissante » (*JMV*, p. 26). Ce rapport ludique à l'art est bien l'aboutissement du processus pointé au début du XX^e siècle par Walter Benjamin lorsqu'il oppose « l'œuvre "auratique", douée d'une aura unique et magique, de l'art passé et l'œuvre fondamentalement reproductible de notre époque »¹. Cette opposition est bien connue, mais Yves Michaud la précise en soulignant ceci :

Cette opposition se répète dans un second couple de concepts : celui de la valeur de culte et de la valeur d'exposition [...]. Ce qui conduit Benjamin à une dernière distinction, entre le sérieux et le jeu, l'attention et la désinvolture, thématisée dans ce qu'il nomme l'esthétique de la distraction. Cette esthétique de la distraction – qu'il faut entendre au double sens de loisir et d'inattention – annonce une expérience esthétique qu'on peut dire dés-esthétisée, si le mot d'esthétisation continue de renvoyer à la contemplation recueillie des chefs-d'œuvre².

Ferrer a d'ailleurs exposé un long moment les installations de plasticiens :

Par exemple Eliseo Schwartz qui, spécialisé dans les températures extrêmes, concevait des souffleries en circuit fermé (Pourquoi ne pas adjoindre des soupapes, suggérait Ferrer, une ou deux soupapes ?), puis Charles Esterellas qui installait çà et là des monticules de sucre glace et de talc (Tout cela ne manquait-il pas d'un peu de couleur, risquait Ferrer, non ?), Marie-Nicole Guimard qui procédait à des agrandissements de piqûres d'insectes³ (Et tu ne verrais pas le même truc avec des chenilles ? imaginait Ferrer. Des serpents ?) et Rajputek Fracnatz qui travaillait exclusivement sur le sommeil (mollo quand même sur les barbituriques, s'inquiétait Ferrer). (*JMV*, p. 25)

Mais « [t]out cela, de toute façon, ne se vendait donc plus très bien » (*JMV*, p. 25) et « de tout cela, la mode semblait caduque et le filon tari » (*JMV*, p. 26) : « Car à l'époque dont je parle, avait annoncé le narrateur, le marché de l'art n'est pas brillant » (*JMV*, p. 24). C'est ce qui conduit Ferrer à tancer Gourdel, l'un de ses artistes, pour des raisons strictement économiques, « sans même un regard sur l'objet » (*JMV*, p. 43) que celui-ci lui présente : « Tu as tout foutu en l'air en passant de l'abstrait au figuratif, j'ai dû complètement changer ma stratégie sur ton travail. Tu sais que ça pose des problèmes, le peintre qui change tout le temps, les gens attendent un truc et puis ils sont déçus. Tu sais que tout est labélisé, quand même, c'est plus facile pour moi de promouvoir quelque chose qui ne bouge pas trop, sinon c'est catastrophique. » (*JMV*, p. 44). Et Ferrer de dire ensuite de lui à Martinov : « économiquement, ça ne marche plus du tout, ce n'est plus qu'un déchet symbolique » (*JMV*,

¹ *Ibid.*, p. 111.

² *Idem.*

³ Contrairement à ce que nous avons dit précédemment, il y a donc bien une évocation de la photographie, mais ce n'est pas elle en tant que telle qui retient l'attention de Ferrer.

p. 44). C'est bien la question du « sens artistique » que pose cette description du monde de l'art contemporain. Gourdel ne saura d'ailleurs se réfugier que dans des considérations passéistes pour expliquer le refus opposé par Ferrer au « châssis » (*JMV*, p. 43) qu'il lui soumettait : « Il est en train de me foutre au placard, ce con, dit Gourdel. Ça m'étonnerait, le console Martinov. Il sait ce que tu fais, il a confiance en toi. Il a quand même un peu de sens artistique. Non, dit Gourdel avant de s'éloigner dans le jour blême, plus personne n'a de sens artistique. Les seuls qui en ont eu un peu, ç'a été les papes et les rois. Depuis, il n'y a plus personne. » (*JMV*, p. 44).

Le « sens artistique », en ce qu'il suppose une acception sacralisante de l'art, n'est de fait plus ce qui régit la création artistique contemporaine. On peut peut-être d'ailleurs voir un mouvement similaire à celui qui conduit les arts plastiques à privilégier le dispositif et ses effets, dans le passage que nous avons décrit du privilège de la représentation à celui de l'expérience. Et il n'est bien sûr pas anodin qu'une telle mutation des arts plastiques s'articule autour d'objets ou de discours quotidiens, tout comme ces romans travaillent à rendre sensible littérairement un matériau et des pratiques empruntés à la vie quotidienne contemporaine. Cela correspond en partie à la double logique dégagée par Yves Michaud : si l'expérience quotidienne contemporaine est d'emblée esthétisée, comme le signale la parure d'objets dont se revêt notre époque, l'art en prise sur son temps ne peut lui-même que se faire expérience de la quotidienneté. La question serait alors de savoir si les romans d'Echenoz ne font que prendre acte de cette situation et l'illustrer, voire l'entériner.

On peut être tenté de répondre par l'affirmative, dans la mesure où fourmillent dans ses textes les affirmations allant dans le sens d'un nivellement axiologique de toutes les formes de créativité. Dans *Je m'en vais*, le « tout se vaut » postmoderne pourrait se reconnaître aisément dans une réplique de Baumgartner au Flétan, qui lui reproche la banalité de son procédé criminel : « je revendique l'influence des téléfilms. Le téléfilm est un art comme un autre. » (*JMV*, p. 152). Pourtant, bien que les romans d'Echenoz s'inspirent de l'expérience quotidienne la plus contemporaine, il semble difficile d'y voir la conséquence de la disparition de l'œuvre auratique, qu'Yves Michaud commente en ces termes : « La conséquence, c'est enfin le développement d'un mode de perception "sans mémoire", voué à opérer dans un perpétuel et foisonnant présent. [...] Nous vivons pour de bon dans ce monde sans aura parce que sans lointain et sans mémoire, un monde où, comme le dit le cinéaste Werner Kluge [...], le présent attaque constamment en les envahissant les autres dimensions

du temps¹. » On se souvient du caractère essentiel, dans l'œuvre d'Echenoz, de l'inscription, à travers les objets, de la mémoire et des marques du passage du temps. Il est vrai cependant que, comme nous l'avons montré, la présence d'objets usés ou abîmés s'estompe dans les derniers romans d'Echenoz sur lesquels nous nous attardons ici. Mais sans doute cette présence plus discrète des marques de l'écoulement du temps à travers les objets est-elle justement le fruit de cet effet de sourdine que nous avons évoqué : la mémoire collective s'estompe au profit de la mémoire individuelle, laquelle n'est pas le signe de l'entrée dans une présentification absolue, mais dans une forme plus assumée de mélancolie, qui n'est qu'une autre manière d'intégrer aux errances et doutes du sujet la question du temps. La figure de Ferrer est certes en premier lieu emblématique de ce mode de vie contemporain qui privilégie, comme l'indique son rapport à l'art et aux objets d'art, l'intérêt présent. L'art inuit lui-même, que Ferrer va découvrir, est dépouillé de toute charge historique, réduit à sa valeur marchande. Avant d'être des œuvres d'art, ces objets sont considérés comme un butin. Comme le souligne d'ailleurs Christine Jérusalem, « la description du trésor insiste sur la dimension symbolique de ces objets : on trouve des masques, une collection de crânes ou des objets magiques et funéraires. Mais les comparaisons (les sculptures funéraires ont la forme de bretzel, [...]) rabaissent l'art polaire à un niveau trivial »². Le personnage de Ferrer apparaît donc bien de son temps. L'art lui-même est dénué de toute force subversive, emmené par des artistes officiels et académiques tout autant que par des plasticiens parfaitement intégrés aux circuits économiques, dont les installations ne revêtent qu'un aspect éphémère, et se révèlent ainsi « solubles dans le quotidien le plus trivial »³. Pour autant, le texte inscrit aussi en son cœur sa propre contradiction, si ce n'est sa propre contestation. Le temps, la mémoire et la perte le parcourent en sourdine, transformant notamment l'atmosphère d'un « matin de juillet » en un « climat de deuil inexprimé » (*JMV*, p. 129). Et comme le signale encore Christine Jérusalem, « [c]oincé entre l'envahissement et la disparition, le héros échenozien proclame en vain "je m'en vais". Mais son voyage n'est qu'une suite de ressassements stériles »⁴. Ce qui revient à dire que derrière son apparente prise directe sur le présent, le roman explore le temps toujours déjà perdu de l'identité mélancolique. À l'uniformisation dont témoigne le monde de l'art, aux procédures dont il joue, sous couvert d'expérimenter une quotidienneté qui n'est que trivialité, s'oppose la résistance inlassable

¹ Pour les deux citations, *ibid.*, p. 126.

² Christine Jérusalem, *Je m'en vais – Jean Echenoz*, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 2007, p. 86-87.

³ *Ibid.*, p. 83. Christine Jérusalem en donne pour exemple le dégât des eaux qui réduit à néant l'installation constituée de sucre glace.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

d'un sujet qui cherche justement à émerger dans la quotidienneté, à se créer un espace d'expérience propre, entre répétition et variation.

Si, comme l'affirme Yves Michaud, symétriquement à cette vaporisation de l'art, la vie quotidienne est elle aussi esthétisée – « le monde est beau, sauf dans les musées et centres d'art »¹ –, et si les objets en sont la marque la plus visible, *Je m'en vais* en offre aussi la trace. La description de l'appartement de Sonia est emblématique de cette esthétisation de l'expérience quotidienne : l'ensemble des objets réussit à faire « régner[...] dans cet appartement [...] [u]ne ambiance harmonieuse et non violente [...] Des coussins rouges et roses flotte[nt] sur un canapé tendu de percale glacée fleurie. Dans un plateau, sous une lampe douce, des oranges porte[nt] des ombres de pêches » (*JMV*, p. 119-120). Mais, évidemment, cette ambiance « harmonieuse et non violente » se trouve rapidement et ironiquement démentie par le texte. La candeur suggérée par la couleur d'un « appareil récepteur rose vif dénommé Babyphone » (*JMV*, p. 120) ne masquera pas longtemps la véritable fonction dudit l'appareil, lequel transmettra les pleurs, et bientôt les hurlements du bébé. La scène de dépit sexuel qui se joue autour de ce Babyphone fournit un bon exemple de ce qui se trame, en sourdine, sous la beauté du quotidien qu'Yves Michaud appelle la « parure de l'époque » :

Et plus moyen d'entraver le mécanisme, Ferrer commença d'écraser fiévreusement tous les boutons, cherchant une antenne à tordre, ou un fil à couper, tendant d'assourdir l'appareil à l'aide d'un oreiller mais en vain : chaque manœuvre amplifiait au contraire ses vociférations, cela grossissait maintenant de seconde en seconde. Ferrer finit par baisser les bras, se rhabillant à la hâte et filant, achevant de tout reboutonner dans l'escalier, n'ayant même pas besoin de fuir discrètement tant les clameurs du Babyphone étaient en train d'envahir l'espace, gagnaient progressivement tout l'immeuble – il ne rappellerait pas les jours suivants. (*JMV*, p. 121)

On pourrait sans doute même lire cet épisode comme une métaphore de ce qu'est l'effet de sourdine appliqué à la quotidienneté : quand bien même on tente d'assourdir les remous de la vie quotidienne, ceux-ci s'amplifient en fait « à chaque manœuvre ». La puissance comique de la scène, la récupération du dysfonctionnement technique par le Dom Juan qui n'a ainsi « même pas besoin de fuir discrètement », mettent à distance toutes les stratégies élaborées dans nos sociétés urbaines contemporaines pour esthétiser, uniformiser et grimer l'expérience quotidienne. Tout le rapport à la beauté s'en trouve ainsi modifié. Familier des expériences esthétiques de faible portée, Ferrer ne peut parler que « niaisement » (*JMV*, p. 122) de la beauté démesurée du grand Nord : « C'est sûr que c'est beau, dit niaisement Ferrer, c'est sûr que c'est très très beau. » (*JMV*, p. 122-123). Pourtant, dans le

¹ *Ibid.*, p. 15.

monde décrit par Echenoz, tout n'est pas foncièrement beau. Mais tout veut sembler l'être ou tenter de l'être. Ainsi, dans l'une des chambres d'hôtel où dort Baumgartner durant son périple, à Mimizan-Plage en l'occurrence : « La chambre est sombre et peu avenante, les meubles fragiles et bancals ont l'air factices comme des accessoires de théâtre, le lit présente un sommier incurvé en hamac et le format des rideaux clos ne coïncide pas avec celui de la fenêtre. Au-dessus d'un canapé dur et désespéré, une lithographie merdique propose quelques zinnias [...]. » (*JMV*, p. 172-173). Et évidemment, lorsque Baumgartner change de chambre, il découvre « le rigoureux sosie de la première à la lithographie près au-dessus du canapé navré : des crocus y ont chassé les zinnias » (*JMV*, p. 174). La standardisation des chambres d'hôtels et le caractère dérisoire du soin mis à traduire une intention esthétique à travers la présence conventionnelle de lithographies, dénonce pathétiquement la tendance à l'esthétisation de la vie quotidienne comme une simple entreprise d'uniformisation. Le commun et l'en-commun apparaissent encore comme un appauvrissement du sentiment esthétique. Cela dit, le parcours de Baumgartner, marqué par la répétition et de dérisoires variations, est loin d'être considéré par le narrateur lui-même comme digne d'intérêt. Il nous signale en effet brusquement l'ennui qu'il lui inspire : « Personnellement je commence à en avoir un peu assez, de Baumgartner. Sa vie quotidienne est trop fastidieuse. » (*JMV*, p. 189). Où l'on voit donc encore que la répétitivité, qui conduit à l'ennui et à la banalité, brise toute capacité de projection de l'imaginaire, et éteint ainsi tout désir de narration.

Au piano prolonge la méditation sur la présence ou la disparition du sentiment esthétique dans la vie quotidienne contemporaine, mais sous un angle un peu différent, puisque la figure de l'artiste est celle de Max Delmarc, un pianiste classique virtuose. Le maintien d'une place, dans le monde contemporain, pour un art comme le sien, semble d'abord suggérer qu'en dépit de la tendance relevée à l'uniformisation des goûts et des pratiques culturelles, et à la vaporisation de l'art dont témoignent les arts plastiques, il reste un espace pour le sentiment esthétique, dans le domaine de la musique tout du moins. La singularité de la musique classique est néanmoins mise en question par un discret clin d'œil lors d'un échange entre Béliard et Max, une fois ce dernier en zone de transit. Alors qu'il vient de reconnaître Doris Day et d'expliquer à Béliard qu'il avait non seulement vu ses films, mais aussi écouté ses disques, il doit corriger quelque peu les propos de l'homoncule : « Et puis je crois même que j'avais un ou deux disques. Ah oui, dit Béliard avec indifférence, il est vrai que vous étiez dans la musique, non ? Pas tout à fait la même musique, dit Max, mais enfin je m'intéresse à d'autres choses aussi, je veux dire d'autres genres. » (*AP*, p. 97). Vues

de loin, vues du purgatoire, toutes les pratiques paraissent équivalentes. De peur de faire preuve d'arrogance, Max modalise, au moyen de la locution adverbiale « pas tout à fait », laquelle prend une valeur litotique, la distinction qu'il établit, et use d'une épanorthose, figure de correction qui va tenter d'effacer la connotation péjorative possible du nom « chose », laquelle aurait pu dénier le statut artistique aux chansons de Doris Day. Il la reformule ainsi comme une simple question de genre, sous-entendant l'absence de comparaison et de hiérarchisation possible entre des domaines si distincts. Ce faisant, il incarne bien le processus décrit par le sociologue Bernard Lahire. Reprenant à nouveaux frais les pratiques culturelles étudiées par Bourdieu, il en vient à mettre en évidence le fait que la notion de « distinction » n'est plus tout à fait adéquate pour décrire et comprendre les pratiques culturelles contemporaines. Le sociologue montre en particulier que les pratiques des individus à capital culturel élevé font coexister activités traditionnellement distinctives et activités assimilables à la culture de masse¹. Cela ne veut nullement dire que « tout se vaut », mais que, considérées comme relevant de genres différents, avec leurs hiérarchies internes propres, des pratiques très hétérogènes peuvent aisément coexister chez un même individu, sans que sa position dans le champ soit pour autant mise en péril. Pianiste virtuose, Max apprécie aussi bien d'écouter du Chopin que de fredonner les airs de Doris Day ou de Dean Martin, puisqu'il considère ces derniers comme les représentants de genres musicaux différents. Rien ne dit, d'ailleurs, qu'il accepte d'associer un véritable « sens artistique » à l'un aussi bien qu'à l'autre.

Peut-on considérer que, dans *Au piano*, la sensibilité esthétique de Max Delmarc le conduise à avoir aussi une approche esthétique de sa vie quotidienne, ou bien la haute valeur qu'il accorde à l'art délimite-t-elle étroitement ce qui en relève ou pas, et interdit-elle de considérer que l'art en tant que tel puisse avoir quelque chose à faire avec la quotidienneté ? Autrement dit, le piano de Max fait-il résonner dans sa vie quotidienne et dans le roman un quelconque sentiment esthétique, dont les objets seraient par exemple le support, ou oblige-t-il, par contraste, à envisager la quotidienneté comme une extinction de tout écho esthétique ?

Dans ce roman plus que dans aucun autre, tout ne tient qu'à un fil : le récit, qui risque de s'interrompre si le lecteur ne suit pas le narrateur au moment où celui-ci réalise la pirouette diégétique qui ressuscite Max ; la vie de Max elle-même, puisque dès la première page on sait qu'il ne lui reste que vingt-deux jours à vivre ; et surtout les boutons des vêtements du pianiste, qui ne cessent de tomber. Ainsi, par exemple, juste avant le concert enregistré à Radio France, « deux nouveaux boutons décidèrent de désertir son vêtement, l'un courant se

¹ Bernard Lahire, *La Culture des individus – Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, 2004.

réfugier sous un meuble, l'autre prenant le maquis dans une fente du parquet » (*AP*, p. 61). Si effet de sourdine il y a, il semble que les objets quotidiens, et parmi eux les boutons qui emblématisent toute la ténuité des effets mis en œuvre dans le texte, puissent en être la source. Ils sont peut-être les échos de ce lyrisme qui ne s'avoue pas, et que viendra confirmer le dénouement du roman lorsque, nouvel Orphée perdant son Eurydice, Max trouvera enfin, juste avant d'en être irrémédiablement séparé, cette Rose Mercœur qui hantait ses pensées quotidiennes.

Avec Orphée comme figure tutélaire, *Au piano* ne peut que contenir en son cœur le sentiment esthétique. C'était d'ailleurs par une considération d'ordre « esthétique », certes sur un mode mineur mais liée à un objet, que s'ouvrait à peu près le roman : « Il est bien, ton chapeau, finit par observer l'homme très bien habillé [...]. Vous trouvez, s'inquiète l'autre. Il est pratique en tout cas, c'est un fait, mais esthétiquement je ne sais pas trop quoi en penser. C'est de la récupération, n'est-ce pas, je n'aurais pas acheté ça moi-même. Non, non, dit l'élégant, il est bien. » (*AP*, p. 10). Le jugement de goût de Max s'affirme, on le voit, avec certitude¹, quand celui de son assistant hésite sur les paramètres à considérer pour le formuler. Peut-on être à la fois « pratique » et « esthétique » ? C'est bien la question que pose tout objet quotidien. Et jusqu'à quel point s'investir, s'impliquer, dans un jugement de goût à propos d'un objet que l'on n'a ni créé ni élu, mais seulement récupéré ? La récupération est par ailleurs une démarche qui va à l'encontre de tous les principes moteurs de la société de consommation. S'il reste encore une place, dans ses interstices, pour ces comportements presque anarchistes mais pas véritablement subversifs, selon quels critères évaluer la beauté d'un objet qui n'est pas en phase avec les critères communs de valorisation ? À l'heure où le petit écran se fait le nouvel arbitre des qualités esthétiques, alors que « [c]'est aussi toujours la même histoire avec la télévision : espace, écran, idées, projets, tout y est plus petit que dans le monde normal » (*AP*, p. 63), comment penser un jugement de goût personnel et en même temps indiscutable ?

Si Bernie a du mal à trouver beau l'objet dont il se pare, il hésite bien moins lorsqu'il s'agit de commenter le monde qui l'entoure : « Mais regardez un peu, monsieur Max, comme c'est beau, s'enflamma-t-il. Le monde est beau. Le monde est beau, vous ne trouvez pas ? » (*AP*, p. 13). La phrase pourrait illustrer le « triomphe de l'esthétique » auquel Yves Michaud consacre son essai. Mais c'est de la nature qu'il s'agit ici, de « la variété, l'abondance et la polychromie de la végétation », du « grand âge de l'érable-sycomore » et de la

¹ Quoique Max se contente de l'adjectif « bien », et n'évoque pas une quelconque « beauté » du chapeau.

« circonférence du platane d'Orient » (*AP*, p. 13), non de la parure d'objets que revêt le monde au quotidien. Une nature quelque peu amendée par l'homme, cependant, puisque cette végétation est celle du parc Monceau, à Paris. Max ne réussira d'ailleurs pas à partager l'enthousiasme de son assistant pour cette nature quasi artificialisée, et la tiendra pour peu de chose au regard du sublime esthétique que recèle pour lui la musique d'un Chopin : « Sans ralentir le pas ni lui répondre, Max feignit de jeter un coup d'œil sur le monde et haussa légèrement les épaules. Bon, dit Bernie d'un ton penaud, d'accord. Convenez quand même qu'il est très bien éclairé. » (*AP*, p. 13). Outre l'aspect comique de l'argument sur lequel se rabat Bernie, on peut noter là un élément essentiel du monde urbain contemporain : le bel éclairage des arbres fait ces derniers dans une véritable scénographie. Or, c'est bien la caractéristique de l'ensemble de ce qui constitue, comme son nom l'indique d'ailleurs, le « décor » urbain. C'est la mise en scène du quotidien qui conduit à son esthétisation. Ainsi, lorsqu'il court à la poursuite hypothétique de Rose dans le métro, Max longe « les accessoires classiques des quais du métro, écrans de contrôle, extincteurs, sièges en plastique, miroirs et pictogrammes prévenant des dangers de l'électrocution, poubelles » (*AP*, p. 75). D'une façon assez proche, pour décrire l'ensemble des couteaux exposés au Printemps du boulevard Haussmann, le narrateur emploie le terme de « panoplie », lequel suggère notamment l'idée de déguisement ou de costume. Max se rend au Printemps dans « un but prosaïque de renouvellement vestimentaire » (*AP*, p. 218), mais cette prose se fait poétique en s'affichant comme spectacle : « Celui-ci vite réglé, il traîna un moment parmi les étages du magasin, sans désir d'achat ni autre dessein que s'arrêter, ça et là, devant des choses dont il n'avait aucun besoin [...], par exemple une panoplie de couteaux – à légumes, à tomates, à pain, à jambon, à saumon, à désosser, à émincer, à larder. » (*AP*, p. 218). Ce spectacle n'est évidemment pas gratuit, puisqu'il est destiné à susciter le désir d'achat. Et si donc « le monde est beau » comme le proclame ironiquement Yves Michaud, ce n'est pas, loin s'en faut – mais personne ne le pensait sérieusement – que le sens artistique a gagné l'ensemble de la société. C'est seulement que le souci des apparences transmet ses exigences à tous les moments quotidiens de la vie. Max subit d'ailleurs une opération de chirurgie esthétique avant de retourner en section urbaine : « Juste un petit travail de réparation [...] on va vous restaurer le secteur avec une petite intervention d'ordre esthétique » (*AP*, p. 105-106). Et le parc qu'on lui met sous les yeux, « [s]elon toute apparence, esthétiquement parlant, [...] avait l'air d'être une bonne solution » (*AP*, p. 107). Mais ce primat de l'esthétique des apparences laisse-t-il encore un espace pour que se fasse entendre, au moins en sourdine, une esthétique de la mélodie, du rythme et de la musique ? Comme nous l'avons déjà souligné, et comme le suggère le risque

permanent de la monotonie et de l'ennui, la vie quotidienne met davantage en jeu la notion de rythme que celle d'image. Autrement dit, à travers les échos que trouveront dans le texte et dans la vie de Max le sentiment esthétique compris comme enjeu musical, se jouera, en sourdine, la possibilité d'une expérience de la quotidienneté pas encore standardisée.

Il arrive certes que la musique soit elle aussi passée par le filtre du petit écran, intégrée au quotidien des spectateurs, et ainsi considérée, selon un mouvement de bascule synesthésique, comme n'importe quel autre événement d'ordre visuel. C'est par ce biais que la dame au chien découvre que derrière l'homme qu'elle croise régulièrement dans son quartier se cache un artiste : « Ah, monsieur, dit-elle aussitôt, je vous ai vu hier soir à la télévision, par hasard, en zappant. Elle s'interrompt un instant en souriant, comme pour se faire pardonner l'usage de ce verbe. Ah, reprit-elle, je ne savais pas que nous avions un grand musicien dans le quartier. » (*AP*, p. 78). Max en tire avec humour la seule conclusion possible, compte-tenu de l'attrait qu'exerce sur lui cette femme : « se retournant puis la regardant longuement s'éloigner, [il] pensait qu'on dira ce qu'on voudra, la musique a du bon. » (*AP*, p. 78). La musique n'est à vrai dire pas en jeu ici, puisque c'est surtout la célébrité, et en particulier celle que confère le passage à la télévision, qui vaut au virtuose le sourire de sa belle voisine. En revanche, c'est une représentation face à un public de non initiés – « public très familial et très peu concerné, énormément d'enfants, pas du tout le profil habituel du public de la musique classique » (*AP*, p. 79) – qui fera comprendre qu'un espace pour le sentiment esthétique que constitue l'émotion musicale existe encore : « Bientôt le silence de la salle était aussi sonore, magnétique et nerveux que la musique elle-même, ces deux flux se renvoyaient l'un à l'autre et vibraient en commun [...] après un temps d'arrêt, un instant de stupeur suspendue, jaillit une ovation que Max n'aurait pas échangée contre un triomphe au Théâtre des Champs-Élysées. » (*AP*, p. 80-81). Si la musique, intégrée aux rituels quotidiens de Max (« Ensuite, c'est tous les jours pareil : après le café, le piano » (*AP*, p. 32)) insuffle donc bien son rythme à sa vie quotidienne, il semble qu'elle puisse aussi se frayer un espace dans celle de tout un chacun. Mais ces trouées restent bien sûr des moments d'exception, des moments circonscrits et suspendus. Et même si la vie quotidienne de Max paraît quant à elle particulièrement rythmée, comme en témoigne le modèle musical de la fugue que suggèrent les hypothétiques rencontres avec Rose, si la répétition du motif de la femme idéale se mêle aux variations des circonstances de ces soi-disant rencontres, relançant sans cesse sa course et son désir, il n'en est à l'évidence pas de même pour tout un chacun. C'est ce dont Max fera par exemple l'expérience en section urbaine, une fois qu'il aura dû

renoncer à son identité, et qu'il mènera une vie commune avec Félicienne : « le temps passait ainsi dans une ambiance de salle d'attente, à feuilleter des revues aussi périmées, radoteuses et froissées que Félicienne elle-même. Que savait-il d'ailleurs au fond de Félicienne sinon qu'elle se perdait en ressassements insanes, assurant amèrement avoir eu dans sa jeunesse des mensurations de rêve, le don des langues et l'oreille absolue. » (*AP*, p. 196). Béliard l'avait pourtant prévenu, son statut de privilégié oisif prenait fin, et le sentiment esthétique n'allait plus être qu'un vague souvenir, puisque la mort et le changement d'identité auraient au moins le mérite de lui faire assimiler le principe de réalité : « Vous n'allez plus pouvoir faire l'artiste comme avant, voyez-vous, il va falloir exercer un vrai métier comme tout le monde. » (*AP*, p. 152). Une vie commune, une vie standard, étant visiblement une vie sans art.

Comme le rappelle cette dernière parole sarcastique de Béliard, le statut de l'artiste est un statut d'exception. Si l'artiste a bel et bien, comme tout un chacun, et comme le montre l'histoire de Max, une vie quotidienne, il s'en faut de beaucoup que toute vie quotidienne soit liée à l'émotion esthétique. *Au piano* est l'occasion pour le héros d'expérimenter, après sa mort, une vie autre, une vie sans art. Au cours de cette nouvelle vie, plus commune, le monde ne se pare vraiment d'objets que dans les hauts lieux de la consommation. Le sentiment esthétique est donc bel et bien mis en sourdine, quand la scénographie quotidienne prend le pas sur l'expressivité musicale. Mais n'oublions pas que cette « section urbaine » où Max renonce à la musique et à son identité est la forme échenozienne de l'Enfer. Rien n'indique, donc, que cette vie sans art soit l'expression de l'expérience quotidienne contemporaine pour l'écrivain. La musique et la figure du musicien ne cesseront pas encore de hanter l'imaginaire de Jean Echenoz, puisque son roman suivant sera consacré à Maurice Ravel. Mais c'est alors à une vie quotidienne qui n'est plus contemporaine qu'il s'attachera. Est-ce à dire que l'art a été tant et si bien mis en sourdine, qu'il faut faire un saut presque un siècle plus tôt pour donner à expérimenter une vie quotidienne tout informée par l'exigence esthétique ?

c) L'art sur la touche chez Jean-Philippe Toussaint : *La Télévision*

Lorsqu'il publie *La Télévision*, en 1997, Jean-Philippe Toussaint réalise à première vue presque un sacrilège, puisqu'il consacre tout un roman à l'objet qui semble constituer l'antithèse exacte de la littérature, et peut-être même son principal adversaire. Comme le narrateur le souligne d'ailleurs dans le roman, « au lieu que les livres, par exemple, offrent toujours mille fois plus que ce qu'ils sont, la télévision offre exactement ce qu'elle est, son immédiateté essentielle, sa superficialité en cours » (*T*, p. 132). Or, comme le souligne encore

le narrateur, l'influence de la télévision ne cesse de croître, et de constituer le principal sujet de préoccupation des individus :

il n'y avait qu'à ouvrir les dernières pages des journaux pour voir s'étendre partout ces milliers de petites informations minuscules et codées, qui grouillaient à longueur de colonnes comme des cellules infectées dont les métastases gagnaient toujours davantage de terrain sur les corps sains de plus en plus affaiblis des journaux [...], et [...] dans la rue elle-même, dans les cafés et les transports en commun, à la radio et dans les bureaux, dans toutes les conversations, ce n'était encore que de la télévision qu'il était question, comme si le support même de la conversation, sa matière unique et viscérale, était devenu la télévision [...]. (T, p. 205)

Et l'on peut donc se demander pourquoi offrir encore un roman à cet objet-medium si ce n'est pour en consacrer la victoire de fait. Évidemment, l'entreprise peut être lue comme un acte de résistance à l'uniformisation médiatique, d'autant que l'argument du texte est la décision prise par le narrateur de cesser de regarder la télévision. Elle peut aussi être envisagée comme la poursuite du projet romanesque engagé depuis le début de son œuvre par Toussaint, à savoir puiser dans l'expérience la plus quotidienne pour élaborer un espace d'écriture où l'humour décale légèrement les conditions de l'expérience et la donne à voir sous un regard neuf, frôlant constamment les limites d'un prosaïsme qui confine au banal. Ce roman de Jean-Philippe Toussaint est d'ailleurs celui où l'humour et l'autodérision s'expriment le plus ouvertement, et où la vie quotidienne semble correspondre de la manière la plus évidente à un milieu, une ambiance, à un niveau de l'expérience suffisamment indéfini pour constituer un réservoir de significations imprévisibles.

Pourtant, ce privilège accordé à la vie quotidienne domestique, de même que les réflexions qu'inspire au narrateur sa décision d'arrêter de regarder la télévision, rejaillissent sur l'ensemble des sujets auxquels il se confronte, et sur celui de l'art en particulier. Le héros a en effet décidé de consacrer son été à la rédaction d'un essai sur Le Titien. Tout en voulant établir des distinctions entre l'art de la représentation picturale et la représentation télévisuelle, le narrateur mêle et met donc sur le même plan, réflexions sur l'art et réflexions quotidiennes. Son obsession pour la télévision, conséquence immédiate de sa décision de ne plus la regarder, met ainsi en sourdine ses réflexions sur l'art. Dans les faits, puisque cette obsession l'empêche de travailler à son essai. Et sur le plan énonciatif, puisque ces réflexions sur l'art sont livrées comme à l'improviste, sur un mode aussi léger et superficiel que des réflexions quotidiennes. Tout est donc aplani par la tendance du personnage appréhender les événements et à formuler toutes les idées sur le mode de la quotidianisation du monde que nous avons déjà évoqué.

Chez le narrateur, la fascination qu'exerce traditionnellement l'art semble ainsi s'être déplacée vers les objets les plus prosaïques, à l'image de ce que suscite le maniement d'un pulvérisateur de liquide lave-vitres : « Il est vrai que c'était un instrument fascinant que cette poire en plastique transparente, remplie de cette solution bleu limpide qui sentait bon le détergent » (*T*, p. 97). C'est d'ailleurs à la peinture que le narrateur fait appel pour évoquer le maniement du pulvérisateur : « je me rendis compte assez vite que, passées les premières aspersions insouciantes et légères à la surface du verre, très libres et assez déconnaissantes, qui sont le vrai bonheur du laveur de vitres, Jackson Pollock en savait quelque chose, les opérations deviennent tout de suite fastidieuses » (*T*, p. 97). Bien sûr, cette « fascination » est disqualifiée par son prosaïsme, mise en sourdine par son inscription dans un contexte quotidien. C'est une fascination qui n'en a que le nom, et pas l'intensité. L'objet qui la suscite est sans aura, mais il construit, au même titre que tant d'autres, une réalité matérielle quotidienne esthétisée sur un mode mineur et diffus. C'est encore à une prosaïsation des procédés picturaux que se livre le narrateur, dans un musée, en accordant toute son attention à son sandwich :

J'avais posé mon chapeau et mon sandwich à côté de moi sur la banquette, le sandwich sur une serviette en papier, dont je relevais les bords à l'occasion, par décence, pour le recouvrir d'un voile pudique, comme on le fait en peinture pour recouvrir d'un tulle diaphane l'âme des Ève, mais les bords retombaient toujours, mollement, sur les côtés, et laissaient invariablement le sandwich dénudé à côté de moi. (*T*, p. 188)

Rompu au mélange des registres, dont il tire une partie de ses effets comiques, le narrateur de *La Télévision* s'essaye pourtant à la théorisation, qu'il énonce sur le ton le plus docte qui soit, afin de réfléchir à la notion de « représentation » :

La télévision offre le spectacle, non pas de la réalité, quoiqu'elle en ait toutes les apparences [...], mais de sa représentation. Il est vrai que la représentation apparemment neutre de la réalité que la télévision propose en couleur et en deux dimensions semble à première vue plus fiable, plus authentique et plus crédible que celle, plus raffinée et beaucoup plus indirecte, à laquelle les artistes ont recours pour donner une image de la réalité dans leurs œuvres. Mais si les artistes représentent la réalité dans leurs œuvres, c'est afin d'embrasser le monde et d'en saisir l'essence, tandis que la télévision, si elle la représente, c'est en soi, par mégarde, pourrait-on dire, par simple déterminisme technique, par incontinence. Or, ce n'est pas parce que la télévision propose une image familière et immédiatement reconnaissable de la réalité que l'image qu'elle propose et la réalité peuvent être considérées comme équivalentes. [...] (*T*, p. 12-13)

L'illusion de la réalité dans un tableau de la Renaissance, [...] est par nature fondamentalement différente de l'illusion que propose la télévision quand elle représente la réalité, simple résultat mécanique d'une technique inhabitée. (*T*, p. 13-14)

Le statut de tels passages, théoriques en apparence, est assez difficile à évaluer dans l'économie discursive du roman. Comme nous l'avons déjà dit, le texte dans son ensemble mêle les réflexions sur l'art et les réflexions les plus quotidiennes, ce qui tend à atténuer la portée des premières. Pourtant, l'importance du volume textuel qui leur est consacré, comme le prouve notamment l'exemple ci-dessus, ainsi que la diminution très sensible des effets de distanciation comique et le caractère éminemment assertif du propos, semblent laisser penser que se joue ici, pour le narrateur, dès le début du roman, une partie de la constitution de son *ethos*. Confrontant les modalités de la représentation picturale à celles de la représentation télévisuelle, le narrateur affirme sans ambages la suprématie des premières. Or, en tant qu'écrivain, c'est aussi à la concurrence de la télévision qu'il se confronte dans ce texte, et la supériorité qu'il reconnaît aux arts traditionnels inclut ainsi dans le même mouvement celle de l'écrivain (on se souvient d'ailleurs de sa profession de foi citée plus haut en faveur des livres). Malgré tout, il nous semble que cette stratégie narratoriale est un relatif échec, sans doute en raison de son objet même. La faiblesse du discours théorique induit par la télévision contamine nécessairement celui sur l'art et conduit à des généralités ou des lieux communs plutôt qu'à une véritable théorie. Il y a d'ailleurs, sans doute, une incompatibilité de nature entre la volonté de théoriser et celle de rendre sensible une expérience par l'écriture. Placer le récit d'une expérience de la quotidienneté marquée par l'emprise télévisuelle sous les auspices d'une réflexion sur les modalités de la représentation n'est peut-être pas le choix le plus judicieux. Si l'enjeu est bien, comme semblent l'indiquer d'autres nombreux éléments du roman, de rendre sensibles des pratiques quotidiennes, et d'appréhender par ce biais la manière dont elles filtrent et informent notre rapport mental au monde, le choix discursif de la théorie paraît inapproprié à son objet, tant théorie et pratique appartiennent ici à deux ordres absolument hétérogènes. La théorie est dissonante s'il s'agit de rendre sensible le quotidien que Michael Sheringham nomme *complex*.

On pourrait ajouter que, si la théorie est ici hors de propos, c'est, comme le souligne le narrateur lui-même, parce que l'expérience conduite par la télévision est d'abord celle d'une passivité et d'une absence de réflexivité : « Très souvent, ainsi, le soir, ces derniers temps, comme pris d'une ivresse mauvaise, j'allumais la télévision et je regardais tout ce qu'il y avait sans réfléchir » (*T*, p. 18). « [N]otre esprit, [...] au lieu de mobiliser de nouveau ses forces en vue de la réflexion, le relâche au contraire et se laisse aller à un vagabondage passif au gré des

images qui lui sont proposées. Ainsi notre esprit, comme anesthésié d'être aussi peu stimulé en même tant qu'autant sollicité, demeure-t-il essentiellement passif en face de la télévision. » (T, p. 22). C'est pourquoi les pratiques quotidiennes du personnage-narrateur sont sans doute plus éloquentes que tous les discours théoriques pour rendre perceptible le filtre que constitue la télévision dans sa manière d'envisager le monde. Rien d'étonnant à ce que son projet d'essai sur l'art ne voie jamais le jour : il s'agit en effet d'« un vaste essai sur les relations entre les arts et le pouvoir politique » (T, p. 14). Or, comme le souligne, parmi tant d'autres bien sûr, Maurice Blanchot rien de plus désengageant politiquement que la télévision¹. Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que chacune des pratiques de notre héros quotidienisé témoigne de ce même désengagement. S'étant engagé à arroser les plantes de ses voisins en leur absence, il oubliera tout simplement de le faire. Mais surtout, passant devant leur caoutchouc le jour où il se souvient de sa mission, il ne peut que reconnaître ceci : « Il faut dire que je m'étais pris de sympathie pour cette plante silencieuse [...]. J'aimais la tristesse impassible qui se dégageait de ce caoutchouc, son côté sphinx, son calme, son détachement, comme son indifférence foncière au monde. » (T, p. 34). S'agissant d'une plante, on ne pouvait évidemment s'attendre à autre chose. C'est bien plutôt la projection de l'état d'esprit du personnage sur cet objet, certes un peu particulier mais décoratif, qui nous paraît ici éloquent. D'ailleurs, c'est bien selon la même posture que le narrateur intègre les informations radiophoniques à ses rituels quotidiens : « Pensif, je mangeais un œuf à la coque dans la pénombre légèrement rosée de la pièce et j'écoutais distraitemment les informations de sept heures à la radio » (T, p. 39). Les affaires du monde représentent tout au plus une distraction, et en aucun cas un sujet de préoccupation. L'art, notamment dans ses éventuelles implications politiques, est considéré tout aussi légèrement : « je songeais que l'envie m'était peut-être tout simplement passée de mener à bien cette étude » (T, p. 44). Il ne s'agissait que d'une simple envie, et certainement pas d'un enjeu. L'art, comme le politique, pour les personnages de Toussaint en général, et pour le héros de *La Télévision* en particulier, ne sont acceptés qu'en arrière-plan dans la sphère quotidienne, et cet effet de sourdine-là est bien peu spitzérien, en l'occurrence, si l'on se souvient que ce dernier avait essentiellement valeur de litote.

¹ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », art. cit., p. 359 : « À la pratique se substitue la pseudo-connaissance d'un regard irresponsable. [...] L'homme, bien protégé entre les quatre murs de son existence familiale, laisse venir à lui le monde sans péril, certain de n'être en rien changé par ce qu'il voit et entend. La dépolitisation est liée à ce mouvement. Et l'homme de gouvernement qui craint la rue, parce que l'homme de la rue est toujours sur le point de devenir l'homme politique, se réjouit de n'être plus qu'un entrepreneur de spectacle, habile à endormir en nous le citoyen pour ne tenir éveillé, dans la demi-ombre d'une demi-somnolence, que l'infatigable voyeur d'images. »

Si la vie quotidienne du personnage-narrateur de ce roman paraît bien peu propice à la prise en considération de l'art pictural de la Renaissance, qu'en est-il de l'art contemporain ? Ne peut-on imaginer, compte tenu de ce que l'on vient de dire, une plus grande affinité de cette écriture et de l'expérience quotidienne dont elle rend compte, avec les procédés ou procédures artistiques contemporains ? Outre la mention déjà signalée de Jackson Pollock (*T*, p. 97), on trouve dans ce roman une autre allusion à l'évolution des techniques picturales : « Et comment peindre, en effet, sans pinceau ? À l'époque, bien entendu. » (*T*, p. 78). Mais la référence la plus appuyée se trouve directement liée aux réflexions du personnage sur la télévision :

Et, poursuivant ainsi le cours de mes pensées, j'en vins tout naturellement à m'interroger sur le rôle que la télévision avait pu jouer dans le fait que l'homme, maintenant – l'entrepreneur, l'artiste, l'homme politique –, semblait consacrer davantage de temps et d'énergie au commentaire de ses actions qu'à ses actions elles-mêmes. N'étant évidemment pas étrangère à cette dérive, la télévision pouvait cependant nuire encore bien davantage à la création artistique, en proposant par exemple des émissions où les artistes seraient invités à venir parler de leurs projets. De la sorte, en ne s'intéressant plus du tout aux œuvres qu'ils auraient déjà accomplies, mais uniquement à celles qu'ils envisageaient de créer à l'avenir, la télévision pourrait ainsi permettre aux artistes [...] d'épuiser par avance le potentiel de jouissance de leurs derniers projets, au point de rendre leur réalisation ultérieure superflue, et la création artistique en elle-même, superfétatoire. (*T*, p. 46)

Outre que, très significativement, l'artiste, l'homme politique et l'entrepreneur sont mis sur le même plan, la tendance au commentaire, poussée ici à son paroxysme absurde, correspond assez bien à la voie dans laquelle l'art, depuis Marcel Duchamp, s'est engagée, et dont Yves Michaud tentait de prendre la mesure en s'inspirant des thèses d'Arthur Danto sur le « monde de l'art » et la « fin de l'art ». Selon Yves Michaud, « [l']art est devenu conscient de sa dépendance par rapport aux interprétations et aux mondes de l'art au sein desquels les œuvres se mettent à exister. Ce qui était laissé jusqu'ici à l'intuition et à la sensibilité relève désormais de la conscience cognitive génératrice d'interprétations. L'art, après sa fin, devient philosophique ou encore fondamentalement conceptuel et réflexif ». Comme le résume alors le philosophe analytique Goodman, cité par Yves Michaud, « à la question "Qu'est-ce que l'art ?", il nous faut substituer la question "Quand y a-t-il de l'art ?" »¹. Selon le personnage de Toussaint, l'emprise toujours croissante de la télévision ne peut qu'exacerber ce mouvement. Toutefois, le narrateur sacrifie à la manie du commentaire, et prend appui, comme tous ces artistes contemporains, sur les éléments du quotidien souvent le plus anodin pour élaborer un discours dont la visée n'est finalement que de s'auto-signaliser ou s'auto-

¹ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 152.

instituer comme artistique, comme littéraire en l'occurrence. C'est sans doute en cela encore que l'on peut parler, dans ce texte, d'effet de sourdine de la quotidienneté. L'atmosphère quotidienne qui fixe le cadre de tous les discours et de tous les événements relatés laisse résonner plus fortement encore les raisonnements du narrateur. Le burlesque et l'héroïcomique qui en résultent marquent aussi la volonté auctoriale de définir les contours d'un champ littéraire redessiné à son idée et à son avantage.

B. Sujet/objets : le combat assourdi

On se souvient que, dans les premiers romans de Jean-Philippe Toussaint, les héros se heurtaient à la réalité comme à un adversaire. Le narrateur de *L'Appareil photo* se donnait ainsi l'injonction suivante : « dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant » (*APh*, p. 50). Il remarquait également ceci : « la réalité à laquelle je me heurtais, bien loin de marquer le moindre signe d'essoufflement, semblait s'être peu à peu durcie autour de moi et, me trouvant désormais dans l'incapacité de m'extraire de cette réalité de pierre qui m'entourait de toutes parts, je voyais à présent mon élan comme un surgissement de forces arrachantes à jamais prisonnier de la pierre. » (*APh*, p. 56). Cette réalité est tout autant extérieure, concrète et matérielle, que psychique : le narrateur projette vraisemblablement ses obstacles internes dans la réalité extérieure. La « réalité de pierre » qu'il évoque est ainsi tout à la fois concrète, métaphorique et littérale. Le sujet spatialise grâce à l'univers matériel qui l'entoure le combat psychique qui l'anime. On peut donc voir la relation conflictuelle que le narrateur entretient avec les objets comme l'indice de la relation conflictuelle qui se joue plus sourdement dans sa réalité psychique. S'il n'y a pas lieu de présumer des conflits psychiques d'un personnage de fiction, on peut néanmoins en tirer les conséquences pour appréhender les enjeux de l'inscription de cette narration à la première personne dans une atmosphère de quotidienneté où dominent les objets. Entre le sujet et les objets se mène un combat où se joue la possibilité même d'existence et de définition du sujet. Encore une fois, le sujet se met en jeu au quotidien, s'éprouve tout autant qu'il se protège, selon des modalités qui lui sont propres et qu'il invente, dans la relation ou la confrontation avec les objets.

Cependant, comme nous l'avons déjà souligné, la dureté ou la frontalité de ce combat semble s'amoindrir au fil des romans. Il était clairement lisible dans les premiers romans de Christian Gailly, allusion à Freud en prime. Parmi tant d'autres exemples déjà relevés, rappelons seulement que le narrateur disait « traîner le long du mur de la réalité » (*DI*, p. 97),

avouait qu'« il y a des moments où la permanence des choses [lui] est tellement irrespirable, [qu'il] aimerais[t] qu'une guerre fasse table rase de tout » (*DI*, p. 141), et faisait retour sur lui-même en ces termes : « Je m'interroge plutôt sur la part que je prends dans le désordre que je dénonce, comme disait Freud » (*DI*, p. 160). Mais après avoir couru dans tous ses premiers textes, l'enjeu semble avoir été relégué très à l'arrière-plan, si ce n'est avoir disparu, dans le temps même que la vie quotidienne n'était plus posée comme défi à l'écriture, mais devenait, à partir de *L'Incident*, le décor et l'alibi vite oublié de l'action et de la narration. Chez l'auteur d'*Une femme de ménage*, comme l'avait bien noté Christine Jérusalem, « plus le roman ostérien avance, plus le sujet progresse »¹. Au point sans doute que l'idée même de combat cesse finalement, dans les romans suivants, d'être pertinente. Chez Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz, quoique selon des modalités différentes, la violence de la confrontation semble non pas disparaître mais s'atténuer. Le conflit est mis en sourdine. Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'il n'existe plus, mais qu'il se module et se modalise.

a) Jean-Philippe Toussaint : *La Télévision* ou le sujet avant tout

La Télévision met en scène le combat du narrateur face à un objet qui renvoie métonymiquement à un medium soudain perçu comme aliénant. Mais ce combat n'est pas traité avec le sérieux qui avait cours dans *L'Appareil photo*. Il est une suite de ruses cocasses que le narrateur imagine contre lui-même. La vie quotidienne ne se résume d'ailleurs évidemment pas à la confrontation avec l'objet éponyme, mais se révèle une suite de pratiques qui, pour la plupart, ont à voir avec le maniement des objets. L'appartement du héros est ainsi tout à fait emblématique de ce qui peut se jouer dans nombre de « fictions domestiques » contemporaines, et il se fait, selon le mot d'Isabelle Décarie, « chambre d'échos »². Selon la critique, en effet, la maison contemporaine est une « caisse de résonance » du sujet :

On l'a beaucoup dit, le récit contemporain n'a pas la vertu des grands romans de transformation. [...] Plutôt, l'indifférence à tout projet édifiant dans le récit contemporain laisse penser que c'est justement cette impasse qu'il faut questionner. Cette désaffection laisse entendre l'extrême solitude qui éteint la fiction d'aujourd'hui : elle agit, par diverses facettes, du vide et le manque d'imagination, comme une pétrification, une momification, est la seule façon de se protéger contre ce qui pourrait engloutir le sujet. Si ce dernier se survit en fossilisant son propre intérieur, la

¹ Christine Jérusalem, « Constellation d'objets dans quelques romans de Christian Oster », art. cit., p. 93.

² Nous empruntons ces deux expressions à Isabelle Décarie, *Fictions domestiques – La maison dans tous ses états*, Montréal, Trait d'union, coll. « Spirale », 2004, p. 87

maison, en caisse de résonance, fait entendre, dans les gestes les plus anodins de tous les jours, l'épanchement de la solitude, du vide créatif, de la page blanche, du trou noir¹.

Cette description pourrait aussi s'appliquer à *La Salle de bain*, mais elle nous semble, par l'idée de « caisse de résonance », plus appropriée encore pour *La Télévision*. En effet, dans les premiers romans, la solitude, voire l'humeur dépressive du personnage sont manifestes, et l'humour semble n'être là que pour éviter, par petites touches, l'avancée et la victoire du banal ou de la littéralité sur l'imaginaire du sujet. Dans *La Télévision*, l'emprise de l'humour sur l'ensemble du texte est bien plus massive, celui-ci participe de l'élaboration littéraire de cette atmosphère « décontractée » dont Bruce Bégout faisait l'une des principales caractéristiques de la quotidienneté. L'évidence et la fluidité que l'humour instaure masquent, ou plutôt, justement, mettent en sourdine, les tensions qui peuvent naître de la mise à l'épreuve que s'impose le narrateur. La suite du propos d'Isabelle Décarie n'en devient que plus pertinent :

Si la maison peut être un nid protecteur ou une ennemie, elle se révèle parfois, entre ces deux affects, une prothèse impassible qui donne consistance à nos actes, qui nous laisse entendre nos actes comme seule preuve de notre existence. Comme une excuse pour continuer à vivre, les gestes domestiques deviennent une panacée contre la vacuité. Le fait d'observer avec lucidité la routine des jours qui s'écoulent procure un sentiment indicible de soulagement. [...] Plus précisément, les actes domestiques deviennent ce par quoi ces personnages se définissent. Vidés d'un rôle de modèle, exemptés d'exemplarité, les protagonistes contemporains existent à travers les décors dans lesquels ils vivent².

C'est d'ailleurs à ce roman de Toussaint que s'intéresse Isabelle Décarie lorsqu'elle veut illustrer le fonctionnement de cette chambre d'échos. Comme elle le rappelle, le narrateur est resté seul à Berlin, sans sa femme et son fils, pour écrire son étude sur le Titien. Mais il est confronté à un vide créatif :

La description de l'organisation de son bureau remplace l'écriture de l'étude et se substitue au défaut d'inspiration. Il raconte aussi la mise sous tension quotidienne de l'ordinateur, l'attente des chemises rangées avec la documentation pertinente pour l'essai et l'abandon du travail presque aussitôt ; il relate les tâches ménagères accomplies tout au long des journées, les sorties, les baignades, les promenades, les lectures (dont le programme des émissions de télévision). Il accepte par ailleurs d'arroser les plantes de ses voisins partis en vacances et qui habitent l'appartement au-dessus de chez lui. L'observation du logis inhabité, du courrier qu'il ramasse, du linge laissé derrière les portes de chambres, des odeurs qui en émanent, l'étude des fenêtres des immeubles d'en face, du détail des plantes dont il doit s'occuper, tous ces actes simples, cet examen

¹ *Ibid.*, p. 88.

² *Ibid.*, p. 88-89.

minutieux de l'intérieur de ses voisins et du sien prennent dès lors place des deux vides qui le rongent, la page blanche et l'absence de télévision. La vie domestique supplée ainsi l'activité intellectuelle¹.

L'objet télévision illustre bien l'ambivalence de ce que nous avançons précédemment sur les objets quotidiens : ils sont à la fois des obstacles et des remparts, source de confrontation comme de sécurité dans le rapport au monde. Le sujet, qui est ici le sujet créateur, l'écrivain ou l'essayiste mis en scène dans le roman, s'éprouve tout autant qu'il se protège. Comme l'écrit encore Isabelle Décarie :

Même éteinte, la télévision agit comme une bouée de sauvetage face au temps suspendu de l'écriture. Rien de tel, quand le travail ne vient pas, que d'astiquer sa chaumière ! Les actions ménagères nous procurent un sentiment rapide d'accomplissement, de contrôle. Mais elles sont des points de fuite, des détournements qui racontent une absence, un vide. [...] Le mot "vide" et ses dérivés reviennent tant de fois au fil des pages du roman, comme un écho qui se répercute dans une pièce sans meubles, qu'il semble à lui seul décrire le projet de l'essai du narrateur, un essai blanc qui ne parvient pas à dépasser l'étape de l'ébauche. En voulant se rendre indifférent à cette "technique inhabitée"², le narrateur s'est mis à habiter son appartement de manière plus active : en tournant autour du poste de télévision³.

Lorsque nous renvoyons à la notion de « sujet », il s'agit ici seulement, on le voit, d'une autre façon de désigner l'effet produit par les énoncés du narrateur-personnage. Nous n'ignorons bien sûr pas que la fiction d'un sujet unifié a été récusée depuis – au moins – l'avènement de la psychanalyse, ni que la linguistique nous invite notamment à repérer, grâce à l'attention prêtée aux marques de l'énonciation, les décalages entre l'énoncé, son locuteur, et son énonciateur. C'est ce même soupçon porté sur tout énoncé qui a conduit Dominique Rabaté à redéfinir les contours de ce que l'on nomme « récit »⁴, et à y étudier l'inscription du sujet dans le texte, la façon dont il « se marque, se trahit ou se révèle aussi bien par l'accentuation de sa diction, la métrique de son débit, le sens de ses silences ou l'imagination fantasmatique qu'il déploie dans sa narration, tout ce qui contribue en un mot à dramatiser son énonciation »⁵. Comme il l'explique d'ailleurs, « [p]arler ainsi d'inscription, c'est contester les schémas trop statiques de la narratologie qui semble supposer une relation narrative stable

¹ *Ibid.*, p. 95.

² C'est-à-dire à la télévision. Voir *La Télévision*, *op. cit.*, p. 14.

³ Isabelle Décarie, *op. cit.*, p. 97-98.

⁴ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 8 : « À la différence du roman ou de la poésie (du moins jusqu'à une certaine période), le récit (une certaine forme d'écriture qui ne répond plus à la définition traditionnelle du style) demande que l'on interroge précisément l'énonciation du texte. La voix narrative déborde du cadre de la fiction, elle l'envahit. Se prenant pour objet, elle scrute ses traces, elle conteste ses effets, se retourne sur et contre elle-même. »

⁵ *Ibid.*, p. 57.

quand la plupart des textes qui m'intéressent ici s'engagent dans un rapport mouvant provocateur, ou violent, par leur énonciation »¹. Le texte de Jean-Philippe Toussaint, malgré sa forte oralité, est loin de marquer une si violente contestation de la relation narrative. Bien que le narrateur de *La Télévision* soit relativement « bavard », que l'ironie soit très présente chez lui, et requière volontiers les outils d'analyse propres aux théories de l'énonciation, la voix du narrateur n'est pas de celles « qui cherche[nt] à se constituer dans la dynamique de [l]a parole, dynamique que l'écriture permet, heureusement et paradoxalement, à la fois de fixer et de laisser mouvante »². Si nous prêtons davantage attention à l'énoncé qu'à l'énonciation, quand bien même il s'agit d'évoquer la présence d'un « sujet », c'est donc tout d'abord pour ne pas forcer ou surévaluer les enjeux littéraires du texte. C'est aussi, nous semble-t-il, parce que le déploiement de la parole du narrateur dans un espace textuel structuré par la désignation des éléments de la vie quotidienne matérielle change les modalités du questionnement sur l'unité du sujet. Il ne s'agit plus de mettre au jour, à travers les failles du langage et les tremblements de l'énonciation, l'existence d'un sujet clivé ou d'un moi disséminé ; il ne s'agit pas non plus d'aspirer, par le langage, dans une quête vaine et pourtant sans cesse recommencée, à la coïncidence utopique du sujet avec lui-même. Il s'agit plutôt, par le privilège reconnu de l'environnement matériel, de produire, au moins fictivement ou symboliquement, cette unité du sujet. Comme le souligne Jean-Claude Kaufmann, les sciences cognitives ont montré que « face à cette vie intérieure chaotique et ces modèles de cohérence divergents, l'individu ne parvient en fait à s'unifier et se stabiliser que grâce à des prothèses, en se déchargeant sur une extériorité qui prend un caractère de contrainte, un univers qui l'encadre »³. Dans cette perspective, « [l]es objets jouent ici un rôle de premier plan. En se distribuant sur ses entours matériels, la personne acquiert consistance et stabilité. Le maintien et la constance que l'on pense être le propre de l'individu ne sont rien d'autre que l'effet de son extériorisation et de son arrimage dans les choses familières [...]. Les objets du quotidien ont une vertu de permanence qui construit le concret et contrôle les errements de l'identité : ils jouent le rôle de garde-fou du Soi »⁴. En ce sens, *La Télévision* nous invite à voir la manière dont un sujet s'énonce, s'affirme et se rassure en côtoyant la réalité matérielle et en s'y confrontant au quotidien. En sorte qu'il s'agit ici seulement d'un sujet-narrateur, que son expérience quotidienne érige *de facto* en sujet éthique.

¹ Dominique Rabaté, « Lire les effets de voix (Réflexions sur la place du narrateur) », *Regards sur la critique littéraire moderne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Sillages critiques », 1996, p. 33.

² *Ibid.*, p. 38.

³ Jean-Claude Kaufmann, *Le Cœur à l'ouvrage – Théorie de l'action ménagère*, Paris, Armand Colin, coll. « Essais et recherches », 2005, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

La Télévision s'ouvre en effet sur le pronom de première personne, lequel se pose comme une instance narrative assurée¹. Chaque phrase du premier paragraphe commence d'ailleurs par ce même pronom « je », à l'exception de la dernière, dont la formule impersonnelle ne retarde cependant pas longtemps le retour de la première personne². Le paragraphe suivant se charge à l'évidence d'introduire la confrontation du sujet et du principal objet, puisque chaque phrase cette fois-ci s'ouvre par la désignation du téléviseur ou de l'une de ses composantes³. Le troisième paragraphe est de nouveau tout entier à la première personne, le pronom « je » se trouvant encore systématiquement en tête de phrase. Le quatrième paragraphe semble d'abord obéir au même principe d'alternance, puisqu'il s'amorce grâce à la phrase suivante : « La télévision n'occupait pas une très grande place dans ma vie. » (*T*, p. 8). Mais, outre que l'objet se trouve ici pour la première fois évoqué dans une structure syntaxique négative, et qu'il est suivi de la négation (dénégation ?) exprimée par le lapidaire mot-phrase « Non », le paragraphe se poursuit cette fois par le retour d'un énoncé à la première personne : « Je la regardais en moyenne une ou deux heures par jour (il se peut même que ce soit moins, mais je préfère grossir le trait et ne pas chercher à tirer avantage d'une sous-estimation flatteuse). » (*T*, p. 8-9). On le devine au détour de cette dernière parenthèse, et malgré l'effet comique qui semble en modérer la portée, l'enjeu de cette évaluation du lien du narrateur à la télévision est bien d'établir une première définition du sujet, de commencer à élaborer l'*ethos* du narrateur. D'ailleurs, c'est encore le lexique axiologique qui prévaut lorsqu'est évoquée l'ancienne addiction à la télévision : « Sans pouvoir réagir, j'avais conscience d'être en train de m'avilir en continuant à rester ainsi devant l'écran, la télécommande à la main que je ne pouvais lâcher, à changer de chaîne machinalement, frénétiquement, dans une recherche de plaisirs immédiats et mauvais, entraîné dans cet élan vain, cette spirale insatiable, à la recherche de plus de bassesse encore, davantage de tristesse. » (*T*, p. 19).

À travers sa relation aux objets, le narrateur distingue des traits définitoires, même s'ils sont temporaires, du sujet qu'il est. Si les objets comme la télévision, et surtout ici la télécommande, constituent bel et bien des prothèses, des « garde-fou du Soi » comme les nomme Jean-Claude Kaufmann, ce « Soi » n'est plus satisfaisant. En effet, « [l']accumulation des objets stabilise l'identité, mais elle peut à l'inverse devenir écrasante, enfermer l'individu

¹ Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, op. cit., p. 7 : « J'ai arrêté de regarder la télévision. »

² *Ibid.*, p. 7 : « C'était fini, je n'ai plus jamais regardé la télévision. »

³ *Ibid.*, p. 7-8 : « Le téléviseur est toujours dans le salon [...]. Il doit sûrement être encore en état de marche [...].

C'est un téléviseur classique [...]. L'écran, d'une couleur indéfinissable [...]. Le récepteur [...]. »

dans une routine qui lui pèse. D'où la révolte qui peut exploser contre les objets familiers, au nom de la liberté, d'une vie que l'on souhaite recommencer à neuf ». Même si ce sont, le plus souvent, de « petites révoltes prudentes, libérations partielles anxieuses de la continuité du Soi : sacrifices ponctuels lors d'un grand rangement, rages de jeter incontrôlées à l'occasion d'un déménagement »¹. La petite révolte du personnage de *La Télévision* est bien de cet ordre, tout comme son attitude, plus loin, face au téléviseur éteint : « je tenais à éprouver mes capacités de résistance en présence même de l'objet de la tentation. » (T, p. 29).

Pourtant, la télévision n'est pas le seul « garde-fou du Soi ». En première approche, on pourrait tout simplement considérer que la vertu trouvée à « l'ordre des choses » par Jean-Claude Kaufmann est mise en scène dans *La Télévision*. Le sociologue considère en effet que

[l]'homme ordinaire qui chaque matin recommence sa danse avec les milliers d'objets qui constituent son univers familier n'a pas conscience de reconstruire les bases d'un système d'ordre sans lequel son existence serait impossible. Il cherche simplement à vivre sans problèmes, à se laisser porter par des gestes simples, sans y penser. Pourtant, le plus puissant des ordinateurs ne pourrait le remplacer pour gérer ces mouvements apparemment répétitifs ; en fait subtilement changeants. Il ne peut y parvenir qu'en réduisant la complexité, grâce à la mémoire du corps, qui permet de faire ce dont l'ordinateur serait incapable, parce qu'elle est sélective. Elle rend la vie facile et libère le cerveau pour d'autres pensées².

Le narrateur de Toussaint décrit ainsi son lever :

Le lendemain matin, je me levai à sept heures moins le quart, et je pris le petit déjeuner tout seul dans la grande salle à manger de l'appartement de Berlin. Pensif, je mangeai un œuf à la coque dans la pénombre légèrement rosée de la pièce, et j'écoutais distraitemment les informations de sept heures à la radio, le visage endormi mais l'esprit déjà en pleine activité, qui échafaudait mentalement quelques arabesques très libres et très agréables à suivre sur les différents développements possibles que pourrait prendre mon étude (j'ai toujours aimé les petits déjeuners de travail informels en ma compagnie). (T, p. 39)

Il manque évidemment à cette description du petit-déjeuner la focalisation sur le caractère « subtilement changeant » des gestes quotidiens. Mais surtout, la liberté de pensée permise par la routine des gestes quotidiens se trouve finalement subvertie et renvoyée à son inanité, puisqu'au lieu d'être l'occasion réelle d'une stimulation de l'imaginaire et d'illustrer la capacité créatrice de la quotidienneté, la scène va se clore dans le néant créateur face à l'écran de l'ordinateur : « Je soulevai la tête, le regard fixe, et commençai à réfléchir. Je bus pensivement une gorgée de café, reposai la tasse dans la soucoupe. Mais rien ne venait. » (T,

¹ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 32-33, pour les deux citations.

² *Ibid.*, p. 12.

p. 40) C'est que les objets, et les pratiques quotidiennes qu'ils appellent, sont tout à la fois remparts et obstacles. Le déport du sujet sur la matérialité le sécurise sans doute, lui donnant le sentiment d'être aussi solide, résistant et insensible que les objets sur lesquels il se dissémine, mais il fige aussi, en contrepoint, sa pensée.

Lorsque ses voisins lui demandent de s'occuper de leurs plantes, et surtout de s'investir autant qu'eux-mêmes dans cette tâche, c'est en se raccrochant à un objet que le narrateur-personnage maintient la distance :

Inge, à côté de moi dans sa petite robe moulante, très maîtresse de maison, qui s'arrêtait à l'occasion devant telle ou telle plante qu'elle me présentait familièrement en faisant savoir à la plante en allemand que c'était moi qui m'occuperais d'elle cet été [...]. Réservé comme je suis, je leur disais à peine bonjour, moi, à ces plantes, je me contentais d'une simple inclinaison des yeux distante à leur adresse, ma tasse de café à la main. (T, p. 25)

De même, désireux de marquer son hostilité à ses voisins à qui il rend néanmoins service, et refusant de s'aliéner à leur style de vie quotidienne, il impose le sien. Chez eux, et en leur présence, le voici qui fait « comme chez lui » :

j'entrai le premier dans la pièce et je fis quelques pas indécis dans la chambre [...] avant de m'immobiliser un instant au centre de la pièce et de jeter un coup d'œil sur le lit des Drescher, un grand lit à deux places, sur lequel j'allai m'asseoir. Assis sur le lit des Drescher, je tournais ma cuillère dans ma tasse, lentement, sortis la petite cuillère de la tasse et la suçai pour l'assécher. [...] je bus une petite gorgée de café, reposai la tasse dans la soucoupe. La vie, quoi. Les Drescher, debout en face de moi, un peu gênés d'être dans leur chambre, finirent par s'asseoir eux aussi [...] (T, p. 27)

Ses gestes quotidiens, sa pratique naturelle des objets dans un intérieur qui n'est pas le sien, protègent le narrateur autant qu'ils agressent ses hôtes. Grâce à l'assurance dont il fait preuve, et surtout à la stabilité et l'impassibilité que lui confère sa tasse de café, il semble vouloir leur rappeler qui il est, à savoir un sujet à part entière, autre qu'eux par conséquent, et relevant d'une quotidienneté autre. D'ailleurs, c'est encore une tasse à café à la main qu'il aura le sentiment de se reconnaître vraiment en passant devant un miroir : « j'aperçus ma silhouette au passage dans le miroir de l'entrée, et il m'apparut que c'était une image de moi assez juste, cette longue silhouette voûtée dans la pénombre du couloir, une tasse de café à la main » (T, p. 40).

Paradoxe des objets, donc : ils mettent un obstacle entre le sujet et les autres, entre le sujet et le monde. C'est cette coquille protectrice matérielle qui le sépare symboliquement des autres, lui assure ainsi sa stabilité et lui donne la preuve de son existence, mais c'est aussi elle

qui le protège tant et si bien qu'elle l'enferme et le ferme partiellement à l'intersubjectivité qui le constituerait pleinement comme sujet. Se disséminant et s'affirmant dans la réalité matérielle qui l'entoure et qu'il possède, manipule et pratique, le Soi se solidifie, mais ne peut manquer de s'interroger sur la communauté à laquelle ses pratiques (ou ses non-pratiques) le rattachent : « Assis dans le canapé, les jambes croisées, je me demandais combien nous pouvions être à ne pas regarder la télévision en ce moment » (*T*, p. 104). En sourdine donc, sous une apparence comique, décontractée et quotidienne, se configurent les différentes possibilités de coexistence du sujet et des objets : confrontation, relation ; protection, obstacle ; repli solipsiste sur l'unicité d'une pratique et interrogation sur l'en-commun probable ou possible de ces mêmes pratiques.

b) Les échos du sujet chez Jean Echenoz

L'importance de l'interrogation sur le sujet et sur son rapport au monde, dans l'œuvre d'Echenoz, a déjà été souvent relevée. Christine Jérusalem, dans *Géographies du vide*, y consacre même tout un chapitre, qu'elle intitule « Le vide du sujet ». Elle y affirme notamment que « [l]a fuite du Sujet ne cesse de se décliner sur divers modes » et que cette « dissolution de l'être représente le point nodal des romans d'Echenoz »¹. Citant Bruno Blanckeman, elle rappelle aussi que *Les Grandes Blondes* est marqué par la « phobie d'un effacement de l'être »². Dans un autre texte, comparant les personnages de Gloire et de Victoire, elle remarque que la « vacuité dans laquelle baignent les deux romans peut se lire comme la projection spatiale et symbolique de la béance dans laquelle se trouvent les personnages », et que « tous les personnages font l'expérience du vide, le vide vertigineux dans lequel Gloire pousse ses victimes n'étant peut-être que l'emblème de cette vacuité qui traverse chaque conscience »³.

Bruno Blanckeman aborde lui aussi à plusieurs reprises le caractère central de la question du sujet dans les romans d'Echenoz. Dans une étude consacrée à *Je m'en vais*, il formule ainsi, entre autres, la problématique suivante : « Comment alors donner à comprendre la présence de l'être au monde, et quel être en quel monde ? Troisième foyer spéculatif, à effet

¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, op. cit., p. 151.

² *Ibid.*, p. 152. La citation de Bruno Blanckeman est extraite des *Récits indécidables*, op. cit., p. 81.

³ Christine Jérusalem, « Jean Echenoz : de Gloire à Victoire, du technicolor au noir et blanc », *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, Jean-Bernard Vray (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 32.

de médiation ontologique : Echenoz figure un processus d'évanouissement, en inventant une histoire dans laquelle l'univers semble faire l'économie du sujet humain. *Je m'en vais* comme titre même de l'humaine disparition¹? » De manière plus générale, et en s'appuyant sur les figures – héros et héroïnes en particulier – dont l'écriture de Jean Echenoz trace les contours, il considère que

[l]e personnage retrouve *de façon réservée* son droit de cité [...]. Si [Echenoz] caricature des personnages annexes, l'écrivain approfondit, dans le creux de la narration, des figures principales, héros lunaires, fugitifs, solitaires, une figuration marquée, tant dans ses modalités que dans son contenu, par l'incertitude, la porosité, l'évanescence. Le trafic des instances narratives relève en cela du parti-pris anthropologique : il exprime la volonté [...] de redéfinir le sujet au présent, d'en proposer des représentations (le temps n'est plus à sa déconstruction), mais trahit une difficulté à le concevoir comme entité complète, à en fixer une finition pleine et solide².

Quel rôle joue donc, dans cette perspective, la mention des objets quotidiens dans ces textes ? Si, dans les premiers romans, certaines comparaisons ou métaphores relatives aux laissaient entrevoir le risque d'une réification du sujet, comme l'avait noté Sjef Houppermans³, et comme le détaille Christine Jérusalem⁴, le recours à de tels procédés littéraires se réduit considérablement dans les romans ultérieurs. Christine Jérusalem a beau en relever deux exemples dans *Je m'en vais*⁵, il serait difficile d'en trouver d'autres probants dans ce même roman. Le temps n'est plus, pour Echenoz, aux procédés littéraires démonstratifs et aux effets spectaculaires, mais à la mise en sourdine de la confrontation qui peut naître de la cohabitation du sujet et des objets. L'un et les autres se fréquentent plus qu'ils ne s'affrontent.

Lorsque Baumgartner, dans *Je m'en vais*, part en claquant la porte de son studio, le narrateur décrit ainsi l'effet produit dans la pièce, une fois le personnage sorti :

¹ Bruno Blanckeman, « En théorie, "je m'en vais" », *Roman 20-50* n°38, décembre 2004, p. 82.

² Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le récit ventriloque », *Cahiers de narratologie* n°10, vol. I, Université de Nice Sophia Antipolis, 2001, p. 217.

³ Sjef Houppermans, « *Les Grandes Blondes* parmi les Noirs », art. cit., p. 31 : « Une des formules qu'Echenoz emploie depuis toujours pour arrêter le lecteur est l'interférence du monde des êtres humains et de l'univers des choses. Le comportement des hommes s'y manifeste souvent comme automatisé, robotisé, mais invitant par là même à désautomatiser notre perception des phénomènes. »

⁴ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, op. cit., p. 164 : « Dans *Le Méridien de Greenwich*, Arbogast et Selmer sont comparés à "de petits sujets standardisés en matière plastique, issus du même moule" », « ravalés au rang d'objets manufacturés, produits en série, en un mot réifiés, les protagonistes sont l'objet d'une dépersonnalisation qui, même si elle est ludique, n'en demeure pas moins signifiante ».

⁵ Christine Jérusalem, *Je m'en vais de Jean Echenoz*, Hatier, coll. « Profil », 2007, p. 78-79 : « Les personnages sont souvent réifiés. La silhouette de Victoire, aperçue de loin sous la pluie, est comparée à un sucre qui va fondre [...] et un sourire peut ressembler à un glaçon [...]. L'effet comique ici s'estompe : le roman montre à quel point l'être humain est menacé par la disparition (le sucre ou le glaçon fondent) ou par la dépersonnalisation. »

Baumgartner a brusquement fermé la porte en sortant. Comme un diapason, comme la tonalité du téléphone ou le signal de fermeture automatique des portes dans le métro, ce claquement sec et mat a produit un la presque parfait qui a fait sonner en sympathie les cordes du quart de queue Bechstein : après que Baumgartner a quitté les lieux, pendant dix à vingt secondes, un spectre d'accord majeur a hanté le studio vide avant de s'effiloche lentement puis de se dissoudre. (*JMV*, p. 146)

On se souvient que, chez Echenoz, c'est le narrateur hétérodiégétique qui délivre au lecteur les modes d'emploi de l'univers quotidien dans lequel évoluent les personnages. C'est lui qui, fort de la connaissance pratique qu'il en a, nous signale les éléments du monde qui donnent à la vie quotidienne son épaisseur, et qui nous invite à porter sur eux un regard oblique à travers lequel se modifie la perspective première. Ici, le narrateur ne se contente pas de comparer le claquement de porte au son d'un diapason, ce qui aurait pourtant été suffisamment clair, et très pertinent compte tenu de la présence du piano Bechstein. Il ajoute deux autres comparants, le téléphone et les portes du métro. Il semble ainsi suggérer que ce qui donne le « la », c'est-à-dire le ton, de la vie du sujet contemporain, ce sont ces deux éléments. Par ailleurs, le sujet contemporain, dont la figure s'esquisse aussi à travers celle du lecteur auquel s'adresse le narrateur, fait sans doute plus communément l'expérience de la tonalité du téléphone que de celle d'un véritable diapason. Et si la multiplication des comparants peut sembler, d'abord, n'être que redondance, elle se révèle surtout le souci marqué par le narrateur de laisser entrevoir la silhouette du sujet contemporain par le tressage des objets et situations puisés dans l'expérience quotidienne tant du personnage que du lecteur complice. Dans la suite de la citation, l'évocation du « spectre d'accord majeur » est, bien sûr, une allusion au véritable statut fictionnel de Baumgartner, qu'ignore à ce moment-là le lecteur, et dont le narrateur s'amuse pourtant à donner des indices : Baumgartner est le Delahaye mort-vivant. Mais au-delà de cette allusion ludique, qui ne se dévoile que par une lecture rétrospective, la phrase donne encore le ton du monde dans lequel erre le sujet en jouant de la polysémie du nom « spectre » : l'« accord majeur », qui ne survit que sous forme spectrale, ne peut que « s'effiloche » et « se dissoudre ». Du majeur au mineur, l'effet de sourdine a rempli son office : il faudra tendre l'oreille pour entendre les échos du sujet que renvoie une quotidienneté pleine d'objets. Ces derniers ne sont donc pas ici la matérialité pleine, solide et stable qui conjurerait, même fictivement et temporairement, le vide du sujet, mais plutôt ce qui permet à ses fissures de trouver un écho.

C'est encore par les objets et le volume que se marqueront, à la fin du roman, les fissures du sujet-Ferrer, l'une des représentations du sujet échenozien les plus conformes à ce

qu'avancait Bruno Blanckeman. Alors qu'il vient, selon toute probabilité, d'être quitté par Hélène, Ferrer se retrouve seul chez lui le 31 décembre : « Il inséra un disque dans le lecteur de disques, baissa tout de suite le volume sonore puis changea de disque mais coupa le son avant de rallumer la télévision et de rester debout devant elle un très long moment, sans changer de chaîne ni comprendre ce qu'il percevait. » (*JMV*, p. 250). On retrouve ici, dans les dernières pages du roman, un effet assez semblable à celui que nous avons repéré dans les premières, lorsque Ferrer observait les objets urbains dans le métro juste après avoir quitté Suzanne. Les objets sont ici pleinement le support de l'effet de sourdine : au sens premier de l'expression, puisque Ferrer ne cesse de baisser le son qui en sort, et au sens spitzerien surtout, puisque la conscience du sujet qu'il est ne semble s'autoriser l'expression d'aucune émotion, quand les objets se chargent au contraire d'assurer la bande-son d'un tumulte intérieur que Ferrer s'empresse justement de réprimer. Comme dans le procédé décrit par Léo Spitzer, le texte lui-même est sans lyrisme, d'apparence aussi impassible qu'un objet ordinaire. Mais ces objets, comme le texte, on été réduits au silence, et l'opération de refoulement ne fait qu'accentuer « par réaction le dynamisme de l'expression verbale, une contre-pression s'oppose à la pression que le mot [ou la chose ¹] exerce sur les sentiments ». ². Mais si l'expression du lyrisme n'a pas lieu, ici, de manière directe, ce n'est peut-être pas que par pudeur de l'expression : l'expression lyrique présuppose l'existence d'un sujet ou la confiance dans les possibilités de constitution de ce sujet à travers le langage. Or, comme l'ont noté les critiques déjà cités, c'est précisément l'identité du sujet qui fait défaut. Nulle envolée lyrique n'est possible quand on est irrémédiablement ancré à la terre ferme, accroché à la seule certitude de la matérialité du monde. Si la question « Que faire au quotidien ? » s'est substituée, comme nous l'avons dit, à la question « Que voir ? », il faut alors lire comme un mot d'ordre du sujet échenozien cette injonction que l'on trouve dans *Au piano*, lorsque Max croit apercevoir Rose dans le métro : « Ni l'espace ni le temps ni les vêtements ne collaient mais tant pis, allons-y. Courons. » (*AP*, p. 75) ³. Le sujet-faire se substitue, en un sursaut vital tout autant qu'en un mouvement mélancolique sans cesse relancé, au sujet-être quand celui-ci peine à trouver sa place dans le monde.

Significativement, le seul personnage dont on puisse affirmer qu'il a droit à une « envolée » est un personnage très secondaire et très pittoresque d'*Un An*, Noëlle Valade,

¹ Cette adjonction est de nous, bien sûr.

² Léo Spitzer, « L'effet de sourdine », art. cit., p. 210.

³ Il n'est bien sûr pas anodin, dans cette perspective, que le nouveau roman d'Echenoz s'intitule précisément *Courir*.

dont il est dit qu'elle « semblait flotter à quelques centimètres du sol » (*UA*, p. 15). Noëlle Valade a la particularité de fréquenter les objets « [d]u bout des doigts sans trop les approcher [...] suspendant son geste avant le point de contact, sans que Victoire comprît d'abord si cela résultait d'une répulsion spéciale inspirée par ces lieux ou d'une politique d'ensemble à l'égard des objets » (*UA*, p. 17). Il faudra attendre de la voir au volant de sa voiture pour que Victoire puisse « vérifier qu'il s'agissait effectivement d'une politique d'ensemble, étendue à toute chose matérielle que Noëlle ne touchait qu'en deçà du bout des doigts » (*UA*, p. 18-19). À ce moment-là, Victoire n'a pas encore vécu les étapes essentielles de son parcours initiatique et ne s'est pas encore dépouillée totalement du lien, même fragile, qu'elle entretenait avec les objets quotidiens et plus généralement les éléments matériels. C'est pourquoi, afin de tromper son ennui et de combler son vide intérieur, elle envisage tout d'abord de faire le ménage dans la maison qu'elle a louée : « Les jours suivants, pour s'occuper un peu, Victoire eut plusieurs fois l'idée de faire le ménage mais s'en tint là, découragée par l'ampleur du projet » (*UA*, p. 32). Projet qu'elle réalisera cependant sous le coup d'une évidente énergie de transfert, lorsque son nouvel amant lui fera subitement faux bond : « À cette heure de la nuit, tout bruit décuple son écho, le moindre entrechoc donne un pizzicato, lorsque Victoire s'y mit la vaisselle produisit une symphonie, l'aspirateur un opéra puis, objet par objet, Victoire très énervée se mit à nettoyer toute chose sous toutes ses faces : ménage à fond » (*UA*, p. 40). Pour le coup, les objets se font l'écho bruyant de l'énergie anxieuse de Victoire et la mettent bien peu en sourdine. Ce n'est que lorsqu'elle découvrira le tiroir vide, signe du vol par son amant de la totalité de ses ressources, que la symphonie des objets apparaîtra comme un dérivatif dérisoire, inapte à dire ou à masquer le tonnerre qui agite la conscience du sujet : « À cet instant le vacarme domestique avait fait place à un silence beaucoup plus tumultueux » (*UA*, p. 42). Même les objets ne sauraient ici faire illusion ou diversion. Ce deuxième moment de rupture dans le fil de la vie de Victoire la fait rompre plus radicalement encore avec les repères habituels de la vie quotidienne, en ville, en société. Si, en rassemblant dans ses romans les objets épars du monde en une « quête de l'empreinte, de traces, de fragments », le romancier nous livre « le monde en morceaux »¹, le trajet de Victoire se fait alors emblématique de ce que « [l']écriture d'Echenoz, si souvent qualifiée de légère, acquiert une dimension ontologique. Ontologie du néant, dans laquelle le monde chancelle et se disloque »².

¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, op. cit., p. 191.

² Christine Jérusalem, « Jean Echenoz : de Gloire à Victoire, du technicolor au noir et blanc », art. cit., p. 33.

Le monde contemporain semble en effet constamment faire courir au sujet, selon la formule de Bruno Blanckeman, le risque de l'évanouissement. Mais tout évanouissement n'est pas dommageable. L'évanouissement de Victoire constitue les prémices de son retour au monde selon d'autres coordonnées. Quoi qu'on en dise, Victoire ne porte peut-être pas si mal son nom. D'ailleurs, cet évanouissement lui-même était comme annoncé dans la discrétion de son installation chez Ferrer. Rien qui dénote, chez Victoire, l'existence d'un sujet assuré ou cherchant à imposer sa marque au monde. Au contraire, on apprend dans *Je m'en vais* qu'elle était arrivée chez Ferrer « sans apporter beaucoup d'affaires, juste une petite valise et un sac qu'elle avait déposés dans l'entrée, comme pour une heure à la consigne d'une gare. Et dans la salle de bains, outre sa brosse à dents, un minuscule étui contenait trois accessoires pliables et trois échantillons de produits de beauté » (*JMV*, p. 38). Victoire met d'emblée sa présence en sourdine. Celle-ci est si incertaine que, malgré le caractère dérisoire des objets qui signalent sa présence chez Ferrer, ce sont eux qui constitueront les premiers indices de sa disparition : « constatant dans un premier temps l'absence de ses affaires de toilette dans la salle de bains, puis celle de ses vêtements dans la penderie, puis celle de sa personne tous les jours qui avaient suivi, force fut également d'admettre qu'elle s'en était allée. » (*JMV*, p. 59).

À l'inverse, l'évanouissement de Ferrer est plus inquiétant. Christine Jérusalem voit dans la crise cardiaque dont il est victime et dans soins qui lui sont prodigués, la preuve que « [l]e corps du personnage est susceptible, à chaque moment, de se transformer en machine ». Nous ne la suivrons pas, cette fois, dans la radicalité de cette interprétation, car force est de constater que le corps, à travers les dysfonctionnements du muscle cardiaque, apparaît déjà comme une machine. L'épisode nous paraît plutôt être un rappel du corps, du corps-machine notamment, plutôt qu'une mise en garde un peu alarmiste sur les risques de mécanisation du vivant. En revanche, l'inscription de l'épisode dans le tissu romanesque autorise à lire cette crise cardiaque comme une métaphore des dysfonctionnements émotifs du personnage. Comme nous l'avons déjà dit, le sujet-Ferrer réprime l'expression des affects, et ceux-ci ne transparaissent qu'indirectement, et parfois seulement, dans son rapport aux objets. À refuser tout lyrisme, le risque est donc que le cœur s'assèche et s'arrête. L'évidement émotif du sujet risque à tout instant de conduire à la mort. On remarquera cependant que, lors des examens cardiaques de contrôle que Ferrer avait dû accomplir, le matériel médical était comparé à un stylo : « Puis le cardiologue a entrepris d'appliquer l'extrémité d'un objet noir et oblong, sorte de crayon électronique ou quelque chose comme ça » (*JMV*, p. 128). Et lorsqu'il se réveille de son opération, après avoir constaté que « l'objet extérieur fixé sous ses narines était un

oxygénateur » (*JMV*, p. 164), le style indirect libre à travers lequel est évoquée sa cicatrice laisse entendre l'inscription, aux côtés des thèmes féminins et érotiques, de cette même thématique de l'écriture, puisque « [c]'était joli comme un travail de première main, cela consistait en longues et fines sutures très régulières qui évoquaient un lacet anglais de dentelle Renaissance ou le verso d'un bas couture, ou une ligne d'écriture » (*JMV*, p. 166). L'écriture, au même titre que les femmes et l'érotisme, serait-elle une suture, la trace d'une quelconque réparation ? C'est sans doute là le paradoxe de cette écriture qui retravaille en sourdine les motifs d'Orphée et Eurydice, tout en réprimant le lyrisme, et en semblant lui préférer l'ici et maintenant de l'univers matériel du quotidien.

La portée métaphorique de la crise cardiaque de Ferrer constitue pleinement celui-ci en figuration du sujet échenozien. Mais, comme le soulignait Bruno Blanckeman, s'il s'agit bien, dans ces romans, de « redéfinir le sujet au présent », il faut pourtant garder à l'esprit que le parti pris anthropologique du texte consiste à en « proposer des représentations » sans jamais pouvoir se reposer sur une « finition pleine et solide ». Le sujet-Ferrer qui perd ici connaissance, faute de consentir au lyrisme, est ainsi, chez Echenoz, une représentation parmi d'autres du sujet contemporain. On s'éloignerait sans doute du cœur de la *libido scripturi* d'Echenoz, tout en s'ouvrant à des considérations anthropologiques plus largement contemporaines, si l'on soulignait plutôt d'autres formes d'évanouissement possibles du sujet que pointe discrètement le roman. Lorsque Ferrer arrive, par exemple, à l'aéroport au début du roman, le narrateur nous décrit en ces termes la façon dont il occupe son temps :

Comme Ferrer arrivait très en avance, l'enregistrement de son vol n'avait pas commencé : pendant trois petits quarts d'heure, l'homme dut arpenter les halls en poussant un chariot chargé d'une sacoche, d'un sac et de son manteau devenu épais pour la saison. Une fois qu'il eut repris un café, acheté des mouchoirs jetables et de l'aspirine effervescente, il chercha quelque endroit tranquille où patienter en paix.

S'il eut du mal à en trouver, c'est qu'un aéroport n'existe pas en soi. (*JMV*, p. 10)

La dernière phrase de cet extrait introduit une réflexion sur le statut de l'aéroport, défini ensuite comme « un lieu de passage, un sas, une fragile façade au milieu d'une plaine [...] » (*JMV*, p. 10). L'explication fait écho à ce que l'ethnologue Marc Augé décrit comme « caractéristique du monde contemporain », à savoir la « multiplication des non-lieux »¹. Mais

¹ Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains* [1994], Flammarion, coll. « Champs », 1997, p. 156-157 : « Par lieu et non-lieu nous désignons, rappelons-le, à la fois des espaces réels et le rapport que leurs utilisateurs entretiennent avec ces espaces. Le lieu se définira comme identitaire [...], relationnel [...] et historique [...]. Ainsi le lieu est-il triplement symbolique [...] : il symbolise le rapport de chacun de ses occupants à lui-même, aux autres occupants et à leur histoire commune. Un espace où ni l'identité, ni la relation,

avant même la description du non-lieu, le texte a opéré l'évanouissement du sujet dès lors qu'il sillonne l'aéroport : Ferrer, subitement nommé « l'homme », désindividualisé apparaît comme un passager parmi les autres. Quoique nous ne soyons plus tout à fait au début du roman, ce procédé peut apparaître comme l'inverse de celui employé par Zola dans l'*incipit* de *Germinal* : désigné anonymement « l'homme » à l'ouverture du texte, le personnage devient Etienne Lantier pour le lecteur lorsqu'il approche du coron et rencontre un compagnon d'infortune qui lui en indique la direction. Si Etienne Lantier s'identifiait en abordant le groupe, Ferrer se désubjectivise lorsqu'il se fond dans la masse atomisée de ses semblables pressés ou désœuvrés. Pour passer le temps, il ne lui reste qu'à activer son statut de consommateur : le café, vite bu, a vite disparu, les mouchoirs sont jetables et l'aspirine effervescente ; les objets eux-mêmes s'évanouissent et concourent à la friabilité du sujet plus qu'à sa stabilité ; point de garde-fou du Soi, ici, visiblement. Le Soi préfère d'ailleurs se mettre momentanément en disponibilité : dans l'avion, « installé dans le minuscule mètre carré qui lui était imparti contre son hublot, il entreprit de l'aménager : ceinture bouclée, journaux et revues disposés devant lui, lunettes et somnifère à portée de main [...] ». La coquille familière est vite recréée, mais, « [à] deux cents compressés dans une carlingue, on est [...] isolé comme jamais. Cette solitude passive, pense-t-on, serait peut-être l'occasion de faire le point sur sa vie, de réfléchir au sens des choses qui la produisent. On essaie un moment, on se force un peu mais on n'insiste pas longtemps devant le monologue décousu qui en résulte et donc on laisse tomber, on se pelotonne et s'engourdit, on aimerait bien dormir [...] : on dort » (*JMV*, p. 11-13). Si l'archétype du héros échenozien est souvent un solitaire, il faut bien avouer que le monde qu'il côtoie ne l'incite pas souvent à tirer parti de cette solitude pour élaborer une méditation d'ordre existentiel et ontologique, mais le maintient au contraire dans une passivité déresponsabilisante qui n'a rien à envier au sort des objets qui l'entourent. Oscillant donc entre « solitude passive » et mouvement éperdu de la course ou de la fuite en avant, le sujet échenozien s'évanouit dès qu'on croit le circonscrire, et la réflexion ontologique qu'esquisse le texte est tout aussi fuyante que celle des personnages. D'ailleurs, l'atelier du galeriste est décrit, quelques pages plus loin, comme « un terrier de célibataire, une planque de fugitif aux abois » (*JMV*, p. 16). Son repaire, son lieu protecteur,

ni l'histoire ne sont symbolisés se définira comme un non-lieu, mais cette définition, là encore, peut s'appliquer à un espace empirique précis ou à la représentation qu'ont de cet espace ceux qui s'y trouvent. Ce qui est un lieu pour certains peut être un non-lieu pour d'autres et inversement. Un aéroport, par exemple, n'a pas le même statut aux yeux du passager qui le traverse et aux yeux de celui qui y travaille tous les jours. // La multiplication des non-lieux, au sens empirique, est pourtant caractéristique du monde contemporain [...] espaces où l'on coexiste ou cohabite sans vivre ensemble, où le statut du consommateur ou de passager solitaire passe par une relation contractuelle avec la société. »

n'est encore que l'expression d'un désir de fuite, le texte ne demandant lui-même qu'à avancer, à éviter les stases ouvertement méditatives, à se frayer un chemin empressé dans le dédale des objets du monde qu'il charrie.

Les quelques occasions où les objets semblent devoir remplir, à l'égard des personnages, un rôle de « garde-fou du Soi », sont d'ailleurs traitées ironiquement par le narrateur. Ainsi, lorsque Ferrer retrouve Delahaye en Espagne et lui signifie donc l'échec de son stratagème, le narrateur décode de manière assez conventionnelle l'attitude de l'imposteur démasqué : « Pour se donner sans doute une posture, Delahaye, verre à la main, commença de faire légèrement tourner celui-ci sur lui-même puis il immobilisa son mouvement : le contenu du verre poursuivit seul sa rotation avant de se calmer à son tour. » (*JMV*, p. 229). La locution adverbiale « sans doute » ne sert qu'à marquer l'extériorité du narrateur à la conscience de Delahaye, et renforce d'autant le caractère évident et convenu de l'interprétation. C'est que l'intérêt du narrateur se porte plutôt sur l'objet lui-même, dont il dramatise, grâce aux deux points, la spécificité, voire l'incongruité. L'illusion de maîtrise de Delahaye ne tient pas puisque, quoi qu'il fasse, il n'a pas le pouvoir de freiner les forces centrifuges à l'œuvre dans son verre. L'objet ne protège en rien le sujet, il y reste indifférent, soumis seulement et aux indubitables lois de la mécanique et de la cinétique. C'est par le même type de considérations – une référence à la loi de la gravitation universelle, en quelque sorte – que Ferrer, emboîtant le pas au narrateur, discrédite encore joyeusement Delahaye du haut de son savoir pratique sur les chaussettes : métamorphosé en homme élégant, tiré à quatre épingles, Delahaye semble en effet avoir enfilé l'habit d'un conquérant :

Seul accroc dans le tableau quand Delahaye se laissa tomber dans un fauteuil et que les revers de son pantalon se haussèrent : les élastiques de ses chaussettes semblaient hypotendus [...] C'est ma femme qui m'a offert ces chaussettes, ajouta-t-il distraitemment, mais elles tombent, voyez-vous. Elles ont tendance à tomber. Ah, dit Ferrer, ça c'est normal. Ça tombe toujours, les chaussettes qu'on vous offre. C'est juste, sourit Delahaye crispé, c'est très bien observé, je peux vous offrir un verre ? (*JMV*, p. 230)

Le dérisoire de ces considérations cache mal, bien sûr, la violence sous-jacente de la rencontre. Mais, même si Delahaye tente pathétiquement de faire bonne figure et de prendre l'initiative en proposant un verre à Ferrer, d'un sourire « crispé », il vient de se faire considérer par son ancien employeur, au détour d'une remarque sur ses chaussettes, comme un imposteur de petit calibre qui ignore les principes les plus triviaux de la vie quotidienne et ne peut donc faire illusion dans ses habits d'Arsène Lupin. Les objets – les chaussettes en l'occurrence – n'obéissent qu'à leurs propres lois, et ne se préoccupent évidemment pas de

savoir s'ils assurent une fonction à l'égard du sujet. Entre le sujet et les objets, la distance est infranchissable ; ce qui ne signifie pas que le sujet y gagne une perception plus assurée de lui-même. Les objets le lâchent, et le sujet s'évanouit.

Lorsqu'il se tourne vers lui-même, comme le fait Max dans *Au piano*, le sujet n'en tire visiblement pas non plus davantage de stabilité : « [Max] paraissait ne regarder rien d'autre que l'intérieur terrorisé de lui-même » (*AP*, p. 11). Hors de lui, l'objet qu'il affronte – quoique il soit quotidien pour lui, mais pas pour la plupart des lecteurs – « le terrible Steinway » est plus qu'effrayant : « Il était là, le terrible Steinway, avec son large clavier blanc prêt à te dévorer, ce monstrueux dentier qui va te broyer de tout son ivoire et tout son émail, il t'attend pour te déchiqueter » (*AP*, p. 15). Le tutoiement dramatise la confrontation et la hisse au niveau d'un duel. Mais l'objet n'est véritablement quotidien, quoique la situation décrite se répète régulièrement dans la vie de l'artiste. Le piano n'est pas un objet comme les autres, mais l'objet fétiche autour duquel s'organisent la vie et les pulsions du personnage. Avec Max et son piano, on aurait la fictionnalisation d'un véritable couple sujet/objet au sens où l'entend la psychanalyse, mais le privilège qui lui est alors accordé nous éloigne précisément pour cette raison même de ce qui nous importe ici, l'élaboration des contours du sujet contemporain tel que nous le laisse entrevoir Echenoz, dans sa relation aux objets, à un monde d'objets, et non à un objet en particulier.

Dans *Au piano* comme dans *Je m'en vais*, les objets, comme le sujet, ont tendance à la fuite, à la dissolution ou à l'évanescence. Nous avons déjà évoqué ces boutons qui ne cessent de tomber des habits de Max, tantôt qualifiés de « bouton fugitif » (*AP*, p. 19), tantôt comparés à une « feuille morte, fruit mûr ou gland sec, rebondissant et tournoyant longuement sur le sol » (*AP*, p. 32). Ce qui devrait permettre un arrimage solide au monde ne cesse de se défilier. Au moment où il meurt, Max perd d'ailleurs « deux ou trois nouveaux boutons [qui] sautent et roulent ensemble vers le caniveau – décidément cela se précise, c'est vraiment la saison des boutons » (*AP*, p. 83). Max n'était accroché que de manière ténue au monde, focalisé sur un objet – le piano – plus que disséminé sur les objets. Dans son appartement, il était d'ailleurs « isolé du bruit de la rue par deux fenêtres à double vitrage » (*AP*, p. 24), et vivait déjà comme hors du monde. C'est sans doute pour cette raison qu'il n'avait pas su profiter de la fonction médiatrice des objets lorsque Rose s'était enfin décidée à lui adresser la parole à la terrasse du café en lui demandant du feu : « c'est un tel cliché de geste d'approche, une conduite d'encouragement si convenue [...]. Max lui a donc tendu son briquet d'un geste détaché, très soigneusement indifférent, sans que l'étincelle de ce briquet mette le feu au

moindre grain de poudre et on s'en est tenu là » (*AP*, p. 28). Autre époque, autres pratiques, mais même échec : lorsqu'il croise la femme au chien dans la rue et décide de l'aborder, c'est encore un objet qui l'en dissuade sans ambiguïté : « Hélas en arrivant à sa hauteur, soudain surpris de l'entendre parler toute seule, il s'aperçut qu'elle s'entretenait avec un téléphone mobile. Pas question de l'aborder dans ces conditions, aussi la dépassa-t-il d'un pas vif comme si de rien n'était » (*AP*, p. 50). Évidemment, la fonction médiatrice de l'objet a entre-temps changé de nature, puisque la communication qu'établit la femme au chien grâce à son téléphone exclut dans le même temps Max. Bref, d'une manière ou d'une autre, dans ces deux situations, les objets sont censés établir un lien. Mais l'échec, dans les deux cas, rejaillit sur la figure du personnage qui se dégage de ces deux situations : si l'échec tient, bien sûr, dans le premier cas, au tempérament et aux atermoiements de Max dont on devine qu'il est trop hors du monde pour s'emparer de ce que lui offre ce monde, si les traits du sujet qui se dégagent alors sont ceux d'un sujet individué plus que ceux d'un sujet représentatif d'une époque, l'échec de la seconde situation fait plutôt signe vers un trait d'époque bien connu qui voit dans la multiplication des moyens de communication la source d'une solitude toujours plus grande des individus. La figure du sujet contemporain qu'esquisse cette pratique quotidienne est donc bien celle d'un sujet toujours plus éloigné du monde et des autres, alors même que la présence des objets, de communication ou non, est toujours plus prégnante.

Il serait illusoire de chercher une réponse stable et définitive, dans les romans d'Echenoz, à la question « Qu'est-ce que le sujet contemporain ? », même s'ils paraissent sans cesse la reformuler dans de nouvelles fictions, et à travers de nouveaux personnages. D'une part, justement, comme on s'en est aperçu dans les analyses qui précèdent, parce que la notion de sujet recouvre en grande partie, dans ces romans, celle de personnage, lequel, comme le disait Bruno Blanckeman, « retrouve *de façon réservée* son droit de cité ». En tant que tel, et malgré le soupçon que conserve l'écriture à son égard, il est chargé de traits qui sont propres à la figure qu'il représente, tout autant que de traits d'époque, sans que le partage soit aisé à établir. D'autre part, parce que le sujet ne se laisse pas réduire non plus à ses représentations, mais se découvre dans les mailles de ce que Bruno Blanckeman a nommé un « récit ventriloque », dans le « trafic des instances narratives »¹. Il faut donc en chercher l'écho tant dans les paroles des personnages, que dans les remarques et commentaires du narrateur, et surtout dans la figure du lecteur supposé par la complicité qu'établit avec lui le narrateur. Le sujet contemporain serait ainsi d'abord celui capable d'entrer en connivence

¹ Bruno Blanckeman, « Jean Echenoz ou le récit ventriloque », art. cit.

avec la voix du narrateur échenozien. La relation établie entre le sujet et les objets par ces romans n'est donc pas stable : l'échec d'un personnage ne signifie pas celui du narrateur, et encore moins celui du texte romanesque. À travers ces différents niveaux de dévoilement du sujet, qui sont en fait plutôt les différentes facettes du prisme à travers lequel le fait passer la vie quotidienne, aucune ne fixant ou ne résumant le sujet contemporain, c'est bien la richesse de l'expérience quotidienne et les possibilités qu'elle offre au sujet de se découvrir que le roman tend à rendre perceptible. L'audace d'un narrateur qui n'hésite pas à se détacher de son personnage, à l'encontre de toutes les lois de l'économie narrative, en déclarant : « Comme il ne se passe pas grand-chose dans cette scène, on pourrait l'occuper en parlant de ce ticket. C'est qu'il y aurait pas mal de choses à dire sur ces tickets, sur leurs usages annexes [...] et leurs divers destins [...] » (*AP*, p. 71), n'a pas qu'un effet de légèreté comique, ou d'expressivité de l'intériorité nerveuse de Max Delmarc. Elle revient aussi à considérer que le regard porté sur la variété des pratiques et des usages, quels que soient les traits distinctifs du personnage principal, a une dignité romanesque pour la seule raison que le lecteur y redécouvrira sa propre expérience, les modalités possibles de sa propre expérience de sujet contemporain à l'égard des objets. C'est sans doute la raison pour laquelle le sujet échenozien résiste relativement aux formalisations du sujet élaborées par une partie conséquente des sciences humaines, articulées autour de la notion de postmoderne. Se fondant sur un schéma d'évolution permettant de définir le sujet en distinguant trois âges de la personnalité, Marcel Gauchet montre par exemple que la personnalité moderne était liée à la notion de responsabilité dont la base repose sur une conscience de faire partie d'une collectivité. Le sujet contemporain se situe ainsi en rupture par rapport au précédent, en ce que sa personnalité est marquée par « l'effacement de cette structuration par l'appartenance »¹. C'est pourquoi « l'individu contemporain aurait en propre d'être le premier individu à vivre en ignorant qu'il vit en société, le premier individu à pouvoir se permettre, de par l'évolution même de la société, d'ignorer qu'il est en société »². Les romans d'Echenoz mettent certes en scène, à travers plusieurs de leurs personnages principaux, des individus solitaires et fuyants, peu enclins à considérer d'emblée le lien social comme une donnée majeure de leur existence. On se souvient, dans *Nous trois*, de cette remarque incidente du narrateur sur le comportement de Meyer : « s'il vient se garer non loin du gros fumigène, c'est moins par souci de son

¹ Marcel Gauchet, *La Démocratie contre elle-même. Essai de psychologie contemporaine* - I, Gallimard, coll. « Tel », 2002, p. 254.

² *Ibid.*, p. 254.

prochain que de lui-même, c'est surtout pour se changer les idées » (*NT*, p. 24), ou encore de cette description du comportement de Baumgartner de *Je m'en vais*¹ :

Dans le métro, quel que soit le coefficient de remplissage de la ram, et même quand elle est vide, Baumgartner préfère toujours les strapontins aux banquettes, contrairement à Ferrer qui aime mieux celles-ci. Sur les banquettes qui sont en vis-à-vis Baumgartner s'exposerait forcément à se trouver assis à côté de quelqu'un ou en face de quelqu'un, le plus souvent d'ailleurs les deux en même temps. Ce qui induirait encore des frottements et des gênes, des contacts, des difficultés de croisement ou de décroisement des jambes, des regards parasites et des conversations dont il n'a que faire. A tout prendre, même en cas d'affluence où il faut bien se lever pour laisser un peu de place, le strapontin lui paraît préférable en tous points. Il est individuel, mobile et d'utilisation souple. Il va de soi que le strapontin isolé, trop rare, est encore supérieur à ses yeux au strapontin apparié qui présente lui aussi quelques risques de gênes promiscues – celles-ci sont moins dommageables de toute façon que les inconvénients de la banquette. Baumgartner est ainsi. (*JMV*, p. 92)

Mais, comme nous l'avons dit, la figure du sujet ne se résume pas à celle des personnages, et le sujet échenozien est aussi et peut-être davantage celui dont la voix narrative élabore les contours. L'inscription privilégiée, dans le discours du narrateur, du thème des pratiques et des usages quotidiens, la prise en considération des objets et les commentaires qui les élèvent à la dignité romanesque et établissent une connivence avec le lecteur, sont justement les traces, dans le roman, de la mise au jour d'une communauté d'expérience propre aux sujets contemporains. Les romans d'Echenoz, quoique fils de leur époque, seraient ainsi, en sourdine évidemment, des tentatives de résistance du sujet contemporain à l'atomisation des expériences dans nos sociétés, plutôt que de simples reflets d'un état de société auquel ils ne sauraient que se résigner. Et si, à travers les différents personnages se dessine un sujet en dissolution, habité par le vide et animé par le désir de fuite, la voix narrative fait sans doute résonner en contrepoint l'écho de la persistance du sujet, résolument présent. Dans ces romans, le narrateur ne se fait jamais oublier, et le lecteur accompagne avec lui ces personnages solitaires et mélancoliques. Si le comble de la dérégulation est le silence, si Max, au purgatoire, se sent dans l'ascenseur « enclos dans un silence supérieur, silence dans le silence, silence au cube qui ne disait rien de bon » (*AP*, p. 119), l'effet de sourdine de la quotidienneté est la marque de l'insertion du sujet contemporain dans une communauté

¹ Baumgartner n'est pas le vrai personnage principal de *Je m'en vais*, roman qui épouse davantage le point de vue de Ferrer et en suit la destinée. Néanmoins, il constitue, comme l'a bien montré Christine Jérusalem, un diptyque avec le galeriste et contribue donc activement à l'élaboration du système de valeurs que dessinent les personnages. Christine Jérusalem a d'ailleurs montré que l'apparente opposition entre ces personnages ne masquait pas les évidents points communs entre eux. Voir Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, op. cit., p. 165-171.

d'expérience, où se fait discrètement entendre « le bruissement de la langue » tout autant que la valse des objets. Une éthique et une esthétique de la quotidienneté se trouvent donc, en ce sens, indissolublement liées à travers l'effet de sourdine qui marque ces romans-là d'Echenoz puisque, de même que le pas grand-chose n'est pas rien, un écho ou une voix assourdis sont encore la preuve que le sujet persiste et résiste au silence.

PARTIE IV : L'AIRE DE JEU DES OBJETS

CHAPITRE 1 : POUR UNE NOUVELLE URBANITÉ

L'omniprésence des objets et des notations insignifiantes dans les romans pose nécessairement, comme on vient de le voir, la question de la place, de l'émergence et de la persistance du sujet. Celui-ci paraît en effet sans cesse menacé, et le quotidien se fait tout autant le lieu de cristallisation de cette menace que de sa possible conjuration. Pourquoi la vie quotidienne contemporaine est-elle devenue propice à la mise au jour de telles tensions ? Les réflexions d'Henri Lefebvre et de Maurice Blanchot, qui nous avaient permis de recontextualiser les enjeux des textes de Perec, proposaient une explication socio-historique convaincante : la vie quotidienne étant essentiellement une vie urbaine, le caractère coercitif de l'organisation sociale s'y fait d'autant plus ressentir, et limite les possibilités d'expression du sujet. Henri Lefebvre mettait particulièrement l'accent sur l'uniformisation des modes de vie en ville, et écrivait que, de ce fait, « [n]otre vie quotidienne ne possède plus aucun style »¹. Cependant, on s'en souvient, le quotidien est, selon Lefebvre, le lieu de toute aliénation mais aussi de toute libération possible. La ville est ainsi l'espace potentiel de l'expérimentation d'une quotidienneté renouvelée, où le sujet peut tenter de se frayer un chemin singulier. Elle est l'aire où se joue constamment la réversibilité de l'en-commun et de l'uniforme. Les romans du quotidien sont donc d'abord des romans urbains, de sorte que les textes où entrent en jeu tant d'objets sont de fait un espace littéraire où s'expérimentent les modalités de la vie en ville. La vie quotidienne, dans ses aspects domestiques même, est toujours une vie urbaine. De même que Perec pouvait déclarer : « Je suis un homme des villes ; je suis né, j'ai grandi, et j'ai vécu dans des villes. Mes habitudes, mes rythmes et mon vocabulaire sont des habitudes, des rythmes et un vocabulaire d'homme des villes »², de même pourrait-on dire que les romans de Jean Echenoz, de Jean-Philippe Toussaint, de Christian Gailly et de Christian Oster ont les habitudes, les rythmes et le vocabulaire de romans des villes. Rendant sensible, grâce aux objets en particulier, l'expérience de la quotidienneté, ils proposent d'envisager à travers l'écriture romanesque des configurations possibles de la vie urbaine, de ses écueils et de ses enjeux.

¹ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, t. II, *op. cit.*, p. 321.

² Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 136.

A. Un nouveau roman urbain ?

a) De l'urbain à l'urbanité

Le caractère urbain, et souvent même parisien, du cadre dans lequel se déploie l'action des romans des quatre écrivains n'a bien sûr pas échappé à la critique. Christina Horvath, dont la thèse porte précisément sur les romans urbains à partir des années 1990¹, inclut aux côtés des romans d'une vingtaine d'autres écrivains², ceux d'Echenoz, de Toussaint, de Gailly et d'Oster publiés sur cette période. S'appuyant notamment sur l'exemple des *Grandes Blondes*, pourtant marqué par les incessants allers et retours des personnages en Inde, en Australie ou, pour la France, à la campagne, elle affirme ainsi :

Les Grandes Blondes reste fondamentalement ancré dans la ville de Paris où chaque personnage possède une adresse précise et effectue des itinéraires identifiables. Comme souvent chez Echenoz, le véritable dépaysement ne vient pas des contrées lointaines qui se trouvent généralement aplaties et banalisées mais des lieux parisiens, souvent montrés sous un angle surprenant et inhabituel. Le schéma exploité par Echenoz est donc celui du départ temporaire suivi d'un retour presque immédiat, modèle qui maintient la métropole au cœur du récit dans la mesure où, même loin d'elle, les personnages conservent leurs points de vue de citadins³.

Comme le suggère Christina Horvath, l'essentiel n'est sans doute même pas le décor urbain lui-même, mais le point de vue citadin dont ne se départissent jamais les personnages, lequel informe tant leur manière de voir que leur mode d'être et leur façon de parler.

Christine Jérusalem, dans un ouvrage intitulé *Géographies du vide*, ne pouvait non plus manquer de s'attarder sur l'espace urbain des romans d'Echenoz. Elle y met notamment l'accent sur « l'exotisme renversé » que produisent les descriptions de Paris⁴, où le onzième arrondissement, dans *Cherokee*, perd « sa configuration familière [...] au profit d'une image surréelle mêlant immeubles et cirque, hommes et animaux, sons et odeurs ». Citant Bruno Blanckeman, elle souligne que « Echenoz inverse une certaine représentation, commune depuis Balzac, de l'atonie, de la lividité, de l'artifice comme marques de la vie parisienne. L'intensité régit le rapport au corps qui expérimente de nouvelles synesthésies, entre “fumets

¹ Christina Horvath, *Au miroir de la surmodernité : le roman urbain en France 1990-2000*, thèse réalisée sous la direction de Philippe Hamon, soutenue en 2003 à l'université Sorbonne nouvelle-Paris 3.

² Notamment Olivier Adam, Frédéric Beigbeder, Maire Darrieussecq, Agnès Desarthe, Éric Laurrent, Mathieu Lindon, Marie Ndiaye, Daniel Pennac, Paul Smäil ou encore Cécile Wasjbrot.

³ Christina Horvath, « Entre formalisme et documentarisme – Les tendances actuelles du roman urbain en France », *Pour une cartographie du roman urbain du XIX^e au XXI^e siècles*, Christina Horvath et Helle Waahlberg (dir.), Paratexte, 2007, p. 258.

⁴ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, op. cit., p. 44.

polychromes” et “conversations vives” »¹. Christine Jérusalem met en évidence la dimension particulièrement poétique du Paris de Jean Echenoz : non seulement l’écrivain dessine « une géographie clandestine de la ville, géographie poétique, qui trace des réseaux secrets »², mais encore une « poétique des sites échenozziens »³ permet de déceler plusieurs embrayeurs romanesques, à commencer par les passages parisiens dans *Cherokee*. Se référant également au texte d’Echenoz écrit pour Pierre Marcelle, « Le sens du portail »⁴, qu’elle considère comme une « préface-manifeste », elle rappelle que « Paris apparaît comme un ensemble hétérogène, “un champ versatile de carrefours, de passages, de quais, de ponts et de gares, de stades et de squares, d’églises, d’hôpitaux et de cimetières” »⁵. Ces lieux de passage et ces points nodaux n’occultent pas le signalement des nombreux « non-lieux » caractéristiques de la vie urbaine contemporaine. Mais, au-delà de la valeur sociologique ou anthropologique que recèlent ces descriptions, on peut noter, comme le fait Christine Jérusalem, qu’elles se développent « sur le mode de *l’entre-deux*, oscillant entre deux statuts, deux fonctions, et parfois de façon oxymorique [...] L’entre-deux, par son instabilité permanente, par les possibilités d’échanges et de télescopages qu’il contient, constitue une topique de l’esthétique échenozzienne. Il semble assez représentatif de cette esthétique de “l’indécidabilité” propre à notre fin de siècle »⁶.

Préférant la notion d’« espace » à celle de « géographie », Sophie Deramond passe en revue, dans sa thèse, les caractéristiques urbaines de l’espace dans les romans d’Echenoz. Soulignant elle aussi que « [l]es personnages de Jean Echenoz sont tous sans exception des personnages urbains, Parisiens, et [que] leurs problématiques intimes [trouvent] dans la ville le théâtre de leur déambulation, comme une réponse », elle note que « Paris se dessine donc comme un espace à la fois centralisateur mais aussi, animé d’une dynamique interne décentralisatrice, laissant entrevoir au cœur même de son tissu urbain homogène une multiplicité de micro centres, de “pays” hétérogènes »⁷. Sophie Deramond retrace en annexe de sa thèse le parcours parisien réalisé par les personnages d’Echenoz, et relève, pour chaque roman, les quartiers principaux où se situe leur action. Nous renvoyons donc à sa thèse pour le

¹ *Ibid.*, p. 45, pour ces dernières citations.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ Jean Echenoz, « Le sens du portail », in *Articles de Paris*, Pierre Marcelle, Paris, Le Dilettante, 1994.

⁵ Christine Jérusalem, *op. cit.*, p. 83.

⁶ *Ibid.*, p. 135. L’esthétique de l’indécidabilité est une référence au livre de Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, *op. cit.*

⁷ Sophie Deramond, *Implications culturelles et structurelles de l’espace dans l’œuvre de Jean Echenoz*, thèse réalisée sous la direction de Marc Dambre, soutenue le 30 novembre 2007 à l’Université Sorbonne nouvelle-Paris 3, p. 279.

relevé détaillé de ces lieux, lequel réaffirme l'importance du décor urbain pour l'élaboration de l'atmosphère des romans d'Echenoz.

En dehors du vaste panorama proposé par Christina Horvath, les trois autres écrivains de notre corpus ont donné lieu à moins d'études sur la géographie citadine de leurs romans. Les particularités du décor de la ville y tiennent en effet une place moins considérable que dans ceux d'Echenoz. Alexander Hertich n'a pourtant pas hésité à consacrer une communication aux romans de Jean-Philippe Toussaint (et de Patrick Modiano) à l'occasion d'un colloque sur le « roman urbain du XIX^e au XXI^e siècle »¹. Il conclut son étude par une référence à Henri Lefebvre, mais signale les déplacements que font subir les romans de Toussaint et Modiano aux thèses qu'il avançait :

L'urbain, selon Lefebvre, "se défini[t] comme lieu de l'expression des conflits". Mais on n'a pas affaire à des conflits sociaux ou économiques chez Modiano et Toussaint. Pour eux, la périphérie est un lieu solitaire qui exemplifie et l'aliénation personnelle et où on y fait face. Lieu de malaise, mais en même temps zone neutre, la périphérie offre la possibilité d'une réalité nouvelle et autre, même si elle demeure fugitive, quelque part à l'horizon².

Contrairement aux romans de Jean Echenoz, ceux de Jean-Philippe Toussaint n'accordent pas à Paris une place prépondérante. C'est le fait urbain dans son ensemble, et dans le monde, qui polarise la plupart de ses textes. Si « [o]n arrive à Tokyo comme à Bastia »³ (en transitant par l'aéroport), c'est aussi que « les villes chez Toussaint se mélangent et se confondent fréquemment », « floues et anonymes »⁴. Les objets que l'on y croise ou côtoie, comme les situations qui s'y créent, sont donc proprement urbains avant d'être les indices du pittoresque ou de l'identité d'une ville particulière.

Les romans de Christian Gailly semblent, au premier abord, accorder une place encore moins grande à la géographie urbaine. Le personnage de *Dit-il* déclare par exemple passer ses journées « enfermé, à fumer, boire du café », et paraît n'observer la ville que de sa fenêtre, se tenant éloigné de cette vie quotidienne collective. Il ne manque pas, cependant, dès ce premier roman, de nous livrer des remarques sur le sentiment d'appropriation qui accompagne

¹ Alexander Hertich, « Question de solitude et de périphérie dans les romans de Jean-Philippe Toussaint et Patrick Modiano », *Pour une cartographie du roman urbain du XIX^e au XXI^e siècles*, op. cit., p. 197-204. L'étude d'Alexander Hertich s'appuie essentiellement, en ce qui concerne Toussaint, sur *L'Appareil photo*.

² *Ibid.*, p. 204. La référence à Lefebvre est tirée de *La Révolution urbaine*, Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 232.

³ Jean-Philippe Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)*, Éditions de Minuit, 2000, p. 9.

⁴ Alexander Hertich, art. cit., p. 198.

l'expérience quotidienne urbaine¹, et il les reconduit dans *K. 622*, en évoquant sa « première maîtresse » : « Il y a quelques années je suis retourné voir son immeuble, pas le sien, la pauvre, l'immeuble où elle habitait » (*K*, p. 20). Perec, dans *La Vie mode d'emploi*, avait fait de l'immeuble la figure significative du mode de sociabilité qui prévaut en ville, instaurant la coexistence de la plus grande proximité et de la plus grande indifférence : « les gens se croisent presque sans se voir [...], vivent à quelques centimètres les uns des autres [...] font les mêmes gestes en même temps », donnant corps à « quelques dizaines d'existences simultanées qui se répètent d'étage en étage, et d'immeuble en immeuble, et de rue en rue »². Christian Gailly en note un autre effet plus contemporain sur la sociabilité : « Le code, c'est bien, question sécurité, mais cela exclut toute visite à l'improviste » (*DI*, p. 154-155). Au fur et à mesure cependant que se construit l'œuvre, comme nous l'avons déjà montré, le héros-narrateur s'aventure un peu plus hors de son domicile, allant jusqu'à prendre lui-même le R.E.R et le métro dans *Les Fleurs*. C'est sans doute pour cette raison que Christina Horvath le compte volontiers parmi les romanciers urbains, notant même que *Les Fleurs* est l'un des seuls romans de son corpus à situer « l'intégralité de [son] intrigue dans une seule ville », la limitant « à une unique anecdote dont la durée ne dépasse pas vingt-quatre heures »³, où « le métro joue [...] un rôle clé [en provoquant] la rencontre des personnages principaux »⁴.

Quant aux romans de Christian Oster, Nadine Laporte remarque qu'ils peuvent être analysés « comme la rencontre de deux motifs structurants : une rencontre, un départ »⁵. C'est la ville qui permet la rencontre, mais le départ, quant à lui, arrache le personnage principal à ses repères citadins : « il s'agit d'un changement de dimensions et de mesures. D'une fixité le plus souvent parisienne, le célibataire narrateur, en quittant ses lieux habituels, va se trouver en mouvement et en couple »⁶. Les éléments du décor urbain disparaissent peu à peu, quand bien même l'action du roman est rendue seulement possible par son point de départ urbain. C'est ce qui conduit Christina Horvath à considérer les romans d'Oster comme emblématiques de l'un des thèmes privilégiés du roman urbain, à savoir celui du « départ définitif » de la ville, « issu de la tradition des romans moralistes ou écologiques »⁷.

¹ Christian Gailly, *Dit-il*, op. cit., p. 166 : « Il se dit : Je vais rater mon bus. Il dit toujours Mon bus, mais ce n'est pas le sien, c'est le bus qu'il prend d'habitude, même si c'est le bus qui le prend d'habitude. Et de vitesse. »

² Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 21.

³ Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2007, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁵ Nadine Laporte, « Utilisation des poncifs romanesques dans l'œuvre de Christian Oster : l'exemple du départ », *Christian Oster et Cie – Retour du romanesque*, op. cit., p. 105.

⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁷ Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, op. cit., p. 34.

Si Christina Horvath peut passer aisément du constat de l'importance du décor urbain dans ces textes à leur appartenance à la catégorie du « roman urbain », qu'elle considère comme un genre à part entière, c'est que l'opposition pertinente est, pour elle, celle qui oppose les « romans urbains » aux « romans de l'ailleurs » : « Ainsi, tout récit centré sur un ici-et-maintenant de notre réalité quotidienne a sa place dans la vaste catégorie du roman urbain »¹. Prenant appui sur les travaux de Jean-Noël Blanc², et surtout de Karlheinz Stierle³, elle peut ainsi définir le genre :

[P]ar roman urbain j'entends ici les récits dont l'intrigue se déroule à l'époque contemporaine (celle de l'auteur et du lecteur à la parution du texte) et qui livrent une description très précise de la vie quotidienne ordinaire, sans que l'objectif primordial soit de décrire les "mœurs" d'une classe sociale particulière. L'action reste toujours porteuse de marques intrinsèques de l'actualité ou d'un certain engouement pour l'air du temps (rues, objets, décor, pratiques, habitudes et rituels quotidiens). Mais ce qui distingue ces romans de toute œuvre visant à présenter un "ailleurs", c'est avant tout leur ambition de peindre le quotidien et son décor indispensable : le milieu urbain contemporain. [...] Ce qui distingue le roman urbain de ces autres genres [le roman policier et noir, le roman fantastique, sentimental et de mœurs qui, à l'occasion, peuvent également se servir de décors urbains], c'est son souci particulier de faire de la ville le véritable point focal, voire le protagoniste du récit⁴.

Partant de cette définition, et s'appuyant sur un vaste corpus, Christina Horvath peut relever et classer les types d'espaces, les types de personnages, et les types d'intertextualité que travaillent ces romans. Si sa démarche paraît fondée compte tenu de l'hétérogénéité assumée de son corpus, il ne nous paraît cependant pas possible de l'adopter dans la perspective qui est la nôtre, bien que les quatre romanciers que nous avons privilégiés entrent dans sa large définition. Comme nous l'avons déjà montré, ce n'est pas, pour ces romans, la dichotomie entre romans « urbains » et « romans de l'ailleurs » qui permet de saisir les particularités d'écriture de ces textes mais, à l'intérieur même de l'ensemble des romans prenant en charge la réalité contemporaine, la distinction entre ceux qui s'efforcent de la représenter et ceux qui tentent de la donner à expérimenter. Autrement dit, nous ne pensons pas qu'il s'agisse, pour ces romanciers, de « peindre le quotidien et son décor indispensable », mais plutôt de se saisir du décor de la ville pour mettre en lumière les ressorts d'une

¹ Christina Horvath, *Ibid.*, p. 16.

² Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991.

³ Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours* [1993, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquelin], Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

⁴ Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, op. cit., p. 16-17.

expérience « globale, plus phénoménologique ou ontologique »¹, qu'il s'agit de partager avec le lecteur. C'est ce que Michael Sheringham désigne comme le quotidien *complex*. Contrairement à la plupart des études qui se sont consacrées au cadre urbain de ces romans, ce n'est donc pas l'image de la ville qui retient notre attention, mais la façon dont les particularités de la vie en ville viennent informer, contrarier ou encourager l'affirmation du sujet, pour laquelle on postule que la quotidienneté est une dimension privilégiée tout autant que problématique. Et nous voulons donc nous demander comment se formulent les enjeux de la quotidienneté urbaine quand celle-ci est abordée selon une approche *complex*, comment surtout les objets, autour desquels peut s'articuler cette approche, permettent de les dégager.

L'omniprésence de l'insignifiance et de la ténuité, dont témoigne la présence des objets dans ces romans, nous détourne de la recherche des mécanismes cachés qui régissent le grand dispositif social et que dévoilerait la fiction, et nous aiguille plutôt vers la mise au jour des modalités subtiles de cette entreprise de conciliation de la vie individuelle et de la vie collective, pour répondre à la question que posait déjà le dernier Barthes², *Comment vivre ensemble* ? Chez le professeur du Collège de France, c'est le concept d'idiorythmie qui nourrit la problématique et apparaît comme le « mot révélateur d'un fantasme latent de sociabilité »³. Comme le note Claude Coste dans sa préface à l'édition du cours de Roland Barthes, « [s]ans lien direct avec la vie conventuelle, l'idiorythmie désigne [...], dans le cours de Barthes, toutes les entreprises qui concilient ou tentent de concilier [...] l'indépendance du sujet et la sociabilité du groupe »⁴, elle « renvoie à toute communauté où le rythme personnel de chacun trouverait sa place »⁵. Il est, bien sûr, tout à fait significatif, dans notre perspective, que Barthes sous-titre son cours « Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens ». Le romanesque, que nous avons déjà évoqué, mais aussi la notion de simulation, laquelle renvoie ici à celle de l'expérimentation de diverses configurations fictives de la vie, conjuguent la question de la sociabilité avec celle de la quotidienneté. Montrant que le cours de Barthes se développe en opposition à deux contre-modèles : « le couple (le discours amoureux devenu conjugal) et la foule, indifférente ou agressive, dont le banc de poissons constitue la figure hyperbolique », Claude Coste affirme que la quête de Barthes est celle d'un lieu utopique « où espace géographique et espace social se confondent dans une

¹ Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », art. cit., p. 255.

² Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens – Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002.

³ *Ibid.*, préface de Claude Coste, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

même topique de la distance. Tout le cours est dans cette question : à quelle distance dois-je me tenir des autres pour construire avec eux une sociabilité sans aliénation, une solitude sans exil ? »¹. Le cours ne contient évidemment pas de réponse, mais nous voudrions montrer que nos romans sont, pour la plupart, des variations sur cette interrogation.

En effet, au quotidien, cette problématique de la distance a trait à celle des objets, d'au moins deux manières. La première est celle qui permet à Barthes de reprendre à son compte la notion de proxémie, cet « ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique »². Cette « dialectique de la distance », Barthes l'applique « seulement à l'espace très restreint qui entoure immédiatement le sujet : espace du regard familial, des objets que l'on peut atteindre avec le bras, sans bouger [...] le mètre cube des gestes à partir du corps immobile ». La proxémie fait ainsi partie « d'une typologie des espaces subjectifs en tant que le sujet les habite affectivement ». Deux objets sont ainsi, pour lui, « par statut, créateurs de proxémie (d'espace proxémique) : la lampe, le lit », des « objets-centres auxquels le sujet tend à s'identifier »³. C'est la proximité spatiale de ces objets avec le sujet au quotidien qui en fait des objets familiers, producteurs d'affects, grâce auxquels le sujet peut s'isoler et faire retour sur lui-même. La question de l'espace, au quotidien, met bien en jeu les affects, et surtout leur reconnaissance, leur suggestion ou leur expression. Dès l'évocation de la notion de proxémie, entre donc en ligne de compte ce que Barthes formulera plus loin en s'appuyant sur la notion nietzschéenne de « *pathos des distances* ». On a là, selon le critique, l'expression de la quadrature du cercle du Vivre-Ensemble : « La tension utopique – qui gît dans le fantasme idiorrythmique – vient de ceci : ce qui est désiré, c'est une distance qui ne casse pas l'affect [...] une distance pénétrée, irriguée de tendresse : un pathos où entreraient de l'*Éros* et de la *Sophia* (grand rêve clair) »⁴. C'est autour de cette tension que s'articulent d'une seconde manière, plus vaste, les objets et la vie en ville. Prenant acte de ce que « dans notre monde (celui industrialisé de la société dite de consommation) : ce qui coûte cher, le bien absolu, c'est la place », soulignant que, « [d]ans les maisons, appartements, trains, avions, cours, séminaires, le bien luxueux, c'est d'avoir autour de soi de la place, c'est-à-dire “quelques-uns” mais peu : problème typique de l'idiorrythmie »⁵, Barthes imagine une nouvelle règle thélémitique, calquée sur la règle monastique : « règles de saint Benoît : l'abbé donne en propre à chaque moine des objets [...]

¹ *Ibid.*, p. 27-28, pour les deux citations.

² *Ibid.*, « Séance du 20 avril 1977 », p. 155. La définition est extraite du *Dictionnaire de sciences sociales*.

³ *Ibid.*, p. 155-156, pour les deux citations.

⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁵ *Ibid.*, p. 179, pour les deux citations.

selon le besoin vital ; minimum nécessaire et significatif (car à cette époque, ce qui coûte, donc objet de don : les objets fabriqués). Eh bien, aujourd'hui, la règle thélémitique ne donnerait plus des objets (trop facile, trop peu de valeur pour constituer un don consacrant), mais de la place ». C'est le « don de place » qui « serait constituant de la règle (utopique) »¹. Selon Barthes, l'ensemble de ces considérations tourne autour du nom « délicatesse (mot quelque peu provocant dans le monde actuel). Délicatesse voudrait dire : distance et égard, absence de poids dans la relation, et, cependant, chaleur vive de cette relation. Le principe en serait : ne pas manier l'autre, les autres, ne pas manipuler, renoncer souvent aux images (des uns, des autres), éviter tout ce qui peut alimenter l'imaginaire de la relation »².

L'attention à l'omniprésence des objets suscite en retour le questionnement critique sur l'espace et les distances. On voit que Barthes redoute avant tout que, pris dans l'étau de la vie collective, les sujets ne soient maniés et manipulés comme des objets indifférents, mis à distance de tout affect ; que, sortis de la sphère intime, les individus comme les objets perdent toute valeur proxémique. C'est que la vie en ville et son organisation sociale tendent à imposer leur cadence propre. Or, comme le rappelle Barthes en s'appuyant sur les travaux de Benveniste³, étymologiquement, le rythme renvoie au mouvement et non à la cadence. D'une part, « idiorrythme » constitue ainsi « presque un pléonasme, car le *rhuthmos* est par définition individuel : interstices, fugitivité du code, de la manière dont le sujet s'insère dans le code social (ou naturel) ». D'autre part, il « renvoie aux formes subtiles du genre de vie », il est « le contraire même d'une cadence cassante, implacable de régularité. C'est parce que le rythme a pris le sens répressif [...] qu'il a fallu lui adjoindre *idios* »⁴. Si la vie urbaine est du côté de la cadence, on conçoit aisément que la quotidienneté urbaine soit une notion particulièrement problématique, puisque une vie véritablement quotidienne s'inscrit au contraire au creux du rythme propre du sujet. L'expérimentation d'une quotidienneté urbaine se fera donc à travers la quête d'un *rhuthmos* urbain, d'une exploration des interstices de la vie urbaine, du jeu fugitif avec ses codes.

On se souvient que Bruce Bégout établissait une distinction entre le quotidien et la quotidienneté : « Si le quotidien signifie une réalité, notait-il, un ensemble de faits habituels et répétitifs, la quotidienneté se réfère quant à elle à un mode d'être dans cette réalité, et donc

¹ *Ibid.*, p. 179.

² *Idem.*

³ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.

⁴ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, p. 39.

implique une prise de position subjective »¹. De la même façon, on pourrait dire que les romans qui retiennent ici notre attention échappent aux problématiques traditionnelles du roman urbain et se font bien plutôt romans de l'urbanité. Ils ne sont pas seulement des romans qui prennent pour cadre le décor urbain, mais surtout des romans où se cristallisent, à travers le prisme du quotidien, les tensions propres au mode de vie urbain, et les différentes prises de position subjectives qu'elles appellent. Comme l'a montré la mise en évidence des différentes postures éthiques qui sous-tendent l'écriture de ces romans, chacun des écrivains opère des choix singuliers au regard de cette exigence. Pourtant, pour tous, vivre en ville, c'est devoir considérer la question de la socialité, régler sans cesse la distance et la proximité qui naissent de ce vivre-ensemble, concilier son rythme propre avec celui des autres et avec la cadence urbaine. Comme le notait Perec dans *Espèces d'espaces*, « [v]ivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner »², et la vie en ville accroît d'autant la difficulté. Lorsque la distance n'est pas la bonne, le lien est cassé, et la relation paraît une agression. Dans *Minima moralia*, Theodor Adorno écrit ceci :

L'aliénation des hommes se révèle précisément à ce qu'on ne ménage plus aucune distance. Car ce n'est qu'aussi longtemps qu'ils échappent à la bousculade incessante de relations où ils donnent et prennent, discutent et exécutent des projets, disposent des choses et exercent des fonctions, qu'il reste entre les hommes assez d'espace pour l'écheveau délicat des fils qui les relient les uns aux autres ; et ce n'est que dans cette extériorité que peut se cristalliser l'intériorité³.

Si ces romans, malgré leurs partis pris dissemblables, ont tous l'urbanité pour enjeu, c'est donc en une acception précisément dix-septiémiste de la notion : qualité de l'homme de la ville, l'urbanité n'y signifie pourtant pas le respect d'une politesse de façade et l'adoption trompeuse de manières affables, elle a une dimension éthique, et renvoie spécifiquement à la façon dont se règlent, par un jeu de plus ou moins grande distance entre les individus, les rapports de socialité. Comme le rappelle Alain Montandon, l'urbanité, entendue comme véritable politesse, se distingue clairement de l'étiquette, elle n'est en rien un code, mais avant tout une façon de reconnaître l'importance de l'insignifiant dans les rapports humains, une « morale de l'anodin »⁴. Au-delà du délitement du lien social qu'éprouvent à leurs dépends des personnages vivant dans un monde vacillant et troué, le roman de la

¹ *Ibid.*, p. 41-42.

² Georges Perec, *Espèces d'espaces*, *op. cit.*, p. 16.

³ Theodor Adorno, *Minima Moralia*, cité par Alain Montandon, « De l'urbanité : entre étiquette et politesse », *art. cit.*, p. 17.

⁴ Alain Montandon, *Politesse et savoir-vivre*, Paris, Éditions Economica, coll. « Anthropos », 1997, p. 5.

quotidienneté urbaine, dans l'attention qu'il prête à l'insignifiant, crée, le temps d'une expérience de lecture, une fiction urbaine, au sens dix-septiémiste de l'adjectif.

Dans une étude consacrée à Jean-Philippe Toussaint, à Christian Gailly et à Christian Oster, Ulrich Langer met d'ailleurs particulièrement bien en évidence l'héritage classique des romans de ces derniers¹. Il montre notamment que l'« esthétique de la gêne » est, chez eux, le moteur de la narration, et que les récits sont ainsi habités par l'interrogation sur les bienséances, non pas au sens théâtral, mais au sens très répandu aussi au XVII^e siècle de la sociabilité, où tout repose sur l'insignifiant qui entre en jeu dans les rapports humains. L'intertexte classique est sans doute encore plus prégnant dans les romans d'Echenoz. Frédéric Briot y consacre une étude en s'appuyant sur le relevé des références culturelles et intertextuelles au Grand Siècle et des nombreux alexandrins que l'on trouve dans ces romans². Constatant le décalage fréquent entre l'usage de ce vers noble par excellence et les situations particulièrement prosaïques et triviales pour lesquelles il est choisi, il refuse de limiter le procédé à un effet d'incongruité, pour en faire plutôt la source d'une régénération de la langue au quotidien. Selon lui, les alexandrins, « même et surtout dans la bouche des prostituées, ne sont pas là pour amuser la galerie ou l'épater ; celui des prostituées est en effet fonctionnel, professionnel, précis, et très certainement avec sa part d'efficacité. C'est l'alexandrin de tous les jours, du quotidien, l'alexandrin du banal et de l'adresse à l'autre, l'alexandrin du lieu commun, commun à tous »³. Poursuivant son propos en se référant aux travaux d'Henri Meschonnic, il conclut son analyse en avançant l'idée selon laquelle

ces formes classiques [...] sont bien ici des formes-sens [...] des formes-sens politiques, parce que précisément publiques et communes. Elles sont précises sur ce qu'elles désignent. Elles sont précises justement parce qu'elles s'attachent au prix des choses. [...]

Elles sont précises parce qu'elles sont toujours une adresse à, qu'elles s'inscrivent toujours dans une politesse, dans une civilité. Elles sont précises parce qu'elles inscrivent clairement la langue comme bien commun, comme espace public [...] ⁴.

L'attention prêtée au monde matériel urbain a en effet pour corollaire une manière d'envisager les relations intersubjectives dans l'espace de la ville contemporaine. Prêter attention au quotidien urbain, mettre en jeu sa quotidienneté urbaine, s'interroger sur l'urbanité sans laquelle la société se délite : autant de façons de dire qui sont autant de

¹ Ulrich Langer, « Esthétique de la gêne (Toussaint, Oster, Gailly) », *Les Écrivains minimalistes*, op. cit.

² Frédéric Briot, « Jean Echenoz et les formes classiques : boulevard ou impasse ? », *Jean Echenoz : "une tentative modeste de description du monde"*, op. cit., p. 51-58.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

manières de réapprendre à voir ce qui fait de la « foule d'usagers » une « communauté d'anonymes »¹. Hors de la forme romanesque, mais plongée dans l'insignifiance de la quotidienneté urbaine, Annie Ernaux dit ainsi dans *La Vie extérieure* : « Aujourd'hui, pendant quelques minutes, j'ai essayé de voir tous les gens que je croisais, tous inconnus. Il me semblait que leur existence, par l'observation détaillée de leur personne, me devenait subitement très proche, comme si je les touchais. Si je poursuivais une telle expérience, ma vision du monde et de moi-même s'en trouverait radicalement changée. » (*VE*, p. 28-29). Parler d'écriture de l'urbanité peut paraître paradoxal en ce qui concerne Annie Ernaux si, comme l'affirme Claire-Lise Tondeur, celle-ci s'intéresse bien d'abord, dans *Journal du dehors*, aux gens « qui lui rappellent ceux de son enfance prolétaire, [...] qui contreviennent aux règles de la bienséance, qui ne respectent pas les usages d'une certaine courtoisie »². C'est qu'encore une fois, l'urbanité se distingue de l'étiquette, elle n'est en rien un code, mais un ensemble de considérations éthiques, guidées par le souci de « donner la prééminence à autrui sur soi », pour « non seulement prêter attention à l'autre, mais aussi d'une manière ou d'une autre [...] s'identifier à lui et se mettre à sa place »³. C'est bien ce que nous semble réaliser Annie Ernaux, à travers son écriture ethnotextuelle, dans ses journaux extimes.

Dans l'espace des romans de la quotidienneté, la fiction urbaine est autant celle mise en place par la diégèse, que celle naissant, dans l'espace de la lecture, de la rencontre du narrateur et du lecteur, d'une parole adressée et d'une lecture projective. Les romans de l'urbanité, dans la quête qu'ils entreprennent et les voies qu'ils explorent, semblent bien de la sorte prolonger l'utopie autour de laquelle tourne Roland Barthes dans son cours, où l'on peut lire en filigrane, selon Claude Coste, « la présence de la littérature comme seule idiorrythmie réussie, comme accord à venir entre la solitude d'un écrivain et la communauté de ses lecteurs »⁴. Si le fantasme de Barthes parcourt en effet l'histoire littéraire sans restrictions temporelles, il nous semble cependant que le critère de la communauté (le commun et l'en-commun) sans lequel aucune quotidienneté ne se pense et ne se construit selon des modalités *complex*, inscrit au cœur de ces écritures romanesques la tension de la quête idiorrythmique, plus ou moins réussie, et plus ou moins avouée.

¹ Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, *op. cit.*, p. 33.

² Claire-Lise Tondeur, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, GA 1996, p. 14.

³ Alain Montandon, *Politesse et savoir-vivre*, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, *op. cit.*, préface de Claude Coste, p. 28.

b) Les urbanités de Jean Echenoz

Dès son premier roman, Jean Echenoz pointe la difficulté qu'il peut y avoir à vivre au quotidien selon son rythme propre, en mettant en scène un personnage, Byron Caine, qui préfère échapper à toute vie quotidienne plutôt que d'en subir l'emprise potentiellement aliénante. Ce choix n'est bien sûr pas sans conséquence sur sa santé mentale, puisqu'en fuyant l'emprise de la vie quotidienne, il renonce dans le même temps au cadre sécurisant que celle-ci peut constituer, et à la marge de création et d'affirmation du sujet qu'elle pourrait offrir s'il s'en emparait. Byron Caine est ainsi un personnage qui oscille entre inventivité (il est, par sa profession même, « inventeur »), et folie. À la fin du *Méridien*, caché dans la cave avec Véra pendant qu'ont lieu les combats au-dessus d'eux dans le palais, Byron Caine se transforme avec un apparent plaisir en narrateur, et livre à la jeune femme les clefs de sa vie mouvementée :

Et il fit l'autobiographe [...]

Byron Caine existait à vrai dire sans attache sensible, sans ancrage particulier. Ne s'attardant ni aux objets ni aux décors, il traversait l'espace avec une inattention sincère. Jamais il n'avait pu acquérir la notion de domiciliation, se mouler à l'impératif civique du lieu privé, intime, adhésif. Du Patapsco natal au Pacifique actuel, il n'avait jamais cessé de neutraliser obstinément ses logements successifs, dans une lutte à mort contre la personnalisation – à l'exception de la clinique d'Oil City où cet effort lui avait été épargné, espace immuable pour sujets interchangeables, espace neutre par avance, et par principe, et peut-être abominablement, inavouablement, espace idéal.

- De toute façon, on est toujours mal chez soi, dit-il, contredisant à cet instant le gros du haut. Dès qu'on est quelque part chez soi, on y devient mal. Moi, en tout cas.

Ainsi, à Paris, son bureau du boulevard Haussmann et son appartement de la rue Pétrarque, pôles rigoureux d'une quotidienneté binaire, lui étaient également familiers et étrangers, intimes autant qu'extimes, semblables en cela, par exemple, à une cabine d'ascenseur, à la salle d'attente d'un dentiste, ou à la terrasse d'un tabac du quai Voltaire où il lui arrivait de retrouver Lafont.

[...] Mais c'était justement l'époque où l'inventeur n'inventait plus rien. (MG, p. 215-218)

Contrairement à l'extrême attention que le roman lui-même prête aux détails et aux objets¹, son personnage central se caractérise par une « inattention sincère » aux « objets » et aux « décors », et se considère « sans attache sensible, sans ancrage particulier ». On pourrait tout d'abord croire que Byron Caine ne refuse que le repli dans l'espace domestique, auquel

¹ On se souvient que ce premier roman contient plus de soixante occurrences du nom « objet », et que Jean Echenoz nous a déclaré à ce propos : « C'est peut-être parce que le mot "objet" est très beau. C'est en tout cas une répétition que je ne répudie pas. Voir l'entretien en annexe, p. 469.

renverrait « la notion de domiciliation ». Il s'agirait alors pour lui d'un refus de la survalorisation du « chez soi » qui constitue pour certains le « cœur intime », la « matrice chaleureuse » du monde quotidien¹, alors que celui-ci n'est, comme le souligne Bruce Bégout, qu'un « quotidien inessentiel »², une « immobilité reposante », et que « la familiarité exclusive du chez soi représente pour [la vie quotidienne] un arrêt périlleux »³. Byron Caine ressent d'ailleurs « inévitablement » une « sorte de saturation fade, [un] écoeurement sucré ou plutôt saccharin » à l'occasion de « tout séjour un peu prolongé », « où que ce fût » (*MG*, p. 218-219). L'inventeur subvertirait ainsi les normes et les périls d'une quotidienneté réduite à l'intimité. Mais, mettant sur le même plan l'espace de son domicile et tous les autres espaces urbains qu'il est amené à traverser ou à fréquenter, Caine s'oppose surtout à ce qu'il considère comme un « impératif civique du lieu privé ». Cette curieuse formule laisse entrevoir combien le refus de l'ancrage dans le quotidien et dans la matérialité de son décor s'appuie d'abord sur le refus du vivre-ensemble. L'impératif « civique », avec sa connotation politique, renvoie bel et bien aux règles de vie dans la « cité », lesquelles ne sont qu'une autre façon de désigner les nécessités de la vie urbaine, et les compromis qu'elle exige.

Dans *Les Grandes Villes et la vie de l'esprit*, Georg Simmel dit ainsi que « [l]es problèmes les plus graves de la vie moderne viennent de ce que l'individu désire se préserver une existence autonome et personnelle contre l'emprise de la société, de l'héritage historique, de la culture et de la technique extérieures »⁴. Selon lui,

[s]ur le plan psychologique, la personnalité du citoyen type est caractérisée par l'intensité de la vie nerveuse ; cela provient de la succession rapide et continue des sensations intérieures et extérieures. L'homme est un être qui différencie, c'est-à-dire que sa conscience est stimulée par la différence entre l'impression du moment et celle qui précède. Des impressions durables, peu variées, se succédant à un rythme régulier sollicitent pour ainsi dire moins la conscience que des images changeantes se succédant à un rythme rapide, des objets dissemblables s'offrant simultanément au regard, des impressions inattendues. La ville conditionne donc sur le plan psychologique, il suffit de traverser la rue ou de voir le rythme et la diversité de l'activité économique, professionnelle, sociale⁵.

¹ Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 429.

² *Ibid.*, p. 435.

³ *Ibid.*, p. 437-438.

⁴ Georg Simmel, *Les Grandes villes et la vie de l'esprit* [conférence donnée à partir de Georg Simmel, *Philosophie de l'argent*, 1957], Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Carnets », 2007, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

L'« inattention sincère » de Caine pourrait donc être une forme de résistance, un « refus du sujet d'être écrasé et absorbé par un mécanisme technique et social »¹. Mais, à l'encontre de ces hypothèses, l'attitude de l'inventeur est ramenée à son désir de neutralité, à son rêve d'un « espace immuable pour sujets interchangeables ». Le sujet semble préférer s'abolir que céder aux exigences de différenciation. On retrouve peut-être encore Barthes derrière ce désir de Neutre, défini par le critique comme le désir de déjouer le paradigme, d'exempter le sens². Dans la perspective saussurienne assumée par Barthes dans cette deuxième série de cours au Collège de France, le sens repose en effet « sur le conflit (le choix d'un terme contre l'autre) et tout conflit est générateur de sens : choisir *un* et repousser *autre* »³. Sur le plan « éthique », la structure paradigmatique, nous dit Barthes, se manifeste dans les « comminations du monde à choisir, à produire du sens, à entrer dans le conflit, à prendre ses responsabilités ». De sorte que le Neutre est « ce champ polymorphe d'esquive du paradigme, du conflit ». Mais comme le souligne Barthes, « le Neutre ne renvoie pas à des impressions de grisaille, de neutralité, d'indifférence. Le Neutre [...] peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs ». C'est pourquoi, « [d]éjouer le paradigme est une activité ardente, brûlante »⁴. De ce fait, le Neutre « comme désir met continûment en scène un paradoxe : comme objet, le Neutre est suspension de la violence ; comme désir, il est violence »⁵. On trouve une trace évidente de cette violence du Neutre dans la « lutte à mort » que mène Caine contre « la personnalisation ».

De *Comment vivre ensemble* au Neutre, Barthes poursuit bien son interrogation sur la distance. Le premier trait qu'il étudie, dans son cours, est d'ailleurs « La Bienveillance »⁶. Celle-ci caractérise le sujet qui « se trouve devant une aporie : l'envie d'un “monstre” logique, le bon dosage de l'émoi et de la distance : émoi, marque de l'*Agapè*, reconnaissance du désir, ancrage dans le corps (non refoulé) et distance, garantie qu'on n'écrase pas l'autre sous une demande poisseuse, qu'on ne lui fait aucun chantage à l'attendrissement »⁷. Quelques traits plus loin, Barthes s'arrête sur la notion de « Délicatesse »⁸, dont il redéfinit ici le principe à partir d'une citation de Sade : « une jouissance d'analyse, une opération verbale qui déjoue ce qui est attendu [...] et fait entendre que la délicatesse est une perversion qui

¹ *Ibid.*, p. 8.

² Roland Barthes, *Le Neutre – Cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 32, pour ces dernières citations.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ *Ibid.*, p. 40-42.

⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁸ *Ibid.*, p. 58-66.

joue du détail inutile (infonctionnel) : l'analyse produit du menu [...] et c'est ce découpage et ce détournement qui est jouissif »¹. C'est bien ainsi que se présente au lecteur le personnage de Caine : semblant contredire l'« inattention sincère » qu'il se reconnaissait à l'égard des objets et des décors du monde, il justifie son implication dans le projet Prestidge par la tournure de son « esprit voué aux détails », qui n'avait pas pu s'y exercer dans ce cas précis :

Carrier lui proposa abruptement, c'était inattendu, de lui acheter le projet Prestidge, directement, sans passer par Haas. Caine fut à peine surpris, tant il était loin du réel, ou proche, comme on veut. Son esprit voué au détail ne pouvait s'étonner que du détail, quel qu'il fût ; à l'énormité de cette proposition, démunie de détails à l'extrême, il ne put répondre que par un manque d'intérêt souriant, modelé de politesse contraignante. Carrier poursuivit [...]. L'inventeur accepta, presque sans réfléchir. (MG, p. 218)

Si Byron Caine accepte en fait l'offre, malgré son caractère absurde et improbable, c'est qu'il est séduit par « l'ondoyante perspective de modifier son horizon et d'emplir ses bronches d'un air inédit » (MG, p. 218). La proposition lui paraît constituer « l'antidote idéal » (MG, p. 218) à cette vie quotidienne morne et sclérosante menée à Paris. Malgré la radicalité de sa stratégie d'évitement des pesanteurs de la vie quotidienne urbaine, ou en raison d'elle, plutôt, il en est en effet venu à subir une « quotidienneté binaire », laquelle ne garde de la vie en ville que l'aspect répressif. Refusant la distinction de l'intime et de l'extime, du quotidien domestique et du quotidien urbain, il a, de fait, renoncé à l'affirmation de son rythme propre dans les mailles de la cadence urbaine. Sa résistance au quotidien se résout significativement dans la défaite de toute quotidienneté créatrice, puisqu'elle correspond à « l'époque où l'inventeur n'inventait plus rien ». Si le désir de Neutre, avec la suspension du sens qu'il implique, est bien l'une des formes prise par la quête de la bonne distance aux objets et aux sujets qui constituent les données de la vie urbaine, il est peut-être aussi ce qui contrarie ou entrave la quête idiorrythmique dans la ville moderne. Certes, Maurice Blanchot considère dans « La parole quotidienne », à la suite de Lefebvre, que le quotidien « est – s'il est quelque part – dans la rue », et rappelle au même moment que « [l]e quotidien où l'on vit comme en dehors du vrai et du faux, est un niveau de la vie où ce qui règne, c'est le refus d'être différent, l'animation encore indéterminée, sans responsabilité et sans autorité, sans direction et sans décision, une réserve d'anarchie, puisque rebutant tout début et déboutant toute fin »². Ce « refus d'être différent » s'apparente au désir de Neutre de Barthes. Mais le Neutre de Barthes est un fantasme, quand le quotidien de Blanchot est un

¹ *Ibid.*, p. 58-59.

² Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 362, pour les deux citations.

donné¹, où doit puiser le sujet pour émerger. La dimension pléonastique du terme « idiorrythmie » le rappelle assez : il faut qu'il y ait un sujet en jeu pour qu'une quotidienneté urbaine puisse s'espérer idiorrythmique. Mais Caine aspire au Neutre de la clinique psychiatrique, « abominablement, inavouablement, espace idéal », où l'*époque* du sens est de mise. Il a sans doute perçu que la vie urbaine, quel que soit l'angle par lequel on la considère, est toujours un lieu de singularisation inéluctable et de survenue du sens. Simmel le constatait déjà :

Tandis que le sujet doit se fixer à lui-même sa forme d'existence, face à la grande ville son instinct de conservation exige de lui un comportement d'ordre social. Sur le plan formel, on peut dire que les citadins ont les uns envers les autres une attitude réservée. Si à ce contact extérieur permanent avec des individus innombrables il fallait répondre par autant de réactions intérieures que dans une petite ville où l'on connaît chaque personne rencontrée et où l'on a vis-à-vis de chacune une relation positive, on aboutirait à une atomisation intérieure totale et à un état d'âme inimaginable. Ce sont en partie ces conditions psychologiques et en partie une méfiance justifiée à l'égard des éléments qui nous effleurent au passage dans la vie urbaine, qui nous contraignent à cette réserve. [...]

Cependant, cette réserve teintée d'aversion cachée apparaît à son tour comme la forme et le déguisement d'un état d'esprit urbain beaucoup plus général. Elle accorde en effet à l'individu une liberté personnelle considérable dont on ne trouve l'équivalent dans aucun autre contexte².

Byron Caine, comme Barthes, aspire à la liberté de ne pas se déterminer. Pourtant la réserve, cette distance qui pourrait être la voie privilégiée du Neutre, a pour contrepartie, selon les analyses de Simmel, un nécessaire mouvement de subjectivation proportionnel à la taille même de la ville et aux multiples rencontres et relations qu'elle suscite :

[L]a réserve et l'indifférence réciproques, ces conditions spirituelles de vie qui, dans un environnement de vastes dimensions, permettent l'indépendance de l'individu, ne sont jamais aussi fortement perçues que dans la foule dense de la ville, parce que la proximité et le voisinage des corps fait mieux valoir la distance entre les esprits. Ce n'est de toute évidence que le revers de cette liberté lorsqu'on ne se sent nulle part aussi solitaire et aussi abandonné que dans la cohue des grandes villes³.

[Mais] il faut comprendre la liberté individuelle [...] pas seulement dans un sens négatif, sous la forme d'une simple liberté de mouvement et d'une absence de préjugés et d'étroitesse d'esprit ; l'essentiel est finalement que l'originalité, l'unicité de toute nature s'exprime dans l'organisation

¹ Ce qui ne contredit pas sa dimension utopique, que Blanchot préserve dans le dialogue conclusif de « La parole quotidienne », art. cit., p. 366 en disant : « le quotidien est l'inaccessible auquel nous avons toujours déjà eu accès ; le quotidien est inaccessible, mais pour autant seulement que tout mode d'accéder lui est étranger. »

² *Ibid.*, p. 22-25.

³ *Ibid.*, p. 30-31.

de la vie. [...] Seule notre singularité prouve que notre forme d'existence ne nous est pas imposée par d'autres. [...]

En conséquence, la ville provoque une individualisation au niveau du psychisme qui est fonction de ses dimensions¹.

La tendance à une existence personnelle – peu importe ici que ce soit toujours à juste titre et avec succès ou non – apparaît dans le contexte urbain pour la raison suivante : dans l'évolution de la civilisation moderne, l'accent porte davantage sur ce qu'on peut appeler l'esprit objectif que sur l'esprit subjectif. [...] En tout cas, l'individu est de moins en moins à la hauteur de la profusion de culture objective. [...] [L]a vie se compose de plus en plus de ces contenus et représentations impersonnels qui tendent à refouler les colorations et originalités réellement personnelles. Si bien que, pour sauvegarder ce qu'il y a justement de plus personnel, il lui faut déployer toute la singularité et l'originalité possibles ; il doit exagérer celles-ci pour demeurer perceptible, ne serait-ce qu'à lui-même.

Si l'on s'interroge sur la situation historique de ces deux formes d'individualisme entretenues par les vastes dimensions de la ville : l'indépendance individuelle et la constitution d'une originalité propre, alors la ville acquiert une valeur tout à fait nouvelle dans l'histoire de l'esprit. [...] Ce n'est plus "l'homme en général" qui fait maintenant la valeur de l'individu, mais justement l'unicité et l'originalité des qualités de chacun. L'histoire de notre temps est celle de la lutte entre ces deux manières de définir le rôle du sujet à l'intérieur de l'ensemble, celle de leurs imbrications variables².

La microsociologie de Georg Simmel, que prolongeront les travaux d'Erving Goffman, montre que la ville est avant tout un lieu d'interactions permanentes. C'est pourquoi la notion d'idiorrythmie peut y trouver une pertinence. Mais c'est aussi la raison pour laquelle le Neutre, même en manière de résistance, vide de sa substance quotidienne la vie urbaine.

Une fois enrôlés dans le projet Prestidge, Caine et sa compagne Rachel quittent la ville et vivent sur une île. Mais cette nouvelle stratégie, qui vise à échapper à l'emprise de la cadence urbaine, est un cuisant échec :

Mais voilà, à peine arrivés sur l'île, la situation avait séché sur pied comme un plant inarrosé. Au double, triple jeu, succéda l'absence de jeu ; à l'effervescence, la répétition ; au rotor, le stator. Ils s'étaient retrouvés enclos, enfermés sur cette île ronde, Caine contraint de travailler par le verso d'un pacte qu'il n'avait conclu qu'aveuglé par la scintillance du seul recto, Rachel réduite à l'ennui et tournant sans cesse autour de l'île comme sur l'arrête de ce pacte, et jetant des cailloux dans la mer. (*MG*, p. 220)

¹ *Ibid.*, p. 34-36.

² *Ibid.*, p. 38-43.

En renonçant à la vie en ville, au vivre-ensemble et à ses contraintes, les deux protagonistes ont aussi renoncé à l'intersubjectivité qui naît de l'urbanité, et s'ennuient, s'assèchent, s'appauvrissent ; leur vie se mécanise, le quotidien leur pèse. Se tenant trop loin des autres, ils ne sont certes plus aliénés par eux, mais leur solitude n'est plus désormais qu'un véritable exil. S'il est vrai que *Le Méridien* peut être lu comme la matrice de l'œuvre à venir, on ne sera pas étonné de voir ensuite le romancier déployer à nouveaux frais les modalités de cette quête de la bonne distance, qui se joue au quotidien dans les interactions suscitées par les opportunités propres à la ville.

Le terme « urbanité », d'usage pourtant vieilli en français contemporain, est d'ailleurs présent à plusieurs reprises dans l'œuvre d'Echenoz. Dans *Le Méridien*, il renvoie ironiquement aux vertus du rite social qui commande d'offrir à boire à son hôte pour le mettre à l'aise et « briser la glace » : de glace, littéralement, il n'y a justement pas ici, puisque, lorsque Carrier propose à Selmer une Suze, il doit lui préciser : « – Je n'ai pas de glace, s'excusa Carrier. », avant que Selmer ne lui réponde : « – Je la bois sans glace. » (*MG*, p. 68). C'est cette politesse convenue, mais pourtant nécessaire au relâchement de la méfiance présente entre les deux interlocuteurs, que désigne, au pluriel, la notion d'urbanités dont use le narrateur pour commenter cet échange : « Ces urbanités, jointes au déplacement de verres et de bouteilles, assouplirent un peu leurs rapports. » (*MG*, p. 68). On remarque d'ailleurs que ces « urbanités » langagières sont mises sur le même plan que la manipulation des objets, verres et bouteilles, qui définissent la perspective de la scène. Et si cet échange a lieu dans une « pièce [où] régnait un silence de salle d'attente » (*MG*, p. 67), cette problématique de la distance est pourtant d'autant plus décisive qu'elle constitue la première prémisse de l'enrôlement de Selmer dans une société secrète, organisation parallèle au monde commun et connu, structure sociale apparemment omnipotente et concurrente de la vie quotidienne urbaine. Toutes les questions de Selmer portent d'ailleurs sur la place qu'il est censé occuper dans cette organisation, et sur la liberté qui lui sera laissée :

- J'aimerais simplement en savoir un peu plus, dit-il en posant son verre.
- Une organisation, dit Carrier, une simple organisation, comme il y en a tant, avec des chefs qui commandent et des exécutants qui exécutent. Vous voyez, ça n'est pas compliqué.
- Rien de plus courant, approuva Selmer. Et vous faites partie des chefs ou des exécutants ?
- Entre les deux.
- Ah, dit Selmer, c'est le plus mauvais rôle. [...]
- Selmer s'obstina.
- Mais moi dans tout cela ? Moi ? Qu'est-ce que je fais, moi ? [...]

– Dans le travail que nous vous proposons, il se présentera inévitablement des situations imprévues, des accidents, des obscurités, que sais-je encore. [...] Vous ne devrez pas perdre de temps à essayer de nous joindre. Il faudra spontanément vous laisser aller à votre intuition, à votre désir immédiat, même s’il vous paraît absurde ou arbitraire, même, j’insiste, s’il vous semble aller à l’encontre de votre tâche. Qu’est-ce que vous pensez de ça ? Ça n’est pas rassurant, ça ? (MG, p. 68-71)

Autrement dit, l’interrogation de Selmer porte sur l’opportunité pour lui de substituer à son insertion dans la socialité urbaine commune une participation à une organisation différente, où il est tout aussi difficile, sinon plus, de persister comme sujet autonome, tant les distances entre les membres de l’organisation lui semblent d’avance codifiées et imposées. L’organisation, très hiérarchisée, n’est ainsi qu’une forme traditionnelle de pouvoir, à laquelle, par nature, la quête idiorrythmique s’efforce justement de résister. On touche ici, bien sûr, aux limites de l’expression littéraire de l’expérience quotidienne, puisque l’existence fictionnelle de cette organisation secrète pose comme insuffisante l’observation du monde tel qu’il est pour en saisir les ressorts. Elle suggère également que la vie urbaine qu’expérimentent les personnages est en fait maîtrisée par une instance surplombante. C’est ce dont Selmer prend peu à peu conscience au cours de la conversation, et qui lui fait craindre de n’être que l’exécutant d’un programme qu’il ignore : « – Je sais où vous étiez il y a une heure, reprit [Carrier]. Par ailleurs, j’ai une vague idée de l’endroit où vous irez en sortant d’ici. [...] – On verra, dit [Selmer] d’une voix moins assurée, j’irai peut-être au cinéma. – Je sais, on repasse *L’Enfer est à lui* pas très loin de votre hôtel. C’est bien ça ? Le silence de Selmer répondit à sa place que c’était bien ça. » (MG, p. 69-70). Mais l’*excipit* du roman balaye cette hypothèse pour replacer le narrateur en seul réalisateur de la fiction dans laquelle Théo Selmer a pu jouer son propre rôle : « [Théo et Rachel] restent ainsi, presque immobiles. Nous nous élevons. Sans les quitter des yeux – ils diminuent –, nous nous élevons lentement jusqu’à saisir bientôt le navire tout entier, et la mer tout autour de lui, dans le champ rectangulaire de notre regard. À ce spectacle on peut adjoindre de la musique. On peut aussi conserver le son naturel de l’océan, qui décroît dans notre ascension, jusqu’au silence. L’image s’immobilise. » (MG, p. 255-256). Le narrateur se substitue ainsi à la figure de Georges Haas qui, à l’ouverture du roman, visionnait le film où apparaissaient Byron Caine et Rachel, avant de ranger la bobine dans « un meuble de bois rouge, haut et massif, hérissé d’une multitude de tiroirs de toutes tailles, et fabriqué au dix-septième siècle par un Anglais » (MG, p. 13). On comprend un peu mieux pourquoi, même lorsque l’action relatée se déroule sur une île du bout du monde, dans « l’étrangeté commune et quotidienne des antipodes [...] où tout pouvait être étonnant, donc rien » (MG, p. 196), le roman reste une fiction urbaine :

les habitudes, les rythmes et le vocabulaire sont ceux d'un narrateur urbain, citadin hanté par la problématique de l'espace et de la distance, attentif à l'envi aux détails insignifiants. Les intrusions du narrateur, qui se multiplieront dans les romans suivants d'Echenoz, reposent déjà, dans *Le Méridien*, sur le principe d'une communauté d'expérience contemporaine et urbaine, partagée avec le lecteur : lorsqu'il bute contre le cadavre de Kathleen Caine, le passant « pouss[e] un court cri et cour[t] vers le bar le plus proche, d'où l'on appel[l]e la police, comme on fait dans ces cas-là. » (MG, p. 79). De la même façon, lorsque Byron et Rachel aperçoivent le voilier qui vient emporter la jeune femme, c'est sur l'expérience contemporaine des citadins que s'appuie la voix narrative pour le décrire : « C'était un grand voilier aux flancs hérissés de canons, comme on peut en voir aujourd'hui enfermés dans des bouteilles ou sur les tableaux de Joseph Vernet. » (MG, p. 11).

Cette manifestation du point de vue urbain du narrateur échenozien ne fera que s'accroître dans les romans suivants. L'urbanité, morale de l'anodin, politesse et délicatesse, devient ainsi une façon d'inscrire comme un motif récurrent dans le texte la question du difficile réglage de la distance pour le sujet qui fait l'expérience de la ville au quotidien, et apparaît comme l'une des marques distinctives de l'écriture d'Echenoz.

L'urbanité désigne, dans *L'Équipée malaise*, la posture distante et aimable destinée à favoriser la communication. Elle est l'attitude de celui qui cherche à éviter les réactions d'agressivité suscitées par son intrusion inopinée dans l'espace quotidien privé des autres lorsqu'il leur téléphone. Ainsi, après avoir subi un premier « accueil hostile » (EM, p. 110) de Justine, Paul recompose le numéro et demande à parler à Jean-François, « plein d'urbanité, comme si de rien n'avait été » (EM, p. 111). Le titre du roman programme d'ailleurs, au moyen de la syllepse de sens que constitue « malaise », l'interrogation sur le manque d'aisance, et les moyens de le contrer. Si l'« équipée » désigne bien une aventure dans laquelle on se lance à la légère, on ne peut pourtant manquer d'y entendre aussi une allusion à l'« équipe » que forment les protagonistes du roman. Dans ce groupe de circonstances, contraint à une proximité inhabituelle, c'est bien le malaise qui domine, tant les intentions de chacun sont équivoques, et leurs habitudes et rythmes quotidiens hétéroclites. L'amitié qui a pu unir plusieurs de ses membres n'est qu'un souvenir lointain, l'idiorythmie étant plus que jamais problématique. L'attention minutieuse du narrateur aux objets quotidiens rend notamment compte de sa conscience de l'importance de l'anodin dans la réussite ou l'échec (ici suggéré par le malaise) d'une communauté comme peut la représenter, en modèle réduit, l'équipe de ce roman.

De manière générale, c'est bien la trop faible distance, physique et psychique, ménagée entre les individus par la vie urbaine, qui rend indispensable l'obsession de la politesse. D'ailleurs, dans *Nous trois*, la politesse – toute formelle – est précisément ramenée aux contraintes de la promiscuité propres à la vie en ville. À Marseille, Meyer se retrouve, sans l'avoir vraiment voulu, dans un centre commercial, « charrié par un courant irrésistible, insecte au fil du fleuve, animalcule dans l'œil du tourbillon, il est aspiré, gobé par les portes battantes » (NT, p. 58). Reconnaisant un parfum connu, il « intègre la cohorte, joue des coudes et remonte le peloton [...] : fonce dans l'ascenseur aux trois quarts plein » (NT, p. 59). « Au fond de la cabine prévue pour trente personnes, haussé sur la pointe des pieds » (NT, p. 59), il aperçoit Mercedes. Mais celle-ci ne lui renvoie qu'un « signe fugitif de reconnaissance, hochement machinal et sourire mécanique, politesse promiscue qui régit également les relations, sans condiment, des tranches de rosbif serrées dans un Tupperware au frigo » (NT, p. 67). On relève un écho à cette angoisse de la promiscuité dans *Je m'en vais*, avec la reprise de ce même adjectif, lorsque sont évoquées les « gênes promiscues » (JMV, p. 92) liées à la proximité imposée aux passagers du métro assis sur les banquettes ou sur les strapontins appariés. Dans *Nous trois*, aussi cocasse que paraisse d'abord la comparaison, le rapprochement de l'attitude des passagers de l'ascenseur avec celle des tranches de viande dans un Tupperware n'est pas sans suggérer une véritable peur de la transformation du corps, du fait du manque de place, en chair inerte, alors que l'idiorrythmie cherche justement à laisser la place à la vie du corps dans toutes ses manifestations désirantes. La politesse ici n'est que mécanique, obéissance de façade à un code. Au lieu d'être attentive à l'insignifiant, Mercedes se réfugie dans les significations conventionnelles, dans le sens imposé et figé du code, pour éviter qu'un quelconque lien ne se crée, justement, avec son interlocuteur. Cette politesse-là n'est qu'une façon de se plier au code social, et non de s'insérer dans ses interstices. Mais si le narrateur prend soin d'en noter le caractère factice, c'est peut-être pour le déplorer.

De la même façon, lorsqu'au début du roman Meyer avait aperçu de la fumée noire sur l'autoroute avant de venir en aide à Mercedes, le narrateur avait significativement tenu à évacuer toute interprétation bienveillante du comportement de l'automobiliste, en précisant : « Rien d'héroïque ni de spécialement altruiste chez Meyer : s'il freine en basculant son clignotant, s'il vient se garer non loin du gros fumigène, c'est moins par souci de son prochain que de lui-même, c'est surtout pour se changer les idées » (NT, p. 24). Le passage de Meyer au péage, à la page précédente, avait été l'occasion d'évoquer les gestes rituels auxquels

donne lieu cette situation emblématique du mode de vie urbain. Le maniement du ticket et de la monnaie s'accompagne de paroles, tout aussi ritualisées, mais dont Meyer semble se flatter : « Louis Meyer salue l'employé. Tend son ticket dans une coupure pliée, recouvre sa monnaie, remercie l'employé, le salue derechef. Côte flottante dans le corps du monde, Meyer prend quand même très à cœur d'être poli avec les péagistes. » (NT, p. 22-23). Cette politesse, dont se targue Meyer, s'apparente davantage à de la condescendance qu'à de la délicatesse. Mais surtout, la syntaxe concessive de cette phrase rappelle *a contrario* que les rituels de la politesse sont censés avoir pour visée l'établissement d'un lien social entre les individus. Meyer semble en effet considérer comme paradoxale la politesse dont il fait preuve, compte tenu de la perception qu'il a de sa place dans la société. La métaphore de la « côte flottante dans le corps du monde », version subtilement antinomique et désabusée, sans doute, de la fable « Les membres et l'estomac »¹, souligne combien il se sent autonome et peu lié à la destinée de ses concitoyens. On pourrait croire que la situation de cette « côte flottante » est idéalement idiorrythmique : sa mise en contrepoint avec une politesse toute factice met au contraire en lumière l'absence de tout affect dans le choix de cette posture distante.

À travers ces mentions récurrentes du caractère mécanique des rituels de la sociabilité urbaine, se formule donc en creux la question de savoir ce que pourrait être une véritable politesse. Celle-ci devrait s'accommoder des contraintes de la proximité qui, en ville, tend souvent à la promiscuité. Mais la promiscuité semble contenir en elle-même la négation de toute idiorrythmie puisqu'elle est, par définition, une distance insuffisante. Lorsque la promiscuité supprime la proximité, la relation est « sans condiment ». Autrement dit, comme le stockage des tranches de rosbif dans le Tupperware, les relations imposées par ces situations de la vie urbaine sont sans saveur, sans originalité, et sans vie même. La ville renverrait-elle inéluctablement à l'impossibilité de trouver l'idiorrythmie dans les grands groupements, lesquels sont, selon Barthes, à l'image du cénobitisme, « une architecture de pouvoir », « déclarativement hostiles à l'idiorrythmie », et apparaissent rapidement comme « une forme excessive intégrative »² ? Ce serait la raison pour laquelle, dans *Nous trois*, comme déjà dans *L'Équipée malaise*, le roman substitue provisoirement aux difficultés de l'expérience de la vie commune en ville, l'expérimentation d'une vie en groupe réduit. Barthes rappelait, à la suite de Walter Ruprecht Bion, qu'un groupe comprenait au moins trois

¹ Jean de La Fontaine, « Les membres et l'estomac », *Fables* [1668], livre III, 2, Le Livre de poche, p. 74-75.

² Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, op. cit., p. 40.

membres, sans quoi les relations étaient personnelles et non interpersonnelles¹. Le titre du roman programme donc d'emblée comme un enjeu le réglage des relations dans un petit groupe. Puis la fiction en proposera une forme grâce à l'épisode de l'expédition spatiale : c'est une véritable vie quotidienne qui s'organise dans le vaisseau. L'absence de pesanteur, physique et psychique, fait de cette vie en orbite une expérience communautaire qui pourrait tendre à l'idiorrythmie. D'ailleurs, dans ces conditions, même les « rats et les pintades se resocialis[ent] » (*NT*, p. 202). Mais, de même que le système énonciatif de ce roman contrevient aux lois de toute vraisemblance, de même l'utopie de cette parenthèse en apesanteur est-elle vouée à trouver un cruel démenti lorsque les protagonistes renouent avec la vie quotidienne urbaine. Certes, dans la rue, « tout le monde avait l'air normal. Les gens sur le trottoir d'en face allaient et venaient avec leurs idées, leur petit sac gélatinieux de pensées frémissant comme une fleur translucide au-dessus de leur tête, ballottant au rythme de leurs pas » (*NT*, p. 211), mais la relation entre les trois protagonistes ne tarde pas à se reconfigurer, et à réactiver les banales significations du triangle œdipien. La vie quotidienne que partagent Meyer et Lucie (ex-Mercedes) se routinise très vite, ils « dînent dans la cuisine et tous les jours il peut se produire qu'ils aillent au cinéma, les fins de semaine ils font des tours en grande banlieue » (*NT*, p. 214). C'est donc vers DeMilo que se tourne rapidement Lucie. Un cataclysme se prépare pourtant dans la ville, prêt à remettre en cause toutes les habitudes quotidiennes : « Dans la rue, comme toujours, au-dessus des crânes piétons, ballottent les bulles de leurs pensées. Mais au lieu de balancer tranquillement, suivant la démarche, ces petits sacs translucides s'agitent davantage qu'il n'est courant, comme battus par une brise » (*NT*, p. 216-217). Peu après, « [a]u-dessus des têtes des gens, les bulles d'idées s'agitent de plus en plus, menacent d'abandonner les occiputs » (*NT*, p. 218). Quant à DeMilo, il perd tous ses repères quotidiens, et n'a plus la capacité, proprement urbaine, de se déterminer rapidement : « D'ordinaire, je vais vite, mon choix se fait aussitôt. Là, non. [...] Impossible de trancher. Moi qui n'hésite jamais, je tente éperdument de choisir. J'essaie, j'ai su, je ne sais plus. » (*NT*, p. 218-219). Et dehors, la pluie se met à tomber, d'abord « légèrement ocre, elle fonce de plus en plus [...] ». Au bout d'un moment, vous diriez du sang » (*NT*, p. 219). Tel un corps malade, la ville se couvre de sang, victime expiatoire, peut-être, de l'individualisme de ses membres, de leur incapacité à entretenir et à maintenir entre eux de véritables liens, de leur manque d'urbanité, et par conséquent de leur incapacité à l'idiorrythmie. Seul le

¹ *Ibid.*, p. 178 : Citant les conditions énumérées par Bion dans ses *Recherches sur les petits groupes*, PUF, 1965, pour qu'un groupe fonctionne de manière satisfaisante, Barthes rappelle notamment celle-ci : « f) au moins trois membres : relations interpersonnelles (deux = relation personnelle). Sentiment populaire d'un seuil qualitatif entre deux et trois : "Deux, c'est l'intimité, trois, c'est la foule." »

narrateur, et au-delà même, le romancier, est en mesure de pallier l'inaptitude de ses personnages à l'urbanité. L'attention qu'il prête à l'anodin et à l'insignifiant, la perpétuelle variation de focale qu'il réalise au cours de ce roman à l'énonciation improbable, narrateur intradiégétique tout autant que narrateur omniscient, behaviouriste attentif aux détails insignifiants de la vie urbaine tout autant que personnage-narrateur ayant la capacité de s'identifier aux autres et de se mettre à leur place, proche sans pathos et distant sans jugement, il répond par la politesse de son style et le rythme de sa prose à la cadence du monde urbain.

C'est encore le manque criant de place qui détermine les comportements citadins agressifs dans *Je m'en vais*. Le « spectacle urbain » que Paris propose à Ferrer à son retour du Grand Nord est notamment celui de « jeunes femmes qui s'entre-égorgent pour une place de parking » (*JMV*, p. 143). Baumgartner, quant à lui, fuit les banquettes du métro, qui l'exposent, on l'a dit, à des « gênes promiscues », des « regards parasites et des conversations dont il n'a que faire » (*JMV*, p. 92). Les quartiers qui semblent échapper à cette malédiction urbaine, comme le XVI^e arrondissement, ne facilitent pas davantage les échanges cordiaux et sociaux, puisque leurs immeubles sont « [c]onçus comme des remparts ou des masques », une façon de dissimuler des « domiciles étonnamment avenants » derrière d'« austères boulevards » et des « rues mortifères » (*JMV*, p. 101).

L'immensité de l'espace qu'offre le Grand Nord ne constitue pourtant pas une solution satisfaisante pour une éventuelle quête idiorrythmique ou pour une quotidienneté renouvelée. On sait le sens que prend le titre du roman au regard de l'instabilité affective de Ferrer, qui ne cesse de quitter les femmes avec qui il habite quand elles ne le font pas elles-mêmes. On sait aussi que le thème du départ renvoie à ce voyage dans le Grand Nord qu'entreprend le galeriste pour récupérer des œuvres d'art polaire. On peut aussi y lire l'évocation dérisoire ou dégradée de la tentation de l'anachorèse dont Barthes fait, historiquement, la « matrice de l'idiorrythmie », par représentation d'une structure collective-individualiste », et dont il souligne l'« actualité » : le désir d'« anachorèse (laïque) » trouve son fondement dans le monde actuel, marqué par la grégarité, [l']aliénation, [les] formes prégnantes de pouvoir » qui suscitent des « rêves, fantasmes, actes d'éloignement. On y retrouverait souvent un symbolisme de l'arrachement »¹. Mais ce départ de Paris n'offre pas à Ferrer l'occasion d'expérimenter une quotidienneté renouvelée et idiorrythmique : l'expérience de la vie communautaire avec les « [c]inquante hommes qui constituaient l'équipage du *Des Groseillers* ainsi que trois femmes que Ferrer repéra tout de suite » (*JMV*, p. 18-19) est

¹ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, op. cit., p. 59.

essentiellement marquée par l'ennui, contre lequel le passager ne peut lutter qu'en « coup[ant] le temps comme un saucisson », c'est-à-dire en se réfugiant dans le confort passif d'une vie cadencée : « il suffit, comme en prison, de compter, de quantifier le temps de tout ce qu'on fait – repas, vidéo, mots croisés ou bandes dessinées » (*JMV*, p. 35). Malgré les « quelques distractions, tout de même, insignifiantes : l'inspection régulière des cabines par le chef mécanicien et le responsable de la sécurité, l'entraînement aux exercices d'évacuation et l'enfilage chronométré de la combinaison de survie autoflottante à thermostat » (*JMV*, p. 36), on vit essentiellement dans « un perpétuel dimanche dont le silence de feutre ménage une distance entre les sons, les choses, les instants mêmes » (*JMV*, p. 36).

L'expédition en traîneau ne permet ensuite aucun échange véritable, et le langage ne crée aucun lien. Le voyage est même l'occasion, pour le narrateur, de réécrire l'épisode des « paroles gelées » de Rabelais¹ : ce n'est pas la vie dans le Grand Nord qui permettra une quotidienneté renouvelée dont pourrait témoigner une revivification du langage :

Ferrer essaya d'échanger au début quelques propos avec ses guides, surtout Angoutretok qui possédait un peu d'anglais, Napaseekadlak ne s'exprimant que par sourires. Mais les paroles, une fois émises, sonnaient trop brièvement avant de se solidifier : comme elles restaient un instant gelées au milieu de l'air, il suffisait de tendre ensuite une main pour qu'y retombent, en vrac, des mots qui venaient doucement fondre entre vos doigts avant de s'éteindre en chuchotant. (*JMV*, p. 54)

Pas plus qu'il ne favorise l'usage des mots, le monde polaire ne permet une claire perception des objets :

On allait donc ainsi, de cairn en cairn, en visibilité réduite car les moustiques n'étaient pas seuls à obscurcir l'environnement, les brouillards s'y mettaient aussi. Non contents de troubler la transparence de l'air et dérober ainsi les objets au regard, les brouillards pouvaient aussi les grossir considérablement. Contrairement aux choses vues dans un rétroviseur, qui sont toujours plus proches qu'elles en ont l'air, parfois dans l'immensité blanche on croyait à portée de main la sombre silhouette d'un cairn qui était encore à une heure de traîneau. (*JMV*, p. 65)

L'expérience de l'immensité de l'espace disponible ne se trouve donc nullement plus satisfaisante que celle des grandes villes qui en manquent cruellement. Celle de la petite ville de Port Radium ne l'est pas plus, puisque « il n'y avait pas grand-chose à voir : trois fois plus de chiens que de personnes et vingt petites maisons aux couleurs suaves, aux toits de tôle, avec deux barres d'immeubles qui donnaient sur le port » (*JMV*, p. 96). L'espace disponible ne fait que souligner l'absence de sollicitations pour la curiosité propre au citadin.

¹ François Rabelais, *Quart Livre*, [1552], LV-LVI.

Ferrer s'ennuie tout autant dans une ville moyenne d'Espagne, où il erre en attendant le ravisseur de ses objets d'art : « il finit par se fatiguer un peu de cette ville trop grande en même temps que trop petite, où l'on n'était jamais sûr d'être là où l'on était tout en ne le sachant que trop. » (*JMV*, p. 96). La ville moyenne ne permet pas l'expérience de l'étonnement et du retournement du regard que suscite, dans les romans d'Echenoz, la vie dans une métropole comme Paris si l'on y prête attention. C'est aussi que, dans ces deux situations, le départ n'était pas une fin en soi, mais un passage obligé et soumis à une fin d'ordre pratique et surtout mercantile. Loin de la grande ville, l'expérience quotidienne s'avère donc bien plus pauvre encore qu'à Paris, malgré les désagréments que la promiscuité ne manque pas de susciter dans les grandes villes.

Au piano met encore en perspective la difficile conciliation de la vie individuelle et de la vie collective. Dans la première partie du livre, les rencontres de Max et de la femme au chien donnent lieu à des remarques dignes des analyses d'Erving Goffman : « Silence et nouveau sourire. Il était largement temps de conclure sous peine de passer pour un. Max, qui ne veut surtout pas passer pour un, s'inclina légèrement, souriant à son tour du mieux qu'il pouvait. Eh bien, dit-il, je vous souhaite une excellente nuit. » (*AP*, p. 53). La peur qu'a Max de faire piètre figure, et son souci constant de « sauver la face »¹, sont ici typiques de ce qui se joue dans les interactions analysées Goffman. Chacune des rencontres suivantes jouera des mêmes ressorts explicites : « Après leur brève entrevue de l'autre soir, il fallait bien se saluer, maintenant, et même sourire puisque leur bref échange s'était déroulé dans une parfaite civilité. » (*AP*, p. 54). « Dans tous les cas de figure, on ne voyait plus le chien et, à chacune de ces occasions, Max eut à cœur de se montrer le plus discret possible, de répondre à ces sourires avec une réserve courtoise, un demi-ton juste au-dessous, bref de se comporter en parfait gentleman. Toujours ne prendre aucun risque de passer pour un. » (*AP*, p. 56). Comme le souligne Isaac Joseph dans le commentaire qu'il propose des travaux de Goffman, la microsociologie de ce dernier entend « analyser l'organisation sociale de ces rencontres comme un ordre de phénomènes sociaux qui ont leur histoire spécifique. Elle considère que ces moments (situations de face à face ou conversations) portent à conséquence puisqu'ils nous conduisent à juger les manières de faire ou de dire brutales ou réconfortantes, inévitables ou scandaleuses, normales ou révoltantes »². L'intérêt de Goffman pour ces situations hérite, nous rappelle Isaac Joseph, des acquis de la sociologie urbaine et de l'école de Chicago : les

¹ Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, [traduit de l'anglais par Alain Accardo], Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1973.

² Isaac Joseph, *Erving Goffman et la microsociologie* [1998], PUF, coll. « Philosophies », 2003, p. 6.

chercheurs y étaient confrontés non à la question « des manières convenables du savoir-vivre, mais [à] celle des formes d'ajustement à la vie publique en milieu urbain, des manières de se comprendre dans des sociétés complexes qui produisent de la proximité spatiale et de la densité relationnelle sans réduire pour autant les distances sociales ». Ainsi, dans « le projet goffmanien d'une sociologie des circonstances, les civilités sont une façon d'aborder les interactions ordinaires en les interrogeant sous l'angle de leurs présupposés normatifs (et, dans un espace public, des conflits de normes), ou du point de vue de leur pertinence en situation, de leur “à-propos” et de leurs conséquences »¹. L'expérience quotidienne se confronte ainsi ouvertement à la question des normes, l'ordinaire devenant le lieu de tension, pour le sujet, entre le désir de normalité et la crainte de la normalisation. Au fondement de cette interrogation sur les modalités prises par les situations imposées par le quotidien urbain se trouve, selon Isaac Joseph, la question que posait déjà Simmel : « Comment la société est-elle possible ? », puisque dans les situations de conflit de normes, « nous faisons l'expérience de la vulnérabilité des liens et du malaise des interactions »². Mais il ne s'agit, bien sûr, pas tant de s'interroger « sur l'origine ou le fondement de la société [...] que de savoir si nous pouvons parler de la vie sociale en termes de plus et de moins, si nous pouvons lui attribuer plus ou moins d'intensité ou de densité relationnelle, plus ou moins de consistance »³. C'est pourquoi, poser la question « Comment la société est-elle possible ? », « c'est s'interroger sur ce qui fait liant entre les individus dont l'expérience commune passe de l'intimité à la trivialité, de la coopération au conflit »⁴.

On ne s'étonnera pas que, dans ce roman tout particulièrement, la question centrale soit justement celle du lien. Au Centre de tri, après sa mort, Max se voit proposer deux modes de vie : le parc ou la section urbaine. Le parc, qu'il identifie un peu rapidement d'abord au Paradis, offre une configuration de vie très individualiste, quoique elle puisse paraître d'abord une forme d'idiorrythmie, puisque les désirs et le rythme de chacun y semblent respectés, et que l'isolement y paraît évité par les possibilités ponctuelles de regroupement :

Béliard expliqua que la mobilité géographique était un mode de vie des occupants du parc, nomadisme que ses très amples dimensions permettaient. Disséminées dans le paysage, ces habitations mobiles se tenaient le plus souvent à bonne distance les unes des autres [...].

On ne pourrait pas s'approcher un peu ? demanda [Max]. Non, répondit Béliard, on ne peut pas. Il ne faut pas les déranger, ils n'aiment pas ça. Ils tiennent à leur tranquillité. [...] Je peux vous dire

¹ *Ibid.*, p. 16-17.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 18-19.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

en tout cas qu'ils sont au calme, chacun chez soi dans son petit intérieur dont il a choisi le style. C'est une formule qui plaît. Comme le parc est très vaste, on peut y vivre en paix, on n'est pas les uns sur les autres. Mais ils se retrouvent quelquefois. Ils disposent d'équipements pour les activités sportives, il y a des terrains de golf, des tennis, des clubs nautiques sur les plans d'eau, tout ça. [...] Chacun fait comme il veut. (*AP*, p. 139-140)

Si ce mode de vie ne peut pourtant pas être considéré comme idiorrythmique, c'est qu'encore une fois l'ennui semble en être l'issue inéluctable : « Mais vous voyez comme vous pourriez être bien, non ? Oui, reconnut Max, la seule chose, c'est que j'aurais un peu peur de m'ennuyer. Ah, dit Béliard, ça, évidemment, c'est tout le problème. » (*AP*, p. 142). Les moines du Mont-Athos, dans le cours de Barthes, investissaient l'ascèse (c'est pourquoi ils pouvaient d'ailleurs être soudain victimes d'acédie). Les habitants du parc, eux, peuvent « cultiver leur jardin » (*AP*, p. 141) comme Candide, mais leur quotidien manque alors tout autant d'horizon que celui du héros voltairien.

De son vivant, Max était réputé être de « caractère peu liant » (*AP*, p. 186). C'est peut-être ce qui motive son orientation en section urbaine, « ce nom idiot récupéré sur les anciens tickets de métro » (*AP*, p. 148). Si le métro peut en effet être associé à la cadence urbaine, il est aussi ce qui relie les points de la ville entre eux. Peut-être une chance lui est-elle offerte d'expérimenter, dans « une ville ressemblant comme une sœur à Paris car balisée par ses repères classiques » (*AP*, p. 98), une quotidienneté nouvelle, moins solitaire, à la fois plus insérée dans la vie urbaine collective, et plus attentive à l'insignifiant des relations humaines qu'il nouera. Ce n'est plus sur la musique qu'il lui faudra compter pour donner du rythme à sa vie, puisqu'il « est interdit de reprendre [son] ancienne activité » (*AP*, p. 151-152), et sa socialité sera entièrement à réinventer, puisque la première des règles de la section urbaine est « qu'il est interdit de contacter des personnes qu'on a connues de son vivant, interdit de se faire reconnaître, interdit de renouer des liens » (*AP*, p. 150). Mais cette fois-ci comme la précédente, la vie urbaine manque d'urbanité, son expérience n'est pas plus intense que de son vivant, et sa quotidienneté ne dévoile pas de socialité plus dense. La périphérie urbaine qu'il redécouvre en arrivant de Roissy-Charles-de-Gaulle est toujours aussi uniforme : « à travers la vitre du taxi, il aperçut les longues barres et les hautes tours de la banlieue est qu'on voit du côté de Bagnolet, quand on revient de l'aéroport par l'autoroute A3. Max avait toujours eu du mal à croire que ces constructions contenaient de vrais appartements, qu'occupaient de vrais gens, dans de vraies cuisines et de vraies salles de bains, de vraies chambres où l'on se reproduisait réellement, c'était à peine imaginable. » (*AP*, p. 182). Son logement n'est « guère plus enviable » (*AP*, p. 182). Mais surtout, la seule femme qu'il lui

soit donné de fréquenter en section urbaine, Félicienne, n'est, dit-il, « pas d'un commerce très facile » (AP, p. 207). Le temps passe en sa compagnie « dans une ambiance de salle d'attente, à feuilleter des revues aussi périmées, radoteuses et froissées que Félicienne elle-même. [...] L'indifférence, oui, on en arriverait là » (AP, p. 196-197). C'est encore sur un constat pessimiste que s'achève cette expérience de couple : « C'est que l'amour [...] n'est pas seulement volatil mais il est également soluble. Soluble dans le temps, dans l'argent, dans l'alcool, dans la vie quotidienne et dans pas mal d'autres choses encore. » (AP, p. 197). La vie quotidienne est réduite à sa part routinière, si bien que l'on s'aperçoit que Max n'a aucunement profité de son nouveau départ contraint pour expérimenter une nouvelle quotidienneté, mais s'est immédiatement réfugié dans « le couple (le discours amoureux devenu conjugal) », que Barthes constituait en contre-modèle de l'espace quotidien idiorrythmique¹. Une fois séparé de Félicienne, habitant chez Bernie qu'il a, contre toute attente, retrouvé, et en compagnie de Béliard, Max va expérimenter l'espace de quelques jours, un mode de vie communautaire qui paraît bien plus encourageant :

[Béliard] qui, depuis son arrivée chez Bernie, n'avait jamais levé un doigt pour aider à la vie quotidienne, pouvait à présent rentrer le soir en apportant, faites de son propre chef, quelques courses pour le dîner. Vraiment Béliard était en progrès, faisant son lit dès son lever, aidant à la vaisselle et au ménage, rinçant la baignoire avant de quitter la salle de bains. C'est aussi volontiers qu'il accompagnait Max au supermarché, ne rechignant pas non plus à changer une ampoule ou transporter les bouteilles vides au conteneur du coin de la rue Amelot sans qu'on eût rien osé lui demander. L'hôte idéal : aimable, coopératif et si discret qu'il arrivait à Max, rentré tard de son travail chez Gilbert donc levé tard aussi, de ne pas le croiser de la journée. (AP, p. 218).

Mais cette extrême attention de Béliard aux détails de la vie quotidienne facilitant la vie en commun est ironiquement de très mauvais augure, puisqu'elle prépare la plus grande déconvenue de Max : la section urbaine est bel et bien la version échenozienne de l'Enfer, et cette parenthèse quasi idiorrythmique, marquée par l'urbanité nouvelle de l'homoncule, se dissoudra dans la perte définitive du seul lien qui maintenait Max en vie. Coupé définitivement de son fantasme lorsqu'il retrouve et perd Rose, « plus mort que jamais » (AP, p. 223), Max garde comme dernière image de la ville la « rue de Rome » dans les ruines de laquelle disparaît symboliquement la femme aimée. Cette vie en ville qui manque tant d'urbanité se révèle ainsi, pour l'ancien pianiste, l'aire de l'expérience la plus douloureuse de la perte, et semble donc accomplir la prophétie du *Méridien*, laquelle annonçait la projection dans le quartier de Théo Selmer d'un seul film : *L'Enfer est à lui*.

¹ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, op. cit., p. 27.

B. Romans du quotidien, style urbain ?

La problématique idiorrhythmique, on vient de le voir, se traduit de manière privilégiée, chez Jean Echenoz, par une attention relativement désenchantée aux situations urbaines où pourrait se jouer, à travers les interactions et les rituels de politesse, l'invention de modalités du vivre-ensemble qui préservent la singularité du sujet tout autant que le lien l'unissant à ses concitoyens. Chez les quatre romanciers, c'est aussi et surtout à travers la contamination de la langue du roman par le quotidien urbain que se joue le réglage de la proximité ou de la distance stylistique que s'autorise le narrateur à l'égard de ses lecteurs ou de ses personnages le cas échéant. En effet, la création d'une atmosphère « décontractée », comme la définissait Bruce Bégout, passe, chez tous ces auteurs, par l'usage d'un lexique et d'une syntaxe souvent eux-mêmes décontractés. On n'a bien sûr pas attendu les romans des années 1980 pour faire entrer l'oralité et la familiarité dans le roman. Mais si l'on pense aux effets produits par le style indirect libre ou le discours hybridé d'un Flaubert, ou encore à ceux, très différents, suscités par la langue de Céline, on constate que le choix de la familiarité repose ici sur de tout autres présupposés, et de tout autres enjeux. Même ce qui semble tenir de l'argot chez ces romanciers contemporains est dénué de portée véritablement sociolectale. Au lieu de pointer une différence d'usage de la langue, le registre familier ou trivial affirme la connivence présupposée et mise en œuvre par le roman, du narrateur avec l'ensemble de ses lecteurs.

Les objets quotidiens sont particulièrement révélateurs de cet usage consensuel de la familiarité : référents communs de l'ère de la consommation de masse et de la société de l'information, leur possession, leur usage, et leur nomination, ne sont pas distinguants. Si ces objets sont communs, leur désignation familière traduit l'en-commun de leur pratique. Mentionner la « télé », le « frigo » ou les « godasses » constitue pour ces écrivains l'un des moyens les plus évidents pour évoquer, chez le lecteur, les pratiques d'une quotidienneté marquée par l'évidence et la décontraction. Pour autant, ces indices linguistiques de la communauté de l'expérience quotidienne ne sont pas exclusifs, dans ces romans, d'une forme de résistance à l'uniformisation des modes de vie et de pensée. Le quotidien reste, à travers le langage du roman, aussi bien le lieu du commun que du singulier. Le lexique et la syntaxe vont et viennent constamment entre cette proximité avec le lecteur qu'est la familiarité, et la distance que constitue pour tous une certaine manière, laquelle tend d'ailleurs parfois au maniérisme. L'une des ambitions majeures des romans de la quotidienneté urbaine est donc de donner à expérimenter dans le même temps, et la proximité des vies quotidiennes citadines, et leur irréductible singularité. L'urbanité se fait encore une fois le mot pivot où s'articulent

les enjeux de romans prenant acte du décor et du mode de vie urbains, et tentant de faire émerger, au sein des normes et de l'uniforme, la part d'inventivité qui traduit la présence du sujet. L'urbanité est ainsi le nom que peut prendre la quête d'un style propre au sujet qui expérimente la vie urbaine dans les interstices de son uniformité, si l'on entend par « style » ces « micro-crétion[s] de la vie ordinaire » auxquelles s'attache le philosophe Guillaume Le Blanc dans *Les Maladies de l'homme normal*. Pour lui, « [l]e style est donc une modalité de l'attachement aux normes qui, dans l'attachement même, se signale par un certain pouvoir de détachement. Il existe, par conséquent, un pouvoir de singularisation de la norme qui s'opère dans le détournement, dans la déviation »¹. Dans la continuité des travaux de Michel de Certeau, Guillaume Le Blanc affirme que « [l]e soi, dans le style, est moins un pôle identitaire qu'une pratique ordinaire inventée dans une opération singulière. Il y a du style chaque fois qu'il y a invention. Il y a invention quand il y a production d'une courbe dans l'espace et dans le temps. Le style est alors proprement art des travers »² : « La vie ordinaire est ainsi toujours triomphe de l'homme normal mais avec persistance de l'homme nomade »³. N'est-ce pas cette vie ordinaire que donnent à percevoir les romans urbains en prêtant attention au jeu des objets quotidiens, et en s'efforçant, à travers celui-ci, d'instaurer les conditions littéraires d'une communauté idiorrythmique avec les lecteurs ? Quelques remarques stylistiques, s'attachant à relever des traces de la façon dont le quotidien informe la langue du roman urbain, nous permettront sans doute de comprendre comment se règle, chez chacun des romanciers, la distance entre un usage commun de la langue, propre au romanesque du quotidien, et le maintien d'une idiosyncrasie à travers laquelle se dessine la figure de l'auteur-narrateur qui s'adresse au lecteur contemporain. Autrement dit, nous nous demanderons quelles sont les voies explorées dans ces romans pour que subsiste, derrière l'homme normal, un peu de l'homme nomade.

Si, à la fin du *Méridien de Greenwich*, Theo Selmer s'émerveille face à ce « gros objet posé sur l'eau » qu'il identifie comme « un bateau [...], un navire », et s'il « se réjouit de pouvoir désigner un même objet par deux mots ; cela lui paraît la preuve qu'il recouvre le langage » (*MG*, p. 249), les romans de la quotidienneté urbaine n'hésitent pas, au contraire, à user des mots à tout faire du monde urbain contemporain. La décontraction quotidienne se signale fréquemment par l'usage de désignations imprécises, à l'image du nom « truc » que

¹ Guillaume Le Blanc, *Les Maladies de l'homme normal*, op. cit., p. 172.

² *Ibid.*, p. 176.

³ *Ibid.*, p. 188.

l'on relève à de très nombreuses reprises dans ces textes. Chez Echenoz, c'est sans doute dans *Nous trois* que l'on en trouve le plus d'occurrences. Il est toujours la marque du discours des personnages, dont le narrateur pointe discrètement le caractère relâché, soit en l'assimilant à son propre discours qu'ainsi il hybride, soit en en faisant un usage presque citationnel, pour reprendre ironiquement les propos du personnage. Le nom « truc » est ainsi employé à deux reprises dans le passage suivant, lors de la fête chez Nicole, à Marseille : « Comme il proposait, désignant un verre, de lui préparer aussi un gin-tonic, elle répondit qu'elle préférerait une eau gazeuse ou du soda, du Coca, un truc dans ce genre. Meyer s'effaça pour lui ouvrir la porte du réfrigérateur, galamment comme s'il s'agissait d'une portière de voiture, intérieurement garnie de pleins de trucs dans ce genre. » (NT, p. 44). La première occurrence de l'expression « un truc dans ce genre » oralise un fragment de simple discours indirect. Le « truc » renvoie péjorativement à sa banalité le symbole de l'uniformisation des goûts que représente la marque « Coca », souligne le peu d'importance qu'a le choix du soda, et suggère dans le même temps les multiples possibilités de variation autour de cette consommation si commune dans ce type de situation festive. Mais surtout, la contamination de la voix narrative par la familiarité constitue comme une mise en abyme de la situation évoquée : la jeune femme et le personnage se rencontrent pour la première fois. En pointant la familiarité qu'ils s'autorisent, le narrateur décode pour nous le désir mutuel qu'ils s'expriment. L'interaction sociale devient interaction sexuelle, ce que ne fait que confirmer l'occurrence suivante du « truc dans ce genre », où l'expression est cette fois pleinement acceptée et assumée par un personnage au plus près duquel se tient le narrateur, en signe d'acceptation du relâchement des corps proposé par la jeune femme. L'expression surenchérit d'ailleurs sur le propos suggéré par la comparaison comique de la porte du réfrigérateur à une portière de voiture : la parodie du rituel de politesse s'affirme comme code galant, et pointe derrière les « trucs dans ce genre » la consommation sexuelle attendue par les deux protagonistes¹. Il n'est néanmoins pas anodin que ce discours relâché soit accompagné d'un geste de politesse, même parodique, puisque celui-ci réintroduit la distance et la réserve au moment où semble s'assumer l'expression du désir. Ni trop, ni trop peu, ni trop près, ni trop loin, telle est toujours, on s'en souvient, la problématique idiorrythmique. D'autant que l'onomastique de la jeune femme condense vraisemblablement toutes les craintes qu'une trop grande proximité peut susciter, et

¹ Les deux pages suivantes confirment bien sûr explicitement cette interprétation, en suggérant avec légèreté la réalisation du programme attendu : « Ensuite il est prouvé qu'on s'embrasse très souvent dans les cuisines, pendant ce genre de soirées [...]. D'ordinaire on dispose ensuite ces baisers sur un plateau qu'on emporte en vitesse dans une chambre ou quelque autre lieu clos, retiré, pour les goûter plus à son aise et s'en gaver – ce que la jeune femme eût peut-être souhaité, au lieu de quoi Meyer lui proposa d'aller faire un tour sur la plage [...] : les plages, la nuit, pour s'embrasser, sont presque aussi bien que les cuisines. » (NT, p. 44-46)

que cherche à conjurer le maintien constant d'une certaine distance : le prénom de « Marion Morhange » évoque bien sûr le mariage, et son nom en fait le point de cristallisation d'aspirations contradictoires, puisqu'on y entend aussi bien l'évocation de la félicité des « anges » que la perspective de la « mort ».

Le relâchement et l'imprécision traduits par l'usage du nom « truc » sont donc acceptés lorsque celui-ci est employé sciemment, analogiquement à la situation qu'il suggère, mais il est tempéré par la posture du narrateur qui le fait résonner comme une citation, un choix lexical qu'il met à chaque fois en question quand il ne s'en désolidarise pas tout à fait. On le relève en effet aussi lorsque Meyer s'adresse à sa mère au discours direct pour désigner négligemment ses propres vêtements : « je vais remettre mes vieux trucs, dit-il » (*NT*, p. 106). Le narrateur en commente immédiatement le *pathos* un peu excessif : « Dit-il si misérablement, peut-être, que Maguy propose d'aller tout de suite lui acheter quelque chose à se mettre » (*NT*, p. 106). Lorsque le narrateur reprend le terme en écho en ouvrant ainsi le paragraphe suivant : « Il a remis ses vieux trucs » (*NT*, p. 106), la répétition fait office de citation ironique, et met le terme à distance en signalant la relative impropriété. Le narrateur est d'ailleurs relayé par les propos de la mère qui rappelle à l'ordre son fils en mettant des bornes au relâchement qu'il s'autorise, grâce au rappel des règles de courtoisie : « D'un regard, Maguy lui fait signe d'avancer. Si tu crois que c'est moi qui vais ouvrir cette porte, dit-elle, on n'est pas sortis. » (*NT*, p. 106). Le narrateur s'était déjà plu, peu avant, à souligner par un autre léger effet d'ironie l'usage abusif et sans doute méprisant du terme : lorsque Meyer l'avait employé pour désigner l'un des bijoux offert à sa mère par son ancien amant, il lui avait déclaré : « Tiens, tu as mis ce truc. » (*NT*, p. 104). Le narrateur s'était alors empressé de le décrire pour le redéfinir : « Le truc, sautoir de marcassites assaisonnées de zircon, sinue dans le col d'un grand tricot noir » (*NT*, p. 104). À l'imprécision négligente et un peu jalouse du fils, répond la compétence du narrateur, qui la contrebalance et la tempère. La description qu'il propose du collier mêle la précision lexicale, qui nous inscrit d'emblée dans la richesse du style et le caractère soutenu de son registre, et la familiarité, par l'usage ludique et imagé du participe « assaisonné ». Ce mélange des registres est analogue au collier lui-même, puisque les pierres qui le constituent sont justement semi-précieuses. Sans s'interdire la familiarité, on le voit, lorsqu'elle est nécessaire au rendu de l'expérience évoquée, le narrateur choisit précisément ses mots. C'est là sa politesse et toute l'urbanité de son style, la voie lexicale trouvée pour résister autant que faire se peut à l'uniformisation des pratiques. Le double mouvement que traduit la présence de « truc » dans le roman, tout à la

fois marque de la décontraction suscitée par les voix des personnages, et signe de la distance que prend le narrateur par rapport à ces facilités de langage, est assez révélateur de la marque que l'expérience quotidienne imprime à la langue du roman : le lexique et la syntaxe se relâchent en épousant les habitudes linguistiques contemporaines les plus communes, les moins particularisantes. Mais cette connivence instaurée avec le lecteur à travers cet usage de la langue est bornée, contenue dans les limites de la réserve et des réserves qu'y oppose la précision lexicale d'un narrateur que caractérise une « éthique de la minutie »¹.

On peut interpréter dans une perspective assez similaire les propos que tient Christian Gailly lorsqu'on l'interroge sur le rapport qu'entretiennent ses textes avec le monde contemporain. Lorsque Elisa Bricco lui demande si le fait d'écrire ses romans à la machine à écrire est une façon de résister « au monde moderne », le romancier lui répond en se replaçant plutôt du côté de ses choix lexicaux :

Quant au monde contemporain... On nous reproche beaucoup de ne pas nous intéresser à lui. Je ne sais pas ce que cela veut dire. Je pense qu'il n'y a pas à s'intéresser au monde contemporain : on est dedans ! Il fait partie de nous-mêmes, donc il est présent dans l'écriture. Peut-être par d'infimes détails. Le monde est d'abord présent dans le langage. Et pour ce qui est de la résistance, on ne résiste pas assez aux mots, et on finit par accepter toutes sortes de choses. Ma résistance est là : refuser toutes sortes de mots dont je perçois le danger².

Comme chez Jean Echenoz, l'atmosphère quotidienne que s'efforcent de créer les choix lexicaux et syntaxiques de Christian Gailly, se retourne en une affirmation des limites qu'il pose au laisser-aller. Lorsque Asker, dans *Dring* se permet d'user du très vague terme « machin » (« ce machin-là », *D*, p. 39), c'est en un sens péjoratif pour désigner le « crayon bille bleu transparent » qu'on lui tend, et auquel il préfère un « stylo », auquel le narrateur redonne juste après avec insistance son nom de « stylographe » (*D*, p. 39). Il n'est pas rare non plus de trouver sous sa plume formules triviales et jurons du quotidien : « dans le living-room brillait cette putain de télé » (*DI*, p. 96), « Pour me résumer, je me suis fait chier comme un rat mort » (*DI*, p. 101), « Merde, mon sac, dit-il » (*LF*, p. 48). C'est parce que ces formules sont employées dans un environnement lexical et syntaxique très maîtrisé qu'elles se chargent, par contraste, d'une valeur expressive, et qu'elles sont à même de produire un effet de spontanéité. Commentant *Nuage rouge*, un texte ultérieur aux romans de Christian Gailly que nous avons retenus, mais dans lequel se trouvent encore abondamment exploités les

¹ Nous reprenons encore une fois l'expression de Dominique Viart.

² Elisa Bricco et Christine Jérusalem, « Entretien avec Christian Gailly. Qu'est-ce qu'écrire ? Comment écrire ? », *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*, Elisa Bricco et Christine Jérusalem (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, p. 173.

procédés de répétition déjà relevés¹, Stéphane Chaudier écrit d'ailleurs : « Ainsi se dévoile le secret de cette écriture : la maladresse y est l'indice et comme la marque d'un discours supérieurement habile ; habile mais vain, car il semble se déployer gratuitement, sculptant avec amour un néant dont il fait ses délices. [...] Indice stylistique du relâchement, la répétition – « il a peur » – devient, au terme d'un renversement esthétique, l'indice d'un « savoir-faire » très conscient de lui-même². » Si le quotidien informe la langue, c'est donc bien, en dernier ressort, comme chez Echenoz, toujours le narrateur, et même ici, à l'évidence, plutôt l'écrivain qui donne une forme à sa quotidienneté à travers l'usage raisonné de la familiarité. On se souvient d'ailleurs de l'épigraphe de *Dit-il*, emprunté à Beckett avec une transformation notable : « Les formes sont variées où l'informe se soulage d'être sans forme »³. Si l'informe se substitue à l'innommable, c'est sans doute encore une fois parce qu'il faut « y mettre les formes », trouver la bonne distance que sera la bonne formule, ou compenser par la formule la mauvaise distance. Le premier cas se produit dans une boutique à Paris, lorsque le narrateur-personnage de *K. 622* cherche à acheter le concerto pour clarinette en La majeur de Mozart : « J'étais embarrassé, je me suis comme d'habitude embarrassé de formules après lui avoir dit bonjour madame, excusez-moi de vous déranger : J'aimerais, je voudrais, s'il vous plaît, [...] j'aimerais savoir, si vous avez, si par hasard, avez-vous, auriez-vous, se pourrait-il que vous ayez, peut-être connaissez-vous, un concerto [...] » (*K*, p. 24). Le second se produit et se reproduit dans le même roman à l'opéra : avant la représentation, pour accéder à sa place, « [i]l fait lever la première personne et s'engage dans la travée, fait lever la seconde, puis la troisième, la quatrième se tasse sur le côté : Pardon, pardon, merci, pardon, excusez-moi, oh pardon, je suis désolé, dit-il » (*DI*, p. 85). À l'issue de la représentation, même protocoles, mais en compagnie de la femme aveugle : « Il commence à avancer, fait lever son voisin de gauche, puis la voisine du voisin, et ainsi de suite : Pardon, pardon, excusez-moi, merci, merci, pardon, oh pardon, je suis désolé, excusez-moi, merci. » (*K*. 95). Mais si ce lien étroit existe, chez Gailly, entre la bonne distance et la bonne formule, c'est que les narrateurs qui prennent la parole sont profondément, quotidiennement et ontologiquement seuls, et ouvertement dépressifs. Plus qu'aucun autre de nos romanciers, Christian Gailly pose ses narrateurs, et lui-même à travers eux, dans un face à face avec le

¹ Christian Gailly, *Nuage rouge*, Éditions de Minuit, 2000, p. 84 : « Qu'est-ce que je disais ? Je suis perdu. Ah oui, il a eu peur. Il m'a envoyé à sa place. Il a eu peur de même qu'il a eu peur à la fin de cette histoire et il m'a encore demandé de l'aider. »

² Stéphane Chaudier, « Gailly, la gouaille ou le babil ? », *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve », op. cit.*, p. 58.

³ Chez Beckett, dans *L'Innommable*, la phrase était : « Les formes sont variées où l'innommable se soulage d'être sans forme. »

lecteur, qui ne se mue que difficilement et progressivement en partage de l'espace littéraire qui tente de se mettre en place. Comme le souligne Grégory Berrué, « [p]lus que la langue, c'est avant tout son lecteur que Gailly cherche à combattre ; il lui faut absolument *avoir le dernier mot* : « Refermez ce livre, ne l'achetez pas. Je n'ai rien à vous dire, rien à vous raconter, pas d'histoire » (*DI*, p. 89) »¹. La familiarité autour de laquelle se retrouvent lecteur et narrateur a donc pour justification l'instauration d'une proximité que l'écriture de Gailly, dans son mouvement initial tient violemment à distance. À tout instant, dans *Dit-il* au moins, le lecteur risque en effet d'occuper la position inconfortable de l'ami agressivement congédié du narrateur : « Maintenant, si vous y tenez, je peux vous parler d'un ami que j'ai mis à la porte après lui avoir mis ma main sur sa figure » (*DI*, p. 90). On apprendra que l'ami en question n'avait pas apprécié le manuscrit du narrateur, les mots qu'il avait choisis. Dans *Dit-il* encore, dans l'un des passages à la troisième personne, le narrateur fait entrer son personnage dans une librairie, où il lit ceci, qui se révèle ensuite être son propre texte : « [...] Écrire n'est pas autre chose que ça, rendre les coups de la misère mentale, de la misère tout court, renvoyer les émotions se perdre ou se faire pendre [...] » (*DI*, p. 31-32). Certes, en refermant le livre, le personnage se demande comment « on écrit encore des conneries pareilles » (*DI*, p. 34), mais il s'agit bel et bien de son propre texte, et le texte écrit et lu par ce personnage est ainsi une mise en abyme du texte que s'efforce d'écrire le narrateur, et que lit le lecteur. La familiarité produite par le juron vient donc atténuer la portée de la violence d'une écriture qui tend d'abord à combattre le lecteur plus qu'à partager avec lui son expérience. Pour Grégory Berrué, « [c]es phrases énoncent clairement le mouvement de justification : je souffre, donc la vie est coupable, donc je dois me rendre justice »², et *Dit-il* n'est ainsi, selon lui, qu'une « ego-fiction »³. S'il est vrai que ce premier roman est particulièrement pesant, et qu'il met son lecteur dans une position assez inconfortable, il nous semble cependant qu'il pose surtout comme un enjeu, difficile et toujours en péril, la construction de l'espace d'une expérience commune avec le lecteur, sans qui, malgré tout, l'écrivain n'existe pas. Et parce que cette expérience ne peut s'appuyer que sur la langue, la place accordée à la familiarité quotidienne et urbaine est inséparable, dans les romans suivants, de l'évolution des prises de position subjectives d'un narrateur ou d'un auteur qui accepte peu à peu de s'adresser à ses contemporains. C'est parce que, comme il le dit lui-même plus tard à Elisa Bricco, le « monde contemporain [...] est présent dans l'écriture. Peut-

¹ Grégory Berrué, « L'écriture au risque de la justification », *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve », op. cit.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 40-43.

être par d'infimes détails [...] [et] d'abord présent dans le langage », que ses textes ancrés dans le quotidien acceptent d'endosser progressivement les enjeux de ce que nous avons nommé l'urbanité.

L'urbanité n'est pas non plus *a priori* une évidence dans les romans de Jean-Philippe Toussaint, tant ses premiers héros aiment à vivre en reclus égoïstes et n'investissent qu'au minimum les relations sociales et intersubjectives. Dans le seul roman qu'il écrit à la troisième personne, et qui fraye au maximum, on l'a vu, avec l'impersonnel et le banal, Toussaint attribue au discours de Monsieur les caractéristiques du plus complet relâchement. Le quotidien de Monsieur s'approche tant du banal, que sa langue transpire la pauvreté nonchalante. Partager l'expérience banale du quotidien de Monsieur peut ainsi s'avérer éprouvant pour le lecteur, si la familiarité qui instaure cette communauté n'est pas suffisamment contrebalancée par une prise de distance évitant l'engloutissement dans la banalité. On apprend, par exemple, lorsqu'il se promène avec Anna Bruckhardt, qu'« ils se mirent vaguement à parler peinture, littérature », et que « [c]'est encore un des rares trucs qui lui aurait bien plu, ça, à Monsieur, peintre, comme parent d'élève du reste, dans le genre tranquille, une réunion par trimestre, ou écrivain, encore qu'aux mots il lui confia qu'il préférerait la lumière (c'était peut-être là son côté ouvert, oui, tourné vers la vie) » (*M*, p. 102). Si les « trucs » ne renvoient pas ici à des objets, mais à des activités, ils signalent cependant la tournure d'esprit bien plus que décontractée, tout à fait désinvestie de Monsieur. Alors que la « morale de l'anodin » postule que tout a de l'importance et mérite qu'on y prête attention, même et surtout l'apparemment insignifiant, pour Monsieur rien ne vaut qu'on y accorde vraiment de l'intérêt. Ce dédain pour les mots, qu'emblématise sa soi-disant préférence pour la peinture, ne fait que pointer l'absence d'implication subjective de Monsieur dans son langage (celui-ci n'étant pas, pour lui, tourné vers la vie), et ne peut qu'inquiéter le lecteur qui accepte de partager avec lui, le temps du roman, et grâce à l'entremise du narrateur, ce même langage. C'est peut-être d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles, après le succès de *La Salle de bain*, Monsieur a été plus fraîchement reçu par ses lecteurs. Pour Monsieur, les autres, en ville, sont une gêne. Trop préoccupé de lui-même, et bien qu'il feigne d'agir « avec beaucoup d'aisance » (*M*, p. 103), il ne sait interpréter le code auquel on l'appelle tacitement à se prêter au restaurant avec Anna :

tandis que le maître d'hôtel invitait Anna Bruckardt à prendre place, Monsieur, la rejoignant une seule main dans la poche, avec beaucoup d'aisance, s'assit à côté d'elle. Il s'aperçut alors, en relevant les yeux vers le maître d'hôtel, que c'était plutôt la place vis-à-vis qui lui était destinée. Il

se releva, discrètement, et, tirant sur le pli de son pantalon, fit le tour de la table pour aller prendre place en face d'Anna Bruckhardt, qui le suivait des yeux d'un air un peu préoccupé. (*M*, p. 103).

On pourrait imaginer que Monsieur est libre de toutes conventions sociales et indique la voie de la liberté d'agir à sa guise en toutes circonstances. Le malaise qui s'ensuit, et la légère paranoïa dont il fait alors preuve laissent plutôt penser que Monsieur est tout à fait incapable de se mettre à la place des autres et de les considérer comme ses semblables et ses concitoyens : « Monsieur, mal à l'aise, tournait la tête chaque fois que la porte s'ouvrait derrière lui et, opérant une légère rotation sur sa chaise, regardait distraitemment les nouveaux arrivants. » (*M*, p. 103). Au plus près de la conscience de son personnage grâce au discours indirect libre, le narrateur conclut de cet épisode que « [c]'était un restaurant calme, agréable même, auquel Monsieur ne pouvait reprocher qu'une seule chose, qu'il donnât sur la rue précisément, dans la mesure où des passants, parfois, s'arrêtaient derrière la vitre pour le regarder manger. » (*M*, p. 104). Finalement, si le comportement de Monsieur ne peut nullement apparaître comme la marque de son style propre, d'une liberté ou d'un écart qu'il réaliserait à l'égard des normes et des codes sociaux, c'est qu'il est conscient de l'existence de codes sociaux, mais jamais du sens qu'ils peuvent avoir, et de la possibilité qui en découle de s'en emparer pour infléchir ce sens. Rien de plus étranger à la conscience de Monsieur que l'idée selon laquelle les codes pourraient concourir à organiser le vivre-ensemble, à l'échelle des cercles les plus restreints comme à celle de la ville dans son ensemble. Le code ne vaut, pour Monsieur, qu'en lui-même et pour lui-même. Monsieur est malade de la norme, il est bien l'une de ces figures de la normopathie, dont Guillaume Le Blanc rappelle qu'elle désigne, selon la psychanalyse, « des personnalités limites qui cherchent, par tous les moyens, à paraître normales en mimant les normes à la perfection. [...] Ceci ne signifie pas que la normalité est vide de sens mais que, prise comme but de la vie, elle souligne une vie qui a déserté les désirs créateurs au profit des désirs reproducteurs. La normalité, c'est alors la victoire de l'état sur le devenir, de l'identité sur la différence »¹. Son attitude au moment du règlement de l'addition en est l'illustration hyperbolique : aucune revendication paritaire et encore moins féministe dans ses interrogations sur la part de l'addition qu'il doit acquitter, mais seulement la prescience qu'un code doit organiser ce genre de situation, code rendu désirable parce qu'il en ignore la teneur, mais dont il ne suppose pas un instant qu'il puisse avoir un sens.

¹ Guillaume Le Blanc, *op. cit.*, p. 32-33.

Monsieur demanda à Anna Bruckhardt si elle désirait qu'il l'invite ou si elle préférerait partager. Anna Bruckhardt n'avait pas de préférence. Après quelques instants de réflexion, Monsieur lui confia qu'il n'avait aucune idée de ce qu'il convenait de faire dans ces cas-là. Anna Bruckhardt, le rassurant, lui dit qu'il n'y avait pas de règle en la matière.

Parfait. Dans ce cas-là, c'était devenu tout à fait insoluble. Qu'est-ce qu'on fait, alors ? dit Monsieur [...] Finalement, proposant de couper la poire en deux, Monsieur ne s'en sortant pas, suggéra de diviser l'addition en quatre et de payer lui-même trois quart (c'est le plus simple, dit-il, d'une assez grande élégance mathématique en tout cas). (*M*, p. 107-108)

La solution mathématique dans laquelle Monsieur se réfugie pour régler son comportement est sans doute la meilleure preuve de sa normopathie. Mais elle est aussi l'occasion, pour le narrateur, de faire entendre sa propre voix : c'est en effet, dans la parenthèse finale, la voix narrative qui contamine la voix du personnage, et non l'inverse. L'existence même de cette parenthèse, où s'énonce l'essentiel sous couvert de noter l'accessoire, suffit à charger d'ironie l'allusion à l'élégance mathématique. Dans cette formule, tout à fait correcte au demeurant, l'élégance se renverse immédiatement en son contraire, du fait de l'inadéquation de ce mode de pensée à la situation humaine relatée. Comme dans *La Salle de bain*, d'ailleurs, c'est surtout par l'entremise des parenthèses que le narrateur introduit une distance à l'égard des propos tenus par le personnage, et c'est essentiellement dans celles-ci que se réajuste la distance à l'égard du lecteur : trop proche de Monsieur, celui-ci se trouvait en quelque sorte agressé par la pauvreté de son monde. La distance créée par l'ironie fait signe vers la réversibilité envisagée, grâce à l'écriture, de l'uniformisation pétrifiante qu'incarne la vie de Monsieur. Il est d'ailleurs remarquable, dans cette perspective, que ce personnage soit le seul mis en situation d'expérience professionnelle et représente toute l'aliénation potentiellement suscitée par la mécanisation et la normalisation des comportements : pas plus au sein de son entreprise que dans sa vie personnelle il ne trouve de style propre ; jamais il ne réalise de courbe dans l'espace et dans le temps. Seule la distance ironique du narrateur permet une profondeur signalant la possibilité d'une activité projective, et module dans l'espace de la page et le temps de la lecture les coordonnées de l'expérience proposée au lecteur. Survenant précisément dans les situations où Monsieur manque le plus de courtoisie et trahit sa totale incapacité à se mettre à la place des autres et à considérer comme un enjeu le vivre-ensemble, l'ironie du narrateur réintroduit donc l'urbanité comme résistance au banal. On aurait pu penser que la normopathie de Monsieur allait se manifester linguistiquement par un usage rigide de la norme lexicale et syntaxique. S'il n'en est rien, c'est que ce type de rapport au réel est d'abord un appauvrissement de l'imaginaire et

des capacités créatrices. L'adoption d'un vocabulaire et d'une syntaxe relâchés en toutes circonstances chez Monsieur est donc d'abord la marque de cette pauvreté que seuls les clins d'œil du narrateur viennent quelque peu muer en familiarité connivente avec le lecteur.

Dans les romans suivants, la banalité est moins rampante, et l'usage de la familiarité a ainsi d'entrée de jeu une fonction plus ludique. Comme ces textes sont à la première personne, il est nécessaire que le personnage-narrateur exprime déjà de la distance par rapport à lui-même et à son usage de la langue si l'on veut que le lecteur fasse l'expérience d'une quotidienneté inventive lorsqu'il épouse le point de vue du narrateur et se fonde dans le rythme de sa parole. L'usage du nom « truc », dans *L'Appareil photo*, ne témoigne ainsi pas d'une pauvreté ou d'une paresse lexicale, mais du regard amusé et moqueur porté sur un objet du décor, qui s'efforce de traduire par cette imprécise désignation le conformisme esthétique, la pauvreté kitsch de l'imagination qui a présidé à la décoration de l'hôtel où se trouvent les protagonistes. Le narrateur constate en effet que la chambre qu'il occupe avec Pascale donne sur « un vestibule à l'épaisse moquette rouge, dont le centre était occupé par un édicule décoratif, orné de plantes vertes et de colonnades d'opérette aux moulures meringuées, doucereuses et affêties. Nous contournâmes ce truc pas piqué des hannetons (je me retournai pour le regarder, rêveur, une main derrière la nuque) » (*APh*, p. 72). La préciosité lexicale de la description du décor le dénonce déjà comme artifice pompeux, mais le « truc » le ramène exactement à ce qu'il est, et sa qualification par l'expression très imagée « pas piqué des hannetons » pointe l'imagination ludique et presque enfantine à l'œuvre dans sa contemplation. Le personnage répond à la laideur conventionnelle de la décoration des hôtels internationaux, en y résistant par la distance ludique de son regard, traduite par la familiarité de ses expressions. Tant de laideur laisse songeur, comme l'indique encore la parenthèse. La pose du narrateur est caricaturale, mais elle a la politesse de se dénoncer elle-même comme telle à destination du lecteur par son inscription au détour d'une parenthèse. Urbanité que n'a pas, bien sûr, cet élément du décor urbain.

Dans *La Télévision*, le « bitonio » se substitue au « truc », mais trahit encore une fois la conscience du ridicule de la situation à laquelle prend part le personnage. Face à l'affection disproportionnée que portent les Drescher à leurs plantes, le héros du roman s'efforce de dédramatiser la scène en la jouant sur le mode parodique au vu et au su de ses voisins : « Je me relevai, fis l'effort de flatter moi aussi quelques feuilles de la fougère avec le bitonio de mon porte-clefs. » (*T*, p. 28). Mais le « bitonio » apparaît dans un passage de récit, et non de discours. Comme la scène est réalisée en silence, c'est au seul lecteur que sont destinés les

implicites du terme, et la distance du narrateur par rapport à la scène s'accompagne donc d'une proximité complice recherchée avec lui. Cette complicité familière se défend pourtant, – avec un peu trop d'insistance peut-être – d'exploiter les ressorts d'une quelconque facilité. Lorsqu'il s'interroge sur la façon dont il doit désigner le peintre dans son essai sur la peinture¹, le narrateur-personnage en vient à énoncer une évidence qui se sait banale mais qui, visiblement, ne veut pas moins rejaillir comme l'expression d'une ambition sur le livre de Toussaint lui-même : « Certes, une telle question pouvait peut-être paraître futile [...] mais il m'apparaissait aussi, sans entrer dans des considérations trop abstruses, qu'il n'était peut-être pas complètement indifférent d'attacher quelque importance à la manière de désigner si l'on voulait écrire » (*T*, p. 41). C'est encore une situation quotidienne et urbaine qui illustrera cette nécessité de la précision sémantique, et en révélera peut-être aussi, en passant, le fondement chez Toussaint : l'imparfaite maîtrise d'une langue place le locuteur en situation de « légère infériorité » (*T*, p. 48). Le relâchement syntaxique qu'implique le rendu de l'expérience quotidienne ne peut donc faire l'économie d'une précision redoublée du choix des mots, sous peine de briser la communauté de l'expérience, et de placer l'auteur ou le narrateur en situation de défaillance et d'inadmissible infériorité par rapport à ses lecteurs. À Berlin, entrant dans une boutique où devrait se jouer une interaction que sa banalité rend sans surprise, le narrateur commet ainsi une légère erreur, et son ironie est prise en défaut :

Je voudrais des essuie-mains aussi, dis-je avec mon meilleur accent allemand. Pardon ? dit la dame à la caisse. Des essuie-mains, dis-je. Je demeurais debout en face d'elle et je lui souriais poliment, dans cette situation de légère infériorité dans laquelle vous met une connaissance imparfaite de la langue du pays. Vous n'avez pas d'essuie-mains, peut-être ? dis-je avec ce soupçon d'ironie qui me caractérise parfois. Non, dit-elle. Et, ça, c'est quoi ? dis-je, gentiment (je n'allais pas l'accabler), en pointant du doigt des paquets de mouchoirs en papier disposés derrière le comptoir. Ça, c'est des mouchoirs en papier, dit-elle. Bon, eh bien, je vais prendre ça, à la place, dis-je, des mouchoirs en papier. [...] Je payai, et sortis du magasin (Taschentuch : mouchoir, Handtuch : essuie-main, quelle langue délicate). (*T*, p. 48)

Le dialogue multiplie les signes du relâchement propre aux conversations quotidiennes (« Ça, c'est des mouchoirs en papier », « Bon, eh bien, je vais prendre ça »), mais bute sur l'exigence pratique de la précision sémantique. L'exemple de la langue étrangère imparfaitement maîtrisée illustrerait ainsi l'exigence d'urbanité : si les interactions urbaines s'accommodent de la décontraction rythmique et syntaxique propre à la parole quotidienne, leur réussite a pour nécessité l'usage d'une « langue délicate », précise dans son souci du

¹ Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, *op. cit.*, p. 41 : « comment le nommer, Titien, Le Titien, Vecelli, Vecellio, Tiziano Vecellio, Titien Vecelli, Titien Vecellio ? »

détail. L'écrivain du quotidien urbain peut et doit « déboutonner » son style pour se mettre à l'aise, comme le fait le personnage sur la pelouse du parc de Halensee à Berlin : « j'étais en train de défaire un par un les boutons de ma chemise en coton blanc, pour l'entrouvrir sur ma poitrine, il faisait une chaleur telle que je crois que je pouvais me permettre cette légère entorse aux convenances vestimentaires urbaines. » (T, p. 54). Mais il ne doit pas abandonner, sous couvert de familiarité, la bonne distance que constituent la bonne formule et le mot juste. Cette posture un peu hiératique, et ce jeu un peu systématique qui fait coexister, et parfois se heurter, l'apparente nonchalance de la syntaxe et l'affirmation d'une précision lexicale passant souvent par le choix du mot rare, rend sans doute compte des contradictions constitutives de la vie quotidienne. Mais elle est aussi ce qui confère parfois à cette écriture un certain maniérisme ou une tonalité un peu affectée. De la revendication du mot idoine à la pétrification de la langue, il n'y a parfois qu'un pas. Bien que le passage soit encore emprunt de distance ironique, la remarque que se fait le narrateur, lorsque son fils lui réclame un « Ninjet », est à cet égard assez significative : « Tu m'achètes un Ninjet, dit-il. Un Ninjet, comment, dis-je, qu'on peut accrocher sur le dos du Power Rangers ? (Moi, le seizième). » (T, p. 90-91). On s'autorise la familiarité parce qu'on ne peut y échapper, mais on tient à rappeler que son identité et ses compétences relèvent de l'érudition et de la connaissance de l'histoire comme des subtilités de la langue.

Le narrateur des romans de Christian Oster marque plus encore sa distance à l'égard de la contamination de la langue par la familiarité. Sauf erreur de notre part, on ne trouve, dans les trois romans étudiés, aucune occurrence de « truc », ou de « machin », ni d'aucune autre expression équivalente. Gavarine, dans *Mon grand appartement*, tient d'ailleurs à souligner la résistance qu'il oppose à tout ce qui pourrait lui demander de « bouleverser [s]es habitudes lexicales » (MGA, p. 55). Multipliant les propositions subordonnées et les imparfaits du subjonctif, l'écriture d'Oster semble revendiquer constamment sa littérarité, quelle que soit l'inconsistance ou le prosaïsme de son propos. Comme chez Toussaint, le discours du narrateur-personnage joue du contraste héroï-comique que produit le heurt d'une langue aristocratique et d'un récit ancré dans le commun du quotidien urbain. L'oralisation du discours est en fait réalisée par des moyens efficaces, mais relativement conventionnels : la multiplication des occurrences de la forme contractée « ça »¹, l'emploi du « on » collectif², les répétitions mimant la maladresse d'une langue spontanée, et l'usage mesuré de liens logiques

¹ Christian Oster, *Une femme de ménage*, op. cit., p. 55 : « Ça me paraissait trop fort, donc, tout ça, et puis ça n'avait rien à voir »

² *Ibid*, parmi tant d'autres occurrences, p. 81 : « Le soir, donc, on dînait, puis on regardait la télé ».

souvent considérés comme peu élégants mais courants, notamment « à cause de » et « quand même »¹. Le caractère très concerté de cette oralisation nonchalante, pourrait être emblématisé par le passage suivant de *Mon grand appartement* : « Elle se fichait complètement de savoir comment était mon patron à moi, Gavarine, s'il était gros ou sévère, si je le voyais, dans la journée. Elle se fichait aussi de savoir ce que je faisais, à mon bureau, et je m'en fichais aussi, de ce que je faisais, à mon bureau, et qu'elle s'en fichât aussi, je m'en fichais, oui, mais c'était plutôt la serviette. » (*MGA*, p. 24). La maladresse de la répétition du verbe familier « se ficher », dont le sémantisme est justement celui de la nonchalance, se dénonce comme factice par sa conjugaison au subjonctif imparfait, et le narrateur rétablit ainsi immédiatement la distance que cet excès de familiarité aurait pu abolir. C'est donc la distance qui domine, dans la langue d'Oster, quoique l'enjeu soit toujours la rencontre et l'intimité amoureuse. L'oralité suggère la disponibilité au hasard, à l'événement, à la rencontre. Mais la posture aristocratique indique dans le même temps combien le sujet répugne à l'abandon nécessaire à cette même rencontre. Toujours disponible, il reste néanmoins toujours sur ses gardes. D'une décontraction quotidienne, il conserve une réserve toute urbaine.

Comme la rencontre (amoureuse) est le *topos* récurrent des romans urbains d'Oster, ses circonstances cristallisent tous les risques et tous les possibles du sujet émotif, de sorte que les inflexions de la langue s'en font le miroir. Dans *Mon grand appartement*, la rencontre a lieu dans une piscine municipale. Le moment de la baignade en piscine est un chronotope très riche pour le roman urbain. Toussaint le décrit aussi dans *La Télévision* mais, bien avant ces romanciers, Aragon, notamment, en avait exploité l'intérêt romanesque dans un roman comme *Aurélien*², qu'on peut, par bien des aspects, considérer comme un roman urbain. À la piscine et en maillots de bain, Aurélien le rentier et Riquet l'ouvrier méconnaissaient leurs différences sociales et retrouvaient une fraternité qui s'apparentait à celle connue dans les tranchées par ces anciens combattants. La piscine est un lieu où les citoyens, quasi mis à nus, sont de véritables concitoyens, qui doivent régler leur rythme de nage les uns par rapport aux autres dans l'espace clos du bassin qu'ils partagent en commun. L'épisode de la piscine, dans le roman de Christian Oster, n'a évidemment ni la charge poétique, ni les enjeux historiques et politiques qu'il a chez Aragon. Il n'en reste pas moins que la piscine se fait inéluctablement lieu d'expérimentation d'une chronotopie idiorrythmique. Se frayant un chemin « parmi les cris et les jeux de la classe jeune » (*MGA*, p. 63), le narrateur s'élance à son rythme, mais dans le sillage de ses compagnons de brasse : « Je m'élançai donc, adoptant tout de suite une brasse

¹ *Ibid.*, p. 55 : « et alors j'ai quand même dit nous ne vivons pas ensemble, Laura »

² Louis Aragon, *Aurélien* [1944], Folio, 1996, chap. XXI.

pénétrante, dite coulée, où, de conserve avec quelque habitué, je fendis périodiquement de mon crâne l'eau limpide, que bleuissait son lit, usant de longs et vifs mouvements et d'une prise de souffle calculée au quart de poil, et j'atteignis le bord opposé pratiquement dans l'écume de mon partenaire de hasard, qui repartit aussitôt d'un effervescent coup de reins » (*MGA*, p. 63). Ayant perdu, quelques secondes après, le fermoir de ses lunettes, le narrateur est, à sa grande surprise, l'objet de la sollicitude de son compagnon de nage :

[S]i j'étais surpris qu'il m'adressât la parole, je l'étais plus encore qu'il eût interrompu sa nage. En attendant, il me posait une question, et je ne pouvais nier, en effet, que j'avais perdu mon fermoir. Je n'en pris pas le risque. Oui, dis-je, et, comme souvent, par cette sorte de redondance aimable à laquelle on recourt pour faciliter un rapport qui s'instaure, on joint à la parole le geste ou le regard, je plongeai le mien vers le fond, où tremblotait, dûment diffractée, la tache à peine visible de mon petit fermoir rose. Une femme, à cet instant, rejoignit mon partenaire, dont je compris qu'en quelque façon elle lui était liée, et, fort aimablement, s'informa de ce qui nous rassemblait, mon partenaire et moi. (*MGA*, p. 65)

Le couple l'aide ensuite à remettre ce fermoir dans la rainure de ses lunettes, et Gavarine ne peut que s'étonner et s'interroger :

[J]e commençais de me demander si, à attendre une femme dans une piscine, j'offrais au monde une apparence de détresse telle qu'il fallait absolument qu'on me secourût, ou bien si, de plus longue date, mon attitude et ma conduite appelaient la sollicitude. En tout état de cause, c'était agaçant, et je ne dus pas, sans doute, remercier mon couple comme il eût convenu [...] et je quittai mes bienfaiteurs, assez froidement, en direction du petit bain où je me tins un moment. (*MGA*, p. 66-67)

L'amabilité des nageurs se retourne donc contre eux, puisque leur sollicitude rappelle seulement au narrateur combien il est dépendant des autres, *a fortiori* dans les situations les plus communes et dérisoires. N'étant plus protégé par la distance que confère l'image sociale dont les vêtements peuvent être une représentation, le héros perçoit comme une humiliation, une agression narcissique, l'aide que lui apportent les deux nageurs. Sa langue se fait d'ailleurs, en ce moment propice à la plus complète décontraction, plus retenue et relativement soutenue, drapant le nageur dans un vêtement verbal qui pallie sa nudité et sa mise en difficulté. C'est donc lui qui, en retour, dans un excès de distance, manquera de la plus élémentaire politesse. Mais ne sachant faire preuve d'urbanité à l'égard de ceux qui l'ont aidé, le narrateur s'aperçoit que c'est, finalement, à l'égard du lecteur qu'il en manque le plus. Venant de croiser, en nageant dans cette même piscine, une femme qui lui plaît immédiatement, mais qui n'est pas celle qu'il attendait, il se demande comment l'aborder :

[E]t donc que dire, me disais-je [...] l'évidence de ce que tu sens, ton élan vers elle, ton irrépressible élan, n'importe quelle phrase courte fera l'affaire.

Quoique, je m'en avise à ce stade, un peu tardivement je l'avoue, mais l'erreur est réparable, c'est d'abord au lecteur qu'il conviendrait qu'aillent deux ou trois de mes mots. Une petite mise au point, oui, pourrait être nécessaire, encore qu'il l'ait sans doute déjà compris, le lecteur, quand je parle de cette femme que je venais d'apercevoir dans la piscine, je ne parle pas de Marge, non. (MGA, p. 72)

Comme dans n'importe quelle interaction quotidienne, le malentendu avec le lecteur est toujours possible. Si le narrateur veut établir avec lui une relation qui relève du partage d'une expérience, il lui faut donc prendre soin de s'accorder avec lui sur le sens des mots, et plus généralement sur la portée de son propos. Car, si le langage est la condition de constitution d'un espace littéraire idiorrythmique, marqué par la bienveillance et la liberté dans le cadre circonscrit des normes linguistiques, il est aussi constamment ce qui peut faire échouer l'expérience. La jeune femme que voit Gavarine dans la piscine, qu'il veut séduire et dont il veut se faire aimer, est ainsi une image de l'interlocuteur-type, et par conséquent du lecteur dans le cadre d'une énonciation romanesque à la première personne. Les scrupules et les réticences qu'il peut exprimer à son égard jouent ainsi ce qui est à l'œuvre dans l'adresse au lecteur :

Et, après tout, me dis-je, comme tu ne la connais pas assez, rien ne presse pour ce qui est de lui parler, de lui jeter à la face je ne sais quels mots qui tout à coup vont bouleverser cette scène, voire la bouleverser elle, qui sait, et pour le moins lui ôter du visage cette merveilleuse expression d'attente, et de surcroît la mettre en demeure de répondre, la sortir d'elle-même, donc, où elle m'accueille, pour l'instant, avec une telle bienveillance, ne sachant à qui elle a affaire, il est vrai, ce qui n'est déjà pas si mal. (MGA, p. 75)

Chaque mot, chaque phrase du narrateur le met en jeu face au lecteur, et risque à tout instant, si la distance n'est pas la bonne, si le ton et le rythme ne sont pas justes, de briser la bienveillance virtuelle de celui qui décide d'ouvrir le roman et d'en entamer la lecture. L'expression trop directe ou la trop grande familiarité ne peuvent que mettre à l'épreuve le désir du lecteur lui-même, qui pourrait ne pas répondre aux attentes de celui qui s'expose et qui, comme dans la piscine, se met quasiment à nu.

C'est peut-être parce que la prise de risque est trop grande que les narrateurs des romans de Christian Oster semblent avoir toujours besoin, comme le laisse percevoir la retenue du style, de la sécurité qu'offre le maintien, grâce au langage, d'une certaine distance sociale. Contrairement aux narrateurs des romans de Gailly, ceux d'Oster n'assument pas, notamment, dans leurs discours, les jurons : ceux-ci n'apparaissent que dans les propos des

autres personnages. Lorsque, dans *Une femme de ménage*, Laura se laisse aller à lui exprimer un reproche sur ce mode : « Vous n'êtes pas obligé d'être désagréable, a-t-elle dit. Merde ! », son employeur et nouveau compagnon la reprend aussitôt : « Qu'est-ce qu'il y a ? Arrêtez un peu de jurer, Laura, me suis-je fâché » (*FDM*, p. 131). Si la distance socioculturelle est pointée dans ce roman comme la source essentielle de l'échec de la relation amoureuse, on doit reconnaître que le narrateur ne tient aucunement à ce que ces distances s'abolissent ou s'oublient. Laura restera pour lui un mystère, parce qu'il ne réussira jamais, ni même n'essayera, de se décentrer pour se mettre à sa place. Malgré l'effet de quotidienneté qui travaille très fortement ce texte, la distance protectrice est constamment maintenue. En signalant les frontières sociales, le langage ne fait qu'en valider le caractère normatif, et le narrateur ne peut finalement que se résoudre à cette évidence : « Laura en fin de compte n'avait jamais convenu, depuis le début, ni pour le ménage, ni comme femme, donc » (*FDM*, p. 210-211). L'homme nomade persiste-t-il alors derrière l'homme normal des romans de Christian Oster ? Seul le désordre des affects qui affleurent de plus en plus ouvertement dans ces romans le laisse encore penser. Le narrateur attend sans doute du lecteur la réaction qui a été celle de Laura lorsqu'il l'a invitée à se regarder « dans le miroir de courtoisie » : « J'ai poussé le bouchon un peu loin en lui demandant de se regarder dans le miroir de courtoisie, mais, quand je l'ai eu fait, elle s'est exécutée, ce qui prouvait bien qu'elle était réconciliée, au moins avec moi. » (*FDM*, p. 143). Si la courtoisie est une posture distante, elle est néanmoins, comme le suggère le contexte d'emploi de l'expression, ce qui permet de faire retour sur soi par un effet de miroir, et de se réconcilier avec celui qui nous y invite, le narrateur en l'occurrence. On peut donc considérer que l'urbanité est, chez Christian Oster, une façon de faire le choix de la distance, mais que celle-ci est conçue par lui comme la seule façon de trouver un terrain d'entente avec le lecteur, même si celle-ci peut sembler exclure d'entrée de jeu la déstabilisation, le décentrement et le renouvellement du regard.

Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly et Christian Oster nous proposent donc des fictions urbaines, à plus d'un titre, quoique chacun selon des modalités qui ne se laissent pas confondre. Le caractère urbain de ces romans tient en premier lieu au cadre où se déploie la fiction, et où prennent place des personnages aux réflexes et réflexions

typiquement citadins. Mais ceci serait somme toute peu original si l'effet de quotidienneté qui transforme ces romans en tentative d'expérimentation de la vie quotidienne, ne rendait pas d'autant plus saillantes les contradictions propres à l'expérience urbaine. Lieu d'aliénation comme lieu de libération, espace de repli comme espace de rencontre et d'ouverture au hasard, temps non orienté vécu dans son instantanéité tout comme durée propice à la transformation physique ou psychique, reflet du besoin humain de normes et point de cristallisation de l'aspiration à l'invention par crainte de la normalisation, la vie quotidienne, constitutivement paradoxale, redouble, en les rendant d'autant plus sensibles, les enjeux et les écueils propres à la vie en ville. Ces fictions sont donc urbaines aussi parce qu'elles thématisent et mettent en tension, à travers la gêne, l'embarras, les civilités et la politesse, le désir idiorrythmique, utopie du vivre-ensemble. Chacune de ces situations rend perceptibles, avec une acuité particulière, les différents positionnements possibles ou envisagés par rapport à des codes perçus tout autant comme nécessaires que stériles s'ils sont envisagés comme une fin en soi. Le sujet, s'il fait preuve d'urbanité dans les interactions citadines, se plie aux normes quand il perçoit ou décide que celles-ci sont au service d'une morale de l'anodin, et qu'elles permettent précisément l'intersubjectivité. Mais c'est alors aussi l'histoire des fréquents échecs de l'intersubjectivité que nous donnent à lire ces romans. Il n'en reste pas moins que c'est à l'aune de l'urbanité, envisagée comme position subjective et éthique, que se mesure la plus ou moins grande mélancolie que laissent transparaître ces parcours romanesques. Face à ce désir d'urbanité que la ville met souvent en échec, la fiction se fait ainsi urbaine dans le rapport qu'elle instaure avec ses lecteurs. Ces romans sont en effet, pour la plupart, à la première personne, et lorsque ce n'est pas le cas, en particulier dans les romans d'Echenoz, le narrateur fait cependant entendre aussi clairement sa voix que s'il s'agissait d'une énonciation personnelle. Dans tous ces romans, la parole est donc ouvertement adressée à un lecteur. Figure de l'interlocution, le lecteur devient donc le substitut des sujets qui ont pris part aux interactions mises en défaut d'urbanité dans la diégèse. La seule idiorrythmie envisageable est ainsi bien posée, ainsi que le suggérait Barthes, comme celle qui s'instaure dans le temps de la lecture. La manière stylistique propre à chaque romancier témoigne donc des choix qu'il opère pour concilier la familiarité qu'il propose au lecteur, et la distance qu'il lui ménage tout autant qu'il se préserve. Suffit-il néanmoins de repérer une manière propre à chacun, et d'ajouter que prévalent la précision, la délicatesse d'une distance maintenue, ou une forme de politesse de l'écriture, pour considérer que cette forme d'urbanité littéraire met au jour les conditions d'émergence d'un style, « la production d'une courbe dans l'espace et dans le temps », propre à la quotidienneté urbaine ? Dans la mesure où cette urbanité est le

fruit de ce que nous avons considéré comme le jeu des objets, l'attention portée aux micro-crétations de la vie ordinaire, nous serions tentée de dire qu'elle en exprime au moins la tendance ou même le tropisme. Cependant, le renouvellement du regard qui marquerait assurément la découverte de ce style, et qui débusquerait derrière l'homme normal les traces de l'homme nomade, est réalisé à des degrés différents chez ces quatre romanciers. On ne sera pas surpris que nous considérions la métamorphose opérée par les comparaisons et métaphores, dans les romans d'Echenoz, comme une forme de nomadisme plus avérée que celle qu'instaure la distance, essentiellement réglée par l'ironie, des trois autres romanciers.

CHAPITRE 2 : POUR UNE EXPÉRIENCE ROMANESQUE

« La douleur de son regard pouvait dénoter le banal comme le pire, la carence maternelle ou l'embarras gastrique, l'horreur du vide ou la rupture de stock de Gitanes filtres. »

Jean Echenoz, Nous trois, p. 58.

La réévaluation de la notion de vie quotidienne opérée dans les années 1970 sous l'impulsion des sciences humaines, et rendue littérairement sensible par les expériences d'écriture de Georges Perec, trouve un prolongement évident dans le jeu avec les objets quotidiens auquel se livrent les romans de l'urbanité. Nous avons cherché à prendre la mesure des enjeux que recèle cette insistante préoccupation pour l'insignifiant, le commun et l'en-commun. Nous avons ainsi compris que cette attention renouvelée pointait la ville comme aire d'expérimentation des contradictions de la quotidienneté, dans lesquelles s'enferme et se cherche tout à la fois le sujet contemporain. Pourtant, ces romanciers n'ont évidemment pas le monopole de l'exploration de ce niveau de l'expérience commune et subjective, ni dans le champ littéraire, ni dans celui des arts en général. Les arts plastiques, par le biais de performances et d'installations notamment, s'emparent aussi de la quotidienneté et la constituent en support tout autant qu'en visée de l'expérience artistique contemporaine. C'est souvent par le jeu avec les objets les plus banals que s'élabore le renouvellement de ces recherches plastiques. On connaît, par exemple, la filiation perecquienne des travaux de Christian Boltanski¹, et Sophie Calle ne cesse d'explorer les scénarios et mises en scène où peut se saisir et s'inventer sa propre vie quotidienne². L'un et l'autre mêlent dans leurs propositions artistiques les indices d'une recherche autobiographique, et les traces d'une quotidienneté commune³. Tous deux renouvellent les modes de saisie plastique de l'expérience quotidienne en jouant aussi bien du matériau plastique proprement dit, que du texte, de la photographie ou même parfois de la vidéo dans le cas de Sophie Calle. Ils

¹ Guillaume Pô, « Perec et Boltanski, de la rue Vilin à la rue de Vaugirard », *Le Cabinet d'amateur*, n°7-8, « Perec et l'image », 1998, p. 75-79.

² La rétrospective que lui a consacrée en 2003 le Centre Pompidou a notamment permis d'en mesurer l'originalité et la variété. On consultera avec profit le catalogue de l'exposition, *Sophie Calle M'as-tu vue*, Centre Pompidou Éditions Xavier Barral, 2003, et l'introduction d'Olivier Rolin.

³ Voir notamment Michael Sheringham, « Sophie Calle et l'inventoriage des gestes quotidiens », *Gestes à l'œuvre*, Barbara Formis (dir.), Le Havre, De l'incidence éditeur/Esbaco, 2008.

décloisonnent les pratiques artistiques pour tenter d'appréhender ce quotidien qui toujours échappe, comme le notait Blanchot. C'est dans la friction des médias et les interstices des genres qu'ils abordent « ce qu'il y a de plus difficile à découvrir »¹. Car, comme le note Michael Sheringham, « appréhender le quotidien est une affaire d'attention : le quotidien *complex* appelle des modes d'attention qui s'allient à des pratiques esthétiques plutôt qu'à des genres. Si le quotidien n'a pas de genre c'est qu'il n'a de chance de s'atteindre qu'à travers des pratiques transversales qui font éclater les frontières et conventions qui définissent les genres »². C'est pourquoi, selon lui, les textes contemporains qui témoignent de cette même volonté d'interroger le quotidien, comme ceux de François Bon lorsqu'il renonce au roman³, ou comme les journaux extimes d'Annie Ernaux, se situent eux-aussi « *entre* les genres, à leurs points d'intersection »⁴. Pourquoi, alors que la quête de l'expérience quotidienne semble devoir prendre, dans la plupart des pratiques esthétiques contemporaines, des chemins de traverse, certains choisissent-ils encore la forme romanesque pour « conduire la quotidienneté » ?

Certes, comme le souligne Michael Sheringham, « les romans qui conduisent avec succès l'expérience quotidienne sont ceux où l'artifice du roman est souligné, ainsi que son manque de coïncidence avec le réel »⁵, et l'on peut ainsi considérer les romans de Jean Echenoz, de Jean-Philippe Toussaint, de Christian Oster et de Christian Gailly comme des formes qui font trembler les codes du roman et échappent au carcan du genre. C'est même cette mise en tension du genre et sa relative ironisation qui sont à l'origine de l'effet de quotidienneté qui les caractérise. Comme le résume Michael Sheringham,

ces romanciers traitent à la légère les visées de leurs prédécesseurs, balayant avec la même désinvolture ambitions réalistes, métaphysiques, ou formelles. Si la « manière » – et la réussite – de ces écrivains témoigne de l'importance accordée depuis le début des années 1980 aux moyens d'interroger le quotidien, c'est dans la mesure où ils ont su extraire de leurs démêlés avec le roman une matière romanesque en prise sur notre expérience de tous les jours, sur cette quotidienneté qui n'est pas un point zéro que nous devons fuir à tout prix, ni le lieu d'une vérité épiphanique, mais un niveau d'existence souvent plus riche qu'on ne croit⁶.

¹ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, op. cit., p. 355.

² Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », art. cit., p. 260.

³ À partir de 1992 et de la publication de *L'Enterrement* chez Verdier, François Bon préfère la mention « récit » pour caractériser ses textes, quoique il publie encore un livre chez Minuit en 1994, *Un fait divers*, sous l'appellation « roman », laquelle paraît pourtant peu convenir au projet auquel répond ce texte.

⁴ Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », art. cit., p. 257.

⁵ *Ibid.*, p. 259.

⁶ *Ibid.*, p. 264-265.

Malgré tout, il y a loin entre ces romans et les récits de François Bon ou ceux d'Annie Ernaux. S'ils mettent à distance les codes du romanesque, ils n'en restent pas moins conçus et perçus comme de véritables romans : le critère de fictionnalité n'est ici pas à négliger tant, à l'inverse, François Bon et Annie Ernaux revendiquent la dimension personnelle de leur inspiration¹. En premier ressort, la question de la partition entre les romanciers et les écrivains qui privilégient ce que l'on nomme, faute de mieux, le récit d'inspiration autobiographique, pour tenter de saisir l'expérience quotidienne, revient donc à se demander, à la suite de Jean-Marie Schaeffer² : *Pourquoi la fiction ?* Cependant, il semble bien que le choix du roman, ici consubstantiellement lié au « retour au récit » obéisse aussi et peut-être avant tout au désir d'écrire, de vivre et de donner à lire ce que Bernard Pingaud a nommé une « bonne aventure »³, la reconfiguration narrative de « *cela* qu'elle [la littérature] ne peut dire, ce perpétuel absent dont elle va pourtant faire un monde. Telle est et continuera d'être la responsabilité propre du romancier »⁴.

Ce dernier propos de Bernard Pingaud fait écho aux réflexions que le critique menait déjà dans le recueil d'études et de préfaces regroupées sous le titre *L'Expérience romanesque*. Il y posait notamment le fait qu'« un lien profond existe entre le romanesque et ce que les psychanalystes nomment fantasme »⁵ :

Le romancier, celui qui raconte des histoires, ou qui, ne voulant pas en raconter, finit malgré tout par raconter quelque chose qui est lu comme une histoire, se distingue du narrateur ordinaire en ceci que les catégories du vrai et du faux lui sont inapplicables. Un roman (une fiction) ne relève ni de l'un ni de l'autre. Il se situe ailleurs ou dans un entre-deux qui est très exactement la *fantaisie* telle que Freud l'entendait. Le discours romanesque – c'est là son sens ultime – nous introduit dans un domaine où la « réalité psychique », toujours appuyée sur une réalité matérielle qui lui sert d'alibi, de « référence », parfois de « source », n'a cependant aucun rapport direct avec elle, ne lui est jamais vraiment soumise comme la fable, au sens ordinaire du mot, est soumise à la réalité qu'elle déguise. Le domaine du roman est celui du fantasme, c'est-à-dire d'une organisation inconsciente qui forme la réalité en la déformant et que, par conséquent, aucun critère de vraisemblance, d'objectivité ne saurait invalider. Et la ruse – elle aussi inconsciente, du romancier, c'est pourquoi il est en conflit perpétuel avec le « romanesque » – est de faire passer cette organisation singulière pour la réalité même. [...] Il est donc aussi vrai de dire : un roman réside essentiellement dans son sujet (ses significations, l'univers qu'il prétend reproduire aussi

¹ Bien qu'Annie Ernaux ne cesse de souligner qu'elle prend appui sur son expérience personnelle pour atteindre un je « transpersonnel ».

² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

³ Bernard Pingaud, *La Bonne Aventure – Essai sur la « vraie vie », le romanesque et le roman*, Seuil, coll. « Réflexion », 2007.

⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁵ Bernard Pingaud, *L'Expérience romanesque*, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 23.

fidèlement que possible), ou : un roman réside essentiellement dans sa forme (son sens, le ou les fantasmes qui l'organisent en formant/déformant le sujet). [Car c'est] cette ambiguïté, ou cette indécision, [qui constitue] l'expérience romanesque¹.

Les objets quotidiens dont la présence sature ouvertement ou travaille en sourdine les romans qui nous ont retenue, apparaissent ainsi, nous semble-t-il, à l'exact point d'articulation de l'expérience romanesque telle que la décrit Bernard Pingaud : en tant que marqueurs explicites de l'univers contemporain que le romancier prétend reproduire, ils constituent le sujet du roman et deviennent ponctuellement le support de significations que l'analyse de détail peut toujours élaborer. Dans le même temps, ils sont, comme nous avons voulu le montrer, les points où se cristallisent les enjeux formels de ces narrations, les modalités littéraires d'expérimentation de l'insignifiance qui constitue le propre de l'expérience quotidienne, et où réside le sens de ces romans. Le rôle central que jouent les objets quotidiens dans la façon dont la réalité se forme dans le roman en y étant déformée, désigne obliquement la vie quotidienne elle-même comme le lieu de « *cela* qu[e la littérature] ne peut dire ». C'est parce que le jeu avec les objets remet du jeu dans le romanesque, que le roman remet en jeu la vie quotidienne. Choisir le roman, c'est non seulement prêter une attention particulière à la vie quotidienne et en rendre l'expérience sensible au lecteur, mais c'est aussi expérimenter une vie quotidienne fantasmatique revivifiée de tous ses possibles.

A. L'aire transitionnelle du roman

Comme Michel Picard ou Jean-Marie Schaeffer notamment², Bernard Pingaud réfléchit au pouvoir cognitif de la fiction romanesque en s'appuyant sur les travaux de Donald W. Winnicott. Partant de la description d'un type d'objet qu'il nomme transitionnel, le psychanalyste anglais met en effet en évidence, dans *Jeu et réalité*³, l'existence d'un ensemble de phénomènes du même ordre, qui témoignent tous de l'existence d'une aire psychique transitionnelle, qu'il nomme « espace potentiel », où se « situe l'expérience culturelle »⁴. Comme le rappelle Jean-Bertrand Pontalis,

¹ *Ibid.*, p. 23-24.

² Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986, notamment chap. 3 et 4, p. 88-170, et Jean Marie-Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, chap. III : « La fiction », p. 133-230.

³ Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité* [1971, traduit de l'anglais par Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis en 1975. L'article « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels » est paru en 1951], Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2001.

⁴ *Ibid.*, p. 139.

d'une part ce champ intermédiaire est médiateur, medium nécessaire pour l'établissement d'une relation qui ne soit pas de soumission, de *compliance*, entre l'individu et le monde environnant ; d'autre part, en tant que champ d'expérience, il est ouvert : ses frontières ne sont pas définies, comme c'est le cas pour l'*objectif*, inséré dans ses coordonnées spatio-temporelles, ou pour la *psyché* qui, quelle que soit la complexité de son organisation, apparaît modelée sur un corps vésiculaire¹.

L'importance qu'accorde Winnicott aux phénomènes transitionnels tient ainsi à leurs principaux aspects, que Jean-Bertrand Pontalis résume ainsi :

1°) Le champ du transitionnel prend son origine et se déploie entre le subjectif et l'objectif : il est ce que l'auteur [Winnicott] nomme le champ de l'*illusion*. "De notre point de vue, l'objet vient de l'extérieur, mais l'enfant ne le conçoit pas ainsi. Il ne vient pas non plus de l'intérieur : ce n'est pas une hallucination." [...]

2°) Le statut du transitionnel est donc un *paradoxe*. Et l'auteur tient pour essentiel au *développement* de l'enfant (et plus généralement du sujet humain) que ce paradoxe soit accepté et respecté ; il n'y a pas lieu de le contester et de chercher à le résoudre : "L'objet et le phénomène transitionnel apportent dès le départ à tout être humain quelque chose qui restera toujours important pour lui, à savoir un *champ neutre d'expérience* qui ne sera pas contesté." [...]

3°) Ce statut neutre, intermédiaire, du transitionnel en fait le lieu privilégié de ce que les Anglo-Saxons nomment *experiencing*. [...] Aussi Winnicott en viendra-t-il à attacher de plus en plus d'importance au *playing*, à l'activité et à la capacité de jouer, qu'il différencie nettement du *game*, comportant, lui, des règles préétablies et un terrain défini [...].

4°) L'aire des phénomènes transitionnels constitue un espace psychique propre entre le dehors et le dedans, espace virtuel, potentiel, où Winnicott voit l'origine de la créativité. [...] ².

De l'ensemble de ces caractéristiques découle une hypothèse que Winnicott ne fait qu'amorcer, mais qui se révélera féconde pour l'étude du statut et du pouvoir de la fiction, et du roman en particulier : « Sans nul doute, l'aspect culturel de la vie humaine qui englobe l'art, la philosophie et la religion relève aussi, pour une large part, de ces mêmes phénomènes »³. C'est cette proposition ou intuition de Winnicott qui permet à Bernard Pingaud d'avancer l'idée selon laquelle « la fiction, parce qu'elle n'est pas vécue, dépasse la réalité [...]. C'est [ce] qu'il faut défendre, si l'on veut comprendre à quoi sert le roman, non

¹ Jean-Bertrand Pontalis, « L'illusion maintenue » [1971], in *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard, coll. « Tel », 1983, p. 97-98.

² Jean-Bertrand Pontalis, « Naissance et reconnaissance du "soi" », in *Entre le rêve et la douleur*, *idem*, p. 177-179.

³ Donald W. Winnicott, *op. cit.*, p. 164.

pas simplement en tant qu'œuvre d'art, mais comme moyen de connaissance »¹. Comme le résume le critique, selon Winnicott,

[l'objet transitionnel] sert à supporter l'épreuve redoutable qui consiste à passer progressivement de l'osmose totale avec la mère à la reconnaissance d'une réalité extérieure qui peut à la fois lui faire obstacle et lui manquer. Cette acceptation de la réalité, loin de se faire en un jour, est, [...] "une tâche sans fin" : "Aucun être humain n'est libéré de la tension provenant de la mise en relation de la réalité intérieure avec la réalité extérieure." Pour apaiser cette tension, pour l'apprivoiser en quelque sorte, nous avons besoin d'un "espace transitionnel" ; il nous faut entretenir "l'illusion qu'il existe une réalité extérieure qui correspond à [notre] capacité de créer". [...] [L]oin de nous soustraire à la réalité, [cette illusion] serait le plus sûr moyen de l'affronter².

Cette analyse des vertus de l'illusion permise par les espaces transitionnels vaut aussi bien, dans le cas des fictions littéraires narratives, du point de vue du créateur de l'œuvre, que de son créateur, le lecteur. Mais c'est dans un premier temps ici d'abord celui de l'écrivain qui nous retient, s'il s'agit bien de s'interroger sur le désir maintenu non seulement de fiction mais de roman, où se rejoue sans cesse la « bonne aventure » du roman contre et avec le romanesque. C'est dans cette perspective que nous considérons dans un premier temps la conclusion de Bernard Pingaud selon laquelle « le roman, fondé sur l'illusion, aurait pour vertu, si toutefois il est fidèle à son "génie", de la dissoudre. Il ne s'écarterait du monde qu'avec l'idée de nous y ramener », et serait ainsi « un excellent "objet transitionnel" »³.

Certes, même lorsque le roman et la narration sont refusés, dans *La Honte* d'Annie Ernaux par exemple, la narratrice dit elle aussi vouloir écrire pour « faire bouger » « cette scène figée depuis des années », « pour lui enlever son caractère sacré d'icône à l'intérieur [d'elle-même] » (*H*, p. 32). Elle reconnaît même croire que c'est « elle [qui la] faisait écrire, que c'est elle qui est au fond de [s]es livres » (*H*, p. 32). Dans cette perspective, elle se demande alors si elle ne tente pas ainsi de « dissoudre la scène indicible de [s]es douze ans dans la généralité des lois et du langage » (*H*, p. 41). Mais au cours de sa recherche, elle s'aperçoit de ceci : « Les mots que je retrouve sont opaques, des pierres impossibles à bouger. Dépouillés d'image précise. Dépouillés de sens même, celui que pourrait me fournir un dictionnaire. Sans transcendance ni rêve autour : comme de la matière. Des mots d'usage indissolublement unis aux choses et aux gens de mon enfance, que je ne peux pas faire jouer. Des tables de la loi. » (*H*, p. 73). Son enquête tourne bien en cercles concentriques autour du fantasme, mais malgré son désir initial, elle ne le fait pas bouger. Ce texte rend bien compte

¹ Bernard Pingaud, *La Bonne Aventure*, op. cit., p. 52.

² *Ibid.*, p. 52-53.

³ *Ibid.*, p. 55.

d'une expérience, celle de la honte qui a infiltré et informé toute sa vie quotidienne, mais sa forme n'en propose ni ne permet une expérience nouvelle, elle n'expérimente pas d'autres modalités de la quotidienneté, n'enrichit pas cette expérience par l'expérimentation d'une quotidienneté autre sur le sol de ce quotidien-là. C'est dans son rapport au style et à ses figures qu'Annie Ernaux voit la marque – on n'ose ici dire le symptôme – du lien qui se noue entre l'écriture et son fantasme : « Il me semble que je cherche toujours à écrire dans cette langue matérielle d'alors et non avec des mots et une syntaxe qui ne me sont pas venus alors. Je ne connaîtrai jamais l'enchantement des métaphores, la jubilation du style » (*H*, p. 73-74). On pourrait établir une même relation entre le refus du roman et le choix de l'enquête ethnotextuelle. De la même façon, c'est la permanence du pouvoir qu'exerce sur elle l'univers de l'école privée catholique que met au jour l'écriture, sans le subvertir : « Je ne peux énoncer et décrire les règles de cet univers qu'au présent, comme si elles continuaient d'être aussi immuables qu'elles l'étaient pour moi à douze ans. Univers dont, au fur et à mesure que je le remonte, la cohérence et la puissance me paraissent effrayantes. » (*H*, p. 84). Sans doute n'est-il pas anodin qu'Annie Ernaux déclare « remonter » cet univers, plutôt que le « démonter », comme le ferait peut-être le jeu romanesque. Le récit (ici entendu comme le nom d'une forme littéraire « entre les genres ») prend acte de l'expérience qu'il retrouve, quand le roman, semble-t-il, veut explorer le fantasme, l'aborder obliquement pour le faire jouer et en expérimenter une nouvelle réalité en le laissant bouger, et insensiblement se déplacer. C'est donc bien parce que le roman est « un excellent "objet transitionnel" », un espace potentiel où peut s'expérimenter mieux qu'ailleurs la capacité d'invention d'une réalité nouvelle, qu'il est vraisemblablement maintenu par ces romanciers comme genre privilégié, bien que malmené et retravaillé, pour interroger la quotidienneté.

L'écriture d'un roman, particulièrement de l'un de ceux où abondent et virevoltent les objets quotidiens, s'apparente ainsi au processus que décrit Winnicott lorsqu'il s'attarde sur l'attitude de l'enfant qui a la capacité de jouer : « Dans cette aire, l'enfant rassemble des objets ou des phénomènes appartenant à la réalité extérieure et les utilise en les mettant au service de ce qu'il a pu prélever de la réalité interne ou personnelle. Sans halluciner, l'enfant extériorise un échantillon de rêve potentiel et il vit, avec cet échantillon, dans un assemblage de fragments empruntés à la réalité extérieure¹. » La fonction de ce jeu, de l'enfant et pour nous de l'écrivain, est mise en avant par le psychanalyste : « Ce qui m'importe avant tout, c'est de montrer que jouer, c'est une expérience : toujours une expérience créative, une

¹ Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité*, op. cit., p. 73.

expérience qui se situe dans le continuum espace-temps, une forme fondamentale de la vie. » C'est pourquoi, prenant ses distances avec le concept de sublimation qui permet, depuis Freud, de penser les ressorts de la création, mais contournant aussi la voie toute tracée qui conduirait à une conception seulement cathartique de l'art (et pour ce qui nous retient ici, de l'écriture en particulier), Winnicott peut pourtant préciser clairement qu'« [i]l ne faut jamais oublier que jouer est une thérapie en soi »¹. Si jouer est une thérapie en soi, si écrire un roman l'est aussi de fait, c'est donc avant tout parce que la créativité est une mise en mouvement et une torsion dynamique, elle est la « coloration de toute une attitude face à la réalité extérieure » :

Il s'agit avant tout d'un mode créatif de perception qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue ; ce qui s'oppose à un tel mode de perception, c'est une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure : le monde et tous ses éléments sont alors reconnus mais seulement comme étant ce à quoi il faut s'ajuster et s'adapter. La soumission entraîne chez l'individu un sentiment de futilité, associé à l'idée que rien n'a d'importance².

Reconsidérant la notion de fantasme, que Winnicott n'aborde pas en ces termes, mais que désignait Bernard Pingaud, on pourrait dire que la créativité à l'œuvre dans l'écriture romanesque donne corps au fantasme sans pourtant le nommer, le créateur ne lui étant plus seulement soumis mais se l'étant réapproprié pour le faire jouer. L'expérience romanesque est ainsi le remède à la force pétrifiante ou mortifère du fantasme qui peut naître de sa fixité, tout autant que la preuve en acte de sa revivification. Comme le rend particulièrement sensible le texte que Perec a consacré à l'évocation de son analyse avec Jean-Bertrand Pontalis, la blessure qui n'est pas reconnue paralyse autant la parole et la vie quotidiennes qu'elle pétrifie l'écriture elle-même : « Il fallait d'abord, écrit Perec, que s'effrite cette écriture carapace derrière laquelle je masquais mon désir d'écriture, que s'érode la muraille des souvenirs tout faits, que tombent en poussière mes refuges ratiocinants. » Ce n'est pas le roman, mais l'expérience de l'analyse qui a permis à Perec d'accomplir ce trajet, mais à l'issue de ce dernier, insiste-t-il, « la trace en est inscrite en moi et dans les textes que j'écris »³, et l'on peut donc dire que *La Vie mode d'emploi*, publié après l'analyse, la met en jeu plus que tout autre de ses textes précédents.

Notre propos n'est ici nullement de chercher à psychanalyser par l'intermédiaire de leurs textes, les quatre écrivains qui interrogent le quotidien à travers la forme romanesque.

¹ *Ibid.*, p. 71.

² *Ibid.*, p. 91.

³ Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », in *Penser/Classer*, op. cit., p. 71 pour les deux citations.

Mais, tentant d'interroger le choix d'un genre, et cherchant ce qui peut nous fonder encore à considérer le roman, plus que toute autre forme littéraire, comme un excellent objet transitionnel, nous ne pouvons qu'être particulièrement sensible aux tout derniers mots du *Méridien de Greenwich*, par exemple : « Le navire coupe l'image en deux, obliquement. Il fend la mer comme un scalpel et l'eau se referme derrière lui, et les reliefs blancs du sillage vont en s'émoussant, s'atténuant après son passage, et l'eau s'apaise progressivement jusqu'à recouvrer sa lisseur mobile, ridée, reproduisant à l'accélééré l'évolution d'une blessure, le procès de sa cicatrisation. » Qu'est-ce à dire, si ce n'est que l'écriture de ce premier roman a constitué la mise en place réussie d'un espace potentiel dont les vertus se formulent en termes thérapeutiques ?

On peut noter la même dynamique dans le troisième roman de Jean-Philippe Toussaint. Après s'être tenu au plus près du banal, à la première personne dans *La Salle de bain*, et à la troisième dans *Monsieur*, y ayant toujours néanmoins résisté grâce à la distance que l'écriture romanesque lui permettait de maintenir, le romancier semble se livrer, dans *L'Appareil photo*, à une expérience romanesque pleinement thérapeutique, au sens où l'entend Winnicott de la reconquête d'un « mode créatif de perception qui donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue ». À l'*incipit* du roman, l'énonciation à la première personne et le jeu avec les conventions propres à susciter l'intérêt romanesque, mettent en place, selon le principe de la mise en abyme, une réflexion sur la posture narrative, laquelle nous permet d'inférer des propos du narrateur une réflexion plus générale sur l'écriture romanesque. À l'ouverture du texte, lorsque le roman n'a pas encore pris corps, le regard porté sur la vie quotidienne tient de la simple soumission au réel, et traduit la mobilisation minimale des ressources créatives du narrateur : « C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux. » (*APh*, p. 7). À l'*excipit* du roman, le narrateur ressent au contraire pleinement sa présence au monde – son *self*, dirait Winnicott. Il se situe dans un espace psychique transitionnel, où prend corps une expérience de la rêverie qui ne le coupe pas du monde mais l'y installe : « Les heures s'écoulaient dans une douceur égale et mes pensées continuaient d'entretenir entre elles un réseau de relations sensuelles et fluides comme si elles obéissaient en permanence à un jeu de forces mystérieuses et complexes qui venaient parfois les stabiliser en un point presque palpable de mon esprit et parfois les faisaient lutter un instant contre le courant pour reprendre

aussitôt leur cours à l'infini dans le silence apaisé de mon esprit. » (*APh*, p. 126). Dans ces conditions de rêverie réussie¹, le narrateur ne peut achever son roman que par la répétition du terme qui colore l'ensemble de l'expérience qu'il vient de mener, « Vivant » :

Le jour se levait maintenant [...] et, assis derrière les vitres de cette cabine téléphonique complètement isolée dans la campagne déserte, je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce – comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant.

Vivant. (*APh*, p. 127)

On peut d'ailleurs supposer qu'au bénéfice de l'anadiplose, l'adjectif épithète devient participe présent, ce qui ne manque pas d'inscrire d'autant plus cette conscience de soi dans la temporalité d'un processus qui s'est engagé grâce au roman et se prolonge au-delà de la perception fugace et accidentelle. Jean-Philippe Toussaint formule d'ailleurs en d'autres termes, dans plusieurs entretiens, ce que nous venons d'avancer et, dans cette perspective, accorde même une place particulière à *L'Appareil photo*. À Jean-Louis Tallon qui lui demande si « pour écrire [il faut] porter en soi une blessure originelle », il répond qu'il le pense, même si « on peut être heureux et écrire » :

Un individu complètement en phase avec la société, socialement, familialement, professionnellement, aura sans doute du mal à trouver les conditions adéquates pour [...] écrire. Peut-être y a-t-il au départ une inadéquation avec la société et l'époque qui, sans doute, facilite le fait de se mettre à écrire ? [...] La littérature est donc en quelque sorte pour moi synonyme d'accomplissement. Du coup, même si je me tiens à l'écart de la société, parce que j'écris, je suis paradoxalement en phase avec elle².

À Michèle Ammouche-Kremmers, il précise aussi ceci : « On ne cherche pas tant, [dans l'activité d'écrire], une connaissance qu'une certaine plénitude, un accomplissement de soi, un état d'harmonie. J'ai ressenti cela très fortement pendant la rédaction de *L'Appareil photo*³. »

¹ Nous renvoyons à la distinction établie par Winnicott entre « rêver » et « fantasmer » dans le chapitre « Rêver, fantasmer, vivre », in *Jeu et réalité*, op. cit. p. 40 : « Le rêve va de pair avec la relation d'objet dans le monde réel, tout comme la vie dans le monde réel s'accorde avec le monde du rêve selon des modalités qui nous sont familières, en particulier à nous, psychanalystes. À l'opposé la fantasmatisation reste un phénomène isolé, qui absorbe de l'énergie mais ne participe ni au rêve, ni à la vie. » ; p. 47 : « Ainsi la différence entre rêvasser et rêver (qui est vivre) apparut peu à peu plus clairement [...]. On notera que le jeu créatif est en relation avec le rêve et avec la vie mais n'appartient pas, dans son essence même au fantasme. »

² Jean-Louis Tallon, « Monsieur Toussaint : interview avec Jean-Philippe Toussaint », HorsPress – Webzine culturel, novembre 2002. Consulté sur www.jean-philippe-toussaint.de le 7/07/2006.

³ Michèle Ammouche-Kremmers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », in *Jeunes Auteurs de Minuit*, Michèle Ammouche-Kremmers et Henk Hillenaar (dir.), Rodopi, Crin 27, Amsterdam-Atlanta, GA, 1994, p. 34.

Christian Oster tient des propos assez similaires lorsqu'il déclare à Françoise Auger : « Je n'écris donc pas pour mieux me connaître ou connaître les autres, mais pour être en accord avec le monde. J'écris pour pouvoir vivre, simplement. [...] Le monde ne s'approprie que par l'écriture¹. » Mais cet accord paradoxal avec le monde, ne s'obtient que par le jeu avec les normes figées en lieux communs qu'il faut remettre en mouvement pour en faire un ressort créatif : « Ce qui est excitant, nous a-t-il dit, c'est de jouer avec les poncifs, avec les carcans, d'essayer de les faire sauter ou de les mettre à distance. C'est plus une sensibilité, une forme d'esprit, qu'une position purement intellectualisée [...]»². »

Christian Gailly, comme Christian Oster, évoque les vertus de l'écriture plus que celles du roman. Néanmoins, les effets qu'il constate de son activité de romancier ont fort à voir avec « l'acceptation de la réalité »³, cette « tâche sans fin » que les espaces transitionnels permettent, selon Winnicott, de continuer à mener. Christian Gailly présente ainsi son rapport à l'écriture :

Oui, ma vie a pris une consistance, une matière, une solidité, de quoi faire un portrait, alors que sinon ce n'était rien, c'était une sorte de chose imaginaire, parce que le monde dehors, la réalité est imaginaire. L'écriture est alors une ancre de sauvetage. Il ne s'agit pas de dire que la vraie vie c'est la littérature, mais que les choses deviennent réelles par l'écriture, par le texte. C'est une intuition, quelque chose que je suis certainement incapable d'analyser, mais c'est dû à la rencontre du réel : par l'écriture j'ai constaté, avec effroi ou avec stupidité, que ce que je croyais perdu, soudain devenait réel, immobile, tangible. [...] Par exemple, il suffit d'avoir évoqué une rue dans un livre, pour que cette rue, si vous y repassez un jour, soit devenue réelle ; elle n'existe vraiment que d'avoir été écrite. [...] Il s'agit d'une réaction psychique très violente : la rue est réelle, c'est une découverte, et une évidence, alors que jusqu'à présent – et c'est là que la chose devient compliquée – jusqu'à présent elle ne l'était pas⁴.

Ce que décrit le romancier s'apparente au paradoxe décrit par le psychanalyste anglais : « le trait essentiel dans le concept des objets et des phénomènes transitionnels, est le paradoxe et l'acceptation du paradoxe : le bébé crée l'objet, mais l'objet était déjà là,

¹ Françoise Auger, « Entretien avec Christian Oster », *Christian Oster & Cie – Retour du romanesque*, op. cit., p. 130.

² Voir notre entretien en annexe, p. 471.

³ Donald W. Winnicott, op. cit., p. 24.

⁴ Elisa Bricco et Christine Jérusalem, « Christian Gailly : "l'écriture qui sauve" », art. cit., p. 175.

attendant d'être créé et de devenir un objet investi¹. » Le roman, puisque c'est le genre choisi par Christian Gailly, constitue à l'évidence pour lui aussi un excellent objet transitionnel².

Avant d'être un moyen de connaissance, comme le voulait Bernard Pingaud, le roman est, pour ces écrivains, un moyen de re-connaissance. Puisqu'il ne privilégie pas la représentation mais s'efforce de mettre en œuvre les modalités littéraires d'une expérience, il est ainsi particulièrement à même de rendre sensible ce quotidien « que nous ne voyons jamais une première fois, mais ne pouvons que revoir, l'ayant toujours déjà vu, par une illusion qui est précisément constitutive du quotidien [...] Nous ne pouvons que le manquer, dit encore Blanchot, si nous le recherchons par la connaissance, car il appartient à une région où il n'y a rien encore à connaître [...] »³. Il est ainsi tout à fait significatif que Jean-Philippe Toussaint et Christian Oster minorent la visée cognitive de leur écriture, pour mettre au premier plan la recherche d'une plénitude pour l'un, ou d'un accord avec le monde pour l'autre.

Au-delà des déclarations d'intention des romanciers, il nous faut cependant proposer une nouvelle hypothèse sur les vertus du roman, pour comprendre ce qu'offre ce genre lorsque l'on choisit d'explorer la dimension quotidienne de l'existence. Il nous semble que la particularité de ces romans de l'urbanité est de tenter de constituer la vie quotidienne elle-même en espace potentiel. Certes, tout roman, comme l'a montré Bernard Pingaud, donne excellemment lieu à une expérience qui relève des phénomènes transitionnels découverts par Winnicott. Mais, lorsque cette expérience romanesque s'articule, comme nous l'avons dit, autour des objets quotidiens, lorsque l'espace transitionnel du roman s'empare de la vie quotidienne et la travaille comme le rêve travaille le réel, c'est le quotidien lui-même qui devient une aire psychique intermédiaire, « qui assure une transition entre moi et non-moi, la perte et la présence »⁴. D'une part, cette omniprésence des objets qui sollicite toute notre attention joue le rôle d'écran tel que Freud l'entend lorsqu'il parle de souvenirs-écrans⁵ : de même que ce n'est en fait pas ce souvenir-là qui est véritablement psychiquement significatif, mais ce qu'il cache et condense, de même ces objets quotidiens masquent-ils sans doute

¹ Donald W. Winnicott, *op. cit.*, p. 124.

² Ce propos de Christian Gailly comporte à l'évidence un biais interprétatif, puisque l'écrivain a lui-même été psychanalyste, et il n'est donc pas tout à fait surprenant qu'il formule d'emblée les enjeux de son écriture dans des termes qui s'accordent parfaitement aux vues que nous voulons présenter ici.

³ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 358-359.

⁴ Jean-Bertrand Pontalis, « Trouver, accueillir, reconnaître l'absent », préface à Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. X.

⁵ Sigmund Freud, « Sur les souvenirs-écrans » [1899], in *Névrose, psychose, perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 531-554.

derrière le caractère accidentel suggéré par la postposition de l'adjectif « quotidien », le primat, voire l'exclusive, du quotidien comme mot inducteur du fantasme en jeu dans ces romans. D'autre part, le rôle rempli par ces objets pour que s'élabore l'atmosphère de ces « romans ludiques »¹ dessine les contours de ce fantasme, mais surtout l'anime, le réactive, et le met en mouvement, pour le constituer en aire intermédiaire, où il n'est plus logé dans les tréfonds de l'intime, mais pas encore non plus annexé par les normes de la société urbaine et de sa cadence. Cet espace psychique de la vie quotidienne est ainsi une aire transitionnelle, et surtout, de ce fait même, un espace potentiel. Si tout roman est un espace transitionnel, les romans de la quotidienneté le seraient ainsi en quelque sorte au carré. En tant que fiction, mais surtout en tant que jeu avec les codes du romanesque articulé autour des repères et pivots du quotidien que sont les objets, le roman est alors choisi et désiré parce qu'il peut remettre en jeu la vie quotidienne, la faire advenir comme espace de création.

Ainsi, ce qu'Olivier Bessard-Banquy avance de manière générale sur l'art d'Echenoz nous paraît prendre d'autant plus de sens si on localise l'absence et le manque qu'il évoque dans l'espace psychique de la vie quotidienne. Selon l'auteur du *Roman ludique*,

[s]i Echenoz semble donc souvent jouer avec les conventions romanesques comme le chat avec la souris, s'il semble souvent visiter les coulisses de la grande époque romanesque pour y creuser des galeries souterraines menant directement à la scène du récit contemporain, ce n'est pas en souvenir d'un formalisme joueur, par fidélité à un surréalisme ludique. [...] La seule poétique qui vaille à ses yeux, c'est bien celle de l'exploration sensible de l'être absent, du cheminement nouveau de l'existence. S'il fait l'effort de construire des romans, c'est pour mieux montrer comme tout pousse le héros contemporain à croire encore en une logique de l'existence, c'est pour mieux montrer comme tout l'encourage encore à écrire le grand roman de sa vie alors même que tout lui manque pour y parvenir².

Si le jeu est en lui-même le signe d'une expérience de la créativité, Echenoz fait sans doute, grâce au roman, de l'absence une présence, et de la solitude, une plénitude. Ce quotidien *complex* qui toujours échappe mais qui, dans les conditions que nous avons énoncées, s'expérimente grâce au roman, révèle ainsi la similarité de ses traits avec ceux des phénomènes transitionnels définis par Winnicott. Ce phénomène fluide, ce milieu ou cette ambiance dans lesquels on est toujours « quand on est n'importe où », « le nulle part de notre existence moyenne, de notre *habitus* »³, est défini par Blanchot comme « une région, ou un niveau de parole, où la détermination du vrai et du faux, comme l'opposition du oui et du non,

¹ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique – Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard, op. cit.*

² *Ibid.*, p. 184.

³ Michael Sheringham, art. cit., p. 255.

ne s'applique pas, étant toujours en deçà de ce qui l'affirme et cependant se reconstituant sans cesse par-delà tout ce qui le nie. Sérieux sans sérieux dont rien ne peut nous divertir, même lorsqu'il est vécu sur le mode du divertissement [...] »¹. Dans ces conditions, le quotidien peut donc bien être, comme tout phénomène transitionnel, un paradoxe qui ne doit pas être résolu, mais accepté et respecté, « un *champ neutre d'expérience* qui ne sera pas contesté ». C'est l'acceptation de ce paradoxe qui en fait un « espace psychique propre entre le dehors et le dedans, espace virtuel, potentiel, [...] origine de la créativité ».

B. L'espace potentiel de la vie quotidienne : la tâche sans fin d'Echenoz

L'hypothèse d'une vie quotidienne transformée en aire transitionnelle grâce au roman est tout particulièrement fondée par l'analyse des romans de Jean Echenoz. On se souvient que, chez lui, les personnages vivent la plupart du temps le quotidien sur le mode de la routine et de l'accablement face aux contraintes de la vie urbaine, et que c'est essentiellement aux interventions du narrateur que l'on doit l'instauration d'un climat décontracté dans le roman, propice à un retournement du regard sur la réalité, laquelle pivote et se recrée au bénéfice d'une expérience renouvelée de la vie quotidienne. La voix narrative, qui s'appuie sur l'expérience commune pour étayer ses propos et asseoir son pouvoir, incarne mieux que toute autre, par le contrepoint qu'elle instaure avec la diégèse, ce « [s]érieux sans sérieux dont rien ne peut nous divertir, même lorsqu'il est vécu sur le mode du divertissement ». En offrant à ses lecteurs le partage d'une expérience qui se refuse peu ou prou à ses personnages, Echenoz entretient bien « l'illusion qu'il existe une réalité extérieure qui correspond à sa propre capacité de créer »². Une fois les vertus du pacte fictionnel acceptées, et le pouvoir du narrateur à transmettre son expérience du monde reconnu, on peut dire, à propos de la vie quotidienne qu'élaborent les romans d'Echenoz, ce que l'on doit dire de tout objet ou phénomène transitionnel : « *il y a là un accord entre nous et [l'écrivain] comme quoi nous ne poserons jamais la question : "Cette chose, l'as-tu conçue ou t'a-t-elle été présentée du dehors ?" L'important est qu'aucune prise de décision n'est attendue sur ce point. La question elle-même n'a pas à être formulée* »³. Ce n'est qu'à cette condition que la vie quotidienne peut devenir la preuve et le lieu de cette « tâche sans fin » dans laquelle s'est

¹ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, op. cit., p. 361.

² Donald W. Winnicott, op. cit., p. 22.

³ *Ibid.*, p. 23. Les italiques sont de Winnicott. Dans ce passage, il n'évoque pas, bien sûr, l'écrivain, mais le bébé qui expérimente les phénomènes transitionnels.

engagé le romancier, où il invite le lecteur à le suivre en jouant avec lui : l'espace transitionnel ainsi institué permet, selon les mots de Bernard Pingaud, d'apaiser la tension, de « l'apprivoiser en quelque sorte », qui est née de « la mise en relation de la réalité intérieure avec la réalité extérieure ».

Si les personnages d'Echenoz et le contenu narratif de ses romans semblent donc tout d'abord illustrer les propos désenchantés qu'avance le philosophe Giorgio Agamben dans son essai « Enfance et histoire – Essai sur la destruction de l'expérience »¹, l'expérience romanesque que proposent ces mêmes romans en infléchit quelque peu la portée. En 1978, le philosophe italien écrit en effet :

Tout discours sur l'expérience doit aujourd'hui partir de cette constatation : elle ne s'offre plus à nous comme quelque chose de réalisable. Car l'homme contemporain, tout comme il a été privé de sa biographie, s'est trouvé dépossédé de son expérience [...]. Nous savons [...] aujourd'hui, que pour détruire l'expérience point n'est besoin d'une catastrophe : la vie quotidienne, dans une grande ville, suffit parfaitement, en temps de paix à garantir ce résultat. Dans une journée d'homme contemporain, il n'est presque plus rien en effet qui puisse se traduire en expérience : ni la lecture du journal, si riche en nouvelles irrémédiablement étrangères au lecteur même qu'elles concernent ; ni le temps passé dans les embouteillages au volant d'une voiture ; ni la traversée des enfers où s'engouffrent les rames du métro [...]. L'homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d'événements – divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces – sans qu'aucun d'eux ne se soit mué en expérience.

C'est bien cette impossibilité où nous sommes de la traduire en expérience qui rend notre vie quotidienne insupportable plus qu'elle ne l'a jamais été [...]. S'il faut attendre le XIX^e siècle pour rencontrer les premières manifestations littéraires de cette oppression du quotidien [...], c'est que le quotidien, précisément, et non pas l'extraordinaire, constituait jadis la matière première de l'expérience que chaque génération transmettait à la suivante. Aujourd'hui, nul ne semble plus détenir assez d'autorité pour garantir une expérience [...] Ce qui caractérise le temps présent, c'est au contraire que toute autorité se fonde sur ce qui ne peut être expérimenté ; à une autorité que seule légitimerait une expérience, personne n'accorderait le moindre crédit².

L'expérience dont l'homme est, selon Agamben, exproprié, est l'expérience traditionnelle, celle qui « avait pour fin de permettre à l'homme de mûrir, c'est-à-dire d'anticiper une mort conçue comme achèvement et totalisation de l'expérience ». Elle était « quelque chose d'essentiellement fini : quelque chose que l'on pouvait non seulement *faire*, mais *avoir* », un résultat ou un acquis. Or, avec l'avènement de la pensée scientifique et de la

¹ Giorgio Agamben, « Enfance et histoire – Essai sur la destruction de l'expérience », in *Enfance et histoire* [première parution en italien : 1978 ; traduit de l'italien par Yves Hersant], Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002, p. 21-119.

² *Ibid.*, p. 23-26.

philosophie classique, « l'expérience est rapportée au sujet de la science, qui ne peut mûrir mais seulement accroître ses connaissances, elle devient au contraire quelque chose d'essentiellement infini ; un concept "asymptotique", comme dira Kant, c'est-à-dire quelque chose qu'on peut *faire* sans jamais l'*avoir* : la connaissance, précisément, en tant que procès infini »¹. Le constat de la perte de l'expérience dans la vie quotidienne urbaine contemporaine est le prolongement ultime de ce mouvement.

Cette conception de l'expérience, « marquée par le négatif, et échappant à l'appropriation », caractéristique, selon Agamben, de la « dialectique contemporaine »², le philosophe va chercher à la contourner en s'efforçant d'élaborer une nouvelle théorie de l'expérience, qui serait celle de « l'expérience originaire » : « Loin d'être quelque chose de subjectif, [...] [elle] ne pourrait être alors que ce qui, chez l'homme, se trouve avant le sujet, c'est-à-dire avant le langage : une expérience muette au sens littéral du terme, une enfance de l'homme, dont le langage devrait précisément marquer la limite³. » Il peut ainsi affirmer : « *En tant qu'enfance de l'homme, l'expérience est simplement la différence entre l'humain et le linguistique. Que l'homme ne soit pas toujours déjà parlant, qu'il ait été et soit encore enfant, voilà qui constitue l'expérience*⁴. » De ce fait, « [f]aire l'expérience signifie nécessairement, en ce sens, retrouver l'enfance comme patrie transcendante de l'histoire »⁵.

Ce détour par ces investigations et propositions philosophiques de Giorgio Agamben n'a d'autre but que celui de souligner, en contrepoint, la voie différente explorée et proposée par les romans de l'urbanité, notamment par l'œuvre d'Echenoz, laquelle en constitue sans doute la configuration la plus élaborée et en expérimente les modalités les plus variées. Partant implicitement du même constat de la perte de l'expérience traditionnelle, chaque roman d'Echenoz rend sensible ce quotidien dont on ne peut que faire l'expérience, sans jamais l'avoir. Mais si les personnages subissent souvent cette perte de l'expérience traditionnelle comme une fatalité, le roman explore au contraire les vertus fictionnelles et narratives de ce qui est alors institué en espace potentiel : grâce à l'espace créé par le jeu entre une narration à la troisième personne et le discours d'une voix narrative investissant le texte comme une subjectivité en prise avec la vie quotidienne, l'expérience romanesque instaure cette dernière comme le lieu d'une tâche sans fin. Au profit d'un déplacement d'accent, il ne s'agit plus d'abord d'apprendre, par l'expérience, à se préparer à la mort, mais de réussir à se

¹ *Ibid.*, p. 43, pour l'ensemble de ces citations.

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 93. Les italiques sont de Giorgio Agamben.

⁵ *Ibid.*, p. 97.

sentir vivant : accepter d'investir la réalité quotidienne, c'est choisir, grâce au roman, de faire du lieu de la perte une source de créativité qui la conjure.

a) *Lac*, le puits sans fond du manque

Si la vie quotidienne qu'expérimentent et nous font expérimenter les romans d'Echenoz se révèle un véritable espace transitionnel, c'est en grande partie parce que le tissu de voix qui la constitue dans le roman laisse une place décisive à la tonalité euphorique de l'enfance, rendant ainsi le jeu possible, malgré les indices dysphoriques et la tentation dépressive qui parcourent aussi ces romans. Christine Jérusalem a particulièrement bien montré la façon dont s'entrelacent, se corrigent et se complètent la voix de l'adulte, que fait entendre l'ironie, et la voix de l'enfance que laisse résonner le loufoque. Comme elle le rappelle en s'appuyant sur de nombreux exemples, et notamment sur celui des mouches-espions de *Lac*, le loufoque est « un appareillage technique, une prothèse qui fait claudiquer le texte », à l'image de ces mouches, « lestées de leur pesant appareillage », qui ne permettent que l'obtention de résultats dérisoires, soit qu'elles meurent « pulvérisées par un coup de journal ou de talon », soit qu'elles « s'envolent ou n'enregistrent que de l'insignifiant : “bruits de compte-gouttes et de brosses à dents, soupir, interjections brèves” »¹. Relevant aussi une référence à l'un des contes de Grimm, *Le Vaillant Petit Tailleur* derrière une exclamation de Chopin (*L*, p. 110)², et notant que les mouches recueillent parfois « des mots soufflés, mâchonnés dans une langue inconnue de Chopin, lointain idiome d'enfance dans une province glacée » (*L*, p. 120) », Christine Jérusalem précise aussi ceci :

Dans l'œuvre, l'enfance joue un rôle important même si elle surgit plus sur le mode lacunaire de la trace que de la présence efficiente. Jean Echenoz, commentant le réemploi dans *Je m'en vais* d'une phrase de Jarry, parle de “fidélité à l'enfance”. L'enfance ne doit pas être envisagée comme le territoire lénifiant de l'innocence mais bien au contraire dans ses connivences avec le loufoque. Le loufoque n'est-il pas à sa manière la petite ritournelle d'une puérilité perdue³?

Le loufoque n'est pas le seul mode d'inscription de l'enfance dans ces romans, et Christine Jérusalem s'attache aussi à montrer la part que prend ce qu'elle nomme, à la suite du Flaubert d'*Un cœur simple*, une « géographie en estampes », dans l'élaboration de cette atmosphère :

¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, op. cit., p. 35.

² *Ibid.*, p. 38 : « Dans *Lac*, toujours, Chopin s'écrit en attrapant ses mouches “sept d'un coup. Pas trop mal”, formule qui fait allusion au conte de Grimm ».

³ *Ibid.*, p. 38.

En offrant au lecteur tout au long de son œuvre diverses images de bateaux, d'aventures et de coïncidences improbables, Jean Echenoz fait entendre une voix sourde qui contrebalance la transparence acérée de ses intrigues ironiques. Cette voix, c'est celle de l'enfance, du merveilleux, de la "géographie en estampes". À la ligne ostentatoire de la réécriture générique, qui s'effectue dans le sens de la dissonance et de la distance, répond la part secrète, intime, de la réécriture intertextuelle qui réaffirme clandestinement les droits d'une lecture naïve et enfantine déjà perçue par le jeu loufoque précédemment mis au jour¹.

Ce goût pour le merveilleux et l'extravagant se manifeste, selon la critique, « dans l'usage équivoque des stéréotypes, dans la distribution des coïncidences et dans la promotion d'un certain type d'édifices », les passages :

Dans le cas des romans de Jean Echenoz, où le stéréotype coïncide avec une logique générique, (roman policier, d'aventures ou d'espionnage), le lieu commun possède non seulement une fonction phatique mais aussi une fonction expressive plus profonde, plus secrète et plus intime, liée aux souvenirs de lectures d'enfance. [...] L'émerveillement lié aux lectures puérides, dans son double mouvement de surprise et d'admiration, retentit sourdement dans les profondeurs du texte. Le stéréotype acquiert presque une valeur de fétiche car il constitue le support de la puissance magique accordée aux romans d'aventures lus pendant l'enfance. Parce qu'il peut glisser vers le mythe, le stéréotype ressuscite sur un mode quasiment nostalgique l'émerveillement premier des lectures originelles².

Les hasards romanesques, quant à eux, « hasards miraculeux ou merveilleux », se révèlent fréquemment les moteurs d'une action régie « par une esthétique de la coïncidence qui souligne avec jubilation les hasards extravagants appartenant aux vieux codes romanesques »³, et élaborent une esthétique semblant outrepasser la limite du vraisemblable. Les lieux de passage sont eux aussi de véritables « embrayeurs romanesques », qui « érige[nt] l'aléatoire en figure providentielle »⁴. Et comme le souligne Christine Jérusalem, il y a « presque une pointe de nostalgie dans l'évocation de cet espace déréalisé comme une chausse-trappe théâtrale. [...] On le voit, le passage secret restaure un mode de déplacement euphorique. [...] Se dessine en coin l'image d'un écrivain prestidigitateur qui réenchante la fiction en donnant de l'éclat aux plus vieux oripeaux romanesques »⁵.

Ces éléments constitutifs de l'atmosphère d'enfance qui nimbe les romans d'Echenoz malgré leur inscription dans un univers quotidien contemporain, urbain et adulte, sont particulièrement importants pour comprendre la façon dont la vie quotidienne, grâce au

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 50-51.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ *Ibid.*, p. 55-56.

roman, se mue en espace potentiel. C'est en partie grâce à eux que le « roman ludique » échenozien, souvent caractérisé par son ironie et sa virtuosité, élabore un jeu qui n'est pas, selon la distinction winnicottienne, un simple *game* mais un véritable *play*, et même plus encore une expérience du *playing*¹.

Le manque et la perte qui se terrent au creux du quotidien ne peuvent en effet se représenter, mais seulement s'expérimenter et tenter de se dire. Dans *Lac* par exemple, que son titre suffit à rendre emblématique des voies détournées pour dire le manque (*lack*), la disparition d'Oswald, mari de Suzy Clair et père de Jim, est ainsi évoquée : « Oswald s'est évaporé sans laisser aucune trace, comme un galet commun qui tombe dans l'océan, la nuit, personne n'est là pour témoigner de sa chute imperceptible dans le battement des eaux noires, de son clapotis nul dans le fracas, c'est comme si rien ne s'était passé. » (*L*, p. 33). Puisque personne n'est là pour témoigner, personne ne peut raconter cette perte. Sans un bruit, elle s'est pourtant infiltrée dans « le battement des eaux noires », qui pourrait aisément métaphoriser les profondeurs de l'inconscient. Le roman pourra-t-il dire l'absence, à défaut d'en témoigner ? À la représentation impossible, ne peut se substituer que l'expérience de ce manque, autour duquel ne cesse de tourner le roman pour le rendre sensible et lui ôter son caractère pétrifié de « galet commun ».

C'est encore à la pétrification que semble devoir résister la parole romanesque lorsque le narrateur évoque le retour de Chopin et du colonel Seck (dont le nom suggère toute l'aridité) après leur entrevue à Rungis : « Sur l'autoroute du retour aussi davantage de poids lourds circulaient, [...] mais ensuite dans Paris c'était assez désert. Et le long des avenues pétrifiées, le moteur du coupé résonnait plaintivement sur les façades de pierre comme un homme gémit seul entre quatre murs nus. » (*L*, p. 81). Ce n'est que par l'entremise de la créativité du narrateur, que traduit cette comparaison assez inattendue, que se fait entendre une plainte enfin autorisée à se dire. Le présent, de vérité générale ou d'habitude, autour duquel s'organise la comparaison, rend d'autant plus saisissante et quasi actuelle l'expérience qu'elle évoque, si bien que le comparant paraît constituer le véritable prédicat de la phrase. La

¹ Dans sa préface à *Jeu et réalité*, Jean-Bertrand Pontalis explicite ainsi cette distinction : « Il n'en reste pas moins que l'auteur de ce livre, qui est anglais et même très anglais [...], tient pour essentielle la distinction entre le jeu strictement défini par les règles qui en ordonnent le cours (*game*), et celui qui se déploie librement (*play*). [...] C'est son expérience très personnelle de l'analyse qui fonde en définitive la double différence entre *game* et *play* d'une part, *play* et *playing* d'autre part. [...] Nous avons été frappé, tout au long de ce livre, par la fréquence des participes passés substantivés. *Playing* n'est que l'un d'entre eux. Certes, la langue anglaise non seulement autorise un tel usage mais y a facilement recours. Mais ici ils figurent dans l'énoncé de nombreux chapitres et surtout se retrouvent chaque fois que l'auteur entreprend de se démarquer des concepts en usage [...]. Autant de termes qui indiquent un mouvement, un processus en train de s'effectuer, une capacité [...] et non le *produit fini*. », *op. cit.*, p. IX.

relation de cet épisode de retour en voiture, à première vue d'ordre narratif, permet au roman d'évoquer obliquement la solitude, d'arracher le sentiment de perte à la pétrification, et de retourner le manque en source d'inventivité. De la même façon, le personnage de Suzy, qui a donc perdu son mari, a aussi à peu près perdu le souvenir de son enfance, de sorte que l'un des enjeux du roman pourrait bien être de redonner des couleurs à ce qui ne paraît plus suffisant pour qu'elle se sente vivante : « L'enfance de Suzy Clair, quand elle n'était encore que Suzy Moreno, c'était Blois. Blois n'était plus à présent qu'un petit souvenir en noir et blanc surexposé, quoique très jeune Suzy fût devenue la princesse de la Zup » (L, p. 23). Si la vie quotidienne de Suzy ne peut pas vraiment se nourrir de ses expériences d'enfant, c'est peut-être qu'aucun lien symbolique n'a pu être maintenu avec cette époque : aucun objet ne lui a été transmis, qui puisse constituer une preuve de ce qu'elle a vécu, si ce n'est « une grande malle d'osier [qui] provenait de la boucherie d'un oncle, promue au rang de chevet : après n'avoir connu que l'acide univers de la sciure et du froid, du carreau gras, sans autre perspective que renfermer des linges et des couteaux sanglants tout au long de sa vie d'objet, pour cette malle à présent c'était une chaude retraite inespérée, bourrée de confortables vêtements d'hiver [...] » (L, p. 29). Le narrateur paraît déplacer l'intérêt de la vie de Suzy à la vie de l'objet, mais en pointant le caractère inattendu du recyclage opéré sur la fonction de cette malle, il souligne le caractère initialement morbide de l'héritage. De plus, cette « chaude retraite inespérée » se dénonce rapidement comme un leurre, puisque l'idée de chaleur de l'environnement quotidien est rapidement discréditée lorsque Suzy s'installe dans son nouvel appartement, attendant un mari qui ne viendra jamais : « Elle avait allumé la chaudière en arrivant, pourtant, mais l'air ambiant restait fraîchement déménagé, et le début de tiédeur sonnait creux parmi les housses, les caisses, les meubles en transit. » (L, p. 31). La synesthésie à travers laquelle se manifeste l'empreinte de la voix narrative réinscrit le vide au cœur de l'espace domestique et intime, et nous rappelle que c'est bien au cœur du quotidien que se révèle le manque.

En premier ressort, ce qui est perdu pour tous, c'est bien sûr l'enfance. Le premier miracle du romanesque est de permettre d'en retrouver le meilleur, l'euphorie, le plaisir du jeu. Face à ces personnages d'adultes qui ont perdu le contact avec leur enfance, ou dont le pouvoir créateur de l'enfance est annihilé, la figure de l'enfant qu'incarne Jim permet d'envisager le bénéfice qu'il y aurait à renouer avec son aptitude à évoluer dans l'espace transitionnel du jeu. Alors que chaque personnage adulte est caractérisé assez directement par

sa solitude¹, rien n'est dit du manque que connaît nécessairement l'enfant dont le père a disparu peu après sa naissance et qui vit seul, depuis, avec sa mère. Ainsi, lorsque l'amoureux transi de Suzy, le dévoué Frédéric qui l'aide à éclaircir le mystère de la disparition d'Oswald, s'exclame : « Vous en connaissez beaucoup, des types qui passent leur vie à chercher le mari de la femme de leur vie ? » (*L*, p. 64), l'adjectif aux connotations puériles que choisit le narrateur pour décrire ensuite son « expression boudeuse » (*L*, p. 64) nous fait immédiatement penser à la situation dans laquelle pourrait se trouver l'enfant, lequel semble effectivement condamné à devoir toute sa vie chercher le mari de sa mère. Or, deux passages seulement mettent en scène l'enfant de six ans : dans le premier, « [v]êtu d'un survêtement vert pomme où se lisaient le long de la cuisse les mots *Carolina Moon* en jaune, le jeune Jim Clair était installé seul dans la cuisine, devant une solution de céréales et une cartouche de biscuits au chocolat. Il rendit son salut à Chopin, lui montra la cafetière et se replongea dans un Super Picsou Géant. » (*L*, p. 48). Dans le second, « le silence [...] règn[e], Jim s'étant coupé du monde et de ses relents de lotion derrière un Pif Super Comique. Après quelques vaines tentatives de contact avec lui, Frédéric s'était rabattu sur le téléviseur muet » (*L*, p. 62-63). Jim connaît les joies des lectures enfantines, et de l'absorption dans un espace psychique intermédiaire ludique où tout est possible, où la solitude est abolie, et où il lui est permis dans les deux cas d'ignorer la présence de l'homme venu s'immiscer dans son univers quotidien. Seul l'en extraira la perspective d'un « jeu télévisé repéré comme rigolo » (*L*, p. 63), qui l'incite à monter « brusquement et démesurément le son » (*L*, p. 63), moyen détourné de faire entendre sa plainte, puisque le programme en question n'a rien de véritablement comique : il fait résonner dans la pièce et dans le roman la problématique du couple parental idéal : « ET QUELLE EST LA PROFESSION DE VOS PARENTS, FABIENNE ? EH BIEN MON PÈRE EST AGENT DE MAÎTRISE ET MA MÈRE EST AU FOYER. FORMIDABLE, FABIENNE, C'EST MAGNIFIQUE [...] » (*L*, p. 63).

L'évocation de ces lectures enfantines peut aussi être lue comme un clin d'œil idéologique du narrateur, abolition des lignes de démarcation entre l'Est et l'Ouest, réalisée

¹ Dès les premières pages, c'est en référence à sa solitude qu'est évoqué l'espion Vito : « Le téléphone s'installait impérieusement, prenait toute la place dans le studio trop étroit pour deux, les sonneries sciaient l'espace en se chevauchant, reliées par leur écho en traits d'unions » (*L*, p. 7-8) ; « Et tirant de cet emploi de quoi vivre juste juste avec le cinéma de temps en temps, la lecture des journaux, des hebdomadaires de télévision, Vito consacrait le reste de sa vie à tenter d'oublier Martine. » (*L*, p. 15). Du héros, on sait aussi ceci : « Un autre surlendemain matin, Chopin se tenait chez lui, comme toujours pas trop loin de la fenêtre, inactif comme souvent tôt le matin, seul comme la plupart du temps. // Seul : tour à tour Carole et Marianne avaient vécu ici, pour en partir assez découragées au bout de quelques jours ou quelques semaines, revenant ensuite régulièrement. » (*L*, p. 52).

grâce aux lectures d'un enfant qui se régale et s'amuse tout autant des aventures de la figure de l'Amérique et du capitalisme représentée par « Oncle Picsou », que de celles de « Pif », le chien malin mis en scène dans l'illustré lié au Parti Communiste Français. Subversion opérée par un enfant, et d'autant plus remarquable qu'elle prend place dans un roman d'espionnage qui rejoue sur le mode dérisoire la guerre des services secrets¹, les mouvements de transfuges Est/Ouest, et la sollicitation de gadgets éculés censés donner l'avantage lors de ces opérations². Miracle des lectures enfantines, et miracle aussi du romanesque puisque, publié en 1989, *Lac* anticipe de quelques mois seulement la chute du Mur de Berlin... Mais le passage de « Super Picsou Géant » à « Pif Super Comique » redonne aussi le dernier mot au plaisir des objets et du bricolage. Le second illustré est, en effet, plus connu sous le titre de *Pif Gadget* qui, comme son nom l'indique, offrait aux enfants un gadget à bricoler en accompagnement des histoires qu'il proposait. Or, avant de vivre de sa plume, Jean Echenoz a travaillé pour *Pif Gadget* :

J'ai vraiment travaillé à *Pif Gadget*, mais c'est beaucoup moins romanesque que vous l'imaginez. En fait, chez *Pif*, ils me confiaient des gadgets et moi je devais trouver des enfants pour les leur soumettre. Alors voilà, je leur présentais les gadgets, et les enfants me donnaient leur avis, quoi. Mais ce n'était pas moi qui testais les gadgets, malheureusement. Ça, j'aurais beaucoup aimé le faire mais moi je travaillais, comment dire, en aval, je n'étais pas dans la production³.

Ce que Jean Echenoz n'a pu accomplir dans le monde réel, ce qui était malheureusement, selon lui, « beaucoup moins romanesque » qu'on ne pense, va devenir possible grâce à *Lac* et à sa prolifération de gadgets. Comme il était de notoriété publique que les gadgets de *Pif* tenaient malheureusement rarement leurs promesses, et que ces dysfonctionnements toujours possibles constituaient leur principal attrait, les gadgets bricolés par l'auteur-narrateur de *Lac* en sont un équivalent exact. Le « Pif Super Comique » de *Lac* est donc en quelque sorte une métonymie du roman lui-même, un livre avec objets détraqués. L'enfant absorbé dans la lecture de *Pif*, qui comble son manque et conjure sa solitude grâce à des livres que la mémoire collective associe aux gadgets, devient alors aussi une figure du narrateur ou même de l'auteur. Les romans du quotidien sont ainsi l'équivalent, pour les

¹ Jean Echenoz, *Lac*, op. cit., p. 73: « Très vite, comme d'habitude, Chopin n'éprouvait plus tellement de plaisir à rechercher le micropoint dans le texte du tract, à le détacher, le développer, l'agrandir puis le décrypter ; on se fatigue même de l'espionnage, très vite. C'est qu'il y a des longueurs, des corvées dans ce métier : par exemple il faudrait encore tuer quatre heures avant de se rendre à la nouvelle convocation du colonel, assez loin en banlieue. »

² *Ibid.*, p. 60 : « Vous plaisantez, dit Chopin, c'est complètement dépassé. C'est des techniques du temps du général Walthers, ça. On fait beaucoup mieux de nos jours. »

³ Jean Echenoz, « Écrire c'est forcément bruyant », propos recueillis par Aurélie Djian, *Le Monde* 2, n°126, supplément au *Monde* n°19119 du samedi 15 juillet 2006, p. 12.

adultes, écrivains ou lecteurs, de l'espace transitionnel que constituent pour Jim ses illustrés. À un quotidien pauvre (puisque il est caractérisé par le manque et la perte), le roman(esque) oppose une quotidienneté riche (pleine d'invention, et pleine d'objets), et permet à l'auteur, tout autant qu'il le propose au lecteur, d'en faire aussi l'expérience.

Le bénéfice qu'il y aurait à évoluer dans l'espace intermédiaire du jeu, où le manque se renverse en source d'invention en opposant à l'implacabilité du réel la souplesse d'une relation perpétuellement renouvelée au quotidien, est ainsi acquis grâce au roman. Si, dans *Lac*, la vie quotidienne n'est pas pétrifiée par le manque, c'est que le roman en explore toutes les facettes, sans rester fixé sur l'une de ses formes. Il manque une femme aux hommes du roman, un mari à Suzy, un père à l'enfant... À la seule réflexion de ces lacunes, le roman préfère la projection de l'imaginaire et la mobilité psychique. C'est en effet précisément dans la vie quotidienne que se manifeste, grâce à la voix narrative, le potentiel d'invention à l'œuvre dans le roman. La solitude et la précarité attachées au monde du travail deviennent ainsi sous ce regard porté à la métaphore et à l'hypallage, l'occasion d'évoquer « quelques brochettes d'intérimaires [qui] ingèrent de silencieux yaourts » (*L*, p. 20). Peu avant, le narrateur nous avait fait part de son expérience de marcheur sur les Champs-Élysées, capable de rendre compte de la diversité des pratiques des passants par temps de pluie : « Lorsqu'il pleut trop sur les Champs-Élysées, les hommes qui ont un peu de temps cherchent un coin sec en attendant que ça passe. Leurs abris sont des abribus ou des galeries marchandes, des entrées de cinéma, des marquises. » (*L*, p. 18). Il se pose en observateur aguerri et nous rappelle pourtant très rapidement que cet effet de regard est le fruit d'une expérience, et non la relation de ce qu'il verrait au moment où s'effectue la description : se posant passant parmi les passants lorsqu'il déclare que, « [d]epuis le seuil de chez Mercedes, on voit bien que la pluie s'est calmée puisque au dehors le monde ressurgit par dizaines, cinquantaines de silhouettes avec tous les milliers qu'on pressent alentour » (*L*, p. 19), il se rappelle immédiatement au lecteur comme narrateur omniscient et omnipotent, puisque la survenue de Franck Chopin s'accompagne d'une description qu'un passant ne pourrait faire : il est en effet, nous précise-t-il « vêtu de son costume pâle qu'on ne voit pas sous l'imper bleu marine » (*L*, p. 19). Façon de dire, sans doute, que si on ne le voit pas, on peut cependant le supposer et l'imaginer, à condition de vouloir bien adopter un regard qui transfigure la surface des choses à laquelle s'arrête la perception routinière du quotidien. D'ailleurs, la phrase suivante pourrait désigner cette profession de foi poétique et éthique : « Au-dessus de lui, dans le ciel bas qui se dégage, deux gros nuages de zinc pèsent comme des outres, d'où

paraissent échappés quelques petits furtifs en pur coton. » (*L*, p. 19). C'est parce que la pesanteur de l'atmosphère est déjà ébranlée grâce à la comparaison des nuages avec des outres, que peuvent s'envisager des échappées légères, aériennes et animées. Le verbe « paraître » est ici le signal de l'entrée dans le monde de cette illusion qui fait toute la valeur de l'espace potentiel de Winnicott.

Les reflets ne manquent pourtant pas, dans *Lac*, mais ils sont toujours des trompe-l'œil, à l'instar de tout ce qui se présente comme transparent. Le lac, au premier chef, reflète le passage des avions au-dessus de lui, mais il n'est qu'un lac construit de toutes pièces, qui comble artificiellement le vide initial du lieu : « Il n'y avait pas de lac ici, dans le temps, c'étaient de grandes carrières de sable qu'on a comblées. On a mis de l'eau dedans, posé des barques dessus, on a gardé un peu de sable pour inventer une plage non loin de laquelle on a planté dans l'eau un mât de fort diamètre hérissé de plongeoires, de platte-formes et d'échelles métalliques, et qui a l'air d'un derrick peint en blanc. » (*L*, p. 181). Le reflet n'est qu'un leurre destiné à masquer le vide. Au final, on doit admettre que « [n]et, monochrome et bien rangé, ce décor paraissait aussi faux qu'une toile peinte ou qu'une transparence » (*L*, p. 182). La transparence de la vie d'Oswald Clair est d'ailleurs inversement proportionnelle à celle que suggère son nom. Et si Suzy porte des « boucles d'oreilles réfléchissantes » (*L*, p. 47), de « petits losanges de miroirs fixés à ses oreilles » (*L*, p. 24), si elle s'entoure essentiellement d'objets transparents pour travailler, installée à son bureau, « deux tréteaux de fer supportant une grande vitre épaisse où se tenaient des objets également transparents – la brique en verre du cendrier, l'eau minérale en litre plastique [...] » (*L*, p. 84), « le bruit de la ville » lui parvient néanmoins à « travers les fenêtres fermées », « comme la sourdine d'un monstrueux piano répétitif ». Ce bruit de fond est transpercé des « motifs cliquetants et véloces, aigus et précis », en particulier des « bris de glace de la miroiterie » (*L*, p. 84), lesquels sonnent le glas de la prétention à une réflexion du monde où s'éluderait l'investigation de la psyché. Autrement dit, tout miroir au bord du chemin qu'il paraît être, le roman est toujours exploration et revivification du fantasme. Ce n'est pas sans raison que ce bris de glace sanctionne aussi la réalisation routinière de leur travail par les ouvriers de cette miroiterie, dont le narrateur précise qu'ils « transportaient de longues psychés sans se regarder dedans, sans plus vouloir s'intéresser à la réflexion de leur personne, de leur travail et de tout ce qui s'ensuit. » (*L*, p. 50). Pris dans la routine de leur travail, ils n'ont ni le temps, ni la disponibilité, ni le désir de se confronter à leur propre psyché. La syllepse de sens que constitue ici la « réflexion » rappelle que ce qui semble seulement refléter, peut parfois se

muer en une investigation plus profonde si on accepte de déjouer le trompe-l'œil, ou de faire l'expérience de l'au-delà du miroir.

Le plein, le comble ou le lisse, dont les reflets chatoyants scintillent comme des leurres, doit être déconstruit, brisé, pour que le manque soit reconnu et transformé en source de créativité, et pour que l'invention se substitue à la compensation. La saturation du texte par les objets pourrait en effet n'être qu'une façon de compenser le vide par le plein. C'est le jeu qui s'instaure avec et grâce à eux dans le roman qui permet d'envisager plutôt l'idée selon laquelle l'expérience du manque stimule l'activité fictionnelle au lieu de la pétrifier. Dans l'espace potentiel de la vie quotidienne qu'élabore le roman, le « Comment vivre ensemble » de Barthes, que sous-tendait le fantasme idiorrythmique, trouve ainsi une autre de ses formulations, puisque il pourrait aussi bien s'agir d'expérimenter les manières de vivre avec la présence d'une absence.

L'expérience romanesque configure et narrativise « *cela* qu[e la littérature] ne peut dire », selon la formule de Bernard Pingaud. Chez Echenoz, *cela* prend corps dans l'espace de jeu qui se crée entre le contenu diégétique et la présence constante et faussement nonchalante d'un narrateur dont la voix est celle d'un homme d'expérience plutôt que de savoir, et qui peut donc laisser libre cours à son imagination et à ses capacités projectives pour transmettre cette expérience. Mais que trouverait-on derrière ces trompe-l'œil et ces fausses transparences, qui donnerait tout son poids à l'absence ? Que reconfigure finalement l'expérience romanesque ? Sans qu'il soit nécessaire de s'interroger sur ses sources, on peut s'étonner de la dissémination, dans ce roman, du champ lexical de la faute et de la culpabilité. Chopin et le colonel Seck ont en effet rendez-vous dans une « chapelle expiatoire » (L, p. 40), visiblement érigée pour laver le régicide, puisqu'elle est au centre du « square Louis-XVI ». Dès la deuxième page du roman, les « blondes platines » étaient quant à elles « crucifiées au papier peint » (L, p. 8) de Vito. Mais surtout, le chapitre 12 s'ouvre sur une étonnante description d'un jeu auquel se livrait Suzy lorsqu'elle était enfant : « Suzy, bien sûr, n'était pas folle quand elle était petite, c'est juste qu'elle baptisait les organes de son corps : son estomac s'appelait alors Simon, son foie Judas, ses poumons Pierre et Jean. » (L, p. 82). Commentant ce dernier passage, Christine Jérusalem s'attarde surtout sur le choix des prénoms Pierre et Jean, à propos desquels elle fait remarquer que le second est aussi celui de l'auteur et que le premier lui est souvent associé, comme dans le cas du personnage de Jean-Pierre Poussin dans *Un an*. Selon elle, ils sont ainsi des « [p]rénoms-poumons qui donnent à

la phrase son souffle, qui règlent sa respiration et lui fournissent... l'inspiration »¹. Il nous semble, pour notre part, surtout remarquable que cette phrase unisse organiquement le titre du roman de Maupassant, dont la célèbre préface où se définit l'esthétique du réalisme subjectif est intitulée « Le Roman », et les prénoms de deux figures évangéliques majeures de la faute et de la trahison. Le triple reniement de Simon-Pierre et le baiser de Judas semblent attacher indissolublement le thème de la culpabilité à celui de la forme romanesque. On pourrait ajouter, quoique le lien puisse être fortuit ou au mieux inconscient, que *Pierre et Jean* est précisément le roman à partir duquel Bernard Pingaud développe le plus minutieusement son analyse de la relation entre le romanesque et le fantasme et met en évidence l'importance du thème œdipien du roman familial, de celui du double, de la bâtardise et de la culpabilité qui lie le tout². Si la présence de l'absence dans la vie quotidienne constitue bien l'une des données fondatrices de l'espace potentiel qu'élabore le roman, le sentiment de culpabilité pourrait aisément constituer le fantasme d'une éventuelle responsabilité dans cette absence-là, qu'il faudrait liquider ou conjurer. On trouverait sans doute d'autres sources possibles de cette culpabilité en puisant dans les scènes freudiennes archétypiques : l'évocation de ce jeu de Suzy, précédé de la formule dénégatoire, « Suzy, bien sûr, n'était pas folle quand elle était petite, c'est juste qu[e] », est immédiatement suivie de l'allusion parodique à une quasi-scène primitive : avant de connaître son mari, Suzy a en effet eu deux peintres pour amants, dont le second, Eliseo Schwartz l'a peinte nue sous la douche :

Oswald ne saurait jamais, au fil des déménagements, où suspendre les portraits qu'ils avaient faits de Suzy. [...] [C]ela se compliquait avec l'œuvre de Schwartz, un nu sous la douche qu'Oswald refusait d'exposer dans le séjour, pas plus que dans la chambre ni dans la salle de bains naturellement. Suzy ainsi regardée par ses anciens amants, au vu de tout le monde et sous les yeux d'Oswald, le couple Clair trouvait cela très encombrant mais s'entendait aussi pour ne pas s'en défaire. (*L*, p. 83).

Peu importe, à vrai dire, les motifs de culpabilité que nous propose le roman. L'essentiel est ici de comprendre que l'aire transitionnelle qu'est devenue la vie quotidienne grâce au roman permet de retourner le sentiment destructeur qu'est la culpabilité, en un affect créateur, une pulsion de mort en une pulsion de vie. L'espace potentiel remet de la sorte en jeu la vie quotidienne en lui donnant du jeu et en y permettant le jeu. Ainsi, alors que le roman paraît se clore, pour Chopin, dans la solitude où le lecteur avait trouvé le héros, et semble seulement entériner ses échecs et valider le manque qui l'habitait jusque-là, les

¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, op. cit., p. 157.

² Bernard Pingaud, « Pierre e(s)t Jean (à propos du roman de Maupassant) », in *L'Expérience romanesque*, op. cit. p. 144-181.

dernières lignes de *Lac* laissent entrevoir une autre issue possible. Maintenant que Suzy a retrouvé Oswald, il ne reste plus au demi-espion qu'à se faire déposer en voiture chez lui par Maryland :

Tout au long du boulevard de Courcelles jusqu'à la place des Ternes, Chopin prémédita ce qui devrait se passer pour lui toute la soirée, seul à côté de sa fenêtre. Une boîte de conserve et puis un peu de stilpon, ensuite le film à la télévision, Marianne qui souhaiterait une bonne nuit au pays, puis on finit toujours par aller se coucher. Et le lendemain matin le courrier habituel, les tracts et la brochure, la carte postale : l'océan d'un côté, de l'autre un texte bref : Attends-moi. Suzy.
– C'est bon, dit-il, ça va. Laissez-moi là. (*L*, p. 188-189)

En glissant du conditionnel présent et d'une rêverie clairement attribuée à Chopin, à un indicatif présent conjugué avec le pronom indéfini « on », avant de s'engager dans une phrase simplement nominale, incertaine sur ses conditions d'énonciation et son degré de virtualité ou de réalité, le narrateur paraît se livrer à une véritable prolepse plutôt qu'à la transcription d'une simple rêverie. Il ménage ainsi la victoire du romanesque et achève de liquider les relents mortifères du fantasme d'abandon auquel se confronte chacun des personnages. Dans l'espace potentiel du roman, la vie quotidienne réinventée peut prendre *in fine* les contours d'une solitude définitivement conjurée. Si l'on peut voir là l'un des pouvoirs habituels de la fiction, on doit cependant considérer que c'est aussi plus particulièrement celui du roman, puisque ce potentiel tient tout entier aux vertus de la polyphonie, et à l'espace transitionnel aux contours incertains qu'elle instaure entre le personnage et la voix narrative.

b) *Nous trois*, du même à l'autre

Pour résister à la pétrification, la solution diégétique et symbolique adoptée dans *Nous trois* est encore plus radicale, puisque le roman s'articule autour d'un terrible tremblement de terre suivi d'un raz de marée, lequel achève de dévaster la ville de Marseille où se trouvaient deux des personnages principaux du roman. Telle qu'elle nous est décrite avant le séisme, la ville semble bien mériter d'être mise sens dessus dessous : « Avant la catastrophe, l'entrée de Marseille présentait quelques longues pentes abruptes de part et d'autre de l'autoroute. Pentes garnies de barres locatives délavées, gros hôpital blême surplombant une pluie de pavillons crépis, mairies d'arrondissement préfabriquées, pas mal de jardins potagers et de parcelles constructibles. [...] Encore quelques terrains vagues, mais aussi deux ou trois grandes surfaces sur champ de caddies. » (*NT*, p. 31). L'air « blême » de l'hôpital et la présence écœurante de bâtiments officiels préfabriqués sont cependant peu de choses au regard de la

présence latente de la maladie, signalée par un ensemble de manifestations dermatologiques qui ont progressivement envahi l'atmosphère du roman jusqu'au séisme. Lorsque DeMilo regardait « le ciel, devenu fort pâle », il y remarquait « d'inhabituelles traînées rougeâtres [qui] évoquaient une espèce d'eczéma, une dermatose ou quelque chose. Pas très joli. » (NT, p. 50). Il reconnaîtra plus tard que ces symptômes célestes auraient dû l'alarmer, puisque « [c]es vilaines rougeurs vers le sud depuis le début de la semaine, irritations locales sur fond trop blême, tout cela ne présageait rien de bon » (NT, p. 86). Lorsque Meyer s'était réveillé aux côtés de Marion Morhange, il avait immédiatement avisé « sur son épaule une petite marque ovale de cutiréaction », (NT, p. 51), qui peut signaler la sensibilité à certains allergènes. C'est encore une image cutanée qui vient à l'esprit du narrateur lorsqu'il évoque le climat dans lequel se déroule le petit-déjeuner de Meyer et Marion Morhange chez Nicole : « Sous l'eczéma de cigales qui dévoraient l'air chaud, les appels cafardeux de mouettes en manque, le breakfast émettait de petits éclats discrets, fractures de toasts et bris de biscottes, percussions mates faïence-inox » (NT, p. 53). Si l'on en croit les analyses du psychanalyste Sami-Ali, dont les travaux sur le « banal » trouvent l'origine dans les investigations d'une clinique psychosomatique, laquelle prête une attention particulière aux pathologies nées des efforts d'adaptation à la réalité, l'existence chronique de ces manifestations cutanées est fréquemment la trace d'un conflit psychique où se joue, du fait de la répression insoutenable d'affects, la lutte avec le banal, et le risque de sa victoire, au moins provisoire¹. À défaut d'une désignation explicite des sources du mal auquel se confronte l'écriture romanesque, on peut au moins caractériser la première partie de *Nous trois* comme le fait Meyer lorsqu'il s'aperçoit, en entrant dans une basse-cour, « qu'une atmosphère inquiète » y pèse, et que « [t]out cela respir[e] moins une peur précise – les mauvais traitements, les garçons-bouchers, les fours à micro-ondes – qu'un profond malaise flou » (NT, p. 35). Lorsqu'il arrive chez Nicole, le plus grand calme et la plus complète douceur de vivre au quotidien semblent régner, puisqu'« [u]n disque de musique tropicale molle tourne à bas bruit, un fond de zéphyr

¹ Sami-Ali, *Le Banal*, op. cit., p. 16-17 : « Mais il y a pareillement une pathologie du banal dans laquelle la subjectivité, sans pouvoir se nier dans son objet, se trouve niée par son objet. Pathologie du conformisme social s'accompagnant d'une relative perte d'intérêt pour tout ce qui n'est pas réel et trahissant une sensibilité marquée par les efforts d'adaptation. Or, immanquablement, il s'agit d'une adaptation qui s'opère par le refoulement réussi de toute activité de rêve et qui modifie durablement l'organisation caractérielle. Aux moments de crise, cette organisation se maintient en même temps qu'elle favorise l'apparition de maladies véritablement organiques. La somatisation ici fait un avec le maintien du refoulement caractériel, lequel renvoie, d'une part, au caractère et non à la névrose de caractère et, d'autre part, à la difficulté particulière de recourir à l'imaginaire auquel donne accès la projection. L'analyse s'attaquant une fois de plus à la structuration de l'espace et du temps met en évidence un décalage compensé entre des possibilités imaginatives réduites et les tâches adaptatives auxquelles on doit faire face. » C'est la compensation de ce décalage qu'expriment les manifestations somatiques cutanées, comme le montrent notamment les cas rapportés dans Sami-Ali et alii, *Manuel de thérapies psychosomatiques*, Paris, Dunod, 2001.

donne un peu d'air marin, l'iris et le seringa respirent lentement, profondément » (*NT*, p. 38). Mais la précision immédiatement apportée à l'évocation de cette sérénité la rend d'emblée un peu suspecte : elle semble au narrateur « très loin des guerres et du fracas des bombes, loin du cliquetis des armes automatiques, des grenades offensives et de l'artillerie lourde ; ni pleurs ni plaintes entre les pots de verveine, les transatlantiques à rayures, les parasols à pois ; la paix » (*NT*, p. 38). Rapportée aux grands drames de la violence humaine, cette vie quotidienne ne mérite effectivement pas qu'on s'en plaigne. Pourtant, le banal et la pétrification de la vie et des affects naissent précisément de ce que la plainte, quelle qu'elle soit, ne s'autorise pas à se dire. D'ailleurs, cette apparente harmonie est discrètement corrigée par le dernier élément du décor : « Deux bracelets de fer maintiennent le béton corrompu d'un pilier » (*NT*, p. 38). Au motif de la corruption, qui a fort à voir avec celui de la maladie, s'ajoute celui des menottes et de la prison, lesquels suggèrent sans doute la force coercitive qui enferme la plainte dans le non-dit.

L'atmosphère ludique de l'enfance est d'ailleurs pratiquement absente de cette première partie du roman, de sorte que le lecteur lit d'abord, nous semble-t-il, avec une certaine incrédulité la succession étrange de ces chapitres aux narrateurs mal identifiés, et aux perspectives narratives assez obscures. Les tourments de l'inconscient de Louis Meyer sont néanmoins évoqués sur un mode assez léger peu avant le séisme, grâce au récit de l'un de ses rêves, « une sale histoire d'échafaudage ou d'échafaud, de plans qu'un nain consulte par-dessus son épaule » (*NT*, p. 51). Entre l'échafaud castrateur et l'échafaudage d'un plan, qui pourrait bien être celui du roman, s'immisce le motif du nain, lequel peut certes facilement trouver des connotations sexuelles cohérentes avec la peur de l'échafaud, mais permet aussi d'amorcer l'isotopie foraine que tissera ensuite le roman. Grâce à la mention de ce rêve, cette isotopie, on le voit, est d'emblée associée au domaine de l'espace psychique. Aussi est-ce à travers elle que se signalera l'entrée dans une aire transitionnelle qui permet de conjurer la peur en jouant précisément à se faire peur, dans l'espace potentiel sécurisé de l'illusion, où le vrai et le faux n'ont plus à être interrogés.

Pour l'instant, Meyer en est réduit à adopter des stratégies toutes perecquiennes pour stabiliser artificiellement son rapport au monde et au quotidien, puisqu'il lui faut retrouver « dans lequel des deux cent cinquante lits de sa vie » (*NT*, p. 51) il se trouve avant d'être « rassuré par la permanence du monde » (*NT*, p. 52)¹. Mais celle-ci ne sera que de courte

¹ Meyer reprendra cet inventaire lorsqu'il se heurtera au silence incompréhensible de Mercedes en voiture : « Pas de demi-mesure dans la vie de cet homme, c'est tout émotion forte ou tout ennui.// Mal en patience, regarder le

durée, puisque le tremblement de terre remet évidemment en cause cette stabilité rassurante tout autant que pétrifiante : « tout paraît maintenant se briser à l'intérieur de la villa, tout se met à danser dans le fracas » (NT, p. 64), « l'onde secoue la villa, bris de vitres et suicide collectif de la vaisselle, derniers claquements de portes avant la casse totale » (NT, p. 65). C'est à cette occasion que le parallélisme entre le séisme et l'écriture est clairement établi : « Pendant sa chute au ralenti, Nicole a le temps d'enregistrer que le rideau du living n'est plus à plomb, puis que la façade entière de la villa se fissure de lézardes rapides, instantanées, vives comme des plumes en train d'écrire l'apocalypse à toute allure, sous le rugissement des profondeurs, tonnerre à contresens de plus en plus violent. » (NT, p. 64). Cette stabilité « de façade » de la « vie, là », ne tient plus et révèle ses failles, sous la pression du « rugissement des profondeurs ». Comme le suggère le rapprochement de ces fissures avec le travail des « plumes en train d'écrire l'apocalypse », non seulement l'écriture rend compte d'une catastrophe, mais elle en dévoile surtout le sens. Fin du monde et dévoilement, l'apocalypse, conformément à son étymologie, marque la fin du règne des apparences, des représentations fausses, pour permettre le retour ou la mise en œuvre d'une expérience véritable où la vie peut renouer avec ses possibles. Liquidation des derniers vestiges de la représentation romanesque, tout autant que métaphore de l'ébranlement psychique, le séisme de *Nous trois* est aussi l'équivalent du geste rageur de l'enfant qui casse son jouet avant de reconstruire un monde qui soit bien *son* monde.

Dès lors, la tonalité du roman s'ouvre au registre ludique de l'enfance, et constitue progressivement la vie quotidienne en espace transitionnel. Le champ lexical du jeu est disséminé tout au long de l'évocation du séisme : les tours « tombent l'une sur l'autre en dominos » (NT, p. 66) ; la vague souterraine du raz de marée est un « toboggan vivant qui soulève au passage les espaces verts et les avenues, les monuments, les bâtiments » (NT, p. 69). Selon Christine Jérusalem, « [l]es figures de l'analogie creusent également le texte dans le sens de la dérision, en minimisant le drame : les escaliers de la gare ondulent “comme un drap secoué par la fenêtre” (p. 70) [...] La basilique “se décapsule comme une bouteille” (p. 71). Comparaisons et personnifications miniaturisent l'événement, le domestiquent et l'euphémisent »¹. Nous ne pensons pas que ces figures reviennent à minimiser le drame, mais bien plutôt, effectivement, à le miniaturiser et à le domestiquer pour le constituer en espace

paysage, compter les kilomètres faits, les kilomètres à faire. Poursuivre cette liste de deux cent cinquante lits où Meyer a dormi, dresser ensuite celle des femmes qu'il a eues. » (NT, p. 91).

¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, op. cit., p. 26.

potentiel. On pourrait dire de ce tremblement de terre ce qu'Echenoz avance, dans un dialogue avec Enrique Vila-Matas, au sujet des terrains d'aviation :

[C]e bar était [...] la reconstitution, sous une plaque en verre, d'un terrain d'aviation en miniature [...] Très vif souvenir de cet endroit car, entre autres raisons, il me semblait [...] que c'était ainsi que l'on pouvait avoir envie de traiter un terrain d'aviation dans un roman : comme un modèle réduit que l'on peut aussi agencer à sa guise, avec lequel on peut jouer. C'est là qu'est peut-être l'imposture et en même temps je ne crois pas : c'est un moyen pas mal pour s'approprier de tels lieux¹.

Jean Echenoz peut alors résumer ainsi son travail de romancier : « capter, cambrioler, s'emparer, détourner, casser la perception du monde en mille morceaux et remonter ces morceaux dans un autre ordre pour essayer de donner, de ce monde, une image reconstruite »². Mais le roman ne se contente pas de nous livrer cette nouvelle image reconstruite, ce qui ne reviendrait qu'à substituer une représentation à une autre. Il propose au lecteur de suivre, tout au long de sa lecture, ce processus de mise à mal des représentations pétrifiées, et de participer à cette expérience du jeu, à ce *playing*, que seule la durée du roman et le temps de la lecture peuvent assurer.

Dans *Pourquoi la fiction ?*, Jean-Marie Schaeffer met en évidence ce qu'il nomme les « fonctions transcendantes » de la fiction, c'est-à-dire « l'ensemble des relations que les fictions sont susceptibles d'entretenir avec nos autres modes d'être, ou encore l'ensemble des manières dont elles peuvent interagir avec notre vie "réelle". La question est donc celle des usages que nous pouvons faire des modélisations fictionnelles [...] ». Dans une perspective très proche de celle de Winnicott, le philosophe s'intéresse plus particulièrement à l'une d'entre elles, qui lui paraît « être la fonction principale de la fiction au plan individuel, et plus précisément dans le cadre du développement psychologique de l'individu ». On ne saurait en effet, selon lui, « réduire la fonction de la fiction [...] à celle d'une compensation, d'un correctif de la réalité, ou d'une décharge pulsionnelle d'ordre cathartique »³ :

Une des fonctions principales de la fiction sur le plan affectif résiderait ainsi dans le fait qu'elle nous permet de réorganiser les affects fantasmatiques sur un terrain ludique, de les mettre en scène, ce qui nous donne la possibilité de les expérimenter sans être submergés par eux. L'effet de cette réélaboration fictionnelle n'est pas celui d'une purge, mais plutôt celui d'une désidentification partielle [...]. Ce faisant, la fiction nous donne la possibilité de continuer à

¹ Enrique Vila-Matas et Jean Echenoz, *De l'imposture en littérature – De la impostura en literatura* [traduit de l'espagnol par Sophie Gewinner et du français par Guadalupe Nettel], Saint-Nazaire, Meet, coll. « Les Bilingues », 2008, p. 12.

² *Ibid.*, 15.

³ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 320-321.

enrichir, à remodeler, à réadapter tout au long de notre existence le socle cognitif et affectif originaire grâce auquel nous avons accédé à l'identité personnelle et à notre être-au-monde¹.

Jean-Marie Schaeffer affirme cependant que cette fonction transcendante n'est rien sans la « fonction immanente » de la fiction :

Tout cela la fiction le peut, et bien d'autres choses encore. À une condition pourtant : il faut qu'elle plaise. [...] Par "fonction immanente" de la fiction, j'entends la fonction autotélique remplie par l'*expérience* fictionnelle, c'est-à-dire par notre immersion mimétique dans un univers fictionnel. Mon hypothèse est que la fiction n'a qu'une seule fonction immanente, et que cette fonction est d'ordre esthétique [...] – si on veut bien admettre qu'il y a conduite esthétique dès lors que nous nous engageons dans une relation cognitive avec les choses et que cette relation est réglée par le degré de satisfaction (plaisir *ou* déplaisir) immanent à cette relation².

Chez Echenoz, et dans *Nous trois* notamment, ce lien entre fonction immanente et fonction transcendante est particulièrement serré. Le ressort principal dont joue ici le roman pour « plaire » est précisément celui qui permet la réorganisation des affects fantasmatiques, et la réélaboration fictionnelle de la vie quotidienne, à travers la lutte contre la force du banal. L'évocation du séisme renvoie en effet, en premier ressort, au modèle du film-catastrophe. Mais celui-ci est miné et renouvelé par son croisement avec celui de la fête foraine, qui met à distance la catastrophe, tout autant qu'il favorise l'immersion du lecteur dans l'expérience d'effroi qu'elle peut constituer. La réaction des passagers de l'ascenseur, lors de la secousse, est comparée à celle qu'auraient les passagers d'un train fantôme, puisque « [d]eux sexes, trois âges et quatre ou cinq couleurs de peau s'entremêl[ent] alors dans la cabine obscure, criant de frayeur comme au scenic railway. » (NT, p. 75). C'est aussi à un « monstre » que le narrateur omniscient avait assimilé le raz de marée dont ni Meyer, ni Mercedes n'avait pu constater la progression : « les coques explosent et les mâts se brisent avant de retomber disloqués sur le monstre, qui les ravale incontinent. [...] Elle ne va pas se retirer tout de suite : le monstre aime bien, d'abord, piétiner complètement l'adversaire, s'attarder sur sa proie,

¹ *Ibid.*, p. 324-327. Pour Jean-Marie Schaeffer, les processus à l'œuvre dans le rapport qu'entretient la fiction avec notre « vie réelle », ne sont pas différents selon qu'on les envisage du point de vue du créateur de la fiction (l'écrivain) ou du récepteur de la fiction (pour nous, le lecteur) : « même si la feintise ludique et la modélisation fictionnelle sont des opérateurs cognitifs pour celui qui élabore cette feintise et ce modèle (au sens où, par exemple, les jeux fictionnels des enfants sont des expérimentations comportementales qui jouent un rôle dans le processus d'acculturation), en va-t-il de même pour le récepteur d'une fiction, puisque celui-ci, semble-t-il, n'élabore pas de mimème ? En fait, à la lumière de ce que nous avons appris sur l'immersion mimétique, la réponse à cette question est toute simple : puisque dans un modèle mimétique la règle (ou la structure sous-jacente) n'est pas détachable de son instanciation, la seule manière d'y avoir accès passe par la réactivation de l'immersion mimétique elle-même. La description phénoménologique de l'immersion fictionnelle a montré qu'il en va de même dans son cas, en ce sens que l'immersion créatrice et l'immersion réceptrice ne sont que deux modalités différentes d'une même dynamique. », *Ibid.*, p. 227-228.

² *Ibid.*, p. 327-328.

coups de pied à joueur au sol, l'étouffer un peu plus et l'achever » (NT, p. 73). Suggéré dans sa puissance d'effroi tout autant que domestiqué, le raz de marée s'assimile davantage au motif d'une terreur enfantine qu'à celui d'un film catastrophe. Selon Christine Jérusalem, le roman se détourne rapidement des conséquences du séisme marseillais, et l'épisode s'oppose ainsi aux séismes du chapitre 5 de *Candide* et de la nouvelle de Kleist, *Tremblement de terre au Chili*. Pour la critique, « *Nous trois* n'explore pas les conséquences de la catastrophe. Celle-ci ne semble trouver sa justification que dans la virtuosité de sa réécriture. Boursouflure superbement vide, l'épisode a presque valeur de blague, si l'on veut bien entendre dans ce mot son acception figurée et son sens premier désignant l'idée d'une chose "gonflée", "vide", "creuse", faisant "illusion" »¹. Selon nous, au contraire, si le roman semble au premier abord se détourner rapidement de la catastrophe, cette dernière a néanmoins suffi pour que se diffuse dans la suite du texte la constante nécessité d'appivoiser ses peurs dans l'espace transitionnel de la vie quotidienne. La valeur thérapeutique – au sens que lui donne Winnicott – de cette expérience qui met en échec toute velléité de reportage, de description ou de compte rendu², n'est donc pas attachée seulement à l'irruption d'un événement d'une ampleur considérable, mais se déverse sur la vie quotidienne elle-même, dans laquelle se rejoue sans cesse cette même peur du monstre.

On se souvient aussi que le journaliste, pour qui, « malgré le drame de Marseille qui nous touche tous, le spectacle doit continuer » (NT, p. 99), est qualifié de « pitre ». On peut donc douter que le romancier évacue à son tour si rapidement les affects mis en branle lors du séisme. L'événement a en fait contaminé l'ensemble du roman et en révèle le fantasme organisateur : si le banal se définit par l'identique et le littéral (A=A), il est par conséquent la solution de compromis apportée à la peur de l'autre, dont la peur du monstre peut n'être qu'un nom différent. Lutter contre le banal et la pétrification de la vie quotidienne va donc revenir à appivoiser sa peur de l'autre, pour faire de sa rencontre une source de renouvellement de l'expérience quotidienne. On comprend sans doute ainsi ce qui rendait le fantasme idiorrythmique et les modalités de la vie quotidienne urbaine si problématiques dans *Nous trois* : si vivre ensemble, c'est d'abord se confronter à l'altérité, la voie choisie entre la

¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, op. cit., p. 26. L'auteure rappelle l'étymologie que Philippe Hamon donne du mot « blague » dans *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur », 1996, p. 140-149.

² Il y a, bien sûr, une satire de la télévision et de sa tendance à transformer toute souffrance humaine en élément de la société du spectacle, dans la citation de ces paroles du journaliste : « Oui, Jean-Luc, en effet, je me trouve actuellement cours Belsunce, et ce que j'ai sous les yeux ne peut pas se décrire. On ne peut pas le décrire. On ne peut pas. Pourtant, je vais essayer. » (NT, p. 83). Mais ces propos s'entendent aussi en leur sens premier d'une défaite de la description face à l'expérience.

banalité du même et la peur de l'autre est constamment mise à l'épreuve. Seule une vie quotidienne qui est aussi une aire transitionnelle et un espace potentiel peut permettre et manifester cette nécessaire reconfiguration créative des affects qui lui sont attachés.

Les traces d'une tonalité enfantine ne sont ainsi pas circonscrites à l'épisode du séisme, et nombre d'entre elles ont un lien évident avec le thème forain. À l'expérience du train fantôme succèdera, dans l'orbiteur, le jeu avec une « tête fantôme », qui constituera l'« attraction du vol » (*NT*, p. 158) et renouvellera les sources de divertissement, sans quoi le vol en serait réduit à reproduire « [t]oujours un peu les mêmes expériences, les mêmes protocoles convenus » (*NT*, p. 158). De même que le rêve de Meyer mettait en scène une histoire de nain, de même le rescapé du séisme remarque-t-il, au restaurant, qu'« au bout de la table, une serveuse naine venait de se matérialiser ». Ce n'est qu'une fois la « naine dissoute » (*NT*, p. 98) que Meyer peut oser, « bravement », adresser la parole à Mercedes. Plus tard, le regard de Blondel sur Meyer est évoqué à travers cette même isotopie, puisqu'il s'agit d'un « regard incrédule, gêné mais ravi, comme s'il venait de découvrir sa présence, son usage, comme s'il venait de comprendre son rôle potentiel, comme secrètement exulte un montreur forain qui assiste à la naissance de ses triplés siamois » (*NT*, p. 116). Si la fête foraine est l'un des lieux où l'on s'amuse, nombre de ses attractions ont surtout pour habitude, traditionnellement, de simuler le danger à des fins de plaisir, mais aussi d'exhiber les curiosités et bizarreries de la nature qu'on n'hésite pas à assimiler, dans ce cadre, à de véritables monstruosités. La récurrence de l'isotopie foraine, lors du moment extraordinaire constitué par le séisme, mais aussi lorsque la vie reprend son cours ordinaire pour chacun des personnages, est en lien étroit avec les coordonnées fondamentales de la réalité quotidienne que Bruce Bégout mettait en évidence. Puisque l'expérience d'un monde quotidien est le fruit d'une familiarité qui s'est instaurée avec lui, la vie quotidienne met nécessairement en tension la dialectique du même et de l'autre :

L'élément moteur du quotidien consiste en effet [...] en la domestication discrète de la réalité non quotidienne, à savoir en la transformation de l'étrange en familier. [...] Or, ce travail de familiarisation, qui définit plus que toute autre propriété le quotidien en lui-même, ne serait pas lui-même possible, si ne se comprenait pas en son cœur une sorte de dialectique invisible entre le familier et l'étranger. Le monde quotidien délimite ainsi un domaine intérieur, où règnent sécurité et confiance, d'un domaine extérieur indéfini et menaçant. Cependant, il n'est pas la simple coexistence du domaine familier et de l'univers inconnu ; il n'existe que dans la tension frontalière entre ces deux mondes qui constituent des pôles opposés. C'est pourquoi le quotidien ne peut être simplement réduit au monde familier, lequel ne représente en fait que le résultat partiel de la domestication de l'étrange. Il inclut nécessairement aussi toutes les forces étrangères qui agissent

en secret pour déjouer la familiarisation (la naissance, l'amour, la mort, tout ce qui renouvelle l'état du monde et relativise sa sûreté acquise). [...] Cela revient à dire que la familiarité constitutive du monde de la vie est sans cesse débordée par l'extraquotidien. [...] L'étrangeté n'est donc pas étrangère au quotidien ; elle lui est tout aussi intime en vérité. [...] Le quotidien se situe tout autant dans les opérations de familiarisation du monde que dans une certaine forme d'exposition à l'altérité. Il ne peut donc jamais se limiter par conséquent à la constitution de la familiarité. L'étrangeté le traverse comme un spasme dorsal qu'il cherche à contenir¹.

En tant que roman du quotidien, *Nous trois* a ainsi la particularité de mettre au jour ces « forces étrangères qui agissent en secret pour déjouer la familiarisation ». Il est d'ailleurs remarquable que l'image d'un « spasme dorsal » choisie par Bruce Bégout puisse renvoyer très exactement au tremblement de terre de ce roman. De la même façon, le raz de marée met à mal la distinction d'un « domaine intérieur, où règnent sécurité et confiance » et « d'un domaine extérieur indéfini et menaçant », pour en dévoiler, au contraire, « la tension frontalière ». Lorsque les premières secousses ont lieu, les habitants qui le peuvent se dirigent en effet vers une mer devenue mère protectrice : « Contre-champ sur la mer qui incarne en pareil cas le refuge, la sécurité. La mer garde son calme au chevet des tremblements de terre [...]. Croient-ils ces innocents. » (*NT*, p. 71). Mais ce refuge en lieu sûr et connu n'est, comme le suggère le narrateur, que la frontière où se concrétisera dans toute sa violence dévastatrice la menace extérieure, indéfinie et menaçante, qui engloutira tout sur son passage.

Le séisme et ses conséquences immédiates s'apparentent ainsi à ce que Bruce Bégout nomme une « crise de la familiarité » : « Car, s'il est absolument incontestable que le quotidien correspond à une réalité allant de soi [...], celle-ci n'est que la partie émergée de l'iceberg. Sous sa surface paisible, la vie quotidienne est rien moins qu'ordinaire et simple. Elle ne le devient qu'au prix d'un long affrontement, terrible et secret, dont ne nous parviennent, dans les situations de crise de la familiarité, que les échos étouffés². »

Si Meyer et Mercedes en réchappent, l'épisode suffit néanmoins à rappeler les conflits qui sous-tendent les vies ordinaires, de sorte que la vie quotidienne apparaît bien comme une aire psychique intermédiaire, un espace de transition entre la sécurité de l'intime qui tend au même, et le danger de la réalité extérieure avec son autre potentiellement monstrueux et dévastateur. Il va de soi que cette altérité à laquelle confronte la réalité extérieure peut aussi bien être la forme extériorisée de cet Autre qui traverse et clive le sujet. L'espace potentiel de la vie quotidienne joue alors d'autant plus le rôle d'une aire psychique intermédiaire où

¹ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, op. cit., p. 43-45.

² *Ibid.*, p. 48.

peuvent se reconfigurer les affects fantasmatiques, et en premier lieu ici celui de la peur : d'une source de paralysie inhibante, celui-ci peut ainsi espérer se muer en moteur de créativité.

Pourtant, tout porte d'abord à croire que, pour les deux personnages principaux, le bris des objets, le « suicide collectif de la vaisselle » (*NT*, p. 65), et l'écroulement d'immeubles « penchés comme un homme qui vomit en perte d'équilibre, et se vidant en effet par tous leurs orifices de leur contenu d'objets et de personnes éperdues » (*NT*, p. 69), n'ont pas ébranlé la tendance à la rétention des affects et à la répression de toute plainte : Mercedes « n'avait rien exprimé jusque-là, rien livré de soi, rien laissé paraître, traversant la catastrophe sans un mot de commentaire, visage fermé, aussi distante et détachée que sur l'autoroute quand elle téléphonait de sa voiture en feu, la veille. » (*NT*, p. 81). De retour à Paris, Meyer n'avait pas eu non plus « très envie de parler de la catastrophe, pas plus à [Blondel] qu'à Maguy » (*NT*, p. 113). Il n'en reste pas moins que l'épisode constitue bien pour lui un épisode de « crise de la familiarité » qui, avec un léger retard, le sort un bref instant de sa torpeur et du tropisme du banal auquel toute sa vie quotidienne se soumettait jusque-là. Il envisage en effet un instant la vie ordinaire d'un œil neuf :

Meyer avait ensuite ouvert tous les volets puis la radio : du piano solo, tout à fait ce qu'il nous faut. Puis il s'assit dans le canapé à gros damier pour aussitôt se relever, soulagé d'être enfin rentré, de retrouver après tout ça la maison calme, assez bien rangée, reconnaissant au ciel de s'être dégagé. Pendant quelques instants, à mi-chemin des états de grâce et d'ébriété, une émotion de gratitude éperdue, légèrement exaltée, lui fit même porter aux choses du monde un intérêt tout neuf, un intérêt tout frais : pisser puis tirer la chasse lui parurent deux miraculeuses merveilles de la nature puis de la technique. Après quoi Meyer s'était un peu calmé, rendu dans la cuisine et préparé du thé. (*NT*, 109-110)

L'effet est provisoire et traité sur le mode du dérisoire, mais la suite du roman, tant du point de vue diégétique qu'énonciatif, concourt à la création des conditions propices à l'entrée plus affermie dans l'espace potentiel d'une vie quotidienne où peuvent s'exprimer et se réélaborer les affects, et se reconfigurer de la sorte la peur de l'autre et le risque du même. Sur le plan diégétique, c'est en effet l'affect de la peur qui se trouvera en jeu lors de la préparation intensive de l'équipage en vue de l'expédition spatiale : pour qu'une véritable vie quotidienne puisse se mettre en place dans la promiscuité de l'orbiteur, où l'« absence de gravité, en vol, abolir[a] tout effort, toute résistance, [et où] les choses jouer[ont] entre elles » (*NT*, p. 172), les candidats au vol doivent d'abord accepter de se confronter à la peur dans le simulateur, lequel permet « de simuler tout ce qu'on v[eut], le pire et le meilleur, le pire plutôt que le

meilleur » (*NT*, p. 134). Liée, durant cet entraînement, au sentiment d'étrangeté à soi-même et à la nécessité de ne pas contenir inutilement des émotions légitimes, la peur a droit de cité dans cet univers scientifique, et son expression ne contrevient nullement, bien au contraire, aux critères de santé. Pour Meyer, qui est, on le sait, peu enclin à la plainte, la simulation relève de l'expérience-limite :

Rien n'égale en horreur le milieu confiné. [...] Dès qu'on s'aperçoit qu'il n'aime pas le confiné, on commence par doubler la durée des séances. S'ensuivent des siècles immobiles, ensevelis dans le silence, jusqu'à ce que naissent des inquiétudes parmi l'esprit de Meyer, se développent des angoisses escortées de nausées, jusqu'à ce qu'il se mette à gémir en suant abondamment, puis vomir en criant et finir de vomir en sanglotant. De le voir ainsi débloquer, les comportementalistes pourraient s'inquiéter. Pas du tout. Ils trouvent au contraire qu'il ne s'en sort pas si mal. (*NT*, p. 140)

C'est justement parce qu'il reconnaît enfin les effets de la peur, et qu'il accepte d'exprimer par ses pleurs une plainte tonitruante, que le spationaute est sur la bonne voie. Dans le simulateur, Meyer fera aussi l'expérience effroyable de se découvrir autre puisqu'il ne reconnaît plus sa voix : « Une fois, Meyer se parle pour essayer de se rassurer, il tâche d'articuler quelques mots, mais sa voix sonne comme une chose étrangère, une machine fantôme produisant des accords abstraits, il se tait aussitôt » (*NT*, p. 139).

Le responsable de la mission rappelle ainsi régulièrement la principale difficulté du vol : « [A]u risque d'assombrir l'ambiance, Blondel crut bon de leur parler de la vie dans l'orbiteur : vous vivrez, leur dit-il, dans la peur. » (*NT*, p. 126). Il faut donc passer du temps dans le simulateur, comme on passerait du temps dans une fiction, pour agir sur ses propres capacités de projection négative et en neutraliser les effets autodestructeurs. C'est encore à Blondel qu'il revient de préciser l'enjeu réel de ces expériences : « [II] continue d'assurer qu'on vivra dans la peur, mais que la peur n'est pas si redoutable. Qu'elle est normale et même souhaitable, qu'elle tient éveillé, qu'elle n'empêchera jamais personne de presser un bouton. La peur en soi n'est rien, dit-il, c'est la peur d'avoir peur qu'il faut éviter. C'est cette peur au carré, précise-t-il, qui vous anéantirait. » (*NT*, p. 143). La peur est non seulement normale, mais souvent aussi moteur d'action et de décision, elle est un affect qui permet de se sentir vivant, et de le rester. Il ne s'agit donc pas de liquider la peur, mais de la réélaborer, de sorte qu'elle ne soit pas une forme d'angoisse de l'inconnu, éminemment sclérosante. Durant le vol, le mode ludique sur lequel les spationautes appréhendent leur temps libre est la preuve de la poursuite de cette gestion de la peur, sans cesse reconduite : DeMilo, qui est à ce moment-là devenu le narrateur intradiégétique du roman, se présente lui-même comme un

personnage d'Hergé, puisque l'on reconnaît dans son propos l'une des vignettes d'*On a marché sur la lune*¹ : « C'est alors que je surgis en torpille, fonçant après mon café que j'aspirai d'un coup de paille en rase-mottes, avant de regagner mon poste en sifflant *Truth is marching in.* » (NT, p. 196). Pour passer le temps et évacuer toute tension, Bégonhès, quant à lui, raconte « deux histoires drôles pour cosmonautes qu'on ne peut pas rapporter, qu'on ne peut pas comprendre à moins d'exercer ce métier. » (NT, p. 199). Le civil qui les accompagne n'en goûte d'ailleurs sans doute pas la saveur, lui qui est considéré comme « le jouet cadeau dans la lessiveuse de pognon » (NT, p. 125). Si l'angoisse est bien canalisée, la peur, normale, est néanmoins toujours là à chaque instant. Il faut donc, pour ne rien en montrer face aux caméras de télévision, absorber « des gels euphorisants » et se munir d'attributs exotiques : « Je passai une de mes chemises à palmiers imprimés, chaussai des lunettes noires et vins flotter au premier plan, plaquant trois accords mineurs sur un ukekeke fourni par les comportementalistes. [...] Puis sans lâcher l'ukulele, j'effectuai mon triple salto. » (NT, p. 204).

Dans ce roman, l'effet de quotidienneté qui travaille fortement le texte prend appui sur un système énonciatif très original, lequel affecte nécessairement les contours de l'expérience romanesque et permet d'en saisir la singularité. Les problématiques du manque et de la perte, comme dans *Lac*, sont certes encore présentes dans *Nous trois*, ne serait-ce qu'à travers la mention de la disparition prématurée du père de Louis Meyer, « *A british airman of World War II – Known unto God* » (NT, p. 107), dont Maguy s'efforce d'évoquer la mémoire : « Robert Meyer, que Louis n'aura pratiquement pas connu. Maguy non plus, d'ailleurs, à peine connu. Aucune action d'éclat, toujours les trois mêmes anecdotes, c'était embarrassant qu'elles fussent bien moins intéressantes que celles qui avaient rapport au commandant. » (NT, p. 108). Mais la distance pudique permise par la légère ironie du discours indirect libre, que l'on peut entendre comme une forme de litote dont la délicatesse est à porter au crédit du narrateur, peut être réinterprétée de manière plus inquiétante à partir du chapitre 23, lorsque le système énonciatif se révèle bien plus complexe qu'on ne le supposait. De la même façon, et de manière à première vue assez classique, c'est le narrateur qui permet de laisser entendre la plainte que Meyer ne s'est pas autorisée en public après le séisme : à l'hôtel, victime d'un éblouissement et d'un vertige, il se blesse l'arcade sourcilière. Le narrateur le décrit « [g]rognant, blasphémant à mi-voix, se plaignant comme s'il y avait quelqu'un pour l'écouter, il se traîne ensuite vers le lit, s'y laisse tomber, se relève pour tourner le robinet,

¹ *Les Aventures de Tintin : On a marché sur la lune* [1954]. Chez Hergé, c'est évidemment le whisky du capitaine Haddock que l'on trouve à la place du café de DeMilo.

prendre une serviette et se rasseoir, voûté, pressant le linge humide sur son arcade en continuant de jurer mais grognant moins. » (*NT*, p. 96). L'espace du roman permet en quelque sorte à la plainte de Meyer d'être entendue et de résonner au moins aux oreilles du narrateur pour être adressée au lecteur, qui la sauve de la solitude et du vide dans lesquels elle se déployait. Mais, encore une fois, cette sollicitude du narrateur peut paraître rétrospectivement inquiétante, lorsque DeMilo se dévoile comme narrateur intradiégétique du roman.

L'expérience romanesque de *Nous trois* ne relève pas, en effet, de la seule inscription du thème de la peur comme moteur de la diégèse, lequel se substituerait simplement à celui du manque et de la perte. La peur, qui se reformule en une hésitation inquiète entre le repli sur le même et la confrontation à l'autre, ne trouve à se reconfigurer que si la vie quotidienne où elle se terre accède au statut d'espace potentiel. Ce n'est pas tant, dans *Nous Trois*, l'aptitude d'un narrateur porté aux comparaisons et métaphores qui témoigne du jeu dans l'espace potentiel de la vie quotidienne et de l'évacuation du banal, mais les invraisemblances du système énonciatif lui-même. On ne saurait parler sans abus de langage, à propos de *Nous trois*, de roman monstrueux, mais on doit reconnaître que ce roman « se montre » comme bizarre, différent, étrange et un peu inquiétant, dès lors qu'il met subitement en place l'omniscience d'un personnage à l'égard d'un autre.

Le système énonciatif reproduit ainsi le questionnement sur le même et l'autre. Le narrateur intradiégétique qui prend en charge le récit à partir du chapitre 23 à travers le personnage de DeMilo est-il le même narrateur que celui qui menait jusque-là le récit dans les épisodes consacrés aux aventures de Meyer ? En est-ce un autre, à qui le premier aurait passé le relais ? Comment ce narrateur intradiégétique peut-il se prévaloir d'une quelconque omniscience ? Comment peut-il connaître les pensées de Meyer ? Projette-t-il sur lui, comme sur son double, ses propres réflexions ? Peut-il prétendre savoir ce qu'il pense et ressent parce qu'ils sont, au fond, bien les mêmes, comme le suggère leur mise en concurrence face à la même femme, et l'intérêt de Lucie pour l'un, puis l'autre ? Ou bien DeMilo invente-t-il justement les pensées de Meyer parce qu'il s'agit précisément d'un autre que lui-même, et que c'est en sortant de soi-même qu'on devient inventif ? Ce système énonciatif assez déconcertant ne fait que correspondre, en premier ressort, à la capacité propre au roman de tout rendre possible. L'expérience pourrait malgré tout sembler tourner un peu court, et ressasser le même dans un espace romanesque devenu aussi confiné que celui du simulateur, validant ainsi l'échec et la morosité de la vie des principaux personnages à leur retour sur Terre. On se souvient en particulier de la tonalité expiatoire que laisse résonner à l'*excipit* du

roman la rougeur de la pluie qui se profile : « elle fonce de plus en plus et vire bientôt, je n'ai jamais vu ça, au rose foncé puis au brun rougeâtre. Au bout d'un moment, vous diriez du sang. » (NT, 219). Mais dans cette dernière phrase du roman, le « vous » est sans doute le premier véritable indice d'interlocution du narrateur, la première adresse à un autre qui ne fait plus peur. Apprivoiser sa peur de l'autre dans l'aire transitionnelle de la vie quotidienne, c'est finir par considérer le roman comme un espace potentiel ouvert à un lecteur devenu figure de l'autre bienveillant. Le « bienveillant lecteur » que met au jour et conquiert l'expérience romanesque de *Nous trois*, à travers ce qu'on hésite à qualifier de monstre ou de bricolage énonciatif, est peut-être ainsi le fruit du principe que suit finalement DeMilo : « Je décide qu'on verra. Les stratégies ne payent pas, mieux vaut toujours improviser. » (NT, p. 218). Mot d'ordre qui revient à privilégier l'invention face à l'inconnu au lieu de chercher à le maîtriser en le ramenant au connu. En reconfigurant dans l'espace même de la vie quotidienne les affects liés à la peur, *Nous trois* effectue bien, à quelque niveau qu'on l'envisage, le passage du repli sur le Même à l'ouverture à l'Autre, lequel est encore une façon de choisir l'expérience qui permettra de se sentir vivant.

c) *Un an*, la mélancolie accueillie

À partir d'*Un an*, l'écriture de Jean Echenoz semble s'engager dans une veine plus sombre, où l'on ne reconnaît d'ailleurs plus aussi facilement ce détournement des codes d'écritures romanesques que l'écrivain envisageait comme autant d'hommages rendus à des genres dits mineurs. *Nous trois* et *Les Grandes Blondes* avaient certes déjà opéré une première distance à l'égard des « commandes » que l'auteur s'était passées à lui-même¹, mais l'aspect très linéaire du récit d'*Un an* a notamment conduit à lire ce roman d'Echenoz comme le premier « dont le genre n'est plus assignable »². Le fil de ce récit, qui suit l'errance d'un personnage féminin dont on constate la progressive déchéance, évacue d'entrée de jeu toute dominante ludique dans l'atmosphère du roman. Il paraît ainsi particulièrement problématique de vouloir lire dans l'espace de ce roman les conditions propices à l'instauration de la vie quotidienne en espace potentiel, en lieu d'invention inépuisable, lequel témoignerait de ce que

¹ Dominique Viart, dans « Les esthétiques démenties : réalisme et minimalisme d'*Un an* et *Je m'en vais* », *Roman 20-50*, n°38, op. cit., p. 13, cite cet extrait d'un entretien que Jean Echenoz a accordé à *L'Humanité* en 1996 : « À partir de *Nous trois*, il n'y a plus eu de commande, j'avais parcouru quelques genres qui m'intéressaient et je n'avais plus envie de travailler sur l'un d'eux en particulier. »

² Dominique Viart rapporte, dans le même article, ce propos de Rainer Rochlitz, *L'Art au banc d'essai, esthétique et critique*, Gallimard, 1998, p. 302.

le roman y réalise une expérience qui permet de se sentir vivant plutôt que de se préparer à la mort.

On sait par ailleurs qu'*Un an* constitue avec *Je m'en vais* un diptyque. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner à maintes reprises combien, malgré la tonalité un peu dépressive qui le parcourt discrètement, la vie quotidienne qu'élabore *Je m'en vais* n'a rien d'une vie banale, et combien ce roman accueille, au cœur de son principe d'écriture, l'expérience pratique d'un narrateur parisien confirmé, qui sait transmettre au lecteur un regard renouvelé sur la ville et sur la vie qui peut s'y mener. Victoire, le personnage central d'*Un an* est l'un des personnages secondaires de *Je m'en vais*, de sorte qu'il a été possible de montrer qu'entre les deux romans s'instaure un jeu de correspondances et de réécritures qui crédibilise le diptyque tout autant qu'il infléchit le sens du premier roman¹. Ces correspondances ne sont par ailleurs pas complètes et, même si Jean Echenoz a pu dire qu'il avait voulu « qu'on puisse aussi considérer *Je m'en vais* comme un mode d'explication de la mécanique d'*Un an* »², la mécanique conserve du jeu, puisqu'une lecture détaillée montre que, loin de tout expliquer, *Je m'en vais* introduit de nouvelles sources d'interrogation sur l'errance de Victoire. On pourrait donc considérer, en premier ressort, que c'est d'abord à l'échelle du diptyque plus qu'à celle d'*Un an* seulement, que s'instaure un espace de jeu et que se déploie une expérience de la vie quotidienne, dont les possibles sont tels qu'ils doivent être portés par un espace romanesque élargi et complexifié.

Pourtant, s'il est vrai que *Je m'en vais* conduit rétrospectivement à réinterpréter et réévaluer *Un an* et que, comme le formule bien Laurent Demanze, « [c]haque texte se construit comme le double de l'autre, mais pour se contester et introduire la dissemblance ironique d'une fêlure »³, nous voudrions envisager aussi l'hypothèse selon laquelle, bien avant et indépendamment de l'écriture de *Je m'en vais*, *Un an* permet l'inscription et la reconnaissance, au cœur même de la vie quotidienne, d'un principe mélancolique, qui se fait tout autant expérience de la vie quotidienne, qu'expérience de l'écriture romanesque. C'est bien parce qu'*Un an* est un roman qu'il peut se confronter à la mélancolie du quotidien, et assigner à l'espace potentiel de la vie quotidienne la tâche sans fin de la reconfigurer et de la redéployer. Autrement dit, dans le temps même où l'écriture et la vie quotidienne s'assombrissent, l'une et l'autre gagnent l'accès à de nouvelles ressources créatrices.

¹ Voir notamment Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, op. cit., p. 62-64 ; Laurent Demanze, « Lecture d'une séquence (*Je m'en vais*, p. 192-196/ *Un an*, p. 69-71), *Roman 20-50*, n°38, op. cit., p. 37-43.

² Sidonie Loubry-Carrette, « Entretien avec Jean Echenoz », *Roman 20-50*, n°38, op. cit., p. 6.

³ Laurent Demanze, art. cit., p. 41.

La mélancolie n'est certes pas le propre du roman, elle peut même sembler y contrevenir¹. Comme le rappelle Nathalie Piégay-Gros dans « Fiction et mélancolie », « [l]a conscience mélancolique est traversée par l'impossibilité de céder à l'illusion : l'expérience de l'imaginaire est barrée pour le mélancolique ; *a fortiori* donc l'illusion romanesque »². La critique montre cependant, en s'appuyant notamment sur l'œuvre protéiforme de Pascal Quignard, que l'obstacle peut être contourné : « Le mélancolique est celui qui n'y croit pas, qui n'y croit plus. L'écriture du roman, qui paraît incompatible avec cette hyperlucidité caractéristique de la conscience mélancolique, est pourtant le dernier recours du sujet mélancolique ; il peut poursuivre son interrogation à distance de soi, dans un état critique de l'énonciation³. » Mais, comme elle le précise ensuite, ces solutions sont le propre de récits où « la part de l'invention romanesque est faible, les intersections avec la biographie constantes », de sorte que le « choix de la fiction alors même qu'il s'agit de raconter une expérience autobiographique (ou d'écrire à partir de cette expérience autobiographique) est en lui-même [...] une expression de la mélancolie, le roman en devenant alors le lieu de l'expérience »⁴.

Mais les romans d'Echenoz ne revendiquent nullement une telle matière autobiographique, et l'on ne pourrait considérer sans abus le narrateur comme un « sujet mélancolique » hyperlucide qui met en scène une « interrogation à distance de soi, dans un état critique de l'énonciation ». Dans *Un an*, la mélancolie n'est pas le mouvement reconnu de l'entrée en écriture, mais elle en est la conquête romanesque. À travers le récit du progressif dénuement qu'incarne la figure de Victoire, dont la « vie quotidienne » prend subitement « un tour qu'elle n'avait jamais connu » (*UA*, p. 55), c'est la possibilité de reconnaissance, dans la vie quotidienne, d'une faille qui est aussi une liberté, que nous propose l'expérience romanesque d'*Un an*.

On sait que Jean Echenoz a peu de goût, dans ses romans, pour les remarques d'ordre psychologique. Il est donc d'autant plus remarquable que Victoire soit caractérisée par un trait de cet ordre : elle est en effet présentée comme une femme constamment sur la défensive. Lorsque Noëlle Valade lui laisse les clés du pavillon qu'elle occupera pendant trois mois, le

¹ L'usage que nous faisons ici du terme de mélancolie est d'abord celui qu'en a proposé Freud dans « Deuil et mélancolie » [1915], *Métapsychologie* [traduction de l'allemand, revue et corrigée par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis], Folio, coll. « Essais », 2008.

² Nathalie Piégay-Gros, « Fiction et mélancolie », *La Chouette*, 2002, p. 39.

³ *Ibid.*

⁴ Nathalie Piégay-Gros, art. cit. p. 40. Dans cet article, ce propos s'appuie sur l'étude de textes de Pascal Quignard, mais renvoie aussi aux récits de Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet, ou encore à ceux de Claude Simon et de Robert Pinget.

narrateur la décrit ainsi : « Après le départ de la propriétaire, demeurée seule dans le pavillon, Victoire le regarda comme si c'était quelqu'un, non sans méfiance, prête à se défendre comme elle se tenait souvent avec les hommes quand même rien ne pouvait la menacer, mais suggérant ainsi qu'on le pût lorsqu'on ne pensait rien de tel » (*UA*, p. 19-20). Ce trait est une marque suffisamment distinctive de sa personnalité pour que ces seuls mêmes détails soient repris dans *Je m'en vais* : d'abord évoquée ponctuellement comme une « belle plante silencieuse à première vue », « plus sauvage qu'ornementale ou d'agrément, datura plutôt que mimosa, moins épanouie qu'épineuse, bref d'apparence pas très commode » (*JMV*, p. 29), Victoire est ensuite précisément définie comme « toujours sur ses gardes, même quand nulle menace extérieure ne le justifiait quoique cet air méfiant, parfois, risquât précisément de faire naître des idées agressives » (*JMV*, p. 38-39). Sur la défensive, Victoire sait aussi particulièrement bien cacher les mouvements qui l'animent intérieurement : après la mort supposée de Félix, elle prend le TGV et s'isole un instant dans les toilettes, où « elle s'examin[e] dans le miroir » avant de regagner son fauteuil sans avoir eu aucun « mal à gommer toute émotion de son visage, faire s'évaporer tout sentiment, cependant qu'elle n'en menait pas large » (*UA*, p. 9). On ne peut que s'interroger sur cette capacité qu'elle a visiblement acquise d'ériger de telles défenses en toutes circonstances de la vie quotidienne, les plus communes comme les plus imprévues. L'événement qui ouvre le roman et lance l'enchaînement des actions nous en offre un premier indice : si le réveil d'un personnage constitue bien un *incipit* classique, il est plus rare que cet éveil soit la prise de conscience d'une mort. Comme Victoire ne peut « rien se rappeler de la soirée » (*UA*, p. 7) et n'a « nul souvenir des heures qui avaient précédé la mort de Félix » (*UA*, p. 8) et son propre éveil, l'événement, même s'il est immédiatement escamoté, acquiert symboliquement le statut d'un épisode fondateur. Or, si Victoire s'enfuit, c'est, nous dit le narrateur, parce quelle « craignait qu'on la suspectât de l'avoir provoqué[...] », et surtout parce qu'elle « eût été incapable » de s'expliquer, « n'étant même pas sûre enfin de n'y être pour rien » (*UA*, p. 8). On ne saurait mieux dire que la fuite de Victoire manifeste d'abord son ambivalence face à la mort de Félix ou de tout autre objet d'amour qu'il incarnerait. Comme le montre Freud dans « Deuil et mélancolie », il s'agit-là d'une caractéristique pathologique du deuil, qui ne suffit pas pour conduire à la mélancolie, mais en est l'étape ordinaire :

[La mélancolie] est d'une part, comme le deuil, réaction à la perte réelle de l'objet d'amour, mais, en outre, elle est marquée d'une condition qui fait défaut dans le deuil normal ou qui transforme celui-ci en deuil pathologique lorsqu'elle vient s'y ajouter. La perte de l'objet d'amour est une occasion privilégiée de faire valoir et apparaître l'ambivalence des relations d'amour. [...] [L]e

conflit ambivalentiel confère de ce fait au deuil une forme pathologique et le force à s'exprimer sous la forme d'auto-reproches selon lesquels on est soi-même responsable de la perte de l'objet d'amour, autrement dit qu'on l'a voulue¹.

Peu avant ces remarques, Freud distinguait encore ainsi la mélancolie du deuil : « Dans le deuil le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même. Le malade nous dépeint son moi comme sans valeur, incapable de quoi que ce soit et moralement condamnable : il se fait des reproches, s'injurie et s'attend à être jeté dehors et puni². » On pourrait dire que la fuite de Victoire est une réponse anticipée ou une défense face à cette peur d'être jetée dehors et punie, qui témoigne tout autant de son attrait pour la mélancolie que de la résistance qu'elle y oppose. Il ne s'agit cependant pas ici de pathologiser un personnage de fiction, mais de montrer que les courants qui donnent à l'action son impulsion et à l'écriture sa tension s'inscrivent d'entrée de jeu dans une configuration qui fraye avec la part de mélancolie toujours susceptible de se révéler dans une vie ordinaire.

Face à l'option mélancolique, Victoire fuit donc, et reste tout d'abord une femme « d'aspect déterminé, regard vert offensif et sur ses gardes » (*UA*, p. 9). C'est à travers la vie quotidienne que le roman va lui faire traverser et nous faire partager – une vie quotidienne bien différente de celles qu'Echenoz nous avait habitués à expérimenter – que ses défenses vont peu à peu tomber, et qu'elle va faire l'épreuve d'une forme de conscience mélancolique. Les objets quotidiens, dont elle doit peu à peu se séparer, quand elle n'en est pas proprement dépouillée, marquent à chaque fois les étapes de cette chute qui est en même temps une libération. « Garde-fous du Soi », comme les nommait Jean-Claude Kaufmann, tout au moins repères d'une vie quotidienne assurée et organisée, leur disparition accompagne la déstabilisation psychique de Victoire et le trajet vers l'expérience d'une vie quotidienne qui se découvre amorphe. Lors de la première étape de son parcours, installée dans le pavillon en marge de Saint-Jean-de-Luz, Victoire vide la chambre « de tous les meubles et accessoires » (*UA*, p. 22) qui conservaient les traces de la vie quotidienne de l'ancienne propriétaire décédée, et reconstitue son cadre intime sécurisant en disposant « ses objets personnels – deux livres, un walkman, un petit éléphant d'étain – sur une table de nuit près du lit » (*UA*, p. 22). Ses premières déconvenues et ses revers de fortune n'entament pas son volontarisme, si bien qu'elle part en emportant tous ses effets dans une valise pour s'installer à l'hôtel, aimant mieux « ne pas ralentir trop brutalement son train de vie. Préférant croire que les choses s'arrangeraient » (*UA*, p. 45-46). La présence inexplicable de Louis-Philippe dans l'hôtel, qui

¹ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, op. cit., p. 158-159.

² *Ibid.*, p. 150.

« n'est pas [...] sans éveiller un trouble » chez elle marque un véritable tournant dans son errance : Victoire achète une bicyclette qui la contraint à troquer sa valise pour un « sac de voyage robuste » (*UA*, p. 52), et à réaliser un tri parmi ses effets quotidiens, son premier véritable renoncement : « Composer ce nécessaire supposait faire un tri, sacrifier des affaires à contre-cœur fut ce qui prit le plus de temps. Victoire dut notamment se défaire d'une robe, deux jupes, trois chemisiers, deux paires de chaussures et autres contingences, ne conservant que l'indispensable, le solide, le pratique et l'imperméable. » (*UA*, p. 52). On lui vole ensuite son vélo précisément au moment où elle n'a « presque plus de vêtements de rechange, ni de produits de maquillage ni quoi que ce soit pour se laver, ni plus aucun argent pour y remédier » et où, « se regardant dans le miroir d'une pharmacie », elle constate que « son apparence avait commencé de se dégrader » (*UA*, p. 59-60). C'est ce regard sur soi, cette conscience dégradée d'elle-même qui signale une transformation notable de son attitude : « Dans une vie antérieure Victoire eût fait du foin, fût rentrée par exemple en gesticulant dans l'épicerie. [...] Mais se voyant là vêtue, coiffée comme elle était, n'ayant pas le cœur de prendre à témoin qui que ce fût, Victoire poursuivit à pied » (*UA*, p. 60-61). Elle doit donc « porter à la main son bagage », et par conséquent « encore l'alléger du superflu » : « Elle ne posséda plus alors qu'une paire de chaussures de sport, un pantalon de toile forte et des tricot superposés sous une parka matelassée, mais elle n'avait plus guère de sous-vêtements de rechange qu'elle lavait quand c'était possible, or peu fréquents sont les points d'eau discrets » (*UA*, p. 61). Dès lors, Victoire voyage en auto-stop, ce qui produit « une errance en dents de scie, pas très contrôlée », si bien que son « itinéraire ne présenterait ainsi guère de cohérence, s'apparentant plutôt au trajet brisé d'une mouche enclose dans une chambre » (*UA*, p. 63).

Plus la vie de Victoire s'allège de ses objets, plus son quotidien devient apparemment pesant, mais plus aussi le possible le dispute à la fatalité. Les remparts derrière lesquels s'abritait Victoire tombant l'un après l'autre, l'héroïne se charge de traits qui l'apparentent à une figure mélancolique. Elle est bien dans cet état de « suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, [de] perte de la capacité d'aimer, [d']inhibition de toute activité et [de] diminution du sentiment de l'estime de soi »¹. Ce sont en effet les étapes que franchit Victoire, puisqu'elle prend « l'habitude de se nourrir seule, tournant au monde le dos » (*UA*, p. 59). Quand on la prend en auto-stop, elle est d'abord attentive aux conducteurs et observe « la marque, la couleur et l'aménagement de leur véhicule » mais, même si les « premiers temps elle était attentive à ces détails, elle finit par y prendre de moins en moins garde » (*UA*, p. 64).

¹ *Ibid.*, p. 146-147.

À la perte d'intérêt pour le monde succède la perte complète de l'estime de soi. Elle envisage ainsi « de se prostituer » (*UA*, p. 73) mais n'en est retenue que par la certitude de ne pouvoir en aucun cas susciter un quelconque désir : « trop mal vêtue, trop malpropre, elle n'était plus assez présentable pour être un tant soit peu désirée. Sans doute nul passant ne se laisserait tenter, seuls peut-être accepteraient ce marché ses semblables qui, justement, n'auraient pas les moyens de payer » (*UA*, p. 73). La mort initiale de Félix se charge ainsi par métaphore, dans le roman, de la valeur qu'a la perte de l'objet pour le mélancolique. *Je m'en vais*, qui nous apprend que la relation de Victoire et Félix était très récente et en apparence peu consistante, ne peut que confirmer l'hypothèse freudienne d'un « investissement d'objet [...] peu résistant » comme condition exigée de la mélancolie. Freud reconstruit en effet ainsi le processus mélancolique :

Il existait d'abord un choix d'objet, une liaison de la libido à une personne déterminée ; sous l'influence d'un *préjudice réel ou d'une déception* de la part de la personne aimée, cette relation fut ébranlée. Le résultat ne fut pas celui qui aurait été normal, à savoir un retrait de la libido de cet objet et son déplacement sur un nouvel objet, mais un résultat différent, qui semble exiger pour se produire plusieurs conditions. L'investissement d'objet s'avéra peu résistant, il fut supprimé, mais la libido libre ne fut pas déplacée sur un autre objet, elle fut retirée dans le moi. Mais là, elle ne fut pas utilisée de façon quelconque : elle servit à établir une *identification* du moi avec l'objet abandonné. L'ombre de l'objet tomba ainsi sur le moi qui put alors être jugé par une instance particulière comme un objet, comme l'objet abandonné. De cette façon la perte de l'objet s'était transformée en une perte du moi [...]¹.

À l'issue de son parcours, lorsque Castel et Poussin la recueillent, c'est bien elle-même que Victoire croit avoir perdue : « Enfin voilà, conclut-elle, j'ai l'impression de m'être perdue » (*UA*, p. 89). La prenant alors sous son aile, c'est en porte-parole du romancier que lui réplique Jean-Pierre Poussin : « Ce n'est pas forcément plus mal, dit Poussin. Si nous ne nous perdions pas, nous serions perdus » (*UA*, p. 89-90). Echenoz reconnaît en effet faire sienne cette dernière phrase, attribuée au peintre Poussin lui-même, à travers laquelle s'affirme pour lui la vertu libératrice des processus de liquidation : « J'aime bien une liberté plus ou moins destructrice. J'ai mis dans *Un an* une phrase que j'avais entendue à la radio, attribuée à Poussin [...]. Je trouve ça somptueux ! ». Il concède d'ailleurs à Sidonie Loubry-Carette que « [s]es personnages féminins sont souvent pas loin de quelque chose de l'ordre de

¹ *Ibid.*, p. 155-156.

la pathologie », et ajoute que, selon lui, « le “détraquement” est peut-être plus productif, dit plus de choses dans la fiction. Il y a à voir entre liberté et “détraqué” [...] »¹.

À travers la figure de Victoire, le roman accueille, autorise, et protège aussi, la mélancolie. Le roman la contient, il l'inclut tout autant qu'il la maintient dans ses limites. La clôture du roman et la durée d'emblée circonscrite de l'expérience que programme le titre deviennent le cocon de la mélancolie, où celle-ci peut se découvrir et se reconnaître comme faille, pour avoir la possibilité de se reconfigurer dans l'espace sécurisé de la fiction. Ainsi, la mélancolie – qui contrevient pourtant à l'imagination – a droit de cité dans le roman, mais comme l'une des composantes de la vie quotidienne dont celui-ci nous donne l'expérience. La vie quotidienne qu'il nous permet d'expérimenter n'est en effet pas seulement celle que vit Victoire (et le lecteur avec elle, par identification), elle est l'ensemble formé par le récit de sa vie et par le regard que le romancier prend aussi la liberté de porter sur toutes les dimensions du quotidien qu'il explore à ses côtés. Echenoz n'abandonne en effet jamais son personnage, au plus près duquel il se trouve le plus souvent, mais son narrateur maintient constamment le récit dans le domaine du potentiel. Ainsi, alors que Victoire ne prête plus de véritable intérêt au monde, et qu'elle prend « de moins en moins garde » aux « détails » de l'aménagement des véhicules qui la prennent en auto-stop, le narrateur nous offre justement la description détaillée de la succession de ces véhicules, de leurs occupants et de leurs habitudes, et surtout des différents objets suspendus comme autant de fétiches aux rétroviseurs, « rameau » (*UA*, p. 64) aussi bien que « ballon de peluche blanche à panneaux ciel » (*UA*, p. 66). Comme l'a d'ailleurs montré Dominique Rabaté, la « tension du récit obéit ainsi à une loi physique très particulière qui régit la force du fil d'après l'écart qui est maintenu constamment entre deux régimes : celui d'une anticipation sur ce qui va venir [...] mais en même temps le sentiment d'une détente absolue du fil, le sentiment que tout peut, à chaque instant, arriver », de sorte que « cette vitesse constante du récit, son sens du déroulement dramatique est aussi ce qui lui permet de saisir les échappées, les moments de distraction, ce qui l'autorise aux excursions les plus incongrues », et que souvent le « récit semble perdre son fil pour rêver »². Dans la même perspective, Dominique Rabaté commente aussi la coexistence presque oxymorique des emplois du conditionnel dans *Un an* : certaines occurrences, dont la valeur est d'abord temporelle, permettent ainsi « d'envisager l'action comme futur révoqué d'avance » et participent donc « du sentiment d'un temps écrasant qui régit les actions de Victoire ». D'autres sont employées « de façon plus typiquement narratives » et se rechargent ainsi de

¹ Sidonie Loubry-Carette, « Entretien avec Jean Echenoz », art. cit., p. 10 pour les trois citations.

² Dominique Rabaté, « Sur le fil du récit », art. cit., p. 195-197.

leur valeur modale, en marquant « l'action passée d'une tension prospective, pourtant invalidée par le constat de la durée impartie à l'événement » : le conditionnel désigne de la sorte « la pure potentialité, à rebours de l'idée qui voudrait que la narration soit vouée à raconter ce qui arrive ou est arrivé ». *Un an* réalise ainsi l'« [a]lliance improbable de l'avéré et du possible, de la puissance et de l'effectuation »¹.

L'expérience romanesque d'*Un an*, articulée comme les autres romans d'Echenoz autour des objets quotidiens, trouve donc son sens dans l'abandon progressif de tous ses objets par Victoire, et dans la transformation des coordonnées de sa vie quotidienne. Abandonnée par son objet d'amour dont on sait évidemment peu de choses, si ce n'est que Félix le métaphorise, Victoire abandonne à son tour – et s'en libère par la même occasion – tout ce qui constituait les cadres et repères de sa vie, la défendait et l'emprisonnait tout à la fois. C'est peut-être parce qu'elle devient elle-même l'objet d'amour du roman, que le cadre souple de celui-ci institue la vie quotidienne en espace transitionnel : n'étant plus bridée par des forces coercitives qui peuvent être aussi bien les défenses psychiques que la cadence sociale, la mélancolie trouve sa place dans un espace où elle s'éprouve aux côtés d'une imagination à laquelle le narrateur ne renonce pas. En lieu et place du déni pétrificateur de la mélancolie, le roman permet à cette dernière d'apparaître comme un possible, une part destructrice et salvatrice de la vie quotidienne, qui coexiste avec d'autres élans.

Il ne s'agit donc pas d'une affirmation du caractère biface d'une quotidienneté où mélancolie et manie prendraient le relais l'une de l'autre, ni même d'une façon d'envisager l'écriture comme le versant maniaque qui s'opposerait à la mélancolie thématifiée². L'écriture romanesque n'est pas le contrepoint pathologique de la mélancolie du personnage. Mais le roman, cet excellent objet transitionnel, transforme la vie quotidienne en espace potentiel, où coexistent paradoxalement, une fois qu'ils ont été reconnus, l'imagination à l'œuvre et le constat d'une faille, laquelle évite aussi au quotidien de se figer en une organisation défensive. Il fallait sans doute aussi que le romancier prenne ses distances à l'égard des constructions virtuoses dont il jouait jusqu'à *Un an*, à la manière, peut-être, d'un Perec qui comprenait qu'il « fallait d'abord que s'effrite cette écriture carapace derrière laquelle [il] masquait[t] [s]on désir d'écriture », pour que la linéarité d'un récit puisse « conduire » une expérience quotidienne dans laquelle la mélancolie n'est pas combattue, mais accueillie. Si

¹ *Ibid.*, p. 201-202.

² Freud le précise d'ailleurs clairement : si la « particularité la plus singulière de la mélancolie, celle qui a le plus besoin d'être élucidée, c'est sa tendance à se renverser dans l'état dont les symptômes sont opposés, la manie [...], [o]n sait bien que toute mélancolie n'a pas ce destin. », « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, op. cit., p. 162.

l'on peut donc dire que l'expérience romanesque d'*Un an* permet de se sentir vivant plutôt que d'apprendre à se préparer à la mort, c'est que, pour la mélancolie, l'expérience de la mort a déjà eu lieu. Il nous semble ainsi qu'*Un an* se lit comme un roman pesant, mais se relit comme un roman aérien. Comme Victoire à l'issue du roman, le lecteur renoncera à « demander à Félix comment il n'était pas mort » (*UA*, 111), puisque, comme elle, il aura, grâce à cette fiction, « reculé pour embrasser un champ plus vaste » (*JMV*, p. 244).

En vertu des qualités de la fiction, dont Winnicott a permis de comprendre qu'elle dessinait les contours – au même titre que d'autres phénomènes – d'un espace transitionnel, le roman permet à l'écrivain tout autant qu'au lecteur d'évoluer dans un espace psychique intermédiaire propre à l'émergence et à la reconfiguration des tensions inhérentes à toute vie humaine, lesquelles sont suscitées par la mise en relation de la « réalité psychique interne » et du « monde externe tel qu'il est perçu par deux personnes en commun »¹. Lorsque le roman se confronte plus spécifiquement à l'expérience quotidienne, et que ses choix formels lui permettent de « conduire » ce quotidien, qui n'est pourtant que le lieu insignifiant d'un ensemble de pratiques communes, il reverse les qualités de l'expérience fictionnelle sur la composante quotidienne du monde qui s'élabore grâce au récit. La vie quotidienne n'est en effet pas, dans ces romans, un cadre ou un simple décor, mais une donnée cruciale de l'expérience romanesque. Elle est ébranlée et remise en mouvement, de sorte que le roman laisse entrevoir les tensions contradictoires qui la traversent et la constituent, dans l'entremêlement desquelles se jouent pour le sujet le risque d'une soumission adaptative aux forces coercitives du monde externe, et la possibilité de s'y inventer un style où s'exprime sa capacité à se sentir vivant. La vie quotidienne, parce qu'elle n'existe qu'en vertu du processus de « domestication de l'univers inconnu au profit de la création d'un environnement familial »², que traduisent notamment les gestes répétés et les usages communs, tend en effet toujours à la pétrification de la vie elle-même. Derrière le confort apparent des habitudes et des repères solides que constituent les objets, lesquels dessinent les contours de l'univers familial, se masquent les affects réprimés qui pourraient contrevenir à la constance et à l'équilibre que semble exiger le familial.

¹ Donald D. Winnicott, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », in *Jeu et réalité*, *op. cit.*, p. 13.

² Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 13.

Si les romans de Jean Echenoz se sont révélés si intéressants pour mettre au jour les conflits propres à l'expérience quotidienne, c'est que leur légèreté apparente laisse constamment affleurer les échos d'une plainte que l'expérience romanesque pourrait autoriser à se dire. C'est dans l'espace transitionnel de la vie quotidienne élaborée par le roman que se jouent la reconnaissance et le sort de cette plainte. L'épigraphe que nous avons choisi de mettre en exergue de ce chapitre nous paraît ainsi révélatrice de l'hésitation qui frappe toujours l'expression d'une telle plainte : « La douleur de son regard pouvait dénoter le banal comme le pire, la carence maternelle ou l'embarras gastrique, l'horreur du vide ou la rupture de stock de Gitanes filtros. » (*NT*, p. 58). Faut-il prendre à la légère la plainte ou la dramatiser ? L'expérience romanesque permet justement de lui laisser prendre place dans une troisième aire, un espace d'illusion où elle ne sera pas plus contestée que dramatisée, mais où pourront ainsi se faire jour et se réélaborer des fantasmes propres à l'expérience du quotidien. En laissant émerger la plainte à travers la parole oblique du romanesque, les romans d'Echenoz font de l'aire transitionnelle de la vie quotidienne un espace potentiel, que l'expérience de lecture invite à se réapproprier, c'est-à-dire à actualiser, ou tout au moins à en donner l'illusion, au motif que celle-ci ne peut en aucun cas être contestée.

CONCLUSION

Réputés « impassibles », les quatre romanciers de Minuit semblent plutôt en lutte constante avec les forces pétrificatrices qui traversent la vie quotidienne, en particulier urbaine. La place que leurs romans accordent aux objets est, à cet égard, particulièrement ambivalente : inanimés et matériels, les objets sont propres à constituer dans le texte la marque d'un déni des affects et l'indice de l'envahissement du monde contemporain par les productions uniformisées de la civilisation post-industrielle. Maniables, ils restent cependant de ce fait toujours liés à celui qui en fait usage, de sorte que la singularité des pratiques qu'ils appellent laisse ouverte la voie de l'invention du quotidien. On ne saurait donc réduire le statut des objets quotidiens dans ces romans à celui d'emblèmes de la société de consommation, d'empreinte de la technique dans le monde contemporain ou de seul élément d'un décor connotateur de *mimèsis*. Les objets sont d'abord des éléments présentés comme insignifiants, sans que l'on sache toujours le sens réel à accorder à ce dernier adjectif : l'insignifiant est-il ce qui n'a pas de signification, ou ce qui n'a apparemment pas d'importance ? Stylistiquement, le point commun entre ces quatre écrivains, qui crée chez le lecteur le sentiment d'avoir affaire à une même manière, est leur tendance à mettre en exergue ces objets pour témoigner de l'attention qui leur est portée. L'objet, en apparence considéré pour lui-même et en lui-même, paraît donc dénué de véritable fonction dans le récit, et comme désigné, considéré dans sa seule présence réelle et matérielle. L'objet serait alors encore le lieu du texte où se mettrait en jeu la possibilité de ce que Barthes désignait comme un « artifice admirable » et considérait comme le « comble de la "culture" », l'existence de « descriptions mates » dans le roman¹. Mais, à proprement parler, ces objets ne sont généralement pas décrits, mais accrochés par la narration, sur le mode de la simple notation. Les effets de cette omniprésence des objets sont donc très différents de ceux qu'elle pouvait produire dans les romans de Robbe-Grillet. Cette prévalence de l'insignifiant dans ces romans est la source de l'effet de quotidienneté qui les caractérise, effet de lecture plutôt qu'effet de structure, grâce auquel le lecteur éprouve le sentiment d'être ancré dans le quotidien, et de pouvoir y accomplir une nouvelle expérience de la quotidienneté. Il devient ainsi apte à vivre fictivement la vie quotidienne que lui propose le roman comme un espace de jeu où émergent et se réélaborent les tensions caractéristiques de la vie quotidienne, que le propre du quotidien

¹ Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », *Essais critiques*, op. cit., p. 212.

est pourtant de chercher à masquer à travers les rituels et les habitudes susceptibles de rendre les choses et les situations familières.

C'est ainsi que ce privilège de l'insignifiant, qui est une tendance et non le procédé exclusif sur lequel repose le traitement littéraire des objets dans ces romans, s'assume tout autant qu'il se dénonce comme artifice. En laissant penser à l'existence de points mats dans le texte, les romans créent surtout les conditions de possibilité d'investissements affectifs forts, de la part de l'auteur-narrateur comme de celle du lecteur, à l'égard de ces réalités matérielles qui travaillent le récit et l'informent. L'insignifiance (le désignifié) pointe l'insignifiant (l'anodin) comme enjeu du sens de ces romans. « Éthique de la minutie » (Dominique Viart), « morale de l'anodin » (Alain Montandon), autant d'expressions qui indiquent bien combien l'attention portée aux éléments infimes constitutifs de la réalité quotidienne engage avant tout un mode d'être dans cette réalité, une prise de position subjective. Dans ces conditions, le roman se révèle un « bon conducteur de quotidienneté » (Michael Sheringham), mais il est vrai que sa composante fictionnelle et son mouvement narratif déplacent l'intérêt, pour l'analyse, de la vie quotidienne elle-même aux conflits qu'elle recèle. Aux prises avec le risque majeur de l'ennui que le roman de l'insignifiant pourrait susciter chez le lecteur, l'écriture romanesque est particulièrement à même de mettre en lumière les méfaits – pour l'individu comme pour la société – du banal, et d'élaborer des stratégies pour tenter de le conjurer. Par l'entremise du roman, il ne s'agit donc pas seulement de réussir à saisir l'expérience quotidienne, mais de s'en ressaisir pour y remettre du jeu, ce qui n'est rien d'autre que le sentiment de se sentir vivant, comme l'a montré Winnicott.

Chez des romanciers comme Jean-Philippe Toussaint ou Christian Oster, la stratégie dominante de lutte contre le banal est celle de la prise de distance ironique et héroïcomique, laquelle s'exerce de manière privilégiée à travers les situations cocasses auxquelles donnent lieu les pratiques quotidiennes dont les objets sont le support. Le banal est vite congédié chez Christian Oster, et il est comme vaincu dans les derniers romans de Jean-Philippe Toussaint. Il est finalement mis de côté dans les derniers textes de Christian Gailly, qui semblent prendre leur parti du prosaïque. C'est sans doute la raison pour laquelle les romans ultérieurs de ces trois romanciers nous paraissent renouer avec des schémas romanesques plus traditionnels et une évidente lisibilité, laquelle leur offre dans le même temps l'accès à un lectorat plus vaste et à une reconnaissance publique d'une ampleur nouvelle : dans *Fuir*, par exemple, le roman de Jean-Philippe Toussaint récompensé en 2005 par le prix Médicis, les objets du monde contemporain occupent encore une place importante, mais bien plus conforme aux procédés

traditionnels du romanesque qu'à ceux du romanesque du quotidien où, dans le sillage de Roland Barthes, nous avons voulu voir l'une des marques du renouvellement de l'écriture que permettait l'attention portée à la vie quotidienne. Dans *Fuir*, en effet, un téléphone portable fait irruption dès la deuxième page du roman, accompagné de l'inévitable questionnement sur le rôle qu'il va bien pouvoir jouer dans l'aventure où s'engage le narrateur. De manière assez prévisible, il est au centre du principal rebondissement du roman, et accompagné de commentaires dramatisant encore ses vertus romanesques, comme peut en donner l'idée le passage suivant : « J'avais toujours plus ou moins su inconsciemment que cette peur du téléphone était liée à la mort – peut-être au sexe et à la mort – mais, jamais avant cette nuit, je n'allais avoir l'aussi implacable confirmation qu'il y a bien une alchimie secrète qui unit le téléphone et la mort »¹.

Alors que l'intérêt porté « au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie »², semblait avoir d'évidentes affinités avec l'énonciation à la première personne, et devoir accompagner le mouvement de « retour du sujet » considéré comme caractéristique des mutations esthétiques et philosophiques du monde contemporain, les infléchissements connus par les œuvres de ces quatre romanciers complexifient cette proposition. Comme le notait par exemple Christine Jérusalem, « plus le roman ostérien avance, plus le sujet progresse »³, ce qui revient à dire que les affects s'expriment sans plus de détours dans ses derniers romans. De la même façon, *Faire l'amour*, de Jean-Philippe Toussaint, s'inscrit d'entrée de jeu dans le *pathos* de la rupture amoureuse, et inscrit ce roman sous le signe des larmes, bien qu'il s'agisse surtout de celles de la compagne du narrateur :

Avant même qu'on s'embrasse pour la première fois, Marie s'était mise à pleurer. C'était dans un taxi, il y a sept ans, elle était assise à côté de moi dans la pénombre du taxi, le visage en pleurs [...]. La même scène s'est reproduite à Tokyo il y a quelques semaines, mais nous nous séparions alors pour toujours. [...] Marie pleurait en silence à côté de moi, elle reniflait et hoquetait doucement contre mon épaule, elle essuyait ses larmes à grands gestes brouillons du revers de ses doigts, de lourdes larmes de tristesse qui l'enlaidissaient [...]. (*FA*, p. 12-13).

Autrement dit, plus les romans laissent place au sujet émotif, plus le « sujet » revient dans sa composante romanesque sentimentale, et moins ces romans peuvent être lus comme des romans du quotidien, si celui-ci reste envisagé comme l'articulation conflictuelle du singulier et de l'en-commun ou du familier et de l'étrange. Le « sujet » semble être si bien

¹ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Éditions de Minuit, 2005, p. 44.

² Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » [1975], in *Le Grain de la voix*, op. cit., 239.

³ Christine Jérusalem, « Constellation d'objets dans quelques romans de Christian Oster », art. cit., p. 93.

« revenu », qu'il n'est plus une question, pas même l'objet d'un doute ou d'un vague soupçon. Les éléments de la vie quotidienne sont toujours le matériau dans lequel s'ordonne la narration, mais ils deviennent le simple décor rassurant d'une action centrée sur les fluctuations sentimentales de héros très individués. La certitude d'une identité, et presque d'un sujet unifié, l'a emporté, dans ces romans, sur l'interrogation que contraignait à mener l'exploration de la vie quotidienne, entre désir de norme et crainte de la normalisation, affection pour le familier et phobie de la banalité, expression de la singularité et reconnaissance d'une communauté d'expérience. Dans ces romans, la vie quotidienne n'est plus en soi véritablement un problème, de sorte que l'on peut s'interroger sur la portée de ce constat : est-ce à dire que ces romanciers, une fois leur place dans le champ littéraire assurée, ont moins éprouvé la nécessité d'une « littérature *interrogative* »¹, voire se sont résolus à emprunter la voie d'une « littérature consentante »², ou est-ce seulement que les enjeux de ces écritures se sont déplacés, et doivent être pensés à partir d'autres hypothèses critiques ?

À l'inverse, avec « l'autobiographie impersonnelle » que constitue *Les Années*³ d'Annie Ernaux, preuve est faite que le succès éditorial peut accompagner une forme d'écriture problématisant encore la place du sujet dans le monde, et cherchant les modalités d'une énonciation qui rende compte du vécu de l'expérience quotidienne. L'inspiration autobiographique des textes d'Annie Ernaux permet de la considérer, au même titre que l'ensemble des écrivains qui réinterrogent les modalités du récit de soi, regroupés sous la bannière de l'« autofiction »⁴, comme une représentante du mouvement de « retour du sujet ». Pourtant, le « Elle » que choisit Annie Ernaux pour évoquer sa figure tout au long des époques traversées réfute toute possibilité d'assimilation du sujet quotidien, de l'expérience duquel elle rend compte, à un simple sujet émotif ou narcissique. Elle cherche ce qui l'a « rendue singulière », « non par la nature des éléments de sa vie, externes (trajectoire sociale, métier) ou internes (pensées et aspirations, désir d'écrire), mais par leur combinaison, unique en chacun »⁵. L'ensemble de l'œuvre d'Annie Ernaux constitue une suite de variations sur la façon dont se mêlent au quotidien l'individuel et le social, et sur les conditions d'énonciation permettant de rendre sensible cette expérience humaine. On peut ainsi être étonné du commentaire qu'elle donne de la tendance de notre époque à se référer au passé sur le mode

¹ Roland Barthes, « La littérature aujourd'hui », *Essais critiques*, op. cit., p. 165.

² Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent – Héritage, modernité, mutations*, op. cit., p. 9.

³ Annie Ernaux, *Les Années*, op. cit., p. 240.

⁴ Annie Ernaux refuse néanmoins, pour son œuvre, cette appellation.

⁵ *Idem*.

du « Je me souviens » de Perec. Alors qu'elle-même égrène, tout au long des *Années*, des listes d'objets, de chansons, de slogans ayant marqué chacune des époques qu'elle a connues, pour rendre sensible le filtre à travers lequel les consciences ont pu percevoir le monde, elle dit des années 2000 :

Et l'on avait en soi une grande mémoire vague du monde. De presque tout on ne gardait que des paroles, des détails, des noms, tout ce qui faisait dire à la suite de Georges Perec « je me souviens » : du baron Empain, des Picorettes, des chaussettes de Bérégovoy, de Devaquet, de la guerre des Malouines, du petit déjeuner Benco. Mais ce n'était pas de vrais souvenirs, on continuait d'appeler ainsi quelque chose d'autre : des marqueurs d'époque¹.

La datation ne suffit pas à constituer une mémoire – ni individuelle, ni collective –, laquelle exige, pour exister, la mise en récit. En contrepoint de ces listes d'objets, *Les Années* redonne donc une place à la narration et renoue en cela avec l'un des pouvoirs du roman auquel l'écrivain avait dû un peu renoncer en laissant emprunter d'autres voies à son écriture². Cette forme permet alors de pointer l'une des difficultés ou des limites de la saisie de la vie quotidienne. Si celle-ci se vit d'abord dans l'immédiateté et la spontanéité, privilégier le quotidien ne tend-il pas à faire de l'écriture une entreprise de présentification absolue ? Et comment rendre sensible une expérience quotidienne passée si la vie quotidienne appelle une attention au présent, à tout ce qui « se passe » plutôt qu'à ce qui « s'est passé » ? On évite la tentation de réduire la vie quotidienne au privilège de l'éphémère, voire à une sacralisation de l'instant, en conservant à l'esprit le paradoxe soulevé par Maurice Blanchot du caractère tout à la fois continu et discontinu de l'expérience quotidienne. La seule succession des instants ne rend pas compte du « mouvement lié » qu'est la vie quotidienne. C'est sans doute seulement par l'intermédiaire de ce paradoxe que peut s'envisager la possibilité d'une écriture de la vie quotidienne qui inclue le passage du temps. Le projet d'Annie Ernaux, dans *Les Années*, n'est d'ailleurs pas seulement de « dire » le quotidien, mais de « [s]auver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais »³. Au regard des romanciers que sont Jean-Philippe Toussaint, Christian Oster et Christian Gailly, la particularité de l'approche du quotidien d'Annie Ernaux dans *Les Années*, outre son intérêt plus marqué que le leur pour la dimension collective de l'expérience quotidienne, est en effet sa volonté d'intégrer la question du temps et de penser, par l'entremise du quotidien, la présence mais surtout la perte. C'est sans doute ce qui donne une profondeur supplémentaire à son exploration de la quotidienneté. Mais c'est aussi ce qui

¹ *Ibid.*, p. 224.

² Il y a bien sûr tout de même une composante narrative dans les récits qu'elle propose, mais ceux-ci sont toujours comme empêchés de se déployer, et le discontinu prend le dessus sur le continu.

³ Annie Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, p. 242. Il s'agit de la dernière phrase du livre.

la rapproche de Jean Echenoz et de Georges Perec, en dépit des réserves qu'elle semble émettre sur la démarche caractéristique du *Je me souviens* de ce dernier. C'est en effet avec sa propre histoire oubliée que Perec a dû renouer, puisque l'analyse lui a donné accès « à [s]on histoire et à [s]a voix »¹, et que son parcours a duré « le temps que [s]on histoire se rassemble »². Sa prédilection pour les objets quotidiens, dans ses textes comme dans sa vie, cette présence matérielle qu'il recherche constamment, semble devoir combler le manque qu'il n'a d'abord même pas identifié³. En premier ressort, et selon un procédé de substitution ou de déplacement, sa « fureur de conserver et de classer » se rapporte bien au souhait d'imaginer « un classement qui remplirait chaque année, chaque mois, chaque année de [s]a vie »⁴. D'ailleurs, l'accès à son histoire lui apparaît comme un « souvenir restitué dans son espace »⁵. Si le propre du tempérament mélancolique est d'ignorer l'objet qu'il a perdu et d'être pourtant habité par l'évidence de cette perte, on peut avancer que les objets quotidiens, chez Perec, assument, sans qu'il le sache d'abord, la matérialisation de cet objet perdu. De la même façon, on peut penser que chercher l'en-commun consiste d'abord à se préoccuper de ce qui crée du lien, si c'est justement, dans l'histoire du sujet qui s'y attelle, un lien décisif qui fait défaut.

Nous devrions donc prolonger dans cette perspective aussi l'analyse des ressorts de l'énonciation romanesque de Jean Echenoz. Des quatre romanciers, il est celui qui use le moins de la première personne grammaticale, comme pour maintenir une certaine distance avec l'histoire qu'il conte. Pourtant, il est aussi celui dont la voix du narrateur s'impose avec le plus d'évidence, que cela soit par l'intermédiaire d'intrusions directes ponctuelles, ou par celui de vérités générales tirées de l'expérience quotidienne, à travers lesquelles il instaure une connivence avec ses lecteurs. La parole du sujet n'y est pas totalisante, et ne se revendique jamais que d'un savoir relevant du domaine de l'expérience. Chaque expérience nouvelle pourrait même infléchir les contours de ce sujet qui se dévoile épisodiquement. Cette hésitation, entre prise de parole et discrétion, assurance et pudeur, dévoilement et jeu de masques, intérêt pour « tout ce qui se passe dans la vie » et retrait derrière ce qui peut donner une consistance matérielle au quotidien, trouve son pendant dans la relation instaurée entre les objets et la question du temps, la présence et la perte. Nous avons montré que c'était dans *Un*

¹ Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », in *Penser/Classer*, op. cit., p. 70.

² *Ibid.*, p. 71.

³ Nous ne nous permettons bien sûr d'avancer ces propositions que parce que Perec a lui-même évoqué son analyse, et parce que Jean-Bertrand Pontalis en a livré certaines clés ou éclairages dans ses différents ouvrages.

⁴ Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », art. cit., p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 71.

an que le roman accueillait ouvertement la mélancolie, et la reconnaissait comme une donnée cruciale et potentiellement créative de la vie quotidienne. Mais si l'écriture romanesque considère enfin sa part de mélancolie, le mouvement en travaille déjà les romans précédents, et s'affermirait d'ailleurs dans les suivants. Comme le notait en effet Jean-Claude Lebrun au sujet des premiers romans d'Echenoz, les objets de ces textes tissent des liens entre les époques et jouent des vertus de l'anachronisme :

On ne s'est jamais avisé que Jean Echenoz faisait cohabiter en ses textes deux univers, celui des années soixante et celui des années quatre-vingt. [...] À qui fera-t-on croire que la petite Simca 1000, qui fit tant rêver les lycéens d'avant-hier, appartient au paysage urbain moderne ? L'un des charmes de Jean Echenoz, c'est précisément ce jeu entre le rétro et le contemporain, qui n'autorise pas à faire de lui ce témoin, en lequel des lectures inscrites dans la tradition « sociologique-réaliste » d'une certaine critique française voudraient un peu vite le réduire¹.

Ce jeu est moins visible par la suite, mais les objets continuent à marquer le passage du temps, et à évoquer tout aussi bien la présence maintenue du passé que ce qui en est perdu. Par leur matérialité et leur présence massive, ils peuvent masquer un vide. Mais l'usure des objets, liée à l'usage qui en est fait, pointe aussi la perte irrémédiable de matière qu'ils subissent inéluctablement sous l'effet du passage du temps. Ils sont donc tout autant la preuve d'un lien maintenu avec le passé, que de la fuite de ce temps. Pourtant, l'usure a aussi son envers, la patine, laquelle est à l'inverse un gain de matière. Plus l'objet se perd, plus il s'enrichit. On pourrait rapprocher ce mouvement de ce qui est dit, dans *L'Occupation des sols*, de l'effigie publicitaire de la mère de Paul, sur la tranche d'un immeuble : « Le ravalement de la façade [de l'immeuble qui la jouxtait] fit naître sur la robe bleue, par effet de contraste, une patine ainsi que des nuances insoupçonnées. C'était une belle robe au décolleté profond, c'était une mère vraiment. » (*OS*, p. 11). La patine fait de cette représentation de la mère morte non une « vraie mère », mais une « mère vraiment », qui se dote définitivement et intensément dans la mémoire de son fils de toutes les qualités idéalisées et reconstruites du maternel. Et comme l'affirme ensuite, au présent de vérité générale, le narrateur, « [i]l suffit d'un objet pour enclencher une chaîne, il s'en trouve toujours un qui scelle ce qui le précède, colore ce qui va suivre – au pochoir, ainsi, l'avis du permis de construire. Dès lors c'est très rapide [...], il y a le trou. » (*OS*, p. 13). L'entente du sens concret et abstrait (psychique) du nom « objet » est ici inévitable, d'autant que l'image du « pochoir » invite à penser à ce qui peut s'inscrire dans le vide, au vide même qui s'inscrit, et conduit à ce brutal constat, que renforce l'article défini, « il y a le trou ».

¹ Jean-Claude Lebrun, *Jean Echenoz, op. cit.*, p. 26.

Le caractère imposant de la présence matérielle des objets cherche à masquer le vide – et le trahit donc, tout autant qu’il désigne la plénitude du sujet habité par son objet perdu, que son absence rend précisément d’autant plus présent à lui, conformément au processus mélancolique. À travers les objets, leur usure et leur patine, se trouvent ainsi évoqués obliquement le manque tapi au cœur de la vie quotidienne des romans d’Echenoz, et pointent la pente mélancolique de cette écriture. Bien que la mélancolie soit une affection éminemment singulière, puisque l’objet perdu est nécessairement et absolument unique, le fait que l’enjeu soit toujours le maintien d’un *lien*, permet d’explorer toutes les formes possibles de celui-ci. On montrerait ainsi avec profit le déplacement que le roman de l’urbanité fait subir au lien temporel, expérimenté comme lien spatial. Outre, bien sûr, que la narration romanesque est en elle-même une écriture du lié et du liant, on peut considérer que le déploiement du roman dans l’espace urbain manifeste particulièrement la quête sans cesse reconduite de liens. S’il n’y a visiblement plus lieu de prendre position « pour un nouveau roman », il reste cependant possible, voire nécessaire, de redonner au romanesque une fonction exploratoire, qui l’engage « pour une nouvelle urbanité ». La lecture mélancolique que proposent de la vie urbaine les romans de Jean Echenoz n’envisage plus la ville comme une totalité saisissable mais ne renonce pas à chercher la façon dont le sujet peut l’habiter, c’est-à-dire se l’approprier. Peut-être cette urbanité à construire sans cesse, et par l’attention aux plus infimes détails qui rendent la socialité urbaine aussi difficile que possible, recouvre-t-elle encore l’une des nombreuses questions que se posait Perec : « De n’importe où en France (sinon précisément de Paris et de sa proche banlieue) je pense être à peu près sûr de me faire comprendre en disant “j’habite Paris” ou “j’habite à Paris” (il y a une différence entre ces deux manières de dire, mais laquelle ?)¹. » La première des deux formules nous paraît marquer l’appartenance à la communauté citadine, à l’expérience de la vie parisienne témoignant du sentiment de véritablement habiter la ville, alors que la seconde maintient, du fait même de la séparation qu’introduit la préposition, la ville comme un simple décor. Elle correspondrait peut-être au sentiment d’extériorité qu’éprouve peu à peu Ravel dans le roman d’Echenoz, lorsqu’il « se sent plus que jamais hors du monde, à plus forte raison d’une version de ce monde aussi tourbillonnante de poussière, de lumière et de mouvement. » (*R*, p. 112-113). C’est que, précisément, après son accident de voiture, le compositeur oublie peu à peu toutes les pratiques communes, et « c’est le monde qu’il perd avec ses objets : dînant un soir avec son éditeur, le voilà qui saisit sa fourchette par les dents, s’en aperçoit tout de suite, jette un bref

¹ Georges Perec, « De quelques emplois du verbe habiter », in *Penser/Classer*, op. cit., p. 14.

regard de détresse à Marguerite qui est près de lui ». (R, p. 111). Y a-t-il donc une mélancolie propre à la vie urbaine contemporaine, ou la ville, toute ville, n'est-elle que la forme donnée par Echenoz à la mélancolie de la vie quotidienne ?

L'étude que nous avons voulu consacrer aux objets quotidiens dans le roman contemporain aurait sans doute emprunté des voies différentes si nous avions inclus dans notre corpus, comme nous en avons aussi le projet, les textes de Régis Jauffret. Plutôt qu'une pente ouvertement mélancolique, c'est d'abord une veine obsessionnelle, quasi maniaque, et marquée par une forme de démesure de l'écriture qui les caractérise, quoique leurs sujets soient bien empruntés à la vie quotidienne la plus banale et souvent même assez sordide. *Fragments de la vie des gens* ou *Microfictions*, autant de brèves séquences du quotidien chargées d'objets, cultivant une écriture fragmentaire qui désire pourtant toujours faire œuvre, et se constituer en roman par l'accumulation de ses fragments. La quatrième de couverture de *Fragments de la vie des gens* est sans ambiguïté sur l'ambition romanesque de cette écriture : « On peut écrire un roman d'une page ou de trois mille. J'ai écrit la cinquantaine de "romans" qui composent *Fragments de la vie des gens* à la suite l'un de l'autre, pendant deux ans, sans la moindre interruption dans le temps. // *Fragments de la vie des gens*, c'est le prisme à travers lequel, à un certain moment de ma vie, j'ai vu non seulement mon existence mais aussi la société tout entière¹. » Régis Jauffret semble donc lui aussi mêler regard sur lui-même et condition partagée. L'épigraphe de *Microfictions* semble de même lier encore l'écriture à une problématique de la vie quotidienne : « Je est tout le monde et n'importe qui². » Mais on devine bien plus de violence derrière l'anonymat de ce « n'importe qui » que dans la « vie quotidienne collective » d'une Annie Ernaux, par exemple. Et l'urbanité, politesse et délicatesse, morale de l'anodin, paraît bien loin des préoccupations du narrateur d'*Univers, univers*, puisqu'il fait mine de congédier le lecteur, comme si le texte ne requérait nullement sa participation : le roman, dont le titre désigne on ne peut mieux la volonté de dire le monde et la conscience de la vanité d'un tel projet, s'ouvre en effet sur une sorte de prologue où prétend se définir une posture d'écriture qui n'attendrait rien du lecteur, ou d'un quelconque autre qu'elle-même : « Je n'ai pas besoin de votre regard braqué comme deux torches, mon écriture avance pour le seul plaisir de se constituer, d'exister à la place de rien, l'espace d'un instant perdu au milieu de l'éternité³. » Pas la moindre « impassibilité » chez Régis Jauffret, c'est par la violence et le grotesque que sont congédiés le *pathos* des faits divers que, le plus

¹ Régis Jauffret, *Fragments de la vie des gens* [2000], Folio, 2001, « Quatrième de couverture » [signée R.J.]

² Régis Jauffret, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007, p. 9.

³ Régis Jauffret, *Univers, univers*, Paris, Verticales, 2003, p. 12.

souvent, il évoque. Pourtant, confronté au véritable deuil, après avoir inventé un nombre incalculable de crimes et de suicides, l'écrivain change de posture et d'écriture avec *Lacrimosa* : créant, notamment, une correspondance épistolaire avec la disparue, il lui déclare :

Chère Charlotte, // J'ai fait ce que j'ai pu. J'ai écrit parce que je ne sais pas composer de musique. Un concerto aurait été moins impudique, plus élégant. Un requiem aurait été de circonstance [...] J'ai essayé en vous écrivant une histoire de dompter la mort. Vous savez bien que je n'y suis pas parvenu. [...] Je ferme ce livre comme un chirurgien recoud malgré tout la plaie qu'il a ouverte après l'opération invraisemblable d'une jeune morte dont il espérait la résurrection. [...] Permettez-moi donc de vous demander un dernier service. Faites semblant encore de me répondre. [...] – Dites-moi, que ce roman, j'ai eu raison de l'écrire. // Ma demande est ridicule. Mais un écrivain doit accepter de sombrer dans le ridicule, autrement il ne serait même pas un humain¹.

Tout au long de ce magnifique roman, l'écrivain ne cesse de s'interroger sur le sens et le pouvoir de l'écriture face à la mort. À quoi bon le roman face à l'absence ? Et c'est le roman qu'il choisit tout de même, parce qu'il peut seul maintenir vivant le lien avec l'objet d'amour perdu. Mais cette fois-ci – et c'est aussi ce qui laisse entendre une voix nouvelle chez un écrivain dont on pouvait craindre qu'il tende à reproduire compulsivement des procédés d'écriture à l'efficacité éprouvée – le roman s'accepte comme une écriture *adressée*, de sorte qu'à travers la justification qu'il cherche auprès de la jeune femme morte, c'est la présence du lecteur dont il éprouve la nécessité.

¹ Régis Jauffret, *Lacrimosa*, Paris, Gallimard, 2008, p. 215-216.

Annexe n°1 : Entretien avec Jean Echenoz, 21 février 2006

Florence Bouchy : Dans le livre que vous avez consacré à Jérôme Lindon, vous dites que lorsque vous avez publié *Le Méridien*, vous n'aviez lu de Robbe-Grillet que *Les Gommès*, une quinzaine d'années plus tôt. Vous souvenez-vous de ce qu'alors vous en aviez pensé ?

Jean Echenoz : J'avais le souvenir de quelque chose qui, par anticipation, semblait une autorisation. À cette époque-là, je ne connaissais rien au roman policier, j'avais lu des livres comme ceux de Maurice Leblanc, Gaston Leroux, pour la tradition française, et j'avais lu un peu Agatha Christie aussi. Quand j'ai lu *Les Gommès* dans les années 64-65, les travaux de Robbe-Grillet étaient encore du côté de l'avant-garde. L'autorisation était double, elle était du côté de l'intrigue policière installée dans ce qui était alors le roman moderne, le Nouveau Roman, et surtout l'idée que l'on pouvait traiter de cette façon-là, plus du tout comme des accessoires, le rapport avec les choses, les objets, et les utiliser.

F.B : C'était sensible à la première lecture, même sans avoir lu de théorie ?

J.E : Je n'avais lu absolument aucune théorie. Il me semble que c'était cela qui me frappait le plus, la possibilité de s'emparer d'éléments qui n'étaient pas traditionnellement premiers. C'était quelque chose de neuf, quelque chose du genre « on peut donc faire ça aussi avec les choses » pour parler vite. On peut donner aux objets un rôle romanesque qui n'est plus seulement de l'ordre de l'accessoire, de l'élément de décor, du marqueur historique ou sociologique, etc. Dans *Les Gommès*, il y avait ce rapport là qui me semblait important. De la même façon, *La Modification* était une façon à la fois provocatrice et pas du tout perturbante de jouer avec les pronoms. Cela dit, je n'ai pas poursuivi mes lectures de Robbe-Grillet à cette époque-là, c'est ensuite que j'ai lu le reste, au début des années quatre-vingt.

F.B : *Les Gommès* s'écrit tout de même sur une intrigue de type policier, même si les codes en sont finalement subvertis. Est-ce que c'est une idée à laquelle vous avez été sensible ?

J.E : Non, il n'y avait pas d'écho conscient du tout. Je n'ai de toute façon pas du tout l'impression que le Nouveau Roman ait joué un rôle très important pour moi. J'ai aimé vers 17-18 ans ces deux livres, mais ensuite je n'ai pas eu l'impression que cela jouait beaucoup sauf, donc, sur les objets et les pronoms. Ensuite ce qui a compté dans les années quatre-vingt, c'était plutôt des textes de Pinget. Beckett, je l'avais lu dans les années soixante-dix. Mais le côté subversion, si c'est le mot, ne venait pas du tout de là. L'objectif n'était pas du côté de la subversion. Pour le premier livre, mon projet était simplement d'écrire un roman policier, qui serait publiable à la « Série noire », et mon premier livre a été le résultat d'une incapacité à écrire ce roman policier selon les règles, dans la mesure où il y a des règles... À partir d'un projet de roman à énigme d'ordre policière, comme on disait, il y a eu très vite des chemins de dérivation, je me suis rendu compte que je partais dans des choses de l'ordre de la description, de la construction de petites machines autonomes qui n'intégraient pas la ligne générale de cette forme-là. En un sens c'était un échec par rapport à mon premier projet, mais ça devenait très intéressant de voir que je partais dans des sens qui m'intéressaient autant, même si au départ je n'avais pas pensé les aborder.

F.B : Est-ce que les expressions comme « l'école du regard », « le temps des choses » ou la « littérature objective » vous étaient familières quand vous avez écrit votre premier roman ?

J.E : C'étaient des choses que je connaissais comme des espèces de syntagmes figés d'une critique déjà un peu ancienne. Au moment où j'ai commencé mon premier livre, ce qui était dans l'air du temps ce n'était plus tellement la référence au Nouveau Roman : ce que les gens lisaient, dans mon entourage, c'était plutôt du côté de *Tel Quel*. Je n'ai jamais vraiment lu Ricardou, par exemple. En tout cas, c'était plutôt de ce côté-là que cela se passait, me semblait-il, vers le terrain occupé par *Tel Quel* et *Change*. « Littérature objective », « l'école du regard », je voyais bien ce que cela pouvait désigner, j'étais informé, mais je n'ai jamais été très spécialiste de ce qui se faisait dans la critique - sauf Blanchot - et dans la théorie littéraires.

En vérité, je crois que je m'en foutais un peu. Je n'étais pas du tout un lecteur régulier de tous les numéros de *Tel Quel*. J'avais autour de moi des amis qui lisaient ça et avec qui j'en parlais ou que j'écoutais. J'ai été un lecteur de Barthes. C'étaient les années de gloire de la théorie française, c'était l'époque où on lisait au moins autant de théorie que de littérature, et où la

théorie « bouchait » en quelque sorte l'accès à une littérature romanesque qui, en ces années-là, n'avait plus de pertinence. Nous lisions de la théorie dans un moment de discrédit du roman, et dans un amour demeuré de cette forme. C'est peut-être pour cela qu'un certain nombre d'individus comme moi se sont intéressés à des genres considérés comme mineurs : pour moi c'était le roman noir, pour d'autres ça pouvait être la SF, le fantastique (Carrère, Belletto). Belletto, par exemple, a commencé par des choses du côté avant-gardiste, il est allé ensuite voir ce qu'il pouvait faire avec le roman fantastique puis noir.

F.B : Avez-vous écrit avant *Le Méridien* ? Avez-vous eu des tentatives d'écriture non romanesques ?

J.E : Tout le temps.

F.B : C'était plutôt dans la veine expérimentale, « l'aventure d'une écriture »...

J.E : A la fin des années soixante, j'ai dû faire des textes à la Burroughs, du sous-Burroughs. Au début des années soixante-dix, j'ai dû faire du sous-Duvert, des trucs sans ponctuation, des choses comme ça.

F.B : Vous étiez influencé par la théorie ?

J.E : J'avais envie d'écrire, j'écrivais donc ce qui me paraissait possible dans cette époque-là. Ce qui me paraissait possible a changé selon les époques. Au lycée, j'avais essayé d'écrire un roman épistolaire, et puis ensuite j'ai fait des choses diverses, des pages d'écriture, parce que j'aimais écrire. Mais c'était le reflet plus ou moins conscient de ce qui avait l'air de se faire à ce moment. Et puis, c'est vrai, j'ai été un lecteur attentif de William Burroughs dans les années 66-70, et j'écrivais des choses un peu à la traîne de cela. Au début des années soixante-dix, j'ai écrit des choses qui étaient à la traîne de ce qui se faisait, de Duvert à Guyotat, donc, en passant par ce que je pouvais glaner des livres du Sollers de cette époque (*Lois, Nombres*). J'aimais bien ça, d'ailleurs. Je faisais des tentatives, mais je ne pensais pas du tout publier. J'avais le sentiment que le roman, à cette époque-là, c'était lettre morte, ce n'était plus possible.

F.B : Vous aviez lu *L'Ère du soupçon* ?

J.E : Non.

F.B : Aujourd'hui, on distingue le Nouveau Roman, le Nouveau Nouveau Roman, *Tel Quel* : aviez-vous une idée claire de ces débats ?

J.E : Non, la notion de Nouveau Nouveau Roman, je ne l'ai entendue que pour parler de mon premier livre. Je ne l'avais jamais entendu dire pour cette époque. Le côté méta-méta-métadiscursif ne m'a jamais intéressé en revanche.

F.B : Vous intéressiez-vous aussi bien à *Tel Quel* qu'à *Change*, ou aviez-vous une préférence ?

J.E : Non, je n'avais pas de parti pris, je n'avais qu'un intérêt assez lointain pour cela, ce n'était pas du tout un rapport passionnel avec ces questions. Cela ne m'intéressait pas au point d'agir dans ce mouvement-là.

F.B : Connaissiez-vous la célèbre photo de la rue Bernard-Palissy ?

J.E : Oui, elle était presque dans les manuels... Même si je ne connaissais pas entièrement l'œuvre des auteurs qui sont réunis sur cette photographie, il me semblait que c'était là que cela se passait éditorialement, plutôt qu'ailleurs. Il me semblait aussi qu'il se passait des choses intéressantes du côté de P.O.L, qui était alors chez Hachette, mais Minuit me semblait le lieu où il se passait quelque chose qui pouvait faire avancer la littérature. Et en fait, mon premier livre, j'aurais bien aimé idéalement qu'il soit publié aux Éditions de Minuit.

F.B : Même si vous n'aviez pas lu plus que cela ses publications ?

J.E : C'est qu'il y avait aussi la figure d'éditeur de Lindon, qui était assez unique, et qui

donnait l'impression que s'il y avait quelque chose de l'ordre d'un laboratoire, même si c'était faux, c'était en tout cas là le lieu le plus exigeant. Il y avait pour moi, et pas seulement pour moi, un effet de fascination par rapport à Minuit, ce que cela représentait comme intégrité littéraire. Et c'était une recherche qui n'était pas du côté un peu trop abstrait et théoricien comme on pouvait l'être du côté de *Tel Quel*. C'était là où se produisait encore de la littérature. Cela me semblait un lieu d'invention, de l'invention la plus déterminée et la moins hystérique. Je voyais ce qui se passait du côté de *Tel Quel* comme une position théorique un peu hystérisante, alors que Minuit me semblait être le lieu où se fabriquaient des œuvres, avec beaucoup de ruptures et très diverses. C'était aussi l'emplacement de Beckett.

F.B : Qu'est-ce qui fait que pendant longtemps on s'interdit d'écrire des romans, et qu'un jour on en écrit un tout de même ?

J.E : Moi, je ne me suis jamais interdit d'écrire des romans. Ce que je faisais avant n'était pas très narratif, parce que je ne savais pas comment y arriver. J'ai bien essayé d'en écrire, des romans, dans différentes directions, parfois un peu oniriques, mais je ne trouvais pas du tout d'entrée. Pour moi, ce qui m'a autorisé à essayer d'écrire un roman, c'était le passage par Manchette. C'est lui qui m'a permis de savoir par où cela allait être possible. C'était une porte. C'était beaucoup plus déterminant que tout ce que j'avais pu connaître avant comme lecteur, des œuvres qui ne m'ouvraient pas des portes mais seulement des fenêtres, même de "grandes fenêtres", pour paraphraser Chandler.

F.B : Est-ce qu'à ce moment-là vous avez eu l'impression de revenir au récit alors que jusque-là vous aviez essayé d'échapper au récit pour une écriture purement formaliste ?

J.E : Ce n'est pas que j'y échappais, mais je n'arrivais pas à trouver sa place, qui est devenue ensuite la première pour moi. Auparavant, ce n'était pas en passant par le récit, ou alors c'étaient des récits parce qu'il fallait bien. Mais l'idée du récit, de la trame, de l'organisation, du scénario, c'est en effet passé par Manchette.

F.B : Avez-vous eu une période où vous critiquiez le fait même de raconter ?

J.E : Je ne me suis jamais intéressé à cette position-là. Au départ, j'ai eu une première carrière qui était une carrière de lecteur, et la répudiation de la notion d'intrigue, de personnage, etc, cela ne m'intéressait pas du tout.

F.B : Ce n'était en tout cas pas du tout une évidence pour vous que la littérature ne devait rien raconter ?

J.E : Non, cela aurait été aller contre tout ce qui avait été l'enjeu de la littérature comme lecteur depuis l'enfance.

F.B : Finalement, ce sont des lectures plutôt traditionnelles, Balzac ou les romans d'aventure qui vous ont nourri ?

J.E : Balzac, jamais tellement lu. Flaubert, je l'ai lu tard. Je suis content de ne pas avoir lu Flaubert quand on l'exigeait de moi au lycée. Je l'ai lu vers trente ans. Ce qui m'importait, c'était des gens comme Stevenson ou Conrad, ou, proche et lointain de ceux-ci, Henry James.

F.B : Vous avez fait des études de sociologie. Est-ce que cela vous a donné l'occasion de vous intéresser à Baudrillard ?

J.E : Je crois que j'avais lu *Le Système des objets*, mais pas entièrement, et je crois que j'ai lu des choses de lui, mais je n'ai jamais été un de ses grands lecteurs. Quand je suis arrivé à l'université il commençait juste à prendre une place. Je m'y suis intéressé plus tard.

F.B : Est-ce que vous vous êtes intéressé à Perec ?

J.E : Oui, bien avant d'écrire. Dès *Les Choses*. J'avais beaucoup aimé. J'ai dû le lire peu après sa publication. Lorsque je l'ai lu la première fois, j'en ai gardé un souvenir très heureux. Je l'ai relu il y a cinq ou six ans, et avant de le relire je me suis dit que j'allais tomber sur quelque chose, justement, de très sociologique et de très objectal en même temps. Je me suis

rendu compte, à la relecture, que non. C'est un roman qui transcende beaucoup cette dimension sociologique des années soixante, avant les crises, et puis ce rapport aux choses. C'est une entreprise romanesque beaucoup moins bornée à cela que le souvenir que j'en avais. Je crois que c'est un grand roman. Dans le mouvement de cette relecture, je pensais tomber sur quelque chose qui serait très daté par le moment de sa composition, par les parti-pris un peu théoriques sur la société de consommation, etc. Et en fait, ce qui m'a troublé, c'est que cela dépasse de loin les dimensions sociologiques, datées, et attachées à une posture à la fois objectale du côté littéraire et sous un angle sociologique. Ce n'est pas du tout un livre d'ethnographie des années soixante. C'est un livre plus grand que cela.

F.B : Avez-vous lu ce que Perec a fait paraître dans *Cause commune* ?

J.E : J'ai lu ce qui a été regroupé dans des recueils d'articles ensuite. Je n'ai pas lu tous ses livres, mais je le suivais. Et puis la publication du *Méridien* a eu lieu juste après la publication de *La Vie Mode d'emploi*, qui avait été pour moi une grande lecture. C'était un magnifique objet. Ce qui m'avait frappé dans *La Vie mode d'emploi*, c'était le fourmillement, la multiplicité romanesque et le fait que le système de fragmentation n'était pas du tout un parti pris théorique rigide, cela n'obéissait pas à des positions dogmatiques, mais était au service d'une espèce de sensualité romanesque. Et c'est un livre qui marchait sur la multiplicité des choses, mais aussi la multiplicité d'émotions, de références, de rappels, d'inventions. C'était un grand roman moderne.

F.B : Est-ce que cela pourrait faire partie des livres qui vous ont « autorisé » à écrire des histoires ?

J.E : Cela s'est passé autrement, mais ça aurait pu. Quand j'ai lu *La Vie mode d'emploi*, je venais de finir *Le Méridien*. Comme je n'avais pas grand espoir du côté des Éditions de Minuit, le premier éditeur auquel j'avais envoyé mon manuscrit, c'était P.O.L [l'éditeur de *La Vie mode d'emploi*], qui était donc alors chez Hachette.

F.B : Pour vous, Perec, ce n'était pas du tout du Nouveau Roman ?

J.E : Non, Perec ne s'inscrit pas dans un groupe particulier, même s'il avait déjà son rapport à l'Oulipo. Ce n'est cependant pas le côté oulipien de Perec qui m'intéresse le plus.

F.B : Est-ce que vous étiez sensible à son questionnement sur la quotidienneté ?

J.E : Oui, certainement. C'était une des choses que j'avais un peu envie de travailler. Ce que j'écrivais, c'était ce qu'on pouvait puiser de l'observation de la vie quotidienne. Je trouve formidable d'avoir écrit un texte comme *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*.

F.B : Ce sont des expérimentations d'écriture qui vous touchaient ?

J.E : Oui, parce que ce n'était pas du tout une expérimentation surplombante, c'était une expérimentation sensible, sensuelle, drôle, excitante.

F.B : Est-ce que pour vous, le fait qu'il s'intéresse à la vie quotidienne était important parce que pour vous la vie quotidienne est un problème romanesque ?

J.E : C'est un objet romanesque, un enjeu romanesque, même si je fabrique des intrigues où ce n'est pas cela qui est au premier plan, c'est ce qui peut nourrir ces intrigues.

F.B : Est-ce que c'est le lieu où d'autres choses se passent ?

J.E : Oui, bien sûr. C'est de cela qu'on peut jouer pour fabriquer de la fiction.

F.B : Aviez-vous lu Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne* ?

J.E : J'ai dû lire Lefebvre, mais pas très scrupuleusement, dans le cadre de mes études universitaires, cela n'a pas eu une influence particulière. Ni la lecture qu'en a fait Blanchot. En revanche, ce que j'ai lu en sociologie a dû jouer un rôle, en ce qui concerne la méthode, le regard.

F.B : Vous aviez des affinités avec la sociologie ?

J.E : Oui, c'était par refus des études de lettres, mais c'est parce que je m'étais dit que l'ethnographie avait l'air d'être quelque chose d'intéressant, même si finalement ce n'est pas ce que j'ai fait. Par exemple, je me souviens que j'avais été amené à faire un repérage absolument systématique, rue par rue, et maison par maison, de tout un quartier de Marseille, qui s'appelle La Pointe rouge. C'est quelque chose que je faisais pour un travail de sociologie urbaine, mais qui a dû préfigurer l'excitation que je pouvais avoir à écrire des fictions. Il y avait quelque chose avec la description très terre à terre des objets, et tout ce que cela pouvait déclencher pour moi de potentiellement romanesque. Des réservoirs d'histoires. Le côté « terrain » de la sociologie ressemble sûrement au travail de documentation que je fais pour mes romans. La documentation, aller sur place ou, si je n'y vais pas, amasser le plus grand nombre de documents possible, de notes, établir une espèce de champ, de panoplie et de boîte à outils.

F.B : Plus que Robbe-Grillet ou Butor, la vie quotidienne évoque l'œuvre de Pinget. L'avez-vous lue ? À quelle époque ? Qu'appréciez-vous chez Pinget ?

J.E : Ce qui m'avait le plus marqué, dans les années soixante, c'était *L'Inquisitoire*. J'ai dû le lire vers 67-68. J'avais beaucoup aimé ça. C'étaient des amis de mes parents qui me l'avaient conseillé. Mais je n'ai pas lu *Mahu ou le matériau*. Ce que je sais, c'est qu'il m'arrive au moins une fois par semaine, quand je suis devant ma table et que je cherche quelque chose, de me rappeler la première phrase d'un livre de Pinget : « Il était où, ce papier ? ». On ne parle pas assez de Pinget. Il m'a nourri comme lecteur, mais je ne pense pas qu'il ait joué un grand rôle dans mon écriture. Je n'ai jamais eu vraiment en mémoire les nouveaux romanciers quand je travaillais. Chez Pinget, ce que j'aime, c'est que ce n'est pas du tout une écriture systématique, c'est une écriture beaucoup plus libre, errante, et plus narquoise que les autres. Plus innocente, mais pas du tout au sens péjoratif. Innocente et rouée en même temps, non, pas rouée, ce n'est pas le mot. Peut-être plus tragique aussi.

F.B : Pierre Taminiaux dit « chez Pinget, la réalité, constamment observée, sentie et décrite,

échappe aux impératifs de la raison pour basculer dans une confusion extrême. On pourrait presque parler de démente du réel [...] » : C'est votre impression ?

J.E : Cela recouperait peut-être des choses qui seraient plus ou moins proches de Michaux aussi, peut-être aussi, même si c'est plus éloigné, du côté de Ponge. Il y a des choses de Ponge qui m'ont beaucoup frappé, et qui ont certainement dû faire leur chemin en ce qui concerne le rapport aux choses. Je crois que cela a été présent, même si je ne me le suis jamais formulé : un rapport à l'objet qui était peut-être aussi de l'ordre de ce qui m'autorisait à écrire, qui m'y ouvrirait.

F.B : Taminiaux oppose ce rapport de Pinget à la quotidienneté à celui de Sartre en disant « la recherche du sens de la quotidienneté ne concerne pas Pinget. La question essentielle, pour lui, n'est pas, comme dans la méditation sartrienne : « Qu'est-ce que ça veut dire ? », mais plutôt « Comment dire ça ? ». Il s'agit d'une démarche beaucoup plus formelle que philosophique. »

J.E : Oui, je comprends très bien cela. Ce que veut dire la vie quotidienne ne m'intéresse pas, essayer d'accéder à ce qu'elle veut dire, c'est déjà être du côté de la théorie, moi je préfère m'intéresser au ressenti des choses qu'à la rationalité, sauf quand la rationalité est de l'ordre du ressenti. Je suis bien plutôt du côté du « comment faire avec ça ? » et non pas « pourquoi faire ça ? »

F.B : Est-ce que vous aimez les objets ?

J.E : Il me vient un souvenir d'enfance. Je dois avoir 7-8 ans et je m'ennuie. Je me suis pas mal ennuyé dans mon enfance. Mon grand-père pose un objet devant moi, c'est une tortue en cuivre, et il me dit « Tu t'ennuies, eh bien tiens, décris ça ! » C'est peut-être un souvenir-écran, mais peut-être aussi que le fait que me revienne de temps en temps ce souvenir, c'est que l'une des valeurs de l'objet, c'est aussi sa valeur littéraire. Les objets sont à la fois sensuels et pouvant être de petits détonateurs de fiction, et en ce sens-là, on peut avoir un rapport un peu amoureux aux choses.

F.B : Pour certains, les objets sont condamnables parce qu'ils symbolisent notre aliénation par la société de consommation.

J.E : Ça, je m'en fous un peu. Ce n'est pas la dimension utilitaire qui m'intéresse, c'est la dimension affective et émouvante de l'usure, de l'érosion de l'objet, son histoire, son incongruité, sa séduction un peu paradoxale...

F.B : Y a-t-il des objets, sur le plan romanesque, auxquels vous portez une affection particulière ?

J.E : La casquette de Charles.

F.B : Oui mais vous, quand vous écrivez, est-ce qu'il y a des objets qui suscitent une réaction ou un intérêt particulier ?

J.E : Oui, mais cela peut être aussi des objets imaginaires, comme la machine du *Méridien*. Mais ce sont là des objets rousselliens.

F.B : Y a-t-il des objets dont vous avez l'impression qu'ils sont récurrents parce que vous les aimez bien ?

J.E : En tout cas, les objets ne sont jamais là par hasard. Soit ils ont une fonction dans le récit, soit ils m'ont assez happé pour que je leur en trouve une.

F.B : Un objet dans un roman peut-il poser un problème romanesque ? Cela peut-il être difficile de l'insérer dans la fiction, dans le texte ?

J.E : Oui, car au bout d'un moment, le roman, s'il est devenu un petit organisme, peut avoir une réaction de rejet avec un objet. J'avais trouvé pour un livre l'idée d'un mode de description d'un objet très simple, un lavabo. Cela me plaisait beaucoup, mais le livre en

cours n'en a pas voulu. Je l'ai gardé, mais le livre suivant n'en a pas voulu non plus. Il a pu entrer seulement beaucoup plus tard. Le livre, devenu un organisme, peut intégrer ou non des greffes, narratives ou objectales.

F.B : Auriez-vous une définition de ce qu'est un objet ?

J.E : Non, rien de pertinent.

F.B : Pour la poser autrement, est-ce qu'une fenêtre ou un réverbère est un objet ?

J.E : Oui, bien sûr. D'autant qu'il y a tout de même une chose importante pour moi, c'est que je refuse de mettre de la psychologie dans les livres, je n'y suis pas à l'aise même s'il y a des romanciers de la psychologie comme Proust, James ou Conrad qui me passionnent. Le seul moment où cela m'intéresserait, c'est celui où l'on pourrait déduire quelque chose de l'ordre du psychologique chez les personnages par leur rapport aux objets. Il me semble que, précisément, la façon dont un personnage regarde par une fenêtre peut donner plus d'idées sur son fonctionnement à ce moment-là, que d'essayer de décrire ce fonctionnement. Et cette micro-théorie, c'est souvent en pensant aux fenêtres que je l'élabore.

F.B : Est-ce que les objets quotidiens sont d'abord quelque chose de familier, ou quelque chose d'étrange ?

J.E : Leur familiarité n'est tolérable que dans la mesure où ils restent étranges. Sinon, s'ils étaient des objets décoratifs ou d'agrément, on les balancerait. Evidemment, une casserole, on ne peut pas la balancer, on en a besoin. Mais justement, un des privilèges des objets familiers, c'est qu'ils ont la capacité d'avoir un potentiel d'étrangeté permanent, c'est au fond leur intérêt littéraire, une casserole n'a pas qu'un intérêt culinaire ou pratique, c'est aussi un objet avec lequel on peut jouer dans le quotidien et jouer dans la littérature.

F.B : Est-ce que le fait de faire entrer dans le roman des objets quotidiens, c'est une façon de faire entrer le quotidien, mais dans ce qu'il a de commun à tous ?

J.E : Ce sont des marqueurs, entre autres attributs.

F.B : L'idée qu'on aurait ça en partage...

J.E : Oui, c'est historique, sociologique. Ce sont des marqueurs du temps et de l'espace où se déroule telle ou telle situation. Depuis mon premier livre, il y a des téléphones. Eh bien, les téléphones ne sont plus du tout les mêmes. En 1979 dans *Le Méridien*, il y avait des téléphones en bakélite, dans *Je m'en vais* c'est un téléphone portable. C'est comme les marques de voiture, ce sont des marqueurs, des dateurs. Mais dans le temps où je le fais, ce n'est pas forcément comme des marqueurs que je les envisage, ce sont des partenaires, des éléments du décor...

F.B : Mais les objets peuvent être des marqueurs sociologiques d'une classe sociale, ou au contraire des marqueurs de la quotidienneté la plus partagée.

J.E : Oui, ce sont des marqueurs de connivence. Mais quand je parle de marqueurs sociologiques, c'est en termes d'usages propres à une époque.

F.B : Est-ce qu'un objet, c'est d'abord du solide et du concret, ou du périssable et de l'éphémère ?

J.E : C'est tout à la fois.

F.B : Un objet, c'est en général quelque chose de petit, parfois c'est un détail. Avez-vous l'impression d'avoir le goût du détail, du petit, de l'insignifiant ?

J.E : Oui, pas seulement, mais oui. Cela peut être dans le détail ou dans l'objet de détail qu'on peut, à tort ou à raison, trouver une pertinence romanesque. Même si on peut avoir l'impression, cette pertinence romanesque, de la trouver dans une foule de choses. Mais dans

le détail, bien entendu. Et puis l'usure, l'usage, la dégradation, ce sont des choses qui me sont assez chères.

F.B : Êtes-vous sensibles aux matières de vos objets dans vos romans ?

J.E : Oui, forcément. Mais ce n'est pas seulement la matière, c'est aussi le nom de la matière. Je craignais par exemple, dans *Ravel*, d'en avoir fait un peu trop sur les matières qui sont dans la cabine du paquebot. Mais, d'une part c'est une précision de l'ordre de la reconstitution, et d'autre part c'est aussi une aspiration à un usage poétique des noms de matières.

F.B : Un objet peut être là seulement parce qu'il a un beau nom...

J.E : Oui, bien sûr.

F.B : Est-ce qu'il est difficile de qualifier les objets quand vous écrivez ? L'objet peut-il se suffire en lui-même, ou y a-t-il à chaque fois un enjeu de caractérisation ?

J.E : Il faut le séduire, et tâcher de séduire avec lui. Donc forcément le qualifier, trouver un angle. Il y a quelques temps, j'ai fait la description d'un pont qui s'effondre, c'est un très gros pont, il y a des boulons qui tombent. Je cherchais une façon d'évoquer leur taille, et je me disais qu'ils étaient gros comme des landaus, je trouvais que le mot landau était assez beau, et qu'il « tombait » bien. C'est le jeu entre les objets, leur nom, et les images et le nom des images.

F.B : Est-ce que vous feriez une différence entre les objets de vos romans et ceux qu'on peut trouver dans ceux de Flaubert ?

J.E : Dans la mesure où je suis une espèce de flaubertien maladif, non, je trouve qu'il y a chez lui un rapport aux objets qui est celui dans lequel je me retrouve le plus. Bien avant Robbe-Grillet, pour les objets, c'est Flaubert. D'ailleurs, Robbe-Grillet le reconnaît lui aussi comme l'inventeur... C'est, par rapport au monde matériel, l'auteur dont je me sentrais le plus

proche. Même si je n'essaye pas de « faire comme ». Mais quand je le relis, c'est une intimité plus grande par rapport à ce rapport aux objets que beaucoup d'autres auteurs.

F.B : Le mot « objet » revient une soixantaine de fois dans *Le Méridien*, en avez-vous eu conscience en écrivant le texte, et cela pourrait-il être un clin d'œil au Nouveau Roman ?

J.E : Non, je ne crois pas. C'est peut-être parce que le mot « objet » est très beau. C'est en tout cas une répétition que je ne répudie pas.

Annexe n°2 : Entretien avec Christian Oster, 17 mai 2006

Florence Bouchy : Vous avez commencé à publier à la fin des années quatre-vingt, aviez-vous fait des tentatives d'écritures dans les années soixante-dix, c'est-à-dire à l'époque du Nouveau Roman ou de *Tel Quel*, et étiez-vous influencé par les débats de cette époque ?

Christian Oster : Je n'étais pas dans un souci de réflexion sur le Nouveau Roman. En revanche, j'ai d'abord écrit trois romans noirs. C'était l'époque du néo-polar de Manchette et quelques autres. J'avais écrit aussi des tas d'autres choses, des petits textes. La première tentative de roman que j'aie faite, c'est après la lecture du *Chiendent* de Queneau. C'est un ouvrage très difficile et formaliste, mais qui m'avait enthousiasmé à l'époque, et qui m'a donné vraiment envie d'écrire. Je l'ai lu à 23 ans. Je me suis mis aussitôt à réécrire *Le Chiendent*, en moins bien. Il y a eu ensuite plein de tentatives désordonnées, jusqu'au jour où je me suis dit que je devais réussir à écrire un roman un peu structuré, et j'ai pensé au polar. Mais c'est aussi à travers ma découverte du néo-polar que j'ai pensé au polar, car Manchette est un véritable styliste moderne, quelqu'un qui remet en cause la tradition littéraire. Il a été ma première deuxième influence après Queneau. Ce sont deux œuvres de création critique. Et en fait, le Nouveau Roman, je l'avais lu au lycée, un petit peu de Robbe-Grillet, un petit peu de Butor. Mais je l'avais lu plus par obligation scolaire, car en fait à cette époque-là je lisais surtout Boris Vian. Robbe-Grillet, je l'ai surtout lu après avoir publié chez Minuit, et là je me suis dit – c'était au moment du *Pont d'Arcueil*, des romans plus formels pour aller vite – que c'était amusant de trouver des choses communes entre mon écriture et celle du *Voyeur*, alors que ce style ne m'était pas du tout familier avant.

F.B : Alors, le côté formel, ou formaliste, de vos premiers romans, venait de Queneau ? Ou de la tendance qui était dans l'air du temps, dans laquelle vous aviez peut-être baigné ?

C.O : Non, parce que l'environnement des années soixante-dix était plutôt au soupçon, et le roman était considéré comme quelque chose de totalement superficiel et vain. Ce qui était intéressant dans les années soixante-dix, c'était les sciences humaines. Moi je ne lisais que ça, que les essais, je ne m'intéressais pas du tout au roman. Mais comme j'avais besoin,

pour des raisons d'ordre intime, d'écrire, je me suis tourné vers Queneau après Vian. L'effort formel chez moi, c'est parce que je crois que c'est une question de sensibilité. Tout de suite m'est apparue la nécessité de renouveler la chose, et d'inventer. On ne peut pas inventer en utilisant des formes anciennes en l'état.

F.B : Mais cette nécessité vous est peut-être apparue parce que vous étiez nourri d'essais critiques...

C.O : Non, parce que je ne lisais pas tellement d'essais critiques sur la littérature. Si, j'ai lu Barthes, mais ce n'est pas en lisant Barthes que je ressentais ça. Je crois que c'est vraiment le côté ludique de Vian et Queneau. Vian est tout le temps en train de prendre à contre-pied la narration classique. Et cela a provoqué chez moi, en tant que lecteur, une excitation que j'ai eu envie de retrouver en écrivant. Ce qui est excitant, c'est de jouer avec les poncifs, avec les carcans, d'essayer de les faire sauter ou de les mettre à distance. C'est plus une sensibilité, une forme d'esprit, qu'une position purement intellectualisée, même si j'étais conscient qu'il y avait une ambition de modernité dans ce que je faisais à ce moment-là, mais beaucoup plus liée à mes lectures d'auteurs « modernes », qu'à des lectures d'essais comme Barthes.

F.B : Et vous n'étiez pas spécialement impliqué dans la querelle *Change/ Tel Quel*...

C.O : Non, c'est aujourd'hui que j'entends parler de ça. En plus, il y avait ce champ des sciences humaines qui était important pour moi pour des raisons sociopolitiques, et au fond, quand j'ai décidé d'écrire, j'ai eu l'impression d'embrasser un domaine un peu léger, comme disait Queneau, même s'il ajoutait toujours « au fond, ce n'est pas si léger que ça ». Et moi j'avais l'impression d'embrasser des préoccupations qui devenaient des préoccupations totalement gratuites, en tout cas légères. Mais j'ai entrepris d'avancer et de créer à l'intérieur de cette légèreté, d'y avancer sérieusement, avec une conscience assez aigüe, une ambition.

F.B : Et vos premières vraies tentatives de fiction, c'est au début des années 80 ? Ou bien avez-vous écrit et publié très vite ?

C.O : J'ai écrit beaucoup avant de publier. Et même avant de publier les polars, j'avais écrit beaucoup de romans, qui n'ont jamais été publiés, et beaucoup de textes courts. J'ai

d'abord publié quelques nouvelles, dont deux dans l'ancienne formule du journal *Libération*. C'était au début des années quatre-vingt.

F.B : Des expressions comme « littérature objective » ou « l'école du regard », c'était des termes connus...

C.O : C'est plutôt après coup que je m'y suis intéressé, pour savoir dans quel champ je me situais.

F.B : Et est-ce que lire du Nouveau Roman après avoir publié a infléchi votre travail d'écriture ?

C.O : Je ne pense pas que ça l'ait infléchi parce que j'en ai lu à un moment où mon écriture était en quelque sorte constituée. Assez assurée, disons. Mais ça a éclairé mon travail.

F.B : Et la place des objets chez Robbe-Grillet, vous sauriez dire ce que ça vous en avez pensé à la lecture ?

C.O : Chez Robbe-Grillet, ce n'est pas tant la place des objets qui a fait écho pour moi, c'est plutôt cette façon distancée et objective de mettre en place une narration. Ces cassures de la temporalité, ces retours cycliques des mêmes événements. Sa description des objets n'a rien à voir avec ce que je fais ou ce que fait la nouvelle génération de Minuit. C'est une espèce de vision froide, géométrique et dénotative, en gros, alors que ce n'est pas du tout ça chez Echenoz, où il y a une vision très subjective. Comme pour moi.

C.O : Mais si vous n'étiez pas un gros lecteur de Nouveaux Romans, pourquoi avoir publié chez Minuit ? C'est le hasard ?

C.O : Pas du tout, il y a eu aussi Echenoz dans mes découvertes, avec *Cherokee*, qui a été une révélation totale, y compris pour mon écriture. Ça m'a influencé, éclairé. Ce qui m'a plu, c'est la façon dont il rendait compte du réel. De même qu'on a dit de Proust qu'il rendait compte du réel à l'aide d'un instrument nouveau qui aurait été le microscope, de la même façon que Proust enrichit d'un seul coup la vision de l'homme, il m'a semblé qu'Echenoz inventait un instrument de vision du réel, mais du réel pour le coup extérieur, du monde, une

vision extrêmement précise. Il allait dans des endroits où on n'était pas allé encore, comme si on découvrait des recoins totalement inexplorés de la réalité, qui tenait à des détails, des angles de vue... Je me suis dit : « Ah bon, on peut faire ça ? Mais c'est extraordinaire. Il y a du boulot ! » C'est donc notamment son rapport aux détails et aussi beaucoup le point de vue. De l'extérieur, on a l'impression chez Echenoz d'une narration objective. Mais en fait cette narration est extrêmement ludique et joue beaucoup avec des effets de distance, de rapprochement, de focale, et puis de points de vue mentaux, tout cela à l'intérieur d'une phrase qui avance faussement comme une phrase classique, ou plutôt flaubertienne, dans son dernier accomplissement. C'est à cause d'Echenoz que je suis allé voir Minuit. Auparavant, c'est vrai, Minuit pour moi c'était tout de même Beckett, plus que le Nouveau Roman... Voilà un auteur d'ailleurs que j'avais beaucoup lu avant, plus que Robbe-Grillet ou Claude Simon. Beckett, c'est un auteur que j'ai lu assez tôt, et qui m'a énormément parlé. J'ai commencé avec *Molloy*...

F.B : Et sinon, vous avez lu Perec ?

C.O : Oui, avant d'écrire. *Les Choses*, *La Vie mode d'emploi*, *La Disparition*, *Un homme qui dort*... C'est Queneau et l'Oulipo. La contrainte m'a un peu excité au début. Jusqu'au jour où je me suis aperçu qu'il n'était pas nécessaire d'inventer des contraintes, d'aller en chercher dans des modèles mathématiques par exemple, parce qu'au fond le roman n'est que contrainte. Ce qui ne retire rien à la grandeur de Perec. *La Vie mode d'emploi*, je l'ai lu dès sa sortie. C'est pour moi une œuvre majeure de la fin du XX^e siècle : le monde à travers le recensement, les caves par exemple... surtout cela, d'ailleurs, cette extraordinaire faculté de vouloir lister. Comme chez Jules Verne d'ailleurs, un auteur qui ne m'a pas influencé mais que j'adore, qui est mon auteur de chevet. Le listing chez Jules Verne, existe aussi chez Perec. C'est poétique, mais c'est surtout extrêmement moderne : comment, par l'observation et avec un instrument précis...

F.B : À un moment, dans *Volley-ball*, votre premier roman, vous décrivez un bâtiment et le personnage dit qu'il voit des personnes manipulant à l'unisson des ustensiles, et que cela fait une sorte de continuité... je me suis demandé si c'était un clin d'œil à l'immeuble de *La Vie mode d'emploi*...

C.O : Non, ce n'est pas du tout un clin d'œil, je n'en ai pas eu conscience. On pourrait prendre aussi comme référence au cinéma *Fenêtre sur cour*... Mais toute cette sensibilité-là me plaît beaucoup. Par contre, il y a un petit hommage à Perec dans *Le Pont d'Arcueil* : il y a un lipogramme en e sur une page. Il n'est pas signalé, et en plus il est progressif puis se défait peu à peu.

F.B : Et *Les Choses* ?

C.O : J'en ai un souvenir formidable ! Mais je ne l'ai pas relu, j'aimerais bien, pour voir ce que cela fait aujourd'hui. Le regard extérieur, faussement neutre tout de même. Cela dit, je me suis aussi intéressé à ce que disait Manchette, au roman noir américain, ce qu'on a appelé le behaviorisme.

F.B : Quand vous avez publié, les néo-romanciers avaient changé de manière et avaient un peu renoué avec le plaisir du récit. Retour au récit, et retour au sujet, dit-on à propos d'eux. Est-ce que ce qu'on appelle aujourd'hui le retour au récit a pu vous donner d'une manière ou d'une autre une sorte d'autorisation pour écrire des romans ?

C.O : Pas du tout, mon parcours est personnel, j'ai toujours eu envie d'écrire des romans. Simplement, l'histoire était beaucoup plus masquée dans les premiers. J'ai senti non pas au contact de ce courant, mais personnellement le besoin d'avancer un peu vers plus de lisibilité de l'histoire, et donc partant, de lisibilité tout court. Dans *Une femme de ménage* ou *Mon grand appartement*, on la voit. Dans les premiers, on ne la voit pas. Sauf dans *Volley-ball*, qui est une exception. *Volley-ball* d'ailleurs, c'est un drôle de truc. C'est le seul roman que j'aie écrit sans plan. Sachant seulement qu'il y avait un mort au début et qu'à la fin il y avait un enterrement. Et vraiment, il est très curieusement construit. Je n'en réponds pas, même si j'assume.

F.B : Aviez-vous, lorsque vous avez commencé à écrire, un projet d'écriture. Saviez-vous ce que vous vouliez dire ? Les thèmes que vous vouliez aborder, la présence du quotidien...

C.O : Non, le quotidien, c'est un truc qui est venu comme ça. Mais bien que ce soit instinctif, je m'apercevais moi-même que je focalisais sur des petits gestes, par exemple. Pour

moi l'art, c'est rendre la vie sous un angle, sous une lumière, qui la découpe de façon singulière. Et je me suis attaché, mais pas systématiquement, à rendre certaines séquences gestuelles hyper repérées, comme dans *L'Aventure*, boire un soda avec une paille, ou se déshabiller dans la cabine de bain d'une piscine dans *Mon grand appartement*, toutes choses qui sont ce que Perec appelait, je crois, les « choses communes », les choses du quotidien de tous. Je trouve que c'est un des objectifs de l'art, que de rendre la vie. En ce moment j'essaye de parler d'un coucher de soleil, parce que c'est le poncif le plus grand qui existe dans le genre descriptif, on ne peint pas un coucher de soleil... Du coup je me suis dit que j'allais en faire un, comme ça ce serait fait ! Pour le reste, j'ai eu conscience assez rapidement, à partir de *L'Aventure*, d'écrire quelque chose comme l'histoire d' « un homme sans qualités ». D'ailleurs, Patrick Kechichian, du *Monde*, a employé plus tard cette expression, je crois, à propos de mes personnages. L'homme ordinaire, banal... et j'étais content qu'il dise cela, parce que c'est un vrai projet chez moi. Comme je parlais de moi, de ce que j'étais, c'est-à-dire rien sauf quelqu'un qui essaye d'écrire – mais j'en fais plus ou moins toujours abstraction dans mes romans – je me disais que j'allais donner corps à un personnage qui est tout à fait commun, dans ses goûts, sa position sociale, etc. Sauf dans son rapport avec les amours, puisque malheureusement, si je puis dire, c'est justement le seul thème que j'aie réussi à traiter jusqu'ici. Je voulais faire accéder à un statut héroïque un personnage absolument ordinaire. Il devient héroïque par son autodépassement à l'occasion de la rencontre amoureuse. C'est ce qui le pousse à agir, c'est ce qui l'élève finalement, ou qui l'abaisse, le fait changer de position.

F.B : Le quotidien, en soi, est déjà un terrain romanesque ?

C.O : Oui, le quotidien, à travers les objets serait une sorte de dimension moderne du romanesque. Mais je n'irai peut-être pas jusqu'à l'affirmer aussi massivement, parce qu'encore une fois j'ai besoin d'une histoire, avec des hommes et des femmes de chair. Le quotidien de ces hommes et ces femmes, je le ressens très instinctivement. On est chez soi, dans un fauteuil, on va sortir, prendre le métro... c'est la vie, ça... Pascal Bruckner avait écrit *L'Aventure est au coin de la rue*. C'est bien ça, l'aventure au coin du quotidien. Pas besoin d'aller à l'autre bout du monde !

F.B : Est-ce que vous vous aimez les objets ?

C.O : Non. Quoique... C'est vrai que chez moi il y a eu beaucoup de bibelots que je n'arrivais pas à jeter... Sans doute, c'est une espèce de fixette névrotique que je ne vais pas analyser, mais bon. Oui, c'est sûr...

F.B : Et est-ce que, quand vous écrivez, vous prenez un plaisir à mettre des objets dans les textes.

C.O : J'en éprouve du plaisir, mais j'en éprouve surtout la nécessité. J'ai besoin que mon personnage soit enraciné dans un univers concret. Et dans un univers concret, il y a des objets. Cela dit, vous avez vu que dans mes bouquins, les objets sont apparus, ils ont évolué, il y en a un peu moins maintenant... ils ont été transitionnels à l'occasion, ça change.

F.B : Est-ce que sur le plan romanesque il y a des objets auxquels vous portez une affection particulière. Y a-t-il des objets éminemment romanesques pour vous ?

C.O : Si je vous disais oui, j'aurais déjà une idée de roman. Donc je n'en sais rien, en fait. En revanche, ceux que j'ai déjà utilisés, oui. Comme le sac, le cartable, la serviette, qui sont des objets romanesques puisque ce sont des objets qui contiennent quelque chose, et ce sont des objets qui permettent de déplacer des choses, de se déplacer. Quelle richesse dans cet objet-là, mais c'est un objet un peu particulier. Dans les objets du quotidien lui-même, il y a le verre de soda, pourquoi pas la tasse à café. Mais plus les objets du tabac, ça j'ai arrêté, parce que c'est un « truc » le geste du fumeur dans un roman. Et quand vous avez fait allumer au personnage sa cigarette, il faut la lui faire éteindre, ça peut être bien, mais c'est compliqué.

F.B : Et savez-vous si c'est le son, le mot qui vous plaît quand vous choisissez de mettre un objet dans le texte, ou si c'est vraiment le référent auquel il renvoie qui vous intéresse ?

C.O : Les deux, ça dépend. Parfois le nom vient dans la phrase, parce qu'il a deux syllabes par exemple, parce qu'il me fait rire, et je le garde. Si je ne dois pas le traîner sur 200 pages, ça va.

F.B : Et l'objet, c'est quelque chose de familier plus que d'étrange ?

C.O : Oui. Ce sont des objets familiers, même s'ils sont source d'embarras. Mais je ne suis pas contre le fait de les utiliser dans leur aspect d'étrangeté si le cas se présente.

F.B : L'intérêt de l'objet, c'est sa matérialité concrète plus que le monde qu'il ouvre ?

C.O : Oui, je ne rêve pas trop sur les objets.

F.B : Vous aviez lu Roussel ?

C.O : Pas trop. J'ai lu *La Vue*. Vous voyez ces porte-plume qui sont percés d'un trou. Dans ce roman, Roussel observe à travers ça une plage sur deux cents pages, et en alexandrins. J'ai lu cela il y a très longtemps.

F.B : Il y a un lien entre ce que vous écrivez dans les polars et ce que vous écrivez en littérature blanche ?

C.O : Oui, je crois. Il y a un narrateur, c'est un tueur sexuel, mais au fond il est très gentil... Il est un peu paumé.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES

Pour chacun des auteurs, la liste des publications n'est pas exhaustive, puisqu'elle n'inclut que les œuvres étudiées et les textes cités, dans les éditions prises pour référence dans le mémoire.

A. De Georges Perec

Les Choses – Une histoire des années soixante, [1965], Paris, Pocket, 1990.

L. G. – une aventure des années soixante, [textes publiés de 1960 à 1964], Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1992.

L'Infra-ordinaire, [textes publiés de 1973 à 1981], Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1989.

Espèces d'espaces [1974], Paris, Galilée, 2000 [nouvelle édition revue et corrigée].

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, Paris, Christian Bourgois, 1983.

Penser/ Classer [1985, textes publiés de 1976 à 1982], Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2003.

Je me souviens : Les choses communes I, [1978], Paris, Hachette littératures, 1998.

La Vie mode d'emploi [1978], Paris, Le Livre de Poche, 2001.

Cahier des charges de La Vie mode d'emploi, présenté par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris/ Cadeilhan, CNRS Éditions/ Zulma, coll. « Manuscrits », 1993.

B. De Jean Echenoz

Le Méridien de Greenwich, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

Cherokee, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

L'Équipée malaise [1986], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2000.

L'Occupation des sols, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

Lac, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

Nous trois, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
Les Grandes Blondes, Paris, Éditions de Minuit, 1995.
Un an, Paris, Éditions de Minuit, 1997.
Je m'en vais, Paris, Éditions de Minuit, 1999.
Jérôme Lindon, Paris, Éditions de Minuit, 2001.
Au piano, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
Ravel, Paris, Éditions de Minuit, 2006.
Courir, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

C. De Jean-Philippe Toussaint

La Salle de bain, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
Monsieur, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
L'Appareil photo, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
La Réticence, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
La Télévision [1997], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2002.
Autoportrait (à l'étranger), Paris, Éditions de Minuit, 2000.
Faire l'amour, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
Fuir, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

D. De Christian Gailly

Dit-il, Paris, Éditions de Minuit, 1987.
K. 622, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
Dring, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
Les Fleurs, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
Be-Bop [1995], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2004.
L'Incident, Paris, Éditions de Minuit, 1996.
Nuage rouge, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

E. De Christian Oster

Volley-ball, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

L'Aventure, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

Le Pont d'Arcueil, Paris, Éditions de Minuit, 1994.

Le Pique-nique, Paris, Éditions de Minuit, 1997.

Loin d'Odile [1998], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1998.

Mon grand appartement, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

Une femme de ménage, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

Dans le train, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

F. De Patrick Deville

La Femme parfaite, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

G. De Annie Ernaux

Les Armoires vides [1974], Folio, 1984.

Ce qu'ils disent ou rien [1977], Folio, 1989.

La Femme gelée [1981], Folio, 1987.

La Place [1984], Folio, 1986.

Une femme [1987], Folio, 1989.

Passion simple [1991], Folio, 1993.

Journal du dehors [1993], Folio, 1996 [avec un avant-propos ajouté pour cette édition]

« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » [1997], Folio, 1999.

La Honte [1997], Folio, 1999.

La Vie extérieure – 1993-1999 [2000], Folio, 2001.

L'Usage de la photo, Paris, Gallimard, 2005.

Les Années, Paris, Gallimard, 2008.

H. De Benoît Duteurtre

Service clientèle [2003], Folio, 2005 [édition revue par l'auteur].

I. Autres œuvres citées

- ARAGON** Louis, *Aurélien* [1944], Folio, 1996.
- BALZAC** Honoré de, *Eugénie Grandet* [1833], Folio, 1972.
- BECKETT** Samuel, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
- BUTOR** Michel, *La Modification*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- FLAUBERT** Gustave, *Madame Bovary* [1857], Le Livre de poche, 1973.
- FLAUBERT** Gustave, *L'Éducation sentimentale* [1869], Folio, 1972.
- FLAUBERT** Gustave, « Un cœur simple », in *Trois contes* [1877], GF, 1986.
- JAUFFRET** Régis, *Fragments de la vie des gens* [2000], Folio, 2001.
- JAUFFRET** Régis, *Univers, univers*, Paris, Verticales, 2003.
- JAUFFRET** Régis, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007.
- JAUFFRET** Régis, *Lacrimosa*, Paris, Gallimard, 2008.
- LA FONTAINE** Jean de, *Fables* [1668], Librairie Générale Française, 1972.
- MAUPASSANT** Guy de, *Une vie* [1883], Folio classique, 1999.
- PONGE** Francis, *Le Parti pris des choses* [1942], Gallimard, coll. « Poésie », 1967.
- QUENEAU** Raymond, *Pierrot mon ami* [1942], Folio, 1972.
- RABELAIS** François, *Quart Livre* [1552], Folio classique, 1998.
- ROBBE-GRILLET** Alain, *Les Gommages*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
- ROBBE-GRILLET** Alain, *Le Voyeur*, Paris, Éditions de Minuit, 1955.
- ROBBE-GRILLET** Alain, *La Jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1955.
- SARRAUTE** Nathalie, *Portrait d'un inconnu* [1956], Folio, 1997.
- SARRAUTE** Nathalie, *Le Planétarium* [1959], Folio, 1972.
- SARRAUTE** Nathalie, *L'Usage de la parole* [1980], Folio, 1983.
- ZOLA** Émile, *Au bonheur des dames* [1883], Le Livre de poche, 1984.
- ZOLA** Émile, *Germinal* [1885], Le Livre de poche, 1983.

II. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Cette bibliographie inclut les ouvrages et articles cités dans le corps du mémoire ainsi que ceux ayant nourri cette recherche.

A. OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES SUR LES AUTEURS ÉTUDIÉS

a) OUVRAGES ET ARTICLES CONSACRÉS À PLUSIEURS AUTEURS DU CORPUS

ASHOLT Wolfgang, *Der französische Roman des achtziger Jahre*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

En particulier :

« Jean-Philippe Toussaint », p. 21-31,

« Christian Gailly », p. 31-40,

« Patrick Deville-Christian Oster », p. 49-59,

« Jean Echenoz », p. 114-127.

BERNARD-RABADI Isabelle, *Nouveaux savoirs, nouveau réalisme*, thèse soutenue à l'Université Paris III - Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Marc Dambre en 2000.

BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique – Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003.

DANGY Isabelle, « Perec/Echenoz : l'impensable d'une fraternité littéraire », *Le Cabinet d'amateur*.

Source : http://www.cabinetperec.org/articles/dangy-echenoz/dangy_perechenoz.html,

DURAND Alain-Philippe, « Le troisième texte ».

Source : <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1997/French-html/Durand,Philip.htm>,

ESFANDI Esfandiar, *Un formalisme référentiel. Le roman français des années quatre-vingts : Patrick Deville, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint*, thèse réalisée sous la direction de Marc Dambre, soutenue à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle en 2001.

JÉRUSALEM Christine, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », *Le Roman français aujourd'hui – Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, coll. « Critique », 2004, p. 53-77.

LANGER Ulrich, « Esthétique de la gêne (Toussaint, Oster, Gailly), *Les Minimalistes* [actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 21 au 31 juillet 2003], ERNST Gilles et DAMBRE Marc, à paraître.

MOUGIN Pascal, « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster : une tentation problématique », *Les Minimalistes* [actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 21 au 31 juillet 2003], ERNST Gilles et DAMBRE Marc (dir.), à paraître.

RUBINO Gianfranco, « L'envers du lieu. Bon, Daeninckx, Rolin, Toussaint. », *Lendemain* n°107-108 « Les mutations esthétiques du roman contemporain français », 2002, p. 56-72.

RUFFEL Lionel, « Minimalisme et maximalisme : deux pesées d'une "fin de partie" », *Les Minimalistes* [actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 21 au 31 juillet 2003], ERNST Gilles et DAMBRE Marc (dir.), à paraître .

SCHOOTS Fieke, « Passer en douce à la douane » – *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.

b) OUVRAGES ET ARTICLES SUR GEORGES PEREC

BÉHAR Stella, *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, New York, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », 1995.

BELLOS David, « Perec et Saussure. À propos de *La Vie mode d'emploi* », *Parcours Perec*, RIBIÈRE Mireille (dir.), Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 91-95.

BELLOS David, *Georges Perec : une vie dans les mots* [version française établie par Françoise Cartano et l'auteur], Paris, Seuil, 1994.

BERTELLI Dominique et **RIBIÈRE** Mireille (dir.), *Entretiens et conférences*, t. I : 1965-1978 ; t. II : 1979-1981, Paris, Joseph K, 2003.

BERTHARION Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec*. « ... une trace, une marque ou quelques signes », Saint-Genouph, Librairie Nizet, 1998.

BILLOUS Nicole, « Les Choses dans *Les Choses* (feuilleton théorique, 1), *Le Cabinet d'amateur*, n°1, « Miscellanées », 1993, p. 99-115.

BORSARI Andrea, « Entre oubli et mémoire : Georges Perec et les choses », *Le Cabinet d'amateur*, n°3, « Miscellanées II », 1994, p. 57-74.

BURGELIN Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1990.

BURGELIN Claude, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Paris, Circé, 1996.

CARDON Agnès, *Enquête sur les objets des Choses de Georges Perec et les années soixante*, mémoire de maîtrise sous la direction de Jean-Yves Tadié, Université Paris IV-Sorbonne, 1991.

DUVIGNAUD Jean, « Effet d'éloignement par rapport aux choses », *L'Arc*, n°76, « Georges Perec », 1979, p. 23-27.

GOULET Alain, « La lecture comme enquête et déchiffrement : sur un chapitre de *La Vie mode d'emploi* », *Pouvoir de l'infime – Variations sur le détail*, RASSON Luc et SCHUEREWEGEN Franc (dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société », 1997, p. 149-161.

GOYA Yvonne, « *Les Choses* au-delà des choses », *Agora*, n°4, juillet-décembre 2002, p. 7-14.

HILLEN Sabine, « Mode d'emploi du hasard. Sur Georges Perec », *Écrire l'insignifiant. Dix études sur le fait divers dans le roman contemporain*, PELCKMANS Paul et TRITSMANS Bruno (ed.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi coll. « Faux titre », 2000, p. 63-75.

KEATING Maria Eduarda, « Georges Perec : les pièges du réel », *Dedalus* [Portugal], n°3/4, 1993-1994, p. 221-231.

LARNAUDIE Mathieu, « Infra-ordinarités littérales », *Inculte*, n°4, mars 2005, p. 31-35.

LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, POL, 1991.

LEROYER Astrid, « Les choses dans le roman de Georges Perec : *La Vie mode d'emploi* », *Recherche sur l'imaginaire dans la littérature contemporaine de 1850 à nos jours*, n° 6, p. 180-186.

MAGNÉ Bernard, « Lavis mode d'emploi », *Cahiers Georges Perec*, n°1, « Colloque de Cerisy, juillet 1984 », POL, 1984, p. 232-246.

MAGNÉ Bernard, « Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », *Perecollages 1981-1988*, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989, p. 33-59.

MAGNÉ Bernard, « Bout à bout : about *Still Life/ Style Leaf* », *Parcours Perec*, RIBIÈRE Mireille (dir.), Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 97-108.

MAGNÉ Bernard, *Georges Perec* (1999), Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005.

MROZOWOCKI Michal, « La description dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », *L'Ordre du descriptif*, BESSIÈRE Jean (dir.), Paris, PUF, 1988, p. 209-217.

PÔ Guillaume, « Perec et Boltanski, de la rue Vilin à la rue de Vaugirard », *Le Cabinet d'amateur*, n°7-8, « Perec et l'image », 1998, p. 75-79.

RABATÉ Dominique, « Programming and Play : Life Drive and Death Drive in the Work of Georges Perec, Roman Opalka and Jean-Benoît Puech », *The Art of the Project – Projects and Experiments in Modern French Culture*, GRATTON Johnnie et SHERINGHAM Michael (eds.), Oxford, Bergham Books, 2005, p. 81-95.

RAPAK Wacław, « Georges Perec et quelques aspects du récit postmoderne », *Le Romanesque français d'une fin de siècle à l'autre*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 1998, p. 177-187.

REGGIANI Christelle, « Perec : une poétique de la photographie », *Littérature*, n°129 « Matières du roman », mars 2003, p. 77-106.

REYES Céline, *Objets et contraintes dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec*, mémoire de maîtrise sous la direction de Bernard Magné, Université Toulouse-Le Mirail, 1995.

ROUMETTE Julien, « Le sublime évanescent: la tentation de l'émotion esthétique dans les romans de Perec », *Littérature*, n°135 « Fractures, ligatures », septembre 2004, p. 41-70.

SAMOYAUULT Tiphaine, « Le collectionneur », *Le Cabinet d'amateur*, n°6, décembre 1997, p. 83-100.

SAMOYAU Tiphaine, « Les mots et les choses de Georges Perec : une aventure des années soixante », *Cahiers Georges Perec* n°8, « Colloque de Montréal », CHASSAY Jean-François (dir.), Bordeaux, Le Castor Astral, 2004, p. 57-74.

SHERINGHAM Michael, « Du surréel à l'infra-ordinaire : avatars du quotidien dans le surréalisme, l'ethnographie et le postmodernisme de Georges Perec », *L'Autre et le sacré : surréalisme, cinéma, ethnologie*, THOMPSON C. W (dir.), L'Harmattan, 1995, p. 219-236.

SHERINGHAM Michael, « Attending to the Everyday : Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perec », *French Studies* vol. LIV, n°2, 2000, p. 187-199.

SHERINGHAM Michael, « Georges Perec : Uncovering the Infra-Ordinary », *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, 2006, chap. 7, p. 248-291.

SCHILLING Derek, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

SESTOFT Carstens, « Perec et le "postmodernisme" américain », *Actes du colloque international Georges Perec, 17-19 octobre 1996, à Cluj-Napoca (Roumanie)*, Yvonne Goga (dir.), Éditions Dacia, 1997, p. 17-21.

THIBAUD Jean-Paul, **TIXIER** Nicolas, « L'ordinaire du regard », *Le Cabinet d'amateur*, n°7-8, « Perec et l'image », 1998, p. 51-67.

VAN MONTFRANS Manet, *Georges Perec. La Contrainte du réel*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.

VIRILIO Paul, « L'inertie du moment », *L'Arc*, n°76, « Georges Perec », 1979, p. 20-22.

c) OUVRAGES ET ARTICLES SUR JEAN ECHENOZ

AMAR Ruth, « Du minimalisme de Jean Echenoz », *Les Lettres romanes* [Louvain], tome 599, n°1-2, 2005, p. 113-121.

BERNAZZOLI Cristina, « Un match joué entre auteur et lecteur : d'*Un an* à *Je m'en vais* de Jean Echenoz : une analyse croisée », GALLI PELLEGRINI Rosa (dir.), *Stratégies narratives 2 – Le roman contemporain*, Bari-Paris, Schena-Presses de l'Université de Paris Sorbonne, « Biblioteca della ricerca. Cultura Straniera », n°121, p. 120-142.

BESSARD-BANQUY Olivier, « Le parti pris d'Echenoz », *Critique*, n°595, décembre 1996, p. 1056-1073.

BESSARD-BANQUY Olivier, « Il se passe quelque chose avec le jazz. Entretien avec Jean Echenoz », *Europe*, n°820-821 « Jazz et littérature », août-septembre 1997, p. 194-202.

BLANCKEMAN Jean, « *Les Grandes Blondes* de Jean Echenoz », *Prétexte* [Genève], n°8, 1995, p. 15-18.

BLANCKEMAN Bruno, « Sans domicile de fiction : Echenoz SDF », *Critique*, n°607, décembre 1997, p. 904-916.

BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits indécidables – Jean Echenoz*, Hervé Guibert, Pascal Quignard, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, chap. 2 « Jean Echenoz : portrait de l'écrivain en simulateur », p. 27-87.

BLANCKEMAN Jean, « Jean Echenoz ou le récit ventriloque », *Cahiers de narratologie*, n°10, vol. I, Université de Nice Sophia Antipolis, 2001, p. 213-220.

BLANCKEMAN Bruno, « Le souci de société (sur quelques écritures néoréalistes) », *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, COLLOMB Michel (dir.), Centre d'études du XX^e siècle – Université Paul Valéry-Montpellier III, 2005, p. 25-33.

BLANCKEMAN Bruno, « Jean Echenoz ou le roman comme ciné/cure », *Roman 20-50*, n°41, juin 2006, p. 167-178.

BOUCHY Florence, « “Une odeur de moisi pas si désagréable” : l'usé, le suranné et la nostalgie dans l'œuvre de Jean Echenoz », *Modernités du suranné – Raturer le vieillir*, Valéry HUGOTTE et Jean-Christophe VALTAT (dir.) Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

BRUNEL Pierre, *Glissements du roman français contemporain*, Paris, Klincksieck, 2001, chapitre XV « Jean Echenoz : *Je m'en vais* – L'art du bricolage en matière de roman », p. 283-293.

CLOONAN William, « Jean Echenoz », in *The Contemporary Novel in France*, THOMPSON William (ed.), University Press of Florida, 1995, p. 200-214.

DELOUCHE Hervé, « “Pour ce livre, cette histoire-là, je n'ai jamais pensé à quelqu'un d'autre qu'une femme” – Entretien avec Jean Echenoz », *Regards*, n°26, juillet-août 1997.
Source : www.regards.fr/archives/1997/199707/199707inv01.html

DELOUCHE Hervé, « L'Accélérateur de sens », *Regards* n°26, juillet-août 1997.

Source : www.regards.fr/archives/1997/199707/199707inv01.html

DERAMOND Sophie, « Les cercles concentriques de l'espace décrit chez Jean Echenoz », intervention pour la journée d'étude du 12 avril 2003 à Saint-Etienne sur les « objets architecturaux chez Jean Echenoz ».

Source : http://remue.net/cont/echenoz_deramond.html

DERAMOND Sophie, « Jean Echenoz : l'écrivain architecte », *Architecture, littérature et espaces*, Pierre Hyppolite (dir.), Limoges, PULIM, 2006, p. 55-63.

DERAMOND Sophie, *Implications culturelles et structurelles de l'espace dans l'œuvre de Jean Echenoz*, thèse réalisée sous la direction de Marc dambre, soutenue en novembre 2007 à l'Université Sorbonne nouvelle – Paris III.

DYTRT Petr, « Un premier avertissement ou l'incipit du *Méridien de Greenwich* », *Études romanes de Brno*, n°23, 2002, p. 89-97.

DYTRT Petr, *Le (Post)moderne de Jean Echenoz : de l'anamnèse du moderne vers une écriture postmoderne*, Brno, Masarykova universita, 2007.

ERNST Gilles et **DAMBRE** Marc (dir.), *Les Minimalistes* [actes du colloque de Cerisy-la-salle du 21 au 31 juillet 2003], à paraître.

En particulier :

DERAMOND Sophie, « Espace et architecture chez Jean Echenoz »,

FAERBER Johan, « *Nous trois* : le Baroque, Le Nouveau Roman et Jean Echenoz ou la généalogie d'une dialectique »,

KELLY Van, « La puissance éthique et esthétique du bricolage et de la récup' : les minimalismes de Jean Echenoz et d'Agnès Varda »,

ASHOLT Wolfgang, « Modernité ou post-avant-gardisme : l'œuvre de Jean Echenoz ».

HABIB Claude, « Légèreté d'Echenoz », *Esprit*, n°192, juin 1993, p. 163-167.

HARANG Jean-Baptiste, « "La réalité en fait trop" – Entretien avec Jean Echenoz », *Libération*, 16 septembre 1999.

Source : <http://www.remue.net/cont/echenozjbh2.html>

HORVATH Christina, « Le langage de la ville : l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne », *La Mémoire des villes/ The Memory of Cities*, CLAVERON Yves et

DIETERLE Bernard (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 347-355.

HOUPPERMANS Sjef, « Pleins et trous dans l'œuvre de Jean Echenoz », *Jeunes Auteurs de Minuit*, AMMOUCHE-KREMERS Michèle et HILLENAAR Henk (eds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, CRIN 27, 1994, p. 77-94.

HOUPPERMANS Sjef, « *Les Grandes Blondes* parmi les noirs – Jean Echenoz », *Écritures contemporaines – 2. États du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1999, p. 19-39.

HOUPPERMANS Sjef, *Jean Echenoz – Étude de l'œuvre*, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008.

HYPPOLITE Pierre, « *L'Occupation des sols* de Jean Echenoz ou l'occupation de l'espace architectural, iconique et littéraire », *Architecture, littérature et espaces*, Pierre Hyppolite (dir.), Limoges, PULIM, 2006, p. 65-79.

JÉRUSALEM Christine, « Jean Echenoz : de Gloire à Victoire, du technicolor au noir et blanc », *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, VRAY Jean-Bernard (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 25-33.

JÉRUSALEM Christine, « Des particules peu élémentaires », *Critique*, n°634, mars 2000, p. 179-190.

JÉRUSALEM Christine, « Variations *Au piano* de Jean Echenoz. Ni tout à fait le même ni tout à fait un autre. », *Critique*, n° 671, avril 2003, p. 223-231.

JÉRUSALEM Christine, « Sections urbaines – L'aller et le retour, la nostalgie dans *Au piano* de Jean Echenoz ».

Source : http://www.remue.net/cont/echenoz_ChrisJer_Piano.html.

JÉRUSALEM Christine, « Stevenson/ Echenoz : le jeu des "images irréelles" », *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, BLANCKEMAN Bruno, MURA-BRUNEL Aline, DAMBRE Marc (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 331-339.

JÉRUSALEM Christine, *Jean Echenoz : Géographies du vide*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

JÉRUSALEM Christine, *Jean Echenoz*, Ministère des affaires étrangères, ADPF/Cop, 2006.

JÉRUSALEM Christine et **VRAY** Jean-Bernard (dir.), *Jean Echenoz : “une tentative modeste de description du monde”*, Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2006.

En particulier :

BLANCKEMAN Bruno, « Petite étude des *Grandes Blondes* (une écriture réversible) », p. 21-27,

BRIOT Frédéric, « Jean Echenoz et les formes classiques : boulevard ou impasse ? », p. 51-58,

CHAUDIER Stéphane, « Michon, Echenoz : un parallèle », p. 59-68,

COYAULT Sylviane, « Le mouvement perpétuel », p. 69-79,

DERAMOND Sophie, « Une vision critique de l’espace urbain : dynamique et transgression chez Jean Echenoz », p. 91-99,

DOUZOU Catherine, « Le retour du réel dans l’espace de Jean Echenoz », p. 101-112,

FAERBER Johan, « Comment l’Esprit vint aux Blondes », p. 131-146.

JÉRUSALEM Christine, « “Le roman aime le monde parce qu’il le brasse et l’embrasse” », p. 153-158,

MEAUX Danièle, « Le miroir des écrans », p. 167-178,

MURA-BRUNEL Aline, « L’espace d’un an », p. 179-190,

RABATÉ Dominique, « Sur le fil du récit », p. 191-203,

RUBINO Gianfranco, « L’évidence du narrateur », 221-229,

VIART Dominique, « Le divertissement romanesque, Jean Echenoz et l’esthétique du dégagement », p. 243-254,

VIEL Tanguy, « Pour une littérature post-mortem », p. 255-265,

VOLKOVITCH Michel, « Les temps verbaux chez Jean Echenoz », p. 267-276,

VRAY Jean-Bernard, « Jean Echenoz : un art de l’épinglage », p. 289-299.

JÉRUSALEM Christine, *Je m’en vais – Jean Echenoz*, Paris, Hatier, coll. « Profil », 2007.

LEBRUN Jean-Claude, *Jean Echenoz*, Monaco, Éditions du Rocher, coll. « Domaine français », 1992.

LEBRUN Jean-Claude, « L’image du roman comme moteur de la fiction – Entretien avec Jean Echenoz », *L’Humanité*, 1996.

Source : <http://www.remue.net/cont/echenozjcl.html>

LEPAPE Pierre, *Jean Echenoz, pour raconter cette époque*, Éditions de Minuit, 1990 [publié à l'occasion du Salon du livre, « Nos années 80 », paru dans *Le Monde* du 24 mars 1990].

LE HIR LEAL Jocelyne, *L'Ironie dans les romans de Jean Echenoz*, thèse réalisée sous la direction d'André Guyon, soutenue à l'université de Brest en 1998.

LOUBRY-CARETTE Sidonie (dir.), *Roman 20-50*, n°38, « Jean Echenoz – *Les Grandes Blondes*, *Un an et Je m'en vais* », décembre 2004.

Dossier critique incluant les articles de :

LOUBRY-CARETTE Sidonie, « Entretien avec Jean Echenoz », p. 5-12,

VIART Dominique, « Les esthétiques démenties : réalisme et minimalisme d'*Un an et Je m'en vais* », p. 13-26,

JÉRUSALEM Christine, « L'occupation des sols fictionnels dans les romans de Jean Echenoz : correspondances et aller-retours », p. 27-35,

DEMANZE Laurent « Lecture d'une séquence (*Je m'en vais*, p. 192-196/ *Un an*, p. 69-71), p. 37-43,

BOBLET Marie-Hélène, « Chronique d'une disparition annoncée : *L'Occupation des sols – Opéra muet* », p. 45-55,

DOUZOU Catherine, « *Les Grandes Blondes*, roman hyperréaliste ? », p. 57-69,

CARLAT Dominique, « De la vertu critique de l'humour à l'ère industrielle de la reproduction : *Les Grandes Blondes* », p. 71-76,

BLANCKEMAN Bruno, « En théorie, "je m'en vais" », p. 77-83.

MOTTE Warren, « Jean Echenoz's Yearbook », *A French Forum – Mélanges de littérature française offerts à Raymond C. et Virginia A. La Charité*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 295-308.

PANAÏTÉ Oana, « Fiction au conditionnel – L'essai romanesque de Jean Echenoz », *Études littéraires* [Laval], vol. 37, n°2, printemps 2006, p. 171-182.

PRÉVOST Claude et **LEBRUN** Jean-Claude, « Jean Echenoz – L'accélérateur de particules », *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1990, p. 95-110.

REID Martine, « Echenoz en malfaiteur léger », *Critique*, n°547, décembre 1992, p. 988-994.

ROCHLITZ Rainer, « Affres du cœur », *Critique*, n°634, mars 2000, p. 191-201.

SEMSCH Klaus, « Un Polar solaire – à propos de *Je m'en vais*, de Jean Echenoz », [texte repris d'une présentation de *Je m'en vais* à l'institut français de Heidelberg].

Source : <http://www.remue.net/cont/echenozsemsch.html>

SCHOENTJE Pierre, *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz, 2007, chap. « Jean Echenoz : du réel au romanesque et retour », p. 209-223.

SCHOOTS Fieke, « “Signe particulier néant” – *Un an*, Jean Echenoz et le fait divers », *Écrire l'insignifiant – Dix études sur le fait divers dans le roman contemporain*, PELCKMANS Paul et TRITSMANS Bruno (ed.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 2000, p. 101-116.

VANONCINI André, « *Cherokee* de Jean Echenoz ou le roman retrouvé », *Studi Di Letteratura Francese*, n°23 « Lire le roman », 1998, p. 175-184.

VILLA-MATAS Enrique et **ECHENOZ** Jean, *De l'imposture en littérature – De la impostura en literatura* [dialogue traduit de l'espagnol par Sophie Gewinner et du français par Guadalupe Nettel], Saint-Nazaire, MEET/Numero 0, 2008.

WAGNER Frank, « Lire l'entre-deux », *Revue de recherche sur la lecture des textes littéraires*, n°5-6 « Lire avec les images », avril 2002, p. 125-137.

d) OUVRAGES ET ARTICLES SUR JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

ÁLVAREZ Concepción Hermosilla, « *L'Appareil photo* est-il un roman postmoderne ? », *Cuadernos de Filología Francesa*, n°6, 1992, p. 61-81.

AMATULLI Margareth, « La reticenza di Toussaint », *L'Opera del silenzio*, DE AGOSTINI Daniela, MONTANI Pietro (eds), Fasano, Schena, 1999, p. 407-422.

AMMOUCHE-KREMERS Michèle, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *Jeunes Auteurs de Minuit*, AMMOUCHE-KREMERS Michèle et HILLENAAR Henk (eds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, p. 27-35.

BERTHO Sophie, « La lumineuse rigueur d'un Mondrian », *Rapports, H.F.B.*, n°2, 1987, p. 79-80.

BERTHO Sophie, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », *Jeunes Auteurs de Minuit*, AMMOUCHE-KREMERS Michèle et HILLENAAR Henk (eds.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, p. 15-25.

BÖHM Roswitha, « Reglos in Bewegung – Fotografie und Identitätsvergewisserung bei Jean-Philippe Toussaint », *Lendemains*, n°107-108 « Les mutations esthétiques du roman contemporain français », 2002, p. 117-127.

CALDWELL Roy C., « Jean-Philippe Toussaint », in *The Contemporary Novel in France*, THOMPSON William (ed.), University Press of Florida, 1995, p. 369-382.

BRULOTTE Gaétan, « L'homme indifférent de Jean-Philippe Toussaint », *Liberté*, n° 187, Vol. XXXII/1, [Montréal], février 1990, p. 126-130.

CHATOT Christiane, « Fatiguer la réalité », *Rapports, H.F.B.*, n°4, 1989, p. 152-158.

DELANNOI Gil, « Cruel Zénon », *Critique*, n°463, décembre 1985, p. 1198-1200.

DELANNOI Gil, « Un roman d'aventures », *Critique*, n°474, novembre 1986, p. 1147-1148

DEMOULIN Laurent, « La fougère dans le frigo », *Les Minimalistes* [actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 21 au 31 juillet 2003], ERNST Gilles et DAMBRE Marc (dir.), à paraître.

DEMOULIN Laurent, « Un roman minimaliste ? Entretien du 25 mars 2005 avec Jean-Philippe Toussaint », *Revue de presse de La Salle de bain*, Éditions de Minuit, 2005, 25-30.

DEMOULIN Laurent, « De *La Salle de bain* à *Fuir* », *Indications* [Bruxelles], 62^e série n°5, novembre-décembre 2005, p. 13-24.

DETIFFE Loïc, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *Indications* [Bruxelles], 62^e année n°5, novembre-décembre 2005, p. 25-31.

FAUVEL Maryse, « Jean-Philippe Toussaint et la photographie : *exposer* le roman ».

Source : <http://www-fakkw.upb.de/mfs/Fauvel-Maryse-exposer.htm>.

FISCHER Dominique D., « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : Bricol(l)age textuel et rhétorique du neutre », *The University of Toronto Quarterly : A Canadian Journal of the Humanities*, vol. 65, n°4, automne 1996, p. 620-631.

HANSON Laurent, « Interview de Jean-Philippe Toussaint. Institut franco-japonais, le 19 janvier 1998 ».

Source : <http://www-fakkw.upb.de/mfs/toussaint-interfle98to.htm>. (Consultable sur <http://www.jean-philippe-toussaint.de>)

HERTICH Alexander, « Question de solitude et de périphérie dans les romans de Jean-Philippe Toussaint et Patrick Modiano », *Pour une cartographie du roman urbain du XIX^e au XXI^e siècle*, HORVATH Christina et WAAHLBERG Helle (dir.), Toronto, Paratexte, 2007, p. 197-204.

HILLEN Sabine, « Améliorer l'ordinaire : l'homme sans qualités de Jean-Philippe Toussaint », *Les Minimalistes* [actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 21 au 31 juillet 2003], ERNST Gilles et DAMBRE Marc, à paraître.

HIPPOLYTE Jean-Louis, « À Tokyo comme à Bastia : le “non-lieu” chez Jean-Philippe Toussaint », *Entre parenthèses. Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*, SCHMIDT Mirko (ed.), Paderborn, Edition Vigilia, 2003, p. 117-126.

JOURDE Michel, « Monsieur s'amuse. Interview avec Jean-Philippe Toussaint », *Les Inrockuptibles*, 1992.

Source : <http://www-fakkw.upb.de/mfs/toussaint-interview-2001.htm> (consultable via www.jean-philippe-toussaint.de)

LECLERC Yvan, « Abstraction faite », *Critique*, n°510, 1989, p. 889-902.

LEDUC Alain G., « “Très peu d'écrivains sont contemporains” – Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *Midi-Pyrénées patrimoine*, n°5, avril 2005, p. 10-13.

Source : www.fabula.org/actualités/article13425.php

LEMESLE Marc, « Jean-Philippe Toussaint : le retour du récit ? », *Œuvres et critiques* [Tübingen], n°23, 1998, p. 102-121.

McGARRY Pascale, « De Descartes à Rothko. La clôture dans l'espace romanesque de Jean-Philippe Toussaint », *Le Moi et ses espaces : quelques repères identitaires dans la littérature française contemporaine*, GASCOIGNE David (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 1997, p. 135-149.

McGARRY Pascale, « T(itien) V(eccellio)/ TV : défense et illustration de la culture dans *La Télévision*, *Entre parenthèses. Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*, SCHMIDT Mirko (ed.), Paderborn, Edition Vigilia, 2003, p.87-97.

MOTTE Warren, « Toussaint's Small World », *Romanic Review*, vol. 86/4, novembre 1995, p. 747-760.

MOULHIAC Arnaud, « Rencontre entre Jean-Philippe Toussaint et Arnaud Moulhiac », *La Page*, 8 septembre 2002, p. 20-23.

Source : <http://www.sauramps.com/manifestations/articletoussaint.html>. (Consultable via www.jean-philippe-toussaint.de)

PRINCE Gerald, « L'appareil récit de Jean-Philippe Toussaint », *Discontinuity and Fragmentation*, Henry Freeman G. (ed.), *French Literature Series*, vol. XXI, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, GA 1994, p. 109-114.

PRINCE Gerald, « TV Landing : Jean-Philippe Toussaint's *La Télévision* », *A French Forum – Mélanges de littérature française offerts à Raymond C. et Virginia A. La Charité*, Paris, Klincksieck, 2000, p. 309-313.

RICHARDSON Eve, « Space, Projection and the Banal in the Works of Jean-Philippe Toussaint and Nicholson Baker », *Space – New Dimensions in French Studies*, GILBY Emma, HAUSTEIN Katja (eds), Oxford, Peter Lang, 2005, p. 149-161.

RUBINO Gianfranco, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », *Les Minimalistes* [actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 21 au 31 juillet 2003], ERNST Gilles et DAMBRE Marc (dir.), à paraître.

RUBINO Gianfranco, « Le cinéma de Toussaint », *Roman 20-50*, n°42, décembre 2006, p. 161-169.

SALGAS Jean-Pierre, « La très soutenable légèreté de l'être », *La Quinzaine littéraire*, 16 octobre 1985, p. 2.

TALON Jean-Louis, « Monsieur Toussaint. Interview avec Jean-Philippe Toussaint », *HorsPress – Webzine culturel*, novembre 2002. Propos recueillis par Jean-Louis Tallon, Bruxelles, mai 2002.

Source : <http://perso.wanadoo.fr/erato/horspress/toussaint.htm>. (Consultable sur www.jean-philippe-toussaint.de).

TAMINIAUX Pierre, « Images de la dépossession », *Dalhousie French Studies*, vol. 32, automne 1995, p. 87-100.

URBAN-HALLE Peter, « Die Wirklichkeit ist unsicher. Ein Gespräch mit Jean-Philippe Toussaint », *Litfass. Berliner Zeitschrift für Literatur*, n°59, 1993, p. 94-98.

Source : <http://www-fakkw.upb.de/mfs/interview-urban-1993.htm>. (Consultable sur www.jean-philippe-toussaint.de)

VIDAL Jean-Pierre, « L'inquiétante familiarité », *Tangence*, n°52, septembre 1996, p. 9-24.

WESTPHAL Bertrand, « Le quadrillage de l'arène. Temps et Histoire chez Jean-Philippe Toussaint », *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, n° 25, [Neuchâtel], 1994, p. 117-130.

e) OUVRAGES ET ARTICLES SUR CHRISTIAN OSTER

BOUCHY Florence, « “Mais au diable la peinture sociale” : les objets quotidiens dans quelques romans de Christian Oster », *Christian Oster & Cie – Retour du romanesque*, MURA-BRUNEL Aline (dir.), Amsterdam-NewYork, Rodopi, 2006, p. 83-92.

FAERBER Johan, « La suspension de la langue ou les figures du Neutre dans le minimalisme en général et chez Oster en particulier », *Christian Oster & Cie – Retour du romanesque*, MURA-BRUNEL Aline (dir.), Amsterdam-NewYork, Rodopi, 2006, p. 65-75.

GELZ Andreas, « Figures de mouvements dans quelques romans de Christian Oster », *Le Roman français au tournant du XX^e siècle*, BLANCKEMAN Bruno, MURA-BRUNEL Aline et DAMBRE Marc (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 407-412.

JACQUET Marie-Thérèse, « Écrire en crabe », *Le Goût du roman*, MAJORANO Matteo, Bari, Edizioni B. A Graphis, coll. « Marges critiques/Margi critici », 2002, p. 134-145.

JACQUET Marie-Thérèse, « À chacun son “je”. La narration à la première personne chez trois auteurs contemporains (Christine Angot, Christian Oster et Pierre Bergounioux) », *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Ligada*, II, 2, Milano, Vitae Pensiero, 2003, p. 715-729.

JÉRUSALEM Christine, « Constellation d'objets dans quelques romans de Christian Oster », *Christian Oster & Cie – Retour du romanesque*, MURA-BRUNEL Aline (dir.), Amsterdam-NewYork, Rodopi, 2006, p. 93-104.

LAPORTE Nadine, « Utilisation des poncifs romanesques dans l'œuvre de Christian Oster : l'exemple du départ », *Christian Oster & Cie – Retour du romanesque*, MURA-BRUNEL Aline (dir.), Amsterdam-NewYork, Rodopi, 2006, p. 105-123.

MOUGIN Pascal, « Au diable la peinture sociale : enjeux et limites d'une position de principe. À partir des romans de Christian Oster », *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Michel Collomb (dir.), Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 2005, p. 220-240.

SCHLOSSMAN Beryl, « *Loin d'Odile, c'est fini, ou l'amour impossible* », *Christian Oster & Cie – Retour du romanesque*, MURA-BRUNEL Aline (dir.), Amsterdam-NewYork, Rodopi, 2006, p. 77-82.

f) OUVRAGES, ARTICLES ET DOCUMENTAIRE SUR CHRISTIAN GAILLY

BOUHÉNIC Pascale, *L'Atelier d'écriture de Christian Gailly*, Les Ateliers d'écriture, production Centre Georges Pompidou/Avidia production, 1998 [37min].

BRICCO Elisa et **JÉRUSALEM** Christine (dir.), *Christian Gailly, « l'écriture qui sauve »*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007.

En particulier :

MARQUER Bertrand, « *Dit-il et K. 622 : autofiction et petite musique intérieure* », p. 25-35

BERRUÉ Grégory, « *L'écriture au risque de la justification : Gailly et des Forêts* », p. 37-53

CHAUDIER Stéphane, « *Gailly : la gouaille ou le babil ?* », p. 55-67

JÉRUSALEM Christine, « *D'une Suzanne à l'autre : le nœud du ressassement dans l'œuvre de Christian Gailly* », p. 99-108

DANGY Isabelle, « *Le triangle esthétique de Christian Gailly* », p. 109-119

MERELLO Ida, « *La question esthétique chez Gailly* », p. 121-136

GALLI PELLEGRINI Rosa, « *Jazz et écriture dans les romans de Gailly* », p. 137-153

BRICCO Elisa et **JÉRUSALEM** Christine, « *Entretien avec Christian Gailly – Qu'est-ce qu'écrire ? Comment écrire ?* », p. 169-177

DANGY Isabelle, « *Soulager l'informe : l'opus 1 de Christian Gailly* », *Premiers romans – 1945-2003*, **ANDRÉ** Marie-Odile et **FAERBER** Johan, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 111-120.

GERWERS Monique, « *Christian Gailly ou la lutte avec la beauté* », *Jeunes Auteurs de Minuit*, **AMMOUCHE-KREMERS** Michèle, **HILLENAAR** Henk (ed.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, p. 117-125.

ROLLA Chiara, « Présence transparente dell'autore e libertà del lettore : la scrittura peritextuale nei romanzi di Christian Gailly », *trasparenze*, n°27-28, numero monografico dedicato al romanzo francese contemporaneo, BRICCO Elisa (ed.) 2006, p. 67-113.

VILLANI Sergio, « Conversation avec un raisonneur : le romancier Christian Gailly », *LittéRéalité* [Toronto], vol. 8, n°1, printemps 1996, p. 67-85.

g) OUVRAGES ET ARTICLES SUR PATRICK DEVILLE

BERTHOT Sophie, « En suivant Plin et Columelle », *Rapports, H.F.B.*, n°3, 1989, p. 131-133.

DEVILLE Patrick, **PERSON** Xavier, **SCEPI** Henri, « Entretien », *Patrick Deville*, Poitiers, Office du Livre en Poitou-Charentes, 1991, p. 19-30.

HYPPOLITE Pierre, « Hyperréalisme et représentation minimaliste dans *La Femme parfaite* de Patrick Deville », *Les Minimalistes* [actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 21 au 31 juillet 2003], **ERNST** Gilles et **DAMBRE** Marc (dir.), à paraître.

PERSON Xavier, « Faire du ski à la plage », in **DEVILLE** Patrick, **PERSON** Xavier, **SCEPI** Henri, *Patrick Deville*, Poitiers, Office du Livre en Poitou-Charentes, 1991, p. 7-16.

SCEPI Henri, « Patrick Deville : pour une esthétique du dérèglement », *Critique*, n°523, décembre 1990, p. 1020-1041.

SCEPI Henri, « Art et subterfuge », *Patrick Deville*, in **DEVILLE** Patrick, **PERSON** Xavier, **SCEPI** Henri, Poitiers, Office du Livre en Poitou-Charentes, 1991, p. 31-37.

TOUSSAINT Jean-Philippe, « Maître queux », *Critique*, n°480, mai 1987, p. 454.

h) OUVRAGES ET ARTICLES SUR ANNIE ERNAUX

BACHOLLE Michèle, « Annie Ernaux : lieux communs et lieu(x) de vérité », *LittéRéalité* [Toronto], vol 7 n°1-2, 1995, p. 29-40.

BOEHRINGER Monika, « Paroles d'autrui, paroles de soi : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », *Études françaises* [Montréal] vol. 36, n°2, 2000, p. 131-148.

BOUCHY Florence, *La Place et La Honte d'Annie Ernaux*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 2005.

CHOSSAT Michèle, *Ernaux, Redonnet, Bâ et ben Jelloun – Le personnage féminin à l'aube du XXI^e siècle*, New York, Peter Lang Publishing, 2002, chap. II « Annie Ernaux : mémoire, quotidiens et identité féminine », p. 29-61.

DUGAST-PORTES Francine, *Annie Ernaux – Étude de l'œuvre*, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008.

ERNAUX Annie, *L'Écriture comme un couteau – Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003.

FORT Pierre-Louis, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 76, n°5, avril 2003, p. 984-994.

GAULÉJAC Vincent de, « Vivre pour se raconter, se raconter pour vivre » [entretien], *Revue internationale de psychosociologie*, vol. VI, n°14, 2000, p. 215-225.

HAVERCROFT Barbara, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, n°40, décembre 2005, p. 119-131.

MACÉ Marie-Anne, « Des narrations en quête d'identité. *La Place*, Annie Ernaux; *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras », **BLANCKEMAN** Bruno, **MURABRUNEL** Aline et **DAMBRE** Marc, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 35-43.

MALL Laurence, « L'ethnotexte de la banlieue : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », *Französisch heute*, vol. 2, juin 1998, p. 134-140.

McILVANNEY Siobhán, « Annie Ernaux : un écrivain dans la tradition du réalisme », *RHLF*, 98^e année, n°2, mars-avril 1998, p. 248-266.

PRÉVOST Claude et **LEBRUN** Jean-Claude, « Annie Ernaux ou la conquête de la monodie », *Nouveaux Territoires romanesques*, Paris, Messor/ Éditions sociales, 1990, p. 51-66.

ROCHE Christian, « Trahison et littérature dans *La Place* d'Annie Ernaux », *Women in French Studies*, vol. 7, 1999, p. 133-141.

SAIGAL Monique, « Recyclage urbain chez Annie Ernaux », *Foreign Language Series*, n°24, 1997, p. 141-151.

THOMAS Lyn, *Annie Ernaux, à la première personne* [1999, traduit de l'anglais par Dolly Marquet], Paris, Stock, coll. « Essais », 2005.

THUMEREL Fabrice, *Le Champ littéraire français au XX^e siècle – Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2002, chapitre 3 « Sociologie du champ et génétique (*La Nausée* de Sartre et *La Honte* d'Ernaux) », p. 73-101.

THUMEREL Fabrice (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, 2004.

En particulier :

BLANCKEMAN Bruno, « Annie Ernaux : une écriture des confins », p. 105-114,

FORT Pierre-Louis, « “Entre deux rives” : l'écriture du deuil chez Annie Ernaux », p. 115-124,

DUBOIS Jacques, « Une socio-analyse à l'œuvre dans *La Place* », p. 151-162,

BAUDELLOT Christian, « “Briser des solitudes...” Les dimensions psychologiques, morales et corporelles des rapports de classe chez Pierre Bourdieu et Annie Ernaux », p. 165-176,

MAUGER Gérard, « Annie Ernaux, “ethnologue organique” de la migration de classe », p. 177-203.

TONDEUR Claire-Lise, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine », 1996.

VILAIN Philippe, « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question » [entretien], *Roman* 20/50, n°24, décembre 1997, p. 141-147.

VEIVO Harri, « Lieux, rencontres, littérature : espace et identité dans *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* d'Annie Ernaux », *Littérature et espaces*, VION-DURY Juliette, GRASSIN Jean-Marie et WESTPHAL Bertrand (dir.), PULIM, coll. « Espaces humains », 2003, p. 223-231.

WAREHIME Marja, « Paris and the Autobiography of a flâneur : Patrick Modiano and Annie Ernaux », *French Forum*, vol. 25, n°1, hiver 2000, p. 97-113.

WINSPUR Steven, « L'écriture-flash : Ernaux, Brossard, Noël », *Contemporary French Poetics*, BISHOP Michael et ELSON Christopher (eds), Amsterdam-New York, Rodopi coll. « Faux titre », 2002.

i) ARTICLE SUR BENOÎT DUTEURTRE

DAMBRE Marc, « Benoît Duteurtre, entre fictions, discours et arts : l'histoire en balance », *Le Jeu des arts*, MAJORANO Matteo (ed.), Bari, Edizioni B. A. Graphis, coll. « marges critiques/Margini Critici », 2005, p. 131-147.

B. CRITIQUE LITTÉRAIRE

a) Études générales

ALEXANDRE Didier, *Lire le Nouveau Roman*, Paris, Dunod, 2000.

ALLEMAND Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 1996.

AMOSSY Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours – La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Textes de base en sciences du discours », 1999.

ARISTOTE, *La Poétique* [traduit du grec ancien par Michel Magnien], Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 1990 [introduction, traduction nouvelle et annotations de Michel Magnien].

AUERBACH Erich, *Mimèsis* [1946, première parution en français : 1968 , traduit de l'allemand par Cornélius Heim], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [textes écrits de 1924 à 1973, parution de l'ensemble en russe en 1975, en français en 1978, traduit du russe par Daria Olivier], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.

BARTH John, « La littérature du renouvellement », *Poétique*, n°48, novembre 1981.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1972 [nouvelle édition augmentée de *Nouveaux essais critiques*]

BARTHES Roland, *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1981.

En particulier :

- « Littérature objective » [1954], p. 32-43,
- « Littérature littérale » [1955], p. 66-73,
- « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet » [1958], p. 105-109,
- « La littérature aujourd'hui » [1961], 160-171
- « Le point sur Robbe-Grillet ? » [1962], p. 205-213.

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » [1966], *L'Analyse structurale du récit*, 1981 p. 7-33.

BARTHES Roland, « L'effet de réel » [1968], *Littérature et réalité*, GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), Seuil, coll. « Points essais », 1982.

BARTHES Roland, *S/Z* [1970], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1976.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte* [1973], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1982.

BARTHES Roland, *La Chambre claire – Notes sur la photographie* [1980], Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 2007.

BARTHES Roland, *Le Grain de la voix – Entretiens 1962-1980* [1981], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1999.

BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble – cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002 [texte établi, annoté et présenté par Claude Coste].

BARTHES Roland, *Le Neutre – cours et séminaires au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002 [texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc].

BARTHES Roland, *La Préparation du roman I et II - cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2003 [texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger].

BENJAMIN Walter, « Le narrateur – Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936, texte traduit par Walter Benjamin], *Écrits français* [1991], Paris, Folio, 2003 [Introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer].

BENVÉNISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BESSIÈRE Jean (dir.), *Roman, réalités, réalismes*, Paris, PUF, 1989.

BESSIÈRE Jean, **PHILIPPE** Gilles (dir.), *Problématiques des genres, problèmes du roman*, Paris, Champion, 1999.

BILLAZ André, « Le point de vue de la réception : prestiges et problèmes d'une perspective », *Revue des sciences humaines*, n°189 « Le texte et ses réceptions », **BILLAZ** André (dir.), 1983, p. 21-36.

BLANCHARD Marc, « Littérature et anthropologie : théorie et pratique de la vie quotidienne dans le Nouveau Roman », *Romanic Review*, vol. 83 n°6, mars 1992, p. 207-226.

BLANCKEMAN Bruno, « Pour une axiologie historique : repérage des pôles », *Le Temps des lettres. Quelle périodisation pour l'histoire du XX^e siècle ?*, **TOURET** Michèle et **DUGAST-PORTES** Francine (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 73-80.

BOISDEFFRE Pierre de, *La Cafetière est sur la table ou Contre le « Nouveau Roman »*, Paris, La Table ronde, 1967.

BONOLI Lorenzo, « Fiction et connaissance – De la représentation à la construction », *Poétique*, n°124, novembre 2000, p. 485-501.

BONOLI Lorenzo, « Écritures de la réalité », *Poétique*, n°137, février 2004, p. 19-34.

BORGOMANO Madeleine et **RAVOUX RALLO** Élisabeth, *La Littérature française du XX^e siècle – 1. Le roman et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, coll. « Cours », 1995.

BOURNEUF Roland et **OUELLET** Réal, *L'Univers du roman* [1972], Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1995.

BUTOR Michel, *Essais sur le roman* [articles parus en 1960 et 1964], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992.

CHARLES Michel, « Le sens du détail », *Poétique*, n°116, novembre 1998, p. 387-424.

COMPAGNON Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998.

COSTE Claude, *Roland Barthes moraliste*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1998.

DAMBRE Marc et **GOSSELIN-NOAT** Monique (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

DEBRAY-GENETTE Raymonde, « La pierre descriptive », *Poétique*, n°43, septembre 1980, p. 293-304.

DECLERCQ Gilles et **MURAT** Michel (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

En particulier :

MURAT Michel « Reconnaissance au romanesque », p. 223-232,

SHERINGHAM Michael, « Le romanesque du quotidien », p. 233-265,

SCHAFFNER Alain, « Le romanesque : idéal du roman ? », p. 267-282,

PAVEL Thomas, « L'axiologie du romanesque », p. 283-290,

SCHAEFFER Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », p. 291-302.

DESSONS Gérard et **MESCHONNIC** Henri, *Traité du rythme – Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

DUBOIS Jacques, « Surcodage et protocole de lecture », *Poétique*, n°16, « Le Discours réaliste », 1973, p. 491-498,

DUBOIS Jacques, *Les Romanciers du réel – De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2000.

DUCHET Claude, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, n°16, « Le discours réaliste », 1973, p. 446-454.

DUFOUR Philippe, *Le Réalisme*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1998.

DUGAS-PORTES Francine, *Le Nouveau Roman, une césure dans l'histoire du récit* [2001], Paris, Armand Colin, coll. « Fac littérature », 2005.

ECO Umberto, *Lector in fabula – Le rôle du lecteur* [1979], traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1985.

ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation* [1990], traduit de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1992.

EVEN-ZOHAR Itamar, « Les règles d'insertion des “réalèmes” dans la narration » [1980], *Littérature*, n°57 « Logiques de la représentation », 1985, p. 109-117.

GENETTE Gérard, *Figures I* [1966], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1976.

GENETTE Gérard, *Figures II* [1969], Seuil, coll. « Points essais », 1981.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GENETTE Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

GENETTE Gérard, « Introduction à l'architexte » [1979], *Théorie des genres*, GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1986, p. 89-159.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GENGEMBRE Gérard, *Le Réalisme et le naturalisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, coll. « Les Guides Pocket classiques », 2004.

GLOWIŃSKI Michal, « Sur le roman à la première personne » [texte écrit en 1967, traduit de l'anglais par Alain Bony, 1987], *Esthétique et poétique*, GENETTE Gérard (textes réunis et présentés par), Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1992, p. 229-245.

GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986.

GRIVEL Charles et **GAILLARD** Françoise (dir.), *Revue des sciences humaines*, n°177 « L'Effet de lecture », 1980.

En particulier :

JAUSS Hans-Robert, « Sur l'expérience esthétique en général et littéraire en particulier. Entretien avec Charles Grivel », p. 7-21,

DÄLLENBACH Lucien, « Réflexivité et lecture », p. 24-37,

RICARDOU Jean, « Pour une lecture rétrospective », p. 57-66,

RUTTEN Frans, « Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception », p. 67-83.

HAMON Philippe, « Qu'est-ce qu'une description », *Poétique*, n°12, 1972, p. 465-485.

HAMON Philippe, « Un discours contraint », *Poétique*, n°16, « Le Discours réaliste », 1973, p. 411-445 [repris dans *Littérature et réalité*, GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), Seuil, coll. « Points », 1982, p. 119-181]

HAMON Philippe, « Thème et effet de réel », *Poétique*, n°64, novembre 1985, p. 495-503.

HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Recherches littéraires », 1993 [4^e édition de *Introduction à l'analyse du descriptif* paru en 1981].

HAMON Philippe, « Notes sur la référence », *Fabula*, n°2 « Les Référents du roman », octobre 1983, p. 139-148.

HAMON Philippe, *Texte et idéologie* [1984], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1997.

HUGLO Marie-Pascale, *Métamorphoses de l'insignifiant*, Montréal, L'Univers des discours, 1997.

HYPPOLITE Pierre, « L'espace hyperréaliste », *Littérature et espaces*, VION-DURY Juliette, GRASSIN Jean-Marie, WESTPHAL Bertrand (dir.), Limoges, PULIM, coll. « Espaces humains », 2003, p. 615-623.

JAKOBSON Roman, « Du réalisme en art » [1921, 1^{ère} traduction en français : 1965, traduit du russe par Tzvetan Todorov], *Théories de la littérature*, TODOROV Tzvetan (dir.), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », mai 2001, p. 98-109.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

JANVIER Ludovic, *Une parole exigeante. Le Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1964.

JOUE Vincent, *La Poétique du roman* [1997], Paris, SEDES, 1999.

JOUE Vincent (dir.), *L'Expérience de lecture*, Paris, L'Improviste, 2005.

LAMBERT Emmanuelle (textes réunis et présentés par), *Dossier de Presse Les Gommages et Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet (1953-1956)*, Paris, Éditions de l'IMEC et 10/18, 2005.

LUKÁCS Georg, *La Théorie du roman* [1920, 1^{ère} parution en français : 1968, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989.

MACÉ Marielle, « Barthes romanesque », *Barthes, au lieu du roman*, MACÉ Marielle et GEFEN Alexandre (dir.), Paris, Desjonquères/Nota bene, 2002, p. 173-194.

MESCHONNIC Henri, *Modernité modernité* [1988], Paris, Folio, coll. « Essais », 1993.

MITTERAND Henri, « Fonction narrative et fonction mimétique », *Poétique*, n°16, « Le Discours réaliste », 1973, p. 477-490.

MITTERAND Henri, *Le Regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, PUF, 1987.

MITTERRAND Henri, *La Littérature française au XX^e siècle*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1996.

MONTALBETTI Christine, « Fiction, réel, référence », *Littérature*, n°123 « Roman et fiction », septembre 2001, p. 44-55.

MONTANDON Alain, *Étiquette et politesse*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, coll. « Littératures », 1992.

En particulier :

MONTANDON Alain, « De l'urbanité : entre étiquette et politesse », p. 7-18,

PONS Alain, « Sur la notion de "civilité" », p. 19-28,

BURY Emmanuel, « Civiliser la "personne" ou instituer le "personnage" ? Les deux versants de la politesse selon les théoriciens français du XVII^e siècle », p. 29-39.

MONTANDON Alain, *Politesse et savoir-vivre*, Paris, Economica, coll. « Anthropos », 1997.

NEEFS Jacques, « La figuration réaliste », *Poétique*, n°16, « Le Discours réaliste », 1973, p. 466-476.

ORIOLE-BOYER Claudette, *Nouveau Roman et discours critique*, Grenoble, Ellug, 1990.

OUELLET Réal, *Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, Paris, Garnier, 1972.

PAVEL Thomas, « Convention et représentation », *Littérature*, n°57 « Logiques de la représentation », février 1985, p. 31-47.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1986.

PAVEL Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2003.

PHILIPPE Gilles, « Humanisme romanesque, anti-humanisme critique : la déconstruction et le roman », *Pour un humanisme romanesque – Mélanges offerts à Jacqueline Lévi-Valensi*, PHILIPPE Gilles et SPIQUEL Agnès (dir.), Paris, SEDES, 1999, p. 255-266.

PHILIPPE Gilles, *Le Roman – Des théories aux analyses*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996.

PICARD Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986.

PINGAUD Bernard, « L'école du refus », *Esprit*, n°263-264 « Le "Nouveau Roman" », juillet-août 1958, p. 55-59.

PINGAUD Bernard, « La technique de la description dans le jeune roman d'aujourd'hui », *Cahiers de l'Association internationale d'Études françaises*, n° 14, 1962, p. 165-177.

PINGAUD Bernard, *L'Expérience romanesque* [textes publiés de 1957 à 1982], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983.

PINGAUD Bernard, *La Bonne Aventure – Essai sur la « vraie vie », le romanesque et le roman*, Seuil, coll. « Réflexion », 2007.

PUTNAM Hilary, *Représentation et réalité* [1988, traduit de l'anglais par Claudine Engel-Tiercelin], Gallimard, coll. « Essais », 1990.

RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

RABATÉ Dominique, « Lire les effets de voix (Réflexions sur la place du narrateur) », *Regards sur la critique littéraire moderne*, ARNAUD Philippe (dir.), Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Sillages critiques », 1996, p. 29-40.

RABATÉ Dominique, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998.

RABATÉ Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 1999.

RABATÉ Dominique, « Roman, discours, note : le singulier pluriel chez Barthes », *Barthes, au lieu du roman*, MACÉ Marielle et GEFEN Alexandre (dir.), Paris, Desjonquères/Nota bene, 2002, p. 195-217.

RABATÉ Dominique, *Le Chaudron fêlé – Écarts de la littérature*, Paris, Corti, coll. « Les Essais », 2006.

RAIMON Michel, *Le Roman* [1987], Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2002 [2^e édition].

RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.

RICARDOU Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971.

RICARDOU Jean, *Le Nouveau Roman* [1973], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1990 [nouvelle édition augmentée].

RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.

RICARDOU Jean (et al.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, U.G.É, coll. « 10/18 », 1972.

RICOEUR Paul (et al.), *La Narrativité*, Paris, CNRS, 1980.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman* [recueil de textes écrits de 1953 à 1963, publié chez Minuit en 1963], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964.

- ROBERT** Marthe, *Roman des origines et origines du roman* [1972], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977.
- SAMOYAU** Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.
- SAMOYAU** Tiphaine, *La Montre cassée*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2004.
- SANSOT** Pierre, *Poétique de la ville* [1996], Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2004.
- SARRAUTE** Nathalie, *L'Ère du soupçon* [articles parus de 1947 à 1956, publiés en recueil chez Gallimard en 1956], Paris, Folio, coll. « Essais », 1987.
- SCHAEFFER** Jean-Marie, « Du texte au genre » [1983], *Théorie des genres*, GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), Paris, Seuil, 1986, p. 179-205.
- SCHAEFFER** Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- SCHAEFFER** Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SCHAEFFER** Jean-Marie, « Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui », *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, DAMBRE Marc, GOSSELIN-NOAT Monique (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11-20.
- SPITZER** Léo, « L'Effet de sourdine », in *Études de style* [1928, 2^e éd. 1961, traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 208-335.
- STIERLE** Karlheinz, *La Capitale des signes : Paris et son discours* [1993, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquin], Éditions de la Maison des sciences de l'homme de Paris, 2001.
- TADIÉ** Jean-Yves, *Le Roman au XX^e siècle* [1990], Paris, Pocket, coll. « Agora », 1997.
- TODOROV** Tzvetan, « La description de la signification en littérature », *Communications*, n°4 « Recherches sémiologiques », 1964, p. 33-39.
- TODOROV** Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n°8 « L'Analyse structurale du récit », 1966 [Réédité sous le même titre à Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1981, p. 131-157].

TYGSTRUP Frederik, « Espace et récit », *Littérature et espace*, VION-DURY Juliette, GRASSIN Jean-Marie et WESTPHAL Bertrand (dir.), Limoges, PULIM, coll. « Espaces humains », 2003, p. 57-63.

VADÉ Yves (éd.), *Modernités*, n°5 « Ce que modernité veut dire (I) », Bordeaux, PUB, 1994.
En particulier : **VADÉ** Yves, « Présentation », p. 3-23.

VALETTE Bernard, *Esthétique du roman moderne. Le roman en France : XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Nathan, 1985 [rééd. Augmentée en 1993].

VIART Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Les Fondamentaux », 1999.

WATT Ian, « Réalisme et forme romanesque » [1957, traduit de l'anglais par Fanny Deleuze], *Poétique*, n°16, « Le Discours réaliste », p. 521-540. [repris dans *Littérature et réalité*, Genette Gérard, Todorov Tzvetan (dir.), Seuil, coll. Points, 1982, p. 11-46].

YANOSHEVSKY Galia, *Les Discours du Nouveau Roman – Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

ZÉRAFFA Michel, *Roman et société*, Paris, PUF, coll. « Sup/Le sociologue », 1971.

ZÉRAFFA Michel, *La Révolution romanesque*, Paris, U.G.É., coll. « 10/18 », 1972.

b) Études sur la littérature contemporaine

ASTIC Guy, « Crises du roman depuis les années 1980 – Pour en finir avec la nécro(idéo)logie du genre », *Le Dit masqué – Imaginaires et idéologie dans la littérature moderne et contemporaine*, ROCHE Anne (dir.) Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 17-30.

AUDET René, **ROMANO** Claude, **DREYFUS** Laurence *et al.*, *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines*, Paris, Éditions Dis voir, 2006.

BAERT Frank et **VIART** Dominique (dir.), *La Littérature française contemporaine – Questions et perspectives*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 1993.

En particulier :

VIART Dominique « Questions à la littérature », p. 11-16,

VIART Dominique, « “Nouveau roman” ou renouvellement du roman ? », p. 109-125,

BAETENS Jan, « Littérature expérimentale : les années 80 », p. 141-152.

BERTHO Sophie, « Temps, récit et postmodernité », *Littérature*, n°92, 1993, p. 90-97.

BLANC Jean-Noël, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991.

BLANCKEMAN Bruno, « Je ne me souviens pas », *Prétexte* [Genève], n°18/19, 1999, p. 81-85.

BLANCKEMAN Bruno, « Roman(s) français, an 2000 », *Intercâmbio* [Porto], n°10, 2000, p. 61-75.

BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits indécidables – Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.

BLANCKEMAN Bruno, « Quand cessent les avant-gardes : 1968-1998 », *Écritures romanesques de droite au XXI^e siècle. Questions d'esthétiques et de poétique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002, p. 171-177.

BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières – Études sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, coll. « Critique », 2002.

BLANCKEMAN Bruno, **DAMBRE** Marc, **MURA-BRUNEL** Aline (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

En particulier :

COUSSEAU Anne, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », p. 359-370.

POIRIER Jacques, « Le pas grand-chose et le presque rien », p. 371-380,

VIART Dominique, « Fictions en procès », p. 289-303.

BLANCKEMAN Bruno et **MILLOIS** Jean-Christophe, *Le Roman français aujourd'hui – Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, coll. « Critique », 2004.

En particulier :

VIART Dominique, « Le moment critique de la littérature », p. 11-35,

RABATÉ Dominique, « À l'ombre du roman », p. 37-51.

BLANCKEMAN Bruno, « Du *theatrum mundi* à la société-spectacle », *La Caméra des mots*, MAJORANO Matteo (ed), Bari, Edizioni B. A. Graphis, coll. « Marges critiques/Margini critici », 2006, p. 70-80.

BRUNEL Pierre, *La Littérature française aujourd'hui*, Paris, Vuibert, 1997.

CLERC Jeanne-Marie, « L'écriture du visuel dans le roman français contemporain », *Précis de littérature comparée*, BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves (dir.), Paris, PUF, 1999, p. 287-292.

DAHAN-GAIDA Laurence, « Texte, tissu, réseau, rhizome : mutations de l'espace littéraire », *Littérature et espaces*, VION-DURY Juliette, GRASSIN Jean-Marie et WESTPHAL Bertrand (dir.), Limoges, PULIM, coll. « Espaces humains », 2003, p. 105-116.

FLIEDER Laurent, *Le Roman français contemporain*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1998.

FOREST Philippe, *Le Roman, le réel – Un roman est-il encore possible ?*, Saint-Sébastien-sur-Loire, Pleins Feux, coll. « Auteurs en question », 1999.

FRÉDÉRIC Madeleine et **ALLARD** Jacques, *Modernité/postmodernité du roman contemporain*, Montréal, UQUAM coll. « Les Cahiers du Département d'études littéraires », 1988.

GODARD Roger, *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006.

GUICHARD Thierry, **JÉRUSALEM** Christine, **MONGO-MBOUSSA** Boniface et **RABATÉ** Dominique, *Le Roman français contemporain*, Paris, Culturesfrance éditions, coll. « Panoramas », 2007.

HORVATH Christina, *Au miroir de la surmodernité : le roman urbain en France 1990-2000*, thèse réalisée sous la direction de Philippe Hamon, soutenue en 2003 à l'Université Sorbonne nouvelle-Paris III.

HORVATH Christina, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2007.

HORVATH Christina, « Entre formalisme et documentarisme – Les tendances actuelles du roman urbain en France », *Pour une cartographie du roman urbain du XIX^e au XXI^e siècle*, HORVATH Christina et WAAHLBERG Helle (dir.), Toronto, Paratexte, 2007, p. 255-263.

HUGLO Marie-Pascale et **ROCHEVILLE** Sarah (dir.), *Raconter ? – Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2004.

KIBÉDI-VARGA Aron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n°77, 1990, p. 3-22.

LEBRUN Jean-Claude, « Une unité romanesque dans la diversité », *La Pensée*, n° 302, avril-juin 1995, p. 129-138.

LEBRUN Jean-Claude, « Un faisceau de questions », *Europe*, supplément au n°820-821 « Questions du roman, romans en question », août-septembre 1997, p. 7-12.

MABYN Yves , *Le Roman français contemporain*, ADPE, Ministère des affaires étrangères, 1993.

MURA-BRUNEL Aline, *Silence du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

PIÉGAY-GROS Nathalie, « Fiction et mélancolie », *La Chouette*, 2002, p. 39-45.

Source : <http://www.bbk.ac.uk/lachouette/chou33/33Piegay.pdf>

PRÉVOST Claude, « Une nouvelle modernité romanesque ? », *La Pensée*, n°258, juillet-août 1987, p. 63-68.

PRÉVOST Claude et **LEBRUN** Jean-Claude, *Nouveaux Territoires romanesques*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1990.

RABATÉ Dominique, « Au risque du contemporain », *Revue des Sciences Humaines*, n°283, « La Valeur », Dominique Vaugeois (dir.), 2006, p. 209-220.

RICHARD Jean-Pierre, *Terrains de lectures*, Paris, Gallimard, 1996.

ROCHE Anne, « L'aire du vide – La crise de la représentation dans le discours narratif des années quatre-vingt dix », *Le Dit masqué – Imaginaires et idéologie dans la littérature moderne et contemporaine*, ROCHE Anne (dir.), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001, p. 87-99.

SAMOYAUULT Tiphaine, « La littérature contemporaine n'est pas un oxymore », *Studi Di Letteratura Francese* n°23, 1998, p. 151-162.

VIART Dominique (dir.), *Écritures contemporaines – 1. Mémoires du récit*, Paris-Caen, Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », 1998.

En particulier :

VIART Dominique, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », p. 3-27.

VIART Dominique, « “D'un monde vivant emporté dans l'abîme...” Portraits du sujet fin de XX^e siècle », *Le Romanesque français d'une fin de siècle à l'autre*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 1998, p. 233-247.

VIART Dominique et **BAETENS** Jan (dir.), *Écritures contemporaines – 2. États du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », 1999.

En particulier :

BAETENS Jan et **VIART** Dominique, « États du roman contemporain », p. 3-7,

BAETENS Jan, « Crise des romans ou crise du roman ? », p. 9-16,

VIART Dominique, « Filiations littéraires », p. 115-139,

BADIR Sémir, « Histoire littéraire et postmodernité », p. 241-264.

VIART Dominique, « Entretien avec Dominique Viart – recueilli par Bruno Blanckeman », *Prétexte* « États de la prose contemporaine », printemps 1999, p. 98-107.

VIART Dominique, « Écrire avec le soupçon. Enjeux du roman contemporain », in *Le Roman français contemporain*, BRAUDEAU Michel, PROGUIS Lakis *et al.*, Paris, ADPF-Éditions du MAE, 2002, p. 129-174.

VIART Dominique (dir.), *Lendemain*, n°107-108, « Les mutations esthétiques du roman contemporain français », 2002.

En particulier :

VIART Dominique, « Les inflexions de la fiction contemporaine », p. 9-24,

SHERINGHAM Michael, « La figure de l'archive dans le récit autobiographique contemporain », p. 25-41,

ASHOLT Wolfgang, « Deux retours au réalisme ? Les récits de François Bon et les romans de Michel Houellebecq et de Frédéric Beigbeder », p. 42-55,

MECKE Jochen, « Le roman nouveau : pour une esthétique du mensonge », p. 97-116.

VIART Dominique, « Fictions en procès », *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, BLANCKEMAN Bruno, MURA-BRUNEL Aline et DAMBRE Marc (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 289-303.

VIART Dominique, « Programmes and Projects in the contemporary Literary Field », *The Art of the Project*, SHERINGHAM Michael et GRATTON Johnnie (eds.), Oxford, Bergham Books, 2005, p. 172-187.

VIART Dominique, **VERCIER** Bruno, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005.

VIART Dominique, « La scène de l'écriture. Le spectacle de l'écrivain », *La Caméra des mots*, MAJORANO Matteo (ed.), Bari, Edizioni B. A. Graphis, coll. « Marges critiques/ Margini critici », 2006, p. 124-139.

WAGNER Frank, « Le miroir et le simple (Des récits postmodernes) », *Œuvres et critiques*, n°23 « Le postmodernisme en France », Tübingen, 1998, p. 73-101.

Le Débat, « Matériaux pour servir à l'histoire intellectuelle de la France, 1953-1987 », n°50, mai-août 1988.

Autrement, « Écrire aujourd'hui », avril 1985.

Europe, supplément au n°820-821 « Questions du roman/ Romans en question », août-septembre 1997.

L'Infini, n°19, « Où en est la littérature », 1987.

La Licorne, numéro spécial, « Écrivains présents », 1992.

Littérature, n°77, « Situation de la fiction », février 1990.

Yale French Studies, numéro spécial « After the Age of Suspicion : The French Novel today », 1988.

C. SUR LES OBJETS

Approches littéraires :

BEUCHAT Robin, « Deuil, mélancolie et objets – “Véra” de Villiers de L'Isle-Adam et *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », *Poétique*, n°140, novembre 2004, p. 483-494.

CHALONGE Florence de, *Espace et récit de fiction – Le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, chap. 1 « Le décor du récit », p. 23-59.

DAUNAIS Isabelle, « Flaubert et la résistance des objets », *Poétique*, n° 93, février 1993, p. 63-75.

DUCHET Claude, « Romans et objets : l'exemple de *Madame Bovary* » [1969], *Travail de Flaubert*, GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1983.

FRØLICH Juliette, *Des hommes, des femmes et des choses*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1997.

HOWLETT Jacques, « Notes sur l'objet dans le roman », *Esprit*, n°263-264 « Le "Nouveau Roman" », juillet-août 1958, p. 67-71.

LAFON Henri, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, The Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1992.

LE HUENEN Roland et **PERRON** Paul, « Le système des objets dans *Eugénie Grandet* », *Littérature*, n°26 « Imaginaire et idéologique – Questions de lecture », mai 1977, p. 94-119.

LANGLET Irène, « Cherchez l'histoire : la narrativité de l'objet dans les essais d'Italo Calvino », *Frontières de la fiction*, GEFEN Alexandre et AUDET René (dir.), Québec/Bordeaux, Éditions Nota Bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 357-373.

LEPALUDIER Laurent, *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004.

MARTIN Christophe et **RAMOND** Catherine (dir.), *Lumières*, n°5 « Esthétique et poétique de l'objet au dix-huitième siècle », Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.

NAVARRI Roger (dir.), *Modernités* n°9 « Écritures de l'objet », Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

En particulier :

NAVARRI Roger, « Avant-propos », p. 3-8,

PERRIN-NAFFAKH Anne-Marie, « L'objet métonymique dans *Les Moralités légendaires* de Laforgue », p. 85-98,

ROMESTAING Alain, « L'objet chez Francis Ponge : du "parti-pris-des-choses" à "l'objeu" », p. 125-145.

QUAQUARELLI Lucia, *Objets de fiction. Quelques fonctions narratives de l'objet romanesque (France-Italie 1980-1990)*, thèse réalisée sous la direction de Philippe Daros, soutenue à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle en 2003.

RICARD François, *Le Décor romanesque*, Montréal, Études françaises, 1972.

SAMOYAU Tiphaine, « Des choses sans objet », *Littérature*, n°118 « Nathalie Sarraute », juin 2000, p. 25-34.

SÉGINGER Gisèle (dir.), *De l'objet à l'œuvre*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

En particulier :

POMMIER Christine, « De la matérialité de l'objet à l'abstraction du récit dans les premiers romans d'Alain Robbe-Grillet », p. 127-139,

SÉGINGER Gisèle, « Introduction », p. 5-8,

SÉGINGER Gisèle, « Objet en métamorphose, esthétique en question », p. 203-209.

ZÉRAFFA Michel, « Objet, chose, fiction », *Pour l'objet, Revue d'esthétique*, n°3/4, UGE, coll. « 10/18 », p. 321-334.

Approches sociologiques, sémiologiques et anthropologiques :

BARTHES Roland, *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1970.

BARTHES Roland, « Sémantique de l'objet » [1964], *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1985, p. 249-260.

BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets* [1968], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation* [1970], Paris, Folio, coll. « Essais », 1986.

BAUDRILLARD Jean, *Mots de passe* (2000), Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2004.

BLANDIN Bernard, *La Construction du social par les objets*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2002.

BONNOT Thierry, *La Vie des objets*, Paris, Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2002.

BYA Joseph, « La publicité ou le discours détourné de la marchandise », *Littérature*, n°12 « Codes littéraires et codes sociaux », décembre 1973, p. 36-48.

FILIOD Jean-Paul (dir.), *Faire avec l'objet – Signifier, appartenir, rencontrer*, Lyon, Chronique sociale, coll. « Comprendre la société », 2003.

GARABUAU-MOUSSAOUI Isabelle et **DESJEUX** Dominique (dir.), *Objet banal, objet social – Les objets quotidiens comme révélateurs des relations sociales*, Paris, L'Harmattan, coll. « Dossiers Sciences Humaines et Sociales », 2000.

KAUFMANN Jean-Claude, *Le Cœur à l'ouvrage – Théorie de l'action ménagère*, Paris, Armand Colin, coll. « Essais et recherches », 2005.

MOLES Abraham A., *Théorie des objets*, Éditions universitaires, coll. « Encyclopédie universitaire », 1972.

MOLES Abraham A., *Psychologie du Kitsch – L’art du bonheur* [1971], Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations » [nouvelle édition révisée par Élisabeth Rohmer], 1977.

PERRET J., « Enquête sur le machin », *Revue de Paris*, 1966, p. 39-62.

WARNIER Jean-Pierre, *Construire la culture matérielle – L’homme qui pensait avec ses doigts*, Paris, PUF, coll. « Sciences sociales et sociétés », 1999.

Communications, n°13, « Les Objets », 1969.

En particulier :

BAUDRILLARD Jean, « La morale des objets », p. 23-50,

MOLES Abraham A., « Objet et communication », p. 1-21,

MOLES Abraham A. et **EBERHARD** Wahl, « Kitsch et objet », p. 105-129,

VAN LIER Henri, « Objet et esthétique », p. 89-104.

L’Homme n°170, avril-juin 2004 « Espèces d’objets »,

En particulier :

SCHAEFFER Jean-Marie, « Objets esthétiques ? », p. 25-44.

Approches philosophiques :

DAGOGNET François, *Rematérialiser – Matières et matérialisme*, Paris, Vrin, 1985.

DAGOGNET François, *Éloge de l’objet – Pour une philosophie de la marchandise*, Paris, Vrin, 1989.

DAGOGNET François, *Les Dieux sont dans la cuisine – Philosophie des objets et objets de la philosophie*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo Groupe, coll. « Les Empêcheurs de tourner en rond », 1996.

ROSSET Clément, *L’Objet singulier* [1979], Paris, Minuit, coll. « Critique », 1989 [nouvelle édition augmentée].

SIMONDON Gilbert, *Du mode d’existence des objets techniques* [1958], Paris, Aubier, 2001 [édition augmentée d’une préface de John Hart et d’une postface de Yves Deforge].

Approches psychanalytiques :

TISSERON Serge, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris, Aubier, 1999.

TISSERON Serge, *Petites Mythologies d'aujourd'hui*, Paris, Aubier, 2000.

TISSERON Serge, « Mythologies d'aujourd'hui », *Le Nouvel Observateur*, hors série n°55, juillet-août 2004.

WINNICOTT Donald W., *Jeu et réalité* [1971], traduit de l'anglais par Claude Monod et Jean-Baptiste Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1975.

Approches sémiotiques :

COQUET Jean-Claude, **PETITOT** Jean (dir.), *Langages*, n°103 « L'objet sens et réalité », septembre 1991.

FLOCH Jean-Marie, « Du bon usage de la table et du lit, et d'une approche possible du design », *Espaces du texte* [recueil d'hommages pour Jacques Geninasca], **FRÖHLICHER** Peter, **GÜNTERT** Georges, et **THÜRLEMANN** Felix (dir.), Éditions de la Baconnière, Boudry-Neuchâtel (Suisse), coll. « Langages », 1990.

FONTANILLE Jean, **ZINNA** Alessandro (dir.), *Les Objets au quotidien*, Limoges, PULIM, 2005.

LANDOWSKI Eric, **MARRONE** Gianfranco (dir.), *Protée*, vol. 9 n°1 « La société des objets. Problèmes d'interobjectivité », [Chicoutimi, Québec], 2001.

En particulier :

LANDOWSKI Eric, « Présentation », p. 4-6,

SEMPRINI Andrea, « Objets sans frontières », p. 9-16,

FONTANILLE Jacques, « La patine et la connivence », p. 23-35,

POZZATO Maria Pia, « Au supermarché. Libertés et contraintes dans le temple moderne de la consommation » [traduit de l'italien par Eric Landowski], p. 57-63.

DUSI Nicola, **MARRONE** Gianfranco, **MONTANARI** Federico, « L'univers du téléphone portable. Microrites, paraboles et récits » [traduit de l'italien par S. Coferlati et Eric Landowski], p. 85-94

SEMPRINI Andrea, *L'Objet comme procès et comme action – De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1995.

D. SUR LE QUOTIDIEN ET LE BANAL

Approches littéraires :

BESSIÈRE Jean, *La Littérature et sa rhétorique – La banalité dans le littéraire au XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « L'Interrogation philosophique », 1999.

DÉCARIE Isabelle, **FAIVRE DUBOZ** Brigitte et **TRUDEL** Éric (dir.), *Accessoires. La littérature à l'épreuve du dérisoire*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Essais critiques », 2003.

DÉCARIE Isabelle, *Fictions domestiques – La maison dans tous ses états*, Montréal, Trait d'union, coll. « Spirale », 2004.

SHERINGHAM Michael, « “Ce qui tombe, comme une feuille, sur le tapis de la vie” : Barthes et le quotidien », *Barthes, au lieu du roman*, MACÉ Marielle et GEFEN Alexandre (dir.), Paris, Desjonquères/Nota bene, 2002.

SHERINGHAM Michael, « Le romanesque du quotidien », *Le Romanesque*, DECLERCQ Gilles et MURAT Michel (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 255-265.

SHERINGHAM Michael, *Everyday Life – Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines, n°1 [en ligne] « Raconter le quotidien aujourd'hui ».

Source : <http://tempszero.contemporain.info>.

En particulier :

HUGLO Marie Pascal, « Présentation », document 71,

SHERINGHAM Michael, « Trajets quotidiens et récits délinquants », document 79,

AUDET René, « Fuir le récit pour raconter le quotidien », document 84,

DÉCARIE Isabelle, « Le quotidien à tout prix », document 69,

ROCHEVILLE Sarah, « Le quotidien à l'épreuve du virtuel », document 74.

Approches philosophiques :

BLANCHOT Maurice, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini* [1969], Paris, Gallimard, 2004, p. 355-366.

BÉGOUT Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005.

DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.

LAUGIER Sandra, *Du réel à l'ordinaire – Quelle philosophie du langage aujourd'hui ?*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes & Controverses », 1999.

LE BLANC Guillaume, *Les Maladies de l'homme normal*, Bègles, Éditions du Passant, 2004.

Approches sociologiques et anthropologiques :

AUGÉ Marc, *La Traversée du Luxembourg*, Paris, Hachette, 1985.

AUGÉ Marc, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1986.

AUGÉ Marc, *Non-lieux – Introduction à une anthropologie de la modernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1992.

CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien – 1. Arts de faire* [1980], Paris, Folio, 1990 [nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard].

CERTEAU Michel de, **GIARD** Luce et **MAYOL** Pierre (dir.), *L'Invention du quotidien – 2. Habiter, cuisiner* [1980], Paris, Folio, 1994 [Nouvelle édition revue et augmentée, présentée par Luce Giard].

GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne – 1. La présentation de soi* [1959] ; *2. Les relations en public* [1971], [traduit de l'anglais par Alain Accardo], Paris, Minuit, 1973.

LEFEBVRE Henri, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, coll. « Idées », 1968.

LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne – 1. Introduction* [1947], Paris, L'Arche, coll. « Le Sens de la marche », 1977.

LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne – 2. Fondement d'une sociologie de la quotidienneté* [1962], Paris, L'Arche, coll. « Le Sens de la marche », 1980.

JAVEAU Claude, *La Société au jour le jour – Écrits sur la vie quotidienne*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Ouvertures sociologiques », 1991.

JAVEAU Claude, *Sociologie de la vie quotidienne*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003.

SERFATY-GARZON Perla, *Chez soi – Les territoires de l'intimité*, Paris, Armand Colin, 2003.

Approches psychanalytiques :

FREUD Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne* [1901, traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch, 1923], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001.

FREUD Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » [1919], *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933. [Article repris dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Folio, coll. « Essais », 1985].

SAMI-ALI Mahmoud, *Le Banal*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1980.

E. AUTRES OUVRAGES DE SCIENCES HUMAINES

Sociologie, sémiologie et anthropologie

AUGÉ Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains* [1994], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1997.

AUGÉ Marc, *Pour quoi vivons-nous ?*, Paris, Fayard, 2003.

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

BAUDRILLARD Jean, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1983.

BAUDRILLARD Jean, *La Transparence du Mal – Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990.

BAUDRILLARD Jean, *D'un fragment l'autre – Entretiens avec François L'Yvonnet* [2001], Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2003.

- BAUDRILLARD** Jean, *Mots de passe* [2000], Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2004.
- BERGER** Laurent, *Les Nouvelles Ethnologies – Enjeux et perspectives*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2004.
- BERTHELOT** Jean-Michel, *La Construction de la sociologie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1991.
- BOURDIEU** Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, 1979.
- BOURDIEU** Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- BOURDIEU** Pierre, *Leçon sur la leçon*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- BOURDIEU** Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- CHADOUIN** Olivier, *La Ville des individus – Sociologie, urbanisme et architecture, propos croisés*, Paris, L'Harmattan, coll. « Villes et entreprises », 2004.
- COPANS** Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1996.
- FERRÉOL** Gilles, *Vocabulaire de la sociologie* [1995], Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997 [2^e édition corrigée].
- GRAFMEYER** Yves, *Sociologie urbaine*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1995.
- JOSEPH** Isaac, *Erving Goffman et la microsociologie* [1998], Paris, PUF, coll. « Philosophies », 2003.
- LABURTHER-THOLRA** Philippe et **WARNIER** Jean-Pierre, *Ethnologie, anthropologie* [1993], Paris, PUF, coll. « Quadrige manuels », 2003.
- LAHIRE** Bernard, *La Culture des individus – Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.
- LAPLANTINE** François, *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits, coll. « Essai », 2003.
- LASSAVE** Pierre, *Sciences sociales et littérature*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2002.
- L'YVONNET** François, *Baudrillard*, Paris, L'Herne, 2004.

MAFFESOLI Michel, *L'Instant éternel – Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes* [2000], Paris, La Table ronde, coll. « La petite vermillon », 2003.

MAFFESOLI Michel, *Notes sur la postmodernité – Le lieu fait lien*, Paris, Félin/IMA, 2003.

PIETTE Albert, *Ethnographie de l'action*, Paris, Métailié, coll. « Leçons de choses », 1996.

RADKOWSKI Georges-Hubert, *Anthropologie de l'habiter – Vers le nomadisme* [recueil de textes écrits de 1963 à 1968, préface d'Augustin Berque et postface de Michel Deguy], Paris, PUF, 2002.

SERVIER Jean, *L'Ethnologie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1986.

SIMMEL Georg, *Les Grandes Villes et la vie de l'esprit* [conférence donnée à partir de Georg Simmel, *Philosophie de l'argent*, 1957, traduit de l'allemand par Françoise Ferland], Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2007.

Philosophie

ADORNO Théodor W., *Minima Moralia – Réflexions sur la vie mutilée* [1951, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003.

AGAMBEN Giorgio, *Stanze – Parole et fantasme dans la culture occidentale* [première traduction en français : 1981, traduit de l'italien par Yves Hersant], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1998.

AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire* [1978, première traduction en français : 1989, traduit de l'italien par Yves Hersant], Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002.

AGAMBEN Giorgio, *La Communauté qui vient – Théorie de la singularité quelconque* [1990], traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1990.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* [2006, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris], Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/ Petite Bibliothèque », 2007.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?* [leçon inaugurale du cours de Philosophie théorétique prononcée en 2005-2006, traduit de l'italien par Maxime Rovere], Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/ Petite Bibliothèque », 2008.

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes* [1964, 3^e édition augmentée en 1973], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Minuit, coll. « Critique », 1990.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, coll. « Critique », 1992.

GAUCHET Marcel, *La Démocratie contre elle-même. Essai de psychologie contemporaine*, I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002.

LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide – Essais sur l'individualisme contemporain* [1983], Paris, Folio, coll. « Essais », 2004 [avec une postface de 1993].

LIPOVETSKY Gilles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, coll. « Nouveau collège de philosophie », 2004.

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne – Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

LYOTARD Jean-François et **THÉBAUD** Jean-Loup, *Au juste* [1979], Christian Bourgois Éditeur, 2006 [nouvelle édition avec une préface de Jean-Loup Thébaud].

LYOTARD Jean-François, « Réponse à la question : qu'est-ce que le post-moderne ? », *Critique*, n°419, 1982, p. 357-367.

MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux – Essai sur le triomphe de l'esthétique* [2003], Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2004.

NANCY Jean-Luc, *La Communauté désœuvrée* [1986], Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2004 [nouvelle édition revue et augmentée].

NANCY Jean-Luc, *Chroniques philosophiques*, Paris, Galilée, 2004.

RANCIÈRE Jacques, *La Parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littératures, coll. « Pluriel », 1998.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible – Esthétique et politique*, Paris, Galilée, 2000.

ROSSET Clément, *Le Réel et son double : essai sur l'illusion* [1976, édition revue et augmentée en 1984], Folio, coll. « Essais », 1993.

ROSSET Clément, *Le Réel – Traité de l'idiotie* [1977], Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 2004.

Cahiers de philosophie, n°6, « Postmoderne : les termes d'un usage », automne 1988.

Psychanalyse

BION Walter Ruprecht, *Recherches sur les petits groupes*, Paris, PUF, 1965.

FREUD Sigmund, « Deuil et mélancolie » [1915], in *Métapsychologie* [traduction de l'allemand, revue et corrigée en 1968 par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis], Folio, coll. « Essais », 1986.

LACAN Jacques, *Des Noms-du-Père* [interventions du 8 juillet 1953 et du 20 novembre 1963, rassemblées par Jacques-Alain Miller], Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2005.

LAPLANCHE Jean et **PONTALIS** Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967], Paris, PUF, coll. « Quadrige Dicos Poche », 2007 [5^e édition].

LECLAIRE Serge, « Le réel dans le texte », *Littérature*, n°3, octobre 1971, p. 30-32.

LECLAIRE Serge, *Démasquer le réel – un essai sur l'objet en psychanalyse* [1971], Paris, Seuil, coll. Points essais, 2003.

PONTALIS Jean-Bertrand, *Entre le rêve et la douleur* [1977], Gallimard, coll. « Tel », 1983.

PONTALIS Jean-Bertrand, *Perdre de vue* [1988], Folio, coll. « Essais », 1999.

PONTALIS Jean-Bertrand, *Ce temps qui ne passe pas* [1997], Folio, coll. « Essais », 2001.

SAMI-ALI Mahmoud *et al.*, *Manuel de thérapies psycho-somatiques*, Paris, Dunod, 2001.

INDEX DES NOMS PROPRES

- Adorno, Theodor, 354
 Agamben, Giorgio, 409, 410
 Allemand, Roger-Michel, 38
 Ammouche-Kremers, Michèle, 20, 51, 162, 167, 404
 Aragon, Louis, 216, 388
 Argand, Catherine, 163, 165
 Asholt, Wolfgang, 246, 249
 Augé, Marc, 14, 127, 174, 178, 335
 Autin-Grenier, Pierre, 247
 Balzac, Honoré de, 36, 41, 52, 73, 76, 95, 97, 98, 100, 207, 252, 255, 300, 346, 460, 504, 513
 Barthes, Roland, 11, 12, 13, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 57, 81, 86, 87, 88, 89, 93, 95, 98, 99, 109, 110, 111, 112, 116, 137, 150, 155, 188, 230, 236, 237, 250, 251, 253, 254, 256, 257, 261, 262, 272, 286, 351, 352, 353, 356, 359, 360, 361, 367, 368, 369, 373, 374, 392, 419, 445, 447, 448, 456, 471, 503, 506, 508, 520
 Baudelaire, Charles, 191, 301
 Baudrillard, Jean, 5, 30, 95, 96, 99, 110, 126, 127, 128, **129-136**, 137, 138, 140, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 155, 156, 214, 220, 460, 523
 Beckett, Samuel, 22, 49, 51, 59, 190, 380, 456, 459, 473
 Bégout, Bruce, 23, 24, 157, 158, 161, 162, 164, 167, 169, 199, 201, 225, 229, 323, 353, 358, 375, 428, 429, 443
 Beigbeder, Frédéric, 246, 249, 346, 514
 Benabou, Marcel, 64, 75, 109, 137
 Benjamin, Walter, 187, 216, 230, 306, 502
 Benveniste, Emile, 353
 Berrué, Grégory, 381
 Bertelli, Dominique, 61
 Bertharion, Jacques-Denis, 74, 75, 76
 Bertho, Sophie, 167, 234
 Bessard-Banquy, Olivier, 17, 22, 24, 407
 Bion, Walter Ruprecht, 367, 368
 Blanc, Jean-Noël, 350
 Blanchot, Maurice, 10, 11, 13, 14, 56, 69, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 92, 144, 145, 169, 170, 171, 172, 173, 186, 193, 195, 198, 291, 319, 345, 360, 361, 396, 406, 407, 408, 449, 456, 462, 486
 Blanckeman, Bruno, 19, 20, 22, 23, 27, 161, 162, 166, 198, 216, 217, 246, 247, 249, 264, 329, 330, 332, 334, 335, 339, 346, 347, 435, 514
 Blandin, Bernard, 124, 203
 Boisdeffre, Jean de, 36
 Boltanski, Christian, 15, 395, 485
 Bon, François, 174, 246, 247, 249, 313, 386, 396, 397, 483, 514
 Bonoli, Lorenzo, 259, 260
 Bouchy, Florence, 25, 56, 455, 470
 Bourdieu, Pierre, 36, 155, 311, 500
 Braudel, Fernand, 10, 81
 Brecht, Bertold, 79
 Bricco, Elisa, 25, 379, 381, 405
 Briot, Frédéric, 355
 Brulotte, Gaétan, 176, 177
 Burgelin, Claude, 69, 72, 75, 76, 77, 79, 90
 Burroughs, William, 48, 457
 Butor, Michel, 35, 40, 45, 46, 52, 97, 98, 100, 205, 207, 463, 470
 Calle, Sophie, 15, 395
 Cayrol, Jean, 54
 Céline, Louis-Ferdinand, 64, 375, 485
 Certeau, Michel de, 10, 11, 81, 83, 84, 85, 88, 141, 143, 166, 182, 213, 258, 376, 486
 Chaissac, Gaston, 220
 Charles, Michel, 101, 198, 220, 251, 261, 306, 373, 465, 505
 Chaudier, Stéphane, 232, 236, 266, 380
 Chevillard, Eric, 17, 22, 24, 248, 407, 482
 Clerc, Thomas, 359, 502
 Compagnon, Antoine, 237, 250, 257
 Coste, Claude, 351, 356, 502
 Dambre, Marc, 19, 216, 221, 246, 347, 482, 483
 Dangy, Isabelle, 59, 61, 62, 80
 Danto, Arthur, 320
 Décarie, Isabelle, 322, 323, 324
 Delannoi, Gilles, 168, 169, 171, 173
 Delerm, Philippe, 202, 247
 Deleuze, Gilles, 127, 510
 Demanze, Laurent, 435
 Demoulin, Laurent, 49
 Deramond, Sophie, 126, 216, 217, 347
 Desarthe, Agnès, 247, 346
 Descartes, René, 132, 170, 494

- Desjeux, Dominique, 124, 125
 Desportes, Virginie, 247
 Dessons, Gérard, 273
 Detambel, Régine, 246
 Deville, Patrick, 7, 18, 26, 50, 51, 57, 127, 246, 248, 249, **294-297**, 480, 482, 483, 498
 Dort, Bernard, 35
 Dubois, Jacques, 252
 Duchet, Claude, 95, 101, 114, 122, 230, 232, 235, 245, 263, 264
 Dugast-Portes, Francine, 38
 Durand, Alain-Philippe, 127, 482
 Duras, Marguerite, 49, 499, 515
 Duteurtre, Benoît, 5, 26, 30, 146, 147, 148, 149, 150, 214, 215, 480, 501
 Duvert, Tony, 48, 457
 Duvignaud, Jean, 81
 Echenoz, Jean, 3, 6, 7, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 31, 32, 35, 46, 48, 50, 52, 53, 55, 56, 60, 61, 62, 78, 92, 126, 127, 128, 153, **158-166**, 187, 198, 199, 201, 202, 204, 207, 211, 212, 214, **215-225**, 231, 232, 234, 236, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 255, 263, 264, 265, 266, 267, 271, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 297, **298-315**, 322, **329-342**, 345, 346, 347, 348, 355, **357-375**, 377, 379, 380, 391, 392, 393, 395, 396, 407, **408-444**, 450, 451, 452, 453, 455, 472, 473, 478, 482, 483, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 511, 532
 Ernaux, Annie, 3, 5, 6, 14, 15, 27, 30, 53, 54, 55, 59, 78, **137-146**, 159, 166, 191, 194, 215, 216, 246, 247, 266, **274-286**, 289, 356, 396, 397, 400, 401, 448, 449, 480, 498, 499, 500, 532
 Ernst, Gilles, 216, 221, 246
 Faerber, Johan, 221
 Fardeau, Patrice, 63, 65, 66, 92
 Flaubert, Gustave, 43, 50, 95, 101, 102, 103, 105, 207, 230, 237, 251, 261, 264, 375, 411, 460, 468, 515
 Fleutiaux, Pierrette, 245, 246
 Flieder, Laurent, 246
 Fontanille, Jacques, 201, 209
 Fort, Pierre-Louis, 54
 Freud, Sigmund, 79, 90, 162, 163, 321, 322, 397, 402, 406, 436, 437, 438, 440, 442, 484
 Frølich, Juliette, 100, 104, 105
 Gailly, Christian, 3, 6, 16, 18, 21, 22, 25, 26, 51, 153, 154, 187, **190-199**, 202, 206, 207, 210, 211, 231, 233, 238, 239, 240, 241, 245, 250, 252, 254, 255, 262, 271, 272, 273, 289, 321, 345, 346, 348, 349, 355, 379, 380, 381, 390, 391, 396, 405, 406, 446, 449, 479, 482, 483, 497, 498, 532
 Garabua-Moussaoui, Isabelle, 124, 125
 Garat, Anne-Marie, 245, 246
 Gascoigne, David, 170
 Gauchet, Marcel, 340
 Gauléjac, Vincent de, 54, 55
 Genette, Gérard, 95, 123, 135, 150, 230, 257, 510
 Giard, Luce, 10, 83, 141, 143, 182, 521
 Goffman, Erving, 362, 371, 523
 Goodman, Nelson, 320
 Guibert, Hervé, 20, 216, 217, 247, 487, 511
 Guyotat, Pierre, 48, 457
 Hamon, Philippe, 74, 243, 253, 254, 257, 258, 346, 427, 512
 Hanson, Laurent, 52
 Heidegger, Martin, 10
 Hergé, 432
 Hertich, Alexander, 348
 Hervé, Alain, 63
 Hillenaar, Henk, 20, 51, 162, 167, 404
 Hippolyte, Jean-Louis, 178
 Hoffmann, E. T. A, 162
 Hopper, Edward, 298
 Horvath, Christina, 346, 348, 349, 350
 Houellebecq, Michel, 246, 247, 249, 514
 Houppermans, Sjef, 162, 330
 Howlett, Jacques, 35, 46, 47
 Hyppolite, Pierre, 246, 249, 296, 297, 488, 489
 Jakobson, Roman, 248
 Jarry, Alfred, 65, 411
 Jauffret, Régis, 246, 247, 453
 Jeannet, Frédéric-Yves, 53, 499
 Jérusalem, Christine, 20, 21, 23, 25, 61, 127, 160, 163, 182, 189, 232, 308, 322, 329, 330, 333, 334, 341, 346, 347, 379, 405, 411, 412, 419, 420, 424, 427, 447
 Joseph, Isaac, 61, 365, 371, 372, 483, 517
 Kaufmann, Jean-Claude, 124, 125, 325, 326, 327, 438

La Bruyère, Jean de, 141
 La Fontaine, Jean de, 367
 Lacan, Jacques, 295
 Lafon, Henri, 97
 Laforgue, Jules, 114, 229, 516
 Lahire, Bernard, 311
 Lambert, Emmanuelle, 35
 Langer, Ulrich, 355
 Laplantine, François, 151, 153, 155
 Larnaudie, Mathieu, 256
 Lartigue, Pierre, 68
 Latour, Bruno, 124, 125
 Laurent, Eric, 346
 Le Blanc, Guillaume, 166, 290, 376, 383
 Le Huenen, Roland, 96, 101, 114, 122, 123
 Le Lionnais, François, 304
 Le Sidaner, Jean-Marie, 156, 256
 Le Titien, 268, 316, 323, 386
 Lebrun, Jean-Claude, 22, 219, 451
 Lefebvre, Henri, 10, 11, 81, 82, 83, 84, 85,
 87, 88, 92, 345, 348, 360, 462, 486
 Lejeune, Philippe, 60
 Lepaludier, Laurent, 28, 29, 45
 Leroyer, Astrid, 72
 Lindon, Jérôme, 19, 455, 458, 479
 Lipovetsky, Gilles, 17, 177
 Loti, Pierre, 12
 Loubry-Carrette, Sidonie, 435, 440, 441
 Lyotard, Jean-François, 17
 Magné, Bernard, 64, 65, 74, 75, 478, 485
 Marcenac, Bruno, 64, 75, 109, 137
 Marcuse, Herbert, 140
 Martel, Régine, 65
 Maspéro, François, 14
 Maupassant, Guy de, 275, 300, 420
 Mayol, Pierre, 10, 83, 141, 143
 McGarry, Pascale, 170, 172
 McIlvanney, Siobhan, 246
 Meschonnic, Henri, 273, 355
 Michaud, Yves, 293, 294, 295, 299, 304,
 305, 306, 307, 309, 312, 313, 320
 Michelet, Jules, 253, 254
 Millois, Jean-Christophe, 20, 249
 Modiano, Patrick, 348, 494, 500
 Moix, Yann, 246, 247
 Moles, Abraham A., 88, 95, 102, 103, 105,
 107, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 182,
 206
 Montandon, Alain, 354, 356, 446
 Montremy, Jean-Maurice de, 163, 165
 Morrisette, Bruce, 42, 43
 Motte, Warren, 25, 168, 173, 267
 Mougin, Pascal, 270, 271
 Mura-Brunel, Aline, 19, 25, 182
 Naffakh Anne-Marie, 114
 Ndiaye, Marie, 346
 Oriol-Boyer, Claudette, 42, 48, 64
 Oster, Christian, 3, 6, 7, 16, 18, 19, 21, 25,
 26, 52, 53, 60, 153, **181-189**, 199, 203,
 205, 208, 210, 212, 213, 214, 231, 235,
 240, 245, 250, 262, 269, 270, 271, 289,
 290, 322, 345, 346, 349, 355, **387-391**,
 396, 405, 406, 446, 447, 449, 470, 480,
 482, 483, 496, 497, 532
 Panaïté, Oana, 265
 Pawlikowska, Ewa, 77, 78
 Pennac, Daniel, 346
 Perec, Georges, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 20,
 28, 29, **59-93**, 96, 106, 107, 108, 109,
 129, 136, 137, 156, 158, 161, 181, 191,
 215, 229, 242, 244, 245, 256, 258, 286,
 345, 349, 354, 395, 402, 442, 449, 450,
 452, 460, 461, 462, 473, 474, 475, 478,
 482, 483, 484, 485, 486, 532
 Perron, Paul, 96, 101, 114, 122, 123
 Piatier, Jacqueline, 70
 Picard, Michel, 398
 Piégay-Gros, Nathalie, 436
 Pingaud, Bernard, 36, 37, 39, 42, 48, 49,
 190, 397, 398, 399, 400, 402, 406, 409,
 419, 420
 Pinget, Robert, 55, 436, 456, 463, 464
 Pô, Guillaume, 395
 Poirier, Jacques, 19, 188
 Pollock, Jackson, 317, 320
 Ponge, Francis, 35, 50, 464, 516
 Pontalis, Jean-Bertrand, 20, 29, 398, 399,
 402, 406, 413, 436, 450, 519, 526
 Prévost, Claude, 97, 219, 516
 Prince, Gérald, 169
 Priouret, Roger, 45
 Proust, Marcel, 47, 60, 100, 105, 466, 472,
 525
 Queneau, Raymond, 62, 470, 471, 473
 Quignard, Pascal, 20, 216, 217, 436, 487,
 511
 Rabadi, Isabelle, 246, 248, 249
 Rabaté, Dominique, 3, 28, 65, 264, 265,
 324, 325, 441
 Rabelais, François, 370

Ravalec, Vincent, 247
 Réda, Jacques, 15
 Redonnet, Marie, 18
 Reyes, Céline, 64
 Ribière, Mireille, 61, 71
 Ricardou, Jean, 46, 48, 56, 456
 Richarson, Eve, 175
 Ricoeur, Paul, 258
 Robbe-Grillet, Alain, 12, 13, 26, **35-49**, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 73, 74, 76, 95, 111, 181, 189, 445, 455, 463, 468, 470, 472, 473, 502, 506, 517
 Rochlitz, Rainer, 434
 Rolin, Olivier, 174, 246, 247, 395, 483
 Rouanet, Marie, 247
 Rubino, Gianfranco, 21, 174, 177, 178, 179
 Rustan, Marie-Josèphe, 35
 Sallenave, Danièle, 246
 Salvaire, Lydie, 247
 Sami-Ali, Mahmoud, 165, 166, 173, 175, 181, 422
 Samoyault, Tiphaine, 46, 69, 70, 71
 Saporta, Marc, 46
 Sarraute, Nathalie, 35, 40, 45, 46, 47, 49, 55, 190, 516
 Schaeffer, Jean-Marie, 263, 397, 398, 425, 426
 Schilling, Derek, 10, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 89
 Schoots, Fieke, 18, 20, 127
 Schuhl, Jean-Jacques, 247
 Séglinger, Gisèle, 102, 104, 114
 Semprini, Andrea, 21, 121, 124, 125
 Sheringham, Michael, 11, 12, 14, 15, 16, 64, 65, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 187, 208, 229, 230, 258, 318, 351, 395, 396, 407, 446
 Simmel, Georg, 358, 361, 362, 372, 524
 Simon, Claude, 49, 55, 74, 436, 473
 Smaïl, Paul, 346
 Sollers, Philippe, 48, 49, 53, 457
 Spitzer, Léo, 290, 332
 Stierle, Karlheinz, 350
 Suleiman, Susan R., 139, 145, 146
 Tallon, Jean-Louis, 404, 495
 Tisseron, Serge, 109, 153, 154, 155
 Todorov, Tzvetan, 95, 230, 248, 506, 510
 Tondeur, Claire-Lise, 356
 Toussaint, Jean-Philippe, 3, 6, 7, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 26, 31, 49, 51, 52, 59, 80, 127, 153, **167-181**, 187, 199, 203, 205, 207, 211, 213, 214, 231, 233, 234, 241, 245, 246, 248, 250, 252, 255, 256, 262, 267, 268, 269, 271, 289, 290, 292, 294, 295, **315-320**, 321, **322-327**, 345, 346, 348, 355, 382, 386, 387, 388, 391, 396, 403, 404, 406, 407, 446, 447, 449, 479, 482, 483, 492, 493, 494, 495, 496, 532
 Tynianov, J., 230
 Van Montfrans, Manet, 60, 73
 Venaille, Franck, 71, 91
 Vercier, Bruno, 19, 448
 Verlaine, Paul, 141
 Viart, Dominique, 19, 23, 162, 187, 249, 263, 264, 267, 379, 434, 446, 448, 514
 Vilain, Philippe, 54, 138, 274
 Vila-Matas, Enrique, 425
 Vinaver, Michel, 15
 Virilio, Paul, 81
 Vray, Jean-Bernard, 21, 232, 329
 Waahlberg, Helle, 346
 Warnier, Jean-Pierre, 124, 125, 255
 Wasjbrot, Cécile, 346
 Westphal, Bertrand, 169
 Winnicott, Donald D., 29, 32, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 418, 425, 427, 443, 446
 Yanoshevsky, Galia, 36, 39, 40, 45
 Zagdanski, Stéphane, 247
 Zérafra, Michel, 98
 Zina, Alessandro, 201
 Zola, Emile, 104, 336

RÉSUMÉ en français :

En s'appuyant sur l'héritage que Georges Perec a pu léguer aux écritures du quotidien, et en prenant acte de la réévaluation qu'a connue la notion de vie quotidienne dans les années 1950-1970, à la faveur de l'intérêt que lui ont porté les sciences humaines, il est possible d'interroger les spécificités de romans parus depuis le début des années 1980. Les objets quotidiens, si présents dans les romans de Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly et Christian Oster, constituent une voie privilégiée pour comprendre les particularités de l'expérience quotidienne à laquelle ces romanciers se confrontent. Pourquoi des détails en apparence si anodins sont-ils à ce point valorisés par ces écritures ? Marques du commun, les objets sont aussi la trace de l'en-commun des pratiques quotidiennes, puisque leur usage courant élabore les contours de la communauté d'expérience d'une société donnée. Le traitement stylistique des objets chez ces écrivains permet de considérer que leurs romans ne s'efforcent pas d'abord de *représenter* le monde contemporain, mais de rendre sensible l'*expérience* de la vie quot.dienne. C'est à cette seule condition que peuvent se déployer dans le texte les tensions propres à la quotidienneté urbaine, et que le roman peut en offrir des reconfigurations, en pointer les écueils et en suggérer les enjeux. En contrepoint de l'étude de ces romans, le parcours de l'œuvre d'Annie Ernaux, semée d'objets comme de réflexions sur la vie quotidienne, et marquée par la tentation et le refus du roman, permet d'interroger aussi les affinités de la vie quotidienne avec le romanesque et de comprendre la difficulté de leur conciliation.

TITRE en anglais :

The Play of Objects in French Contemporary Novels. An Experience of the Everydayness.

RÉSUMÉ en anglais :

The considerable legacy left by Georges Perec to the writings of the everyday and the renewed interest for the notion of everyday life brought about by the Human Sciences in the 50s and 60s make it possible to question the specificities of novels that were published after 1980. Analysing the pervasive presence of objects in the works of Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly and Christian Oster provides a remarkable insight into the specific experiences of the everyday with which they are all confronted. Why would seemingly trivial details be valued to such a high degree in their writings? It appears that, in their commonality, objects reflect the shared dimension of everyday practices, since their use defines the contours of a community of experience within a given society. So much so that these writers' stylistic approach to objects seems to reflect an endeavour not only to *represent* the world around them but to give life to the sensitive *experience* of the everyday, and even to *experiment* with it. In doing so, they create proper conditions for the tensions of the urban everydayness to unfold, the novel becoming the place where it is possible to reconfigure them, point out at their dangers and suggest what is at stake there. As a complement to these novels, the work of Annie Ernaux, which includes many objects as well as reflections upon the everyday life, while wavering between the temptation and the refusal of the novelistic, helps us question the everyday's affinities with the novelistic and understand the difficulties of their reconciliation.

MOTS-CLÉS en français :

Objets, quotidien, expérience, roman, contemporain, Perec, Echenoz, Ernaux

MOTS-CLÉS en anglais :

Objects, Everydayness, Experience, Novel, contemporary, Perec, Echenoz, Ernaux

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'ÉCOLE DOCTORALE :

« Montaigne-Humanités », Université Bordeaux III – Michel de Montaigne ; Domaine universitaire – 33607 Pessac Cedex