

Le temps
contemporain :
maintenant,
la littérature



Sous la direction de
Jean-François Hamel
et Virginie Harvey

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Le temps contemporain : maintenant, la littérature

(Collection Figura ; no 21)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-921764-35-3

1. Contemporanéité dans la littérature. 2. Temps dans la littérature. 3. Mémoire dans la littérature. 4. Littérature française - 20e siècle - Histoire et critique. 5. Littérature québécoise - 20e siècle - Histoire et critique. I. Hamel, Jean-François, 1973 20 avril- . II. Harvey, Virginie, 1982- . III. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. IV. Collection: Figura, textes et imaginaires ; no 21.

PQ307.C66T45 2009

840.9'33

C2009-941109-1

Nous tenons à remercier Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, pour sa contribution à la publication de cet ouvrage, de même que Amélie Langlois Béliveau et Virginie Harvey pour leur aide au travail d'édition et de correction. Merci au Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture pour son soutien financier.

Illustration de la couverture : *Rush Hour* (détail), Mark Lewis, 2005. Super 35mm transféré en haute définition, 4 minutes, 34 secondes. Photogramme reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Monte Clark Gallery, Toronto et Vancouver. Tous droits réservés.

Julie Parent, du Studio Calypso, a réalisé la maquette de la collection « Figura » (julie@lestudiocalypso.com).

Le temps contemporain : maintenant, la littérature

Sous la direction de
Jean-François Hamel et Virginie Harvey

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE
SUR LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 21 • 2009

Jean-François Hamel

- « Le maître, le maigre et le bègue.
Avant-propos » 11

I. Passé enfouis

Nathalie Roy

- « Retrouver "la continuité de la mémoire
du monde". Histoire et remémoration
dans la trilogie *Soifs* de Marie-Claire Blais » 23

Virginie Harvey

- « Fausse dent, caverne vide, trafic de dieux.
La mémoire préhistorique chez Pierre Michon » 37

Mylène Fortin

- « Mémoire de l'origine dans *La bête
faramineuse* de Pierre Bergounioux » 51

II. Mémoires dites

Joëlle Bouchard

- « L'Encyclopédie et le palimpseste.
Des débordements de la mémoire à la
réécriture du deuil dans *Méroé* d'Olivier Rolin » 65

Sébastien Roldan

- « Nous sommes plusieurs commères
à connaître *La Gloire des Pythre* » 77

Vicky Pelletier

- « Mémoire de la classe ouvrière et
utopie de la littérature. *Daewoo* de François Bon » 91

III. Histoires rejouées

Annie Rioux et Simon Brousseau

« Supercherie et mémoire littéraires
chez Éric Chevillard et Enrique Vila-Matas » 107

Shawn Duriez

« Contre le romanesque ou l’histoire
en mal d’elle-même. *Préhistoire* et
Qatastrophe de Claude Ollier » 119

Amélie Paquet

« Littérature d’après l’Histoire et temps
d’arrêt dans *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis » 133

IV. Temps saisis

Tu Hanh Nguyen

« Le temps matériel d’Ernaux » 147

Philippe Charron

« Prendre et perdre son temps.
La transparence du verre dans “Le Verre d’eau”
de Francis Ponge et *L’Invention du verre*
d’Emmanuel Hocquard » 161

Jean-François Hamel
Université du Québec à Montréal

Le maître, le maigre et le bègue. Avant-propos

Quiconque s'intéresse au temps se souvient de l'aveu d'ignorance d'Augustin, qui implorait l'aide de Dieu pour définir la chimère à laquelle le onzième livre de ses *Confessions* était consacré. Comment en effet saisir l'être du temps si le passé n'est plus, que l'avenir n'est pas encore, et que le présent s'efface sitôt perçu? Comment donner corps aux mouvements d'une âme qui sans repos rebrousse chemin pour exercer sa mémoire, revient à soi pour se concentrer dans l'attention qu'elle porte au monde, et se prolonge dans l'espérance de ce qui vient? La question augustinienne concernait non seulement la phénoménologie du temps, mais encore l'expérience de la contemporanéité, dont il souhaitait rendre raison pour expliquer la coexistence paradoxale des images d'hier, d'aujourd'hui et de demain. La question n'a depuis cessé de recevoir des réponses aussi contradictoires que nombreuses, comme si la volatilité du temps, au lieu de se dissiper dans l'air, se matérialisait en un réseau complexe de textes et de discours qui ponctuent la chaîne

des représentations qui définissent une culture. C'est que l'imaginaire vient pallier le défaut de connaissance du temps en lui substituant des figures qui en structurent la perception, en circonscrivent les usages et en assurent l'interprétation. Ces figures cristallisent les dictions et les fictions de l'histoire par lesquelles les sociétés donnent forme et sens à l'expérience d'un devenir composé de rythmes divergents. Chaque contemporanéité apparaît alors comme une constellation en laquelle se nouent de manière singulière le passé, le présent et l'avenir, apportant ainsi une réponse provisoire à l'éternelle question de l'être du temps.

Souvenir du passé, variation sur le présent, imagination de l'avenir : la littérature s'est toujours nourrie de ces ressorts immémoriaux de l'art du récit. Mais qu'en est-il de la littérature contemporaine? Comment agence-t-elle la mémoire et l'espérance, le « déjà plus » et le « pas encore », le maintenant et l'autrefois? Quels sont les rythmes et les durées, les passés et les futurs qui fondent la singularité de la littérature du présent, de notre présent? Ce cahier de recherche est né de ce questionnement ainsi que d'un double constat. D'une part, la majorité des critiques reconnaissent que les littératures française et québécoise ont connu une profonde mutation esthétique au début des années 1980. Après la vague formaliste et le fort engagement politique des deux décennies antérieures, ces littératures se sont profondément transformées; elles revendiquent une transivité accrue qui les amène à interroger sous un jour nouveau les relations complexes entre les modes de subjectivité et les formes de socialité, notamment à travers le prisme de la mémoire¹. D'autre part, de nombreux sociologues et historiens reconnaissent une transformation contemporaine de l'expérience du temps. L'âge des utopies et du progrès paraissant s'être achevé avec la chute du Mur de Berlin, les devoirs de mémoire et les injonctions à se souvenir en sont venus à saturer l'espace public. Dans un contexte où le passé paraît si près de l'oubli qu'il faut constamment se le remémorer et où le futur semble s'obscurcir faute

1. Voir notamment Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « La Bibliothèque Bordas », 2005, 512 p.; Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1999 [1988], 256 p.

de projets directeurs, les sociétés contemporaines paraissent enfermées dans un présent inquiet de sa propre capacité à s'inscrire dans l'histoire². Parce que notre contemporanéité manifeste à de nombreux égards un imaginaire inédit du temps, il est légitime d'interroger les manières dont la littérature réplique à ce contexte qui déplace notre imaginaire du passé, du présent et de l'avenir.

Notre époque n'est évidemment pas la première à réfléchir avec une certaine inquiétude son inscription historique, d'où la nécessité d'identifier quelques figures par lesquelles les derniers siècles ont défini leur propre expérience de la contemporanéité. De la Renaissance aux Lumières, conformément à l'*historia magistra vitae*, on crut que l'histoire du passé était dépositaire d'une sagesse fournissant des règles de vie. Dans sa tragédie *Sertorius*, Corneille condensa exemplairement la doctrine selon laquelle l'histoire est éducatrice : « Le temps est un grand maître³ ». Tant que les hommes se sentirent abrités par une tradition vivace et protégés des sursauts du destin par les voix du passé qu'ils avaient la mission de transmettre à leur tour, le temps demeura ce grand maître auquel chacun pouvait s'adresser pour régler sa conduite et orienter ses actions. Les mœurs changeaient si lentement que le savoir des anciens paraissait intemporel alors même qu'il se chargeait des expériences accumulées de génération en génération. La légitimité et l'autorité des pouvoirs temporels et spirituels s'ancraient de même dans la longue durée des dynasties princières et des généalogies royales, qui, elles-mêmes, venaient s'adosser à l'éternité divine sur laquelle l'Église faisait valoir ses droits. Dans le régime ancien d'historicité, se plier au temps signifiait moins accepter une mort inévitable que reconnaître qu'il était la seule puissance capable d'apprendre aux hommes à vivre, parce qu'il désignait, en amont et en aval des vivants, une durée pérenne conférant sens à leur devenir.

Avec l'ère des révolutions qui bouleversent les sphères économiques, culturelles et politiques de la modernité naissante, le temps paraît hors de

2. Voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, 272 p.

3. Pierre Corneille, *Sertorius* [1662], *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale », 1963, p. 628.

ses gonds, comme si rien de ce qui fut ne permettait désormais de réfléchir ce qui advient et de présager ce qui sera. Dans ses *Illusions perdues*, qui projettent un jeune poète dans le tumulte de la mobilité sociale et de la dynamique capitaliste, Balzac adresse un conseil aux jeunes ambitieux : « Vous savez le mot de Minette du Vaudeville : *Le temps est un grand maigre*? Eh bien! pour nous aussi le hasard est un grand maigre, il faut le tenter⁴. » La transposition parodique du mot de Corneille donne la clé du temps de la modernité, qu'il faut nourrir de sa personne et qui, insatiable, en demande toujours davantage à ceux qui attendent de lui richesse et pouvoir. Mais surtout, le temps a perdu son autorité : ses leçons sont inaudibles, sa mémoire s'est réduite comme peau de chagrin, et s'il fait peur, c'est que sa maigreur rappelle la grande faucheuse davantage qu'un homme de bon conseil dont les expériences permettraient d'éclairer le cours des choses. À la fin du XIX^e siècle, Mallarmé dira la confusion des temps qui accable son époque : « Mal informé qui se crierait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remmêlent perplexement en vue de masquer l'écart⁵. » Qui saurait distinguer, dans l'emballement de la modernisation qui frappe toutes les sphères de la société, ce qui de la mémoire du passé coïncide avec l'attente de l'avenir? Aussi les héros de Balzac affrontent-ils, désarmés, l'accélération de l'histoire qui les jette sans avertir de la grandeur à la misère, de même que les êtres de papier de Flaubert se perdent dans un magma temporel dont la direction leur paraît aléatoire et que les personnages de Zola deviennent les victimes d'une hérédité dont ils méconnaissent la brutalité. La puissance du temps est devenue une force aveugle à l'image de Cronos qui détruit sa descendance à mesure qu'il l'engendre. Le grand rêve du progrès ne sera pour la modernité que le cache-misère d'une désorientation temporelle dont Stephen Dedalus, dans *l'Ulysse* de Joyce, a donné le ton : « History is a nightmare from which I am trying to awake⁶. »

4. Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1843], p. 264.

5. Stéphane Mallarmé, « L'action restreinte » [1895], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 372.

Après le maître autoritaire et le maigre inquiétant, vient peut-être le bègue incertain, celui qui balbutie le temps plutôt qu'il n'en énonce la loi, qui en cherche la saveur et le savoir sans parvenir à en prononcer sans heurt l'articulation secrète. C'est du moins ce que semblent signaler les figures contemporaines du temps que les prochaines pages recensent et analysent. Le temps ne paraît plus parvenir à se dire et à se fabuler, sinon dans le choc de paroles contradictoires; la contemporanéité semble un inextricable bazar où la langue vient buter. Il ne s'offre plus comme une réserve souveraine de souvenirs léguée par de lointains ascendants ni comme une matière rare et dès lors offerte à la spéculation, mais comme une réalité faite de trous et de manquements, l'écriture se tournant vers ce qui du passé semble sans avenir ou vers ce qui du présent paraît n'avoir d'autre ancrage que l'oubli. Tout se passe comme si s'était encore érodée la confiance à l'égard de l'histoire et que le temps, autrefois garant de l'énonciation d'un monde partagé, devenait l'objet d'une incrédulité et d'une méfiance qui font se multiplier les redites, les reprises et les repentirs. Portrait sombre, jugeront certains. Et pourtant, c'est l'inventivité de la littérature qui se trouve là mise à l'épreuve et, du coup, relancée. Gilles Deleuze affirmait que la mission la plus haute de la littérature était de faire bégayer la langue⁷. Peut-être la littérature contemporaine montre-t-elle de même sa puissance propre dans cet étonnant bégaiement des temps par lequel elle se refuse tout à la fois à la certitude inébranlable du grand maître de naguère et à l'inquiétude spéculative du grand maigre d'autrefois.

Dans la première section de ce cahier, intitulée « Passés enfouis », la mémoire paraît souvent fuyante, parfois mensongère, mais toujours la valeur de la remémoration se mesure à la résistance que le passé oppose à l'appropriation narrative, comme si l'on devait surtout se rappeler de ce qui échappe à la transparence du souvenir. Nathalie Roy traque ainsi la présence du Juif errant dans la trilogie *Soifs* de Marie-Claire Blais pour y

6. James Joyce, *Ulysses*, New York, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 1998 [1922], p. 34.

7. Voir Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 134-143.

décrypter la figure douloureuse d'une mémoire du monde itinérante qui fait discrètement signe, comme chez Walter Benjamin, à une rédemption espérée. Et la parole romanesque nous y prépare en s'employant à multiplier les représentations de manière à restaurer la continuité de ce que l'oubli a brisé de même qu'à rompre la fausse continuité des souvenirs sclérosés et des habitudes perceptives. De manière analogue, Virginie Harvey montre que chez Pierre Michon le travail de la mémoire surgit d'un espace sans souvenir comme du grand fond noir de l'énonciation. Archéologues, spéléologues, explorateurs disent chez lui la quête d'un temps fondateur, mais dont les traces, une fois retrouvées, ne peuvent que décevoir celui qui doit en assurer la médiation. En ce sens, c'est depuis la perte que s'édifie le texte michonien, comme si sa puissance évocatrice s'ancrait non dans ce qui reste du passé, mais bien dans ce qui en lui demeure inénarrable. Mylène Fortin se penche quant à elle sur *La Bête famarimeuse*, l'une des étapes de la patiente quête du « temps d'avant » chez Pierre Bergounioux. Le temps remémoré s'y déploie en un battement de présence et d'absence, comme l'insecte nommé « Trompe-la-Mort » dont l'être ne s'accorde au nom qu'avant le moment de sa capture. Le souvenir n'est saisi ici que par l'expérience de sa fuite, la vie ne se racontant qu'à travers les béances du passé que l'écriture circonscrit davantage qu'elle ne les comble. Ainsi, chez ces trois écrivains, les strates les plus précieuses du passé demeurent enfouies malgré le forage perpétuel auquel contraint la volonté de raconter, non par impuissance cependant, mais au nom d'une éthique de la justesse qui reconnaît l'opacité de la mémoire comme condition de ses résurgences les plus vives.

La section « Mémoires dites » revient à son tour aux restes du passé, mais en y accentuant encore l'inachèvement mélancolique du deuil avec lequel la littérature contemporaine semble aux prises. Joëlle Bouchard dégage des sédiments mémoriels de *Méroé* d'Olivier Rolin une structure anachronique, frôlant la circularité, par laquelle le passé colonise le présent jusqu'à s'y substituer dans l'esprit d'un narrateur exilé au Soudan. Traversé de deuils multiples, ce solitaire fait l'expérience d'une mémoire ensevelie sous les débris d'un devenir discontinu et où le palimpseste de sa conscience se renverse en hantise. Contrairement à ce qu'en disait Derrida, les spectres de l'histoire ne paraissent plus apprendre à vivre; ils

témoignent plutôt d'un désœuvrement par lequel se maintient, voire se renforce, une rupture entre passé et avenir. À partir de *La Gloire des Pythre*, Sébastien Roldan interroge la capacité de la littérature contemporaine à raconter « l'épars du monde », c'est-à-dire l'hétérogénéité irréductible des faits humains. C'est à travers une polyphonie instable et mouvante que le roman de Richard Millet s'empare des matériaux historiques, par nature lacunaires, et invente une fabulation chorale qui porte le récit parallèle d'un monde marginal et qui amplifie la voix des oubliés dont les historiens officiels organisent l'effacement. Vicky Pelletier rend compte du projet romanesque à l'origine de *Daewoo* de François Bon, qui entend répliquer par une fiction de mémoire au défaut de liens que manifeste le réel. La diction heurtée de Bon vient alors peupler de témoignages les espaces évidés d'une usine désertée, rendant sa vacuité plus violente encore et accentuant pour la dénoncer la défiguration de la communauté. L'utopie du monde ouvrier ressurgit alors comme ce dont la littérature a le devoir de préserver le souvenir désormais obliéré. C'est en somme une écriture de la discontinuité que les œuvres de Rolin, Millet et Bon revendiquent, ainsi qu'une narrativité qui intériorise les brisures et les violences du monde. À chaque fois, c'est au lieu de la défaillance du souvenir que l'acte narratif paraît trouver à la fois son impulsion et sa légitimité.

Après les « Passés enfouis » et les « Mémoires dites » viennent les « Histoires rejouées », qui font appel aux plaisirs du ludisme, mais sans toutefois délaissier une visée critique. Dans un esprit contestataire et irrévérencieux, qui en fait tantôt une comédie savante, tantôt une harangue sarcastique, le théâtre de l'antériorité se prête ici encore à fiction. Contre le constat d'une mort de la littérature contemporaine, Annie Rioux et Simon Brousseau illustrent l'inventivité de la supercherie littéraire telle que la pratiquent Éric Chevillard et Enrique Vila-Matas. *Bartleby et compagnie* de l'écrivain barcelonais est exemplaire en ce qu'il multiplie les références aux grandes œuvres du passé, non pour intégrer son narrateur à une lignée prestigieuse, mais pour fictionnaliser l'histoire de la littérature et ainsi lui restituer son dynamisme. De même, dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, qui prend prétexte d'un écrivain fictif, le procédé consiste à recueillir, au nom du présent, les possibilités non advenues du passé et à inventer de l'histoire pour féconder l'avenir. Dans *Ça va aller* de Catherine

Mavrikakis, Amélie Paquet met en lumière une critique acerbe de la temporalité posthistorique que décrivait le pamphlétaire Philippe Muray. Contre la dissolution de l'événement dans une époque festive caractérisée par l'absence de toute forme de négativité, la narratrice joue la trouble-fête et s'emploie, par une dénonciation de la complaisance ambiante et une « esthétique de la grossièreté », à restituer à l'histoire la puissance motrice qui lui manque. Shawn Duriez montre pour sa part comment Claude Ollier, dans *Préhistoire* et *Qatastrophe*, déconstruit la rationalité du temps historique en mettant en scène l'éclatement de la conscience temporelle. À travers ces deux récits se donnent à lire la déroute du sens de l'historicité contemporaine et une remise en cause radicale des dogmes romanesques déjà mis à mal par le Nouveau Roman. C'est en somme la difficulté de raconter après l'écroulement de la tradition moderne que les fictions de Vila-Matas, Chevillard, Mavrikakis et Ollier portent au jour, comme si le dernier refuge de la narrativité se trouvait aujourd'hui dans sa reprise ludique et distanciée, dans sa mise en accusation hyperbolique, ou encore dans la déconstruction de son héritage romanesque.

Si le passé occupe une place cardinale dans l'imaginaire de la littérature contemporaine, qu'en est-il du présent? Si l'on se fie aux contributions qui viennent clore ce cahier, réunies sous le titre « Temps saisis », sa présence semble ténue et fragile. Tu Hanh Nguyen va à la rencontre d'Annie Ernaux dont le *Journal du dehors* et *La vie extérieure* oscillent entre la chronique objective du quotidien et l'extériorisation de la subjectivité, problématisant par là les critères contemporains de perception du présent. Disqualifiant la mise en intrigue et privilégiant la notation des faits bruts, la diariste s'emploie à assécher la syntaxe, évitant l'articulation du présent au passé et à l'avenir, et promeut l'alliage complexe d'instantanés fragmentaires et d'une mémoire stratifiée dans laquelle l'intime et le social échangent leurs traits. Dans le cadre d'une analytique de la quotidienneté, Philippe Charron suit les conséquences esthétiques de la volonté de prendre et de perdre son temps chez Francis Ponge et Emmanuel Hocquard. Le présent y apparaît comme une construction dont les matériaux sont essentiellement langagiers et dont l'existence, hors des énoncés, est aussi transparente, sinon indiscernable, que l'eau que contient un verre avant qu'il ne se brise ou qu'il ne soit bu. En ce sens, le présent est d'abord une forme vide à

laquelle ponctuellement, selon des contextes d'énonciation à chaque fois singuliers, se voit conférée une signification. On ne peut plus éloignées, les œuvres de Ponge, Hocquard et Ernaux se rejoignent pourtant par l'importance qu'elles accordent à l'énonciation du présent, ce qui a pour conséquence de présenter le temps comme une réalité plus que jamais évanescence dont seule l'écriture, mais jamais de manière définitive, peut fixer les frontières et désigner le sens. La temporalité se dessine moins comme forme *a priori* de l'expérience subjective que comme le résultat d'un montage de percepts et d'affects qui ne s'arraisonnent les uns aux autres que dans le langage.

Si Augustin avait raison de soutenir que l'âme tient les fils du temps en se rappelant le passé par la mémoire, en s'appropriant le présent par l'attention et en se préparant à l'avenir par l'attente, on peut s'étonner que le futur soit absent de ce cahier. On se gardera cependant de reprocher aux collaborateurs d'avoir négligé d'y réfléchir. La faute revient sans doute au régime d'historicité qui est le nôtre et que la littérature module selon ses visées propres. En effet, depuis la fin des avant-gardes et l'avènement de ce que plusieurs nomment postmodernité, l'imaginaire du temps paraît peu mobilisé par ce qui vient, au point que des théoriciens ont pu diagnostiquer une « crise du futur⁸ », voire un « effacement de l'avenir⁹ ». Mais surtout, dans le souci manifeste de préservation et de transmission du passé se révèle un changement temporel de grande ampleur, qui répond à une exigence nouvelle à l'égard de l'histoire. Les discours structurants de la modernité littéraire ont longtemps encouragé une aspiration futuriste qui intimait de s'opposer au passé au nom d'un avenir autre, ce qui ne fut pas sans mettre en crise les modes de transmission d'une mémoire partagée. Aujourd'hui, et sans pour autant se complaire en une attitude conservatrice ni se soumettre à une simple commémoration du passé, les écrivains semblent moins chercher à inventer le langage de demain qu'à fonder la littérature sur la mémoire dont ils la souhaitent garante.

8. Krystof Pomian, « La crise du futur », *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 233-262.

9. Pierre-André Taguieff, *L'effacement de l'avenir*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 2000, 483 p.

Autrement dit, s'ils n'abordent pas explicitement l'avenir, c'est peut-être qu'ils œuvrent d'abord à rassembler le passé qui pourra un jour lui être assigné. Peu avant la Deuxième Guerre mondiale, Walter Benjamin soutenait que la remémoration consistait à allumer « la mèche de l'explosif qui gît dans ce qui a été¹⁰ ». C'est peut-être ce à quoi se livre la littérature d'aujourd'hui, et cela au nom d'un avenir encore sans figure, mais dont on entend d'ores et déjà circonscrire les possibilités ouvertes par son héritage.

Au moment de laisser la parole aux auteurs, je me permets de mettre en garde le lecteur qui croirait que le titre de cet avant-propos indique que je fus le seul maître de cette aventure et que les étudiants dont les textes sont ici rassemblés reçurent de moi le rôle ingrat de maigres et de bègues. Si j'eus l'idée du colloque à l'origine de ce cahier, il fut organisé avec diligence et rigueur par Simon St-Onge, Shawn Duriez et Virginie Harvey. Réunissant une quinzaine d'étudiants de maîtrise et de doctorat, ils sont parvenus à faire de cette activité de recherche un succès par la qualité des communications qu'ils ont sollicitées et par la richesse des échanges qui en découlèrent. Je tiens à les remercier, ainsi que Sandrina Joseph, Anne Élane Cliche et Marie-Pascale Huglo, qui présidèrent avec moi les séances de ce colloque. Pour leur soutien logistique et financier, je remercie aussi l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain, le Centre de recherche Figura, le Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, l'Association des étudiants des cycles supérieurs d'études littéraires, et le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture. Et je ne voudrais pas oublier de souligner l'apport inestimable de Virginie Harvey, collaboratrice précieuse qui fut le véritable maître d'œuvre de ce cahier.

10. Cité et traduit par Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1999 [1994], p. 45.

I. Passés enfouis

Retrouver « la continuité de la
mémoire du monde ». Histoire et
remémoration dans la trilogie
Soifs, de Marie-Claire Blais

Cet article vise à montrer que la réflexion sur l'histoire que développe la trilogie *Soifs* est intimement liée à un travail actif, voire à une exigence de remémoration¹. La démonstration de cette hypothèse conduira à la mise en lumière d'un motif récurrent de la narration, qui agit comme une inscription singulière de la figure du Juif Errant. Je m'intéresserai notamment à l'articulation de cette figure telle qu'elle se révèle dans le discours attribué au personnage de Samuel, particulièrement dans le troisième volet.

1. La trilogie est constituée des romans de Marie-Claire Blais, publiés en 1995, 2001 et 2005, et qu'on a coutume d'appeler par le nom du premier volet, *Soifs*, les deux autres ayant pour titre *Dans la foudre et la lumière* et *Augustino et le chœur de la destruction*. Les trois volets ont été publiés à Montréal, chez Boréal. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *S*, *DFL* et *ACD*.

Dans un premier temps, il sera toutefois utile de brosser à grands traits un portrait d'ensemble de la démarche qui a mené aux conclusions exposées ici, démarche qui prend appui sur le concept de l'ironie dite « romantique » tel qu'il était défini par Friedrich Schlegel et le cercle d'Iéna, en Allemagne, à la fin du XVIII^e siècle. Ce saut de deux siècles permet de rétablir l'horizon philosophique qui a déterminé l'élaboration du concept, dont on ne connaît plus, en général, que la caricature. Il ouvrira la voie à l'esquisse d'un second portrait, à savoir celui des stratégies narratives de la trilogie. Ceci permettra de situer d'emblée mon propos par rapport à l'appréhension d'ensemble d'une écriture dont la complexité est notoire.

Au début du XX^e siècle, Georg Lukács présentait le roman comme

l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité².

À ses yeux, le « constituant formel » du genre romanesque, qui détermine un double mouvement continu par lequel l'écrivain façonne une totalité qu'il soumet aussitôt à un recul sceptique, se nomme « ironie³ ».

Ce concept naît chez ceux que Lukács nomme les « premiers théoriciens du roman⁴ », c'est-à-dire les romantiques allemands du cercle d'Iéna. En termes très succincts, ceux-ci sont parmi les premiers, à la fin du XVIII^e siècle, à comprendre les implications du fait que notre rapport au monde est toujours médiatisé par des représentations. Ils saisissent que ces représentations, en tant que formes créées par la conscience pour rendre le monde intelligible, sont provisoires, puisque notre savoir est confiné aux limites de notre expérience. Friedrich Schlegel, la figure de proue du premier romantisme, écrit que les formes sont des « allégories » de la totalité, et va jusqu'à affirmer que « toute vérité est relative;

2. Georg Lukács, *La Théorie du roman*, trad. de Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989 [1920], p. 49.

3. *Ibid.*, p. 69.

4. *Ibid.*

tout savoir est symbolique [c'est-à-dire non essentiel, non universel]; la philosophie est infinie⁵ ». Ceci ne l'empêche pas pourtant de viser l'universel. Schlegel et ses collègues ne sont pas des postmodernes; ils croient fermement à l'absolu, que l'on pourrait définir sommairement comme l'unité fondamentale de l'univers. Pour le cercle d'Iéna, viser l'expression de l'absolu, et faire ainsi progresser le savoir, c'est multiplier les formes créatrices en représentant une pluralité de façons de connaître le monde, car c'est seulement par la mise en commun et en vis-à-vis des singularités qu'on peut espérer donner forme crédible à l'universel. Dans cette logique, la « poésie⁶ » — c'est-à-dire la littérature et surtout le roman — est perçue comme la forme philosophique idéale, au sein de laquelle le sujet créateur vise l'expression de « la totalité extensive de la vie », en ne perdant jamais de vue ses propres limites. Le jeu subtil grâce auquel on orchestre la multiplicité de formes, c'est l'ironie, qu'on peut comprendre comme le dialogue socratique revisité par des artistes philosophes qui ont lu Kant.

Or, il est communément admis aujourd'hui que cette ironie dite « romantique », dans ses manifestations contemporaines, n'est plus tant l'outil par lequel on vise une totalité que le moyen d'exprimer une complexité insurmontable, la « quintessence du "Que sais-je" sceptique⁷ », pour reprendre l'expression de Monique Yaari dans *Ironie paradoxale et ironie poétique*. Il me semble pourtant qu'il existe nombre de romanciers qui continuent de chercher, à partir d'une perspective contemporaine, à « reformuler » la complexité en un ensemble cohérent, visant « ironiquement » à la totalité, et parlant sans vergogne d'universel. Marie-Claire Blais est de ceux-là; ses textes semblent imprégnés de la conviction de l'unité fondamentale de toutes choses, une unité qui prend une forme quasi organique.

5. Cité dans Denis Thouard [dir.], *Symphilosophie. F. Schlegel à Iéna*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2002, p. 175.

6. Le terme « poésie » est à comprendre ici selon son sens étymologique de « création » (du grec *poiêsis*).

7. Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique. Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1988, p. 63.

Dans la trilogie *Soifs*, la romancière propose d'ailleurs quelque chose de très semblable à ce que préconisaient les romantiques. Elle met en scène, par un savant tissage de discours qui se donnent sur le mode de monologues intérieurs, une pluralité de façons de connaître le monde, en l'occurrence le monde contemporain, en multipliant les procédés grâce auxquels ces nombreuses perspectives se reflètent et se confrontent les unes les autres : alternance et opposition, dédoublements et mises en symétrie, juxtapositions et télescopages. Ces romans n'ont pas ou peu d'intrigue; les quelques événements qui rassemblent les nombreux personnages ne sont pas tant l'objet de la narration que le prétexte pour faire s'entrecroiser une pluralité de voix, dont les perspectives sont le matériau à partir duquel la narration construit son « récit ». Dans chaque volet, cette narration se déploie au fil de très longues phrases et le texte n'a pas de démarcations fortes — il n'y a toujours qu'un seul paragraphe sur environ trois cents pages et les phrases cumulent plusieurs voix; *Soifs*, le premier volet, n'aurait qu'environ 90 phrases⁸. Tous ces éléments créent une densité telle qu'elle maintient de façon presque systématique le doute quant aux rapports à établir entre les personnages, et au sens à accorder aux divers discours et situations.

Mes analyses de la trilogie partent du postulat que cette densité reflète une volonté de maintenir partout une ambiguïté productive, dont je cherche à comprendre la fonction. Pour cela, je m'intéresse aux stratégies de la voix narrative, cette fameuse instance anonyme, souvent considérée quasi absente, et qui ne se révélerait que par l'usage de la troisième personne dans son tissage de monologues intérieurs. Selon moi, les techniques de mise en relation et en opposition de nombreuses voix révèlent que la voix narrative se comporte plutôt comme une sorte d'instance socratique, dont les multiples procédés simulent le mouvement de pensée et de contre-pensée, de façon à infiltrer de l'intérieur les discours. Dans la mesure où les voix reproduisent nombre de perspectives familières pour le lecteur occidental sur le monde contemporain, cette infiltration et l'ambiguïté constante qui en résulte apparaissent comme une stratégie de

8. Selon Guy Cloutier, le roman *Soifs* compte 93 phrases. Voir « L'Amérique désenchantée », *Le Magazine littéraire*, n° 340, février 1996, p. 67.

défamiliarisation, qui sert, entre autres choses, à désorienter le lecteur, afin de l'inviter à suspendre ses habitudes interprétatives, et à participer à un jeu de reformulation constante de la complexité⁹.

Le Juif Errant, historien

À l'égard de l'écriture polyphonique de Blais, il est toujours tentant d'identifier les discours les plus représentatifs, ceux qui rendraient compte d'une perspective d'ensemble, et auxquels on pourrait faire porter la signification, voire l'intention d'un roman donné. Personne n'y échappe, bien sûr : nos lectures seront toujours déterminées par les voix que nous entendons avec le plus d'acuité. Mais le chemin est miné, parce que, stratégies de défamiliarisation aidant, tous les discours se retrouvent, à différents égards, détournés, comme s'ils avaient toujours *aussi* une autre fonction. C'est que qu'entrevoit Vincent Nadeau lorsqu'il parle, au sujet de *L'Ange de la solitude*, de ces « indices explicatifs à caractère référentiel », dans lesquels on peut voir autant de « fausses pistes¹⁰ ». Dans le roman *Soifs*, le personnage d'Adrien semble nous fournir une clé de lecture quand il affirme de l'écrivain Daniel que, « comme Max Ernst, il assemble des objets, des collages en trompe-l'œil » (*S*, p. 275). Sachant que le manuscrit dont il est question agit comme une sorte de mise en abyme du premier volet — notamment parce que les passages qui lui sont consacrés sont souvent manifestement autoréflexifs —, on peut voir dans ce mot d'Adrien, le « trompe-l'œil », une invitation à se méfier des idées exprimées de façon trop explicite, et à accorder d'emblée plus de poids aux associations énigmatiques qui surgissent au détour d'une phrase, à toutes ces choses qui se disent à demi-mot et aux motifs récurrents.

Parmi les motifs récurrents, je retiens cette façon curieuse d'exprimer toujours à mots voilés l'appartenance de nombreux personnages à une

9. Il faut noter que malgré la diversité des attitudes, les voix de la trilogie se rejoignent dans la mesure où elles trahissent des préoccupations semblables, qui concernent le rapport à l'histoire, la question de la mémoire, l'incertitude quant à l'avenir, la responsabilité individuelle et collective. Les deux premières, surtout — l'histoire et la mémoire —, vont m'intéresser ici.

10. Vincent Nadeau, « Des filles et du grand méchant loup : une lecture de *L'Ange de la solitude* », *Québec Studies*, n° 10, 1990, p. 45.

culture juive. Il est question des cousins de Pologne qui ont péri dans les camps, du grand-oncle Samuel mort, fusillé en 1942, de l'immatriculation tatouée sur le bras de Joseph, père de Daniel. Mais on ne trouve nulle part le mot « juif », ni « holocauste » ou « Shoah », ni même, sauf erreur, le mot « concentration ». Ces personnages sont par ailleurs associés, souvent au détour d'une phrase, aux traits symboliques de la judaïté : l'exil, l'errance, la recherche de la terre promise. Mais là encore, la seule mention explicite du judaïsme survient dans une boutade, et en anglais, lorsqu'une femme inconnue voyant passer Renata dit : « she looks like a wandering Jew » (*S*, p. 39). Le caractère étrange et peu vraisemblable de cette raillerie donne à réfléchir. Voici, peut-être, l'un des effets de trompe-l'œil de la narration, l'indice explicatif essentiel fourni de façon détournée. Le Juif Errant, témoin par excellence, figure dont le voyage symbolise le fil conducteur de l'histoire et l'amène à personnifier la mémoire du monde. La prise en compte ici de certains éléments du portrait du Juif Errant tel que le dresse Marie-France Rouart dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* sera utile. Le Juif Errant est celui qui sait « remonte[r] le cours du temps et [venir] troubler comme un remords tenace l'ordre rationnel si péniblement acquis ». Chroniqueur de l'histoire, il personnifie des « hantises collectives sur l'avenir des peuples » et rend compte, en priorité, de l'existence des êtres opprimés. Il lui arrive ainsi d'être investi du pouvoir de « restaurer le temps des hommes humiliés ». Son expérience en vient à symboliser la lutte de l'humanité dans sa soif de salut; et dans son rôle de pénitent condamné à une errance éternelle, il est cette « grande ombre qui protège la marche de l'humanité¹¹ », héros d'un mythe de rédemption.

Certes, la judaïté des personnages de la trilogie les rattache de façon intime à l'une des plus grandes tragédies de l'histoire du XX^e siècle, qu'ils sondent de façon obsessive. Mais sur un registre plus significatif encore, elle colore leur démarche de remémoration et leur statut à la fois d'errants et de témoins privilégiés, en les associant implicitement à la figure du Juif Errant. Leur appartenance aux communautés juives est, en effet, plus d'une fois dans la trilogie exprimée sur le mode d'une mémoire collective

11. Marie-France Rouart, « Le Juif Errant », Pierre Brunel [dir.], *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1994, p. 894, 896.

transmise de génération en génération, assurant ainsi une continuité et les dotant d'un rôle de témoin d'une histoire, si ce n'est de l'Histoire. À cet égard, la lecture que fait le personnage de Charles de l'expérience de Kafka est révélatrice. Selon le personnage, Kafka aurait mendié

la magnificence d'une culture, ses connaissances, son ombre pivotant sur la frêle conscience de l'insecte, [...] si petit fût-il, ne toisait-il pas ces piliers du tribunal, tous ces empereurs qui avaient répudié de leurs territoires, de siècle en siècle, la population juive, avant sa naissance Kafka ne portait-il pas déjà le deuil des siens, sa sensibilité n'ayant pu échapper à ces périodes d'émeutes passées, à venir, il y a longtemps que l'on vandalisait les synagogues, [...] que les archives étaient pillées, écrivant fables, allégories, c'est l'anxiété ancestrale que déballait Kafka. (*ACD*, p. 127)

Deux éléments sont à retenir ici : porter le deuil des siens amène Kafka, à l'instar du Juif Errant justement, à « troubler comme un remords tenace » l'ordre de la culture allemande — il toise les piliers du tribunal. Et ce deuil s'exprime sous la forme d'une anxiété ancestrale, un thème repris en relation notamment avec le personnage de Renata, dont le visage, en évoquant pour Mère ceux des cousins de Pologne morts dans les camps, trahit une « inquiétude permanente, presque ancestrale » (*S*, p. 116). Dans les cas de Kafka et de Renata, on retrouve donc l'idée de cette inquiétude très ancienne qui, en contraignant à la remémoration, assure la transmission de l'héritage. L'inquiétude, au sens fort du mot, agit comme une sorte de force occulte qui unit les générations. Il faut préciser, cela dit, que pour les personnages du roman, l'accès à une mémoire collective n'est pas tant témoignage de cet héritage des générations juives que cela qui leur permet de réactiver ou d'établir diverses filiations rompues ou jusqu'alors inconnues. La filiation est ce qui les dote du pouvoir de parole; elle agit comme la tribune à partir de laquelle ils sont en mesure de témoigner en rassemblant des fragments d'existences orphelines pour essayer de reconstituer la « continuité de la mémoire du monde » (*DFL*, p. 178), autrement dit de rétablir les fils des expériences singulières que les histoires officielles occultent.

Une réflexion attribuée au personnage de Samuel est, de ce point de vue, significative. Celui-ci oppose de façon saisissante le statut de

déracinée de la Vierge aux sacs, jeune itinérante dépossédée de tout, à sa propre situation d'héritier d'une culture, d'une histoire, qui l'inscrit dans une continuité :

Samuel avait des parents, un foyer, la Vierge aux sacs n'avait rien, comme tant d'autres de sa peuplade errante elle ne connaissait pas même l'existence d'un pays qui l'aurait défendue, qui aurait protégé ses droits, [...] la terre était pour Samuel l'héritage de ses parents, de ses grands-parents, que n'avaient-ils pas vu et entendu, pendant des décennies, des siècles, quand il s'agissait du bien, ils savaient ce qui leur appartenait, ils avaient leurs saints, Gandhi, Martin Luther King, des philosophes, des poètes éveillant la conscience des nations, ils avaient aussi, dans une même confusion, des chefs, présidents, ministres déchus et voleurs, d'autres de nobles personnages qui ne faisaient que passer. (*ACD*, p. 88-89)

Les persécutions des siens n'ont pas pu rompre le fil, ni priver le personnage de la connaissance des choses vues et entendues « pendant des décennies, des siècles », dont il est l'héritier à la fois par son appartenance à la communauté juive et par la revendication dans sa famille d'une tradition militante. Samuel hérite du monde : sa lignée constitue une reconnaissance de son droit d'occuper une place dans l'histoire et, depuis cette place, sa possibilité d'agir sur le cours des choses. Songeant à « l'hymne à la haine raciale d'où découleraient des millions de morts » — le *Mein Kampf* de Hitler, bien sûr —, le personnage évoque « les lointains cousins de Pologne qui avaient tous péri dans le village de Lukow, et ce grand-oncle dont Samuel portait le nom, fusillé en cet hiver 1942 » (*ACD*, p. 89). Mais c'est l'héritage signalé par la reprise du nom qui permettra à Samuel, selon son père, d'être, dans une de ces belles formules paradoxales de la trilogie, « la renaissance, la continuité de tout ce qui avait été à jamais perdu » (*ibid.*).

La démarche des personnages qui se font ainsi historiens obéit à une logique semblable à celle que préconise Benjamin, chez qui la remémoration intégrale du passé sera seul vecteur de rédemption :

de tout ce qui jamais advint, rien ne doit être considéré comme perdu pour l'Histoire. Certes ce n'est qu'à l'humanité rédimée

qu'appartient pleinement son passé. C'est dire que pour elle seule, à chacun de ses moments, son passé est devenu citable¹².

Nombre de personnages sont comme hantés par cette exigence de dire « tout ce qui avait été à jamais perdu ». Comme Benjamin, ils tâchent de « brosser l'histoire à rebrousse-poil¹³ » pour restaurer le temps perdu en luttant contre l'effacement des traces. Plus qu'un devoir de mémoire au sens courant, il s'agit de pister les filiations qui unissent l'humanité dans son destin collectif.

Les démarches de Renata et de Mélanie sont, à cet égard, exemplaires. La première se livre, dans son discours, à des jeux de télescopage où toutes les expériences de femmes opprimées qui connaissent un sort tragique sont fondues en une seule sous le signe d'une écriture indéchiffrable, celle d'une poétesse brésilienne traquée par sa famille, celle encore d'une déportée anonyme morte à Treblinka. La poétesse

avait eu peur de cette sentinelle derrière la porte, elle avait sursauté lorsque quelqu'un avait éternué dans la rue, la nuit, à quelques pas, si près, il y avait toujours une ombre, la noire sentinelle derrière la porte, [...] comme cette autre femme qui, elle aussi, avait écrit des vers que nul n'avait pu déchiffrer, dans le centre de déportation d'un ghetto, elle n'avait laissé que quelques mots illisibles, à l'aide, à l'aide, avant d'être menée vers un train, ce train irait à Treblinka. (S, p. 230)

Cette écriture illisible est celle aussi des femmes chinoises contraintes de tuer les filles dont elles viennent d'accoucher :

qui entendit les mots que prononçaient ces mères à leurs filles, en s'étouffant, pleurant, ô improductives, s'étouffant, pleurant avec leurs filles pendant que s'enfonçaient les boulettes de riz [dans la gorge des bébés]. (S, p. 231)

12. Cette traduction de la thèse III « Sur le concept d'histoire » apparaît dans Michaël Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2001, p. 41.

13. Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. de Maurice de Gandilac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 433.

Mélanie, pour sa part, cherche à fouiller les ellipses de l'histoire en y inscrivant une lignée fictive de femmes musiciennes — les Anna Amélia Puccini et les Anna Amélia Mendelssohn — qui supplée à l'oubli de celles qui ont véritablement existé :

Quand Mélanie entendrait-elle dans une salle de concert de New York, de Baltimore, les œuvres d'Anna Amélia Puccini, toutes ces Anna Amélia oubliées, les œuvres d'Anna Amélia Mendelssohn dont son frère Felix avait parfois usurpé les compositions, [...] qui sait si Anna Amélia n'avait pas été, comme Vivaldi, une violoniste virtuose, un chef d'orchestre soumis aux obligations de ses charges, elle avait été maître de chapelle dans les couvents, les monastères, [...] elle avait écrit des marches, des pièces de musique pour ses défilés, pauvre, elle avait emporté avec elle dans l'ensevelissement des fosses et des ravins, où dormaient ses œuvres de même que ses enfants, sa musique [...], mais en quelque siècle nouveau, Mélanie entendrait les œuvres d'Amélia, un fragment retrouvé dans un monastère, un couvent, un fragment si ténu qu'elle l'entendrait à peine, [...] soudain, ce fragment serait un symbole d'échos meurtris et de ruptures. (*S*, p. 193-194)

Cette formule magnifique, « un fragment si ténu qu'elle l'entendrait à peine », pourrait désigner toutes les voix de l'histoire et de l'actualité que les personnages s'évertuent justement à entendre.

Samuel et la chorégraphie d'Arnie Graal

Dans le discours de Samuel, les décombres de gratte-ciel effondrés à New York et le béton des nouvelles fondations sont le lieu métaphorique où se trouvent ensevelis ceux que l'histoire enterre sous ses amas de cendres au fur et à mesure qu'elle s'écrit, et qu'il s'acharne à déterrer, croyant que les orphelins sans voix détiennent peut-être un savoir secret sur le monde et sur l'avenir qu'il importe d'écouter. Les recherches obsessionnelles de Samuel se traduisent d'ailleurs par une errance très concrète dans les rues de New York où il tâche de retrouver deux êtres déjà oubliés, qui symbolisent en quelque sorte la collectivité des existences orphelines : il s'agit de la Vierge aux sacs et de Tanjou, qui était l'amant de Jacques, personnage décédé du sida dans le premier volet. Samuel est hanté par

l'impression qu'il a eu d'avoir reconnu Tanjou parmi les corps chutant d'un gratte-ciel en feu.

Mais malgré son intuition du « mystère d'une incompréhensible nature qui [le lie] à tous ceux qui [l'ont] précédé[s] » (*DFL*, p. 105), Samuel est un personnage plutôt nombriliste. En tant que jeune Juif Errant, si l'on peut dire, il est obsédé par l'histoire immédiate, états-unienne, et résiste encore aux perspectives plus globalisantes de ses parents, en affirmant ne pas vouloir être témoin du sort des opprimés des pays éloignés. Son attitude conduit à un désaccord avec le chorégraphe Arnie Graal sur la façon de lire le spectacle dans lequel il est danseur vedette. Ce désaccord est peut-être l'un des indices les plus saisissants des stratégies narratives dans l'expression du rapport à l'histoire.

La chorégraphie en question est une sorte de simulation au ralenti de certains des moments les plus traumatisants d'un événement jamais nommé de façon explicite mais qu'on reconnaît sans peine :

aux textures et aux sons des synthétiseurs et séquenceurs se nouait le bruit d'une fanfare funeste, celle des incendies, la lenteur excessive des danseurs, surgis tels des revenants des murs de béton, de l'asphalte brûlé, [...] attaqués dans cette position par le feu, ne pouvait qu'accroître en nous cette sensation de malaise, oui l'insistante et intenable lenteur de ces corps chutant dans le vide allait en vous oppressant, on y verrait ce qu'on ne voulait pas voir, le géant écroulement d'une ville. (*ACD*, p. 65)

Mais Arnie Graal s'indigne contre la tentation de réduire son œuvre à un seul moment historique, en l'occurrence l'effondrement des tours du World Trade Center, et détourne l'attention de son public :

ces corps qui tombent dans une lenteur exacerbée, par l'artifice d'une chorégraphie, disait-il, sont des corps qui ont été lancés à la mer, par centaines, d'un hélicoptère de généraux dictateurs, [...] avec les appareils de son armée, détenus politiques ou prisonniers, furent-ils jetés respirant encore au-dessus des eaux du Pacifique, ces opérations continuent-elles encore tous les jours, [...] on sait que se tairont les disparus des eaux. (*ACD*, p. 65)

L'évocation par Arnie Graal de ces « ballots humains venus de Santiago ou d'ailleurs » (*ibid.*), du Chili, donc, est une allusion à un autre onze septembre, lors duquel un coup d'État a permis la mise en place de Pinochet, avec le concours du gouvernement américain. Arnie multiplie, par ailleurs, les commentaires énigmatiques sur la chute lente des corps. Chaque fois, elle évoque une tragédie différente, et son discours témoigne clairement d'une volonté de faire de sa chorégraphie une sorte d'hommage aux victimes historiques d'oppression. La lenteur de la chute des corps agit comme un arrêt sur image, qui vise à créer une constellation, une monade qui fait éclater le continuum historique, pour parler encore en termes benjaminien.

Or, Samuel suggère d'ajouter à la scénographie certains éléments, notamment la présence des visages des victimes aux fenêtres de la haute structure d'où tombent les corps —

il aurait fallu l'addition, l'adhésion dans le verre et la transparence du plexiglas, de chacun de ces visages, de milliers de visages se blottissant là pour toujours dans une immuable expression d'effroi afin que nul n'oublie leurs empreintes. (*ACD*, p. 225)

Le chorégraphe s'insurge contre cette volonté d'évoquer de façon trop précise *un événement* :

Mais Arnie Graal s'était indigné que Samuel ait eu cette idée d'une continuelle mémoire dans la dramatique actualité du présent, que penser de tous les autres qui auraient dû être là, aussi, à tout passage vitré des immeubles, édifices, tours et gratte-ciel, tout ce peuple d'Arnie Graal ravalé vers le sommeil de l'oubli, même si certains n'oubliaient pas et avaient depuis réhabilité par des lois ce qui avait été hier une suite de massacres de toute une ethnie, tant de visages tuméfiés, des centaines de milliers, un nombre incalculable, auraient dû être là, disait Arnie à Samuel, incluant ces coupables suppliciés, qu'ils soient partis dans une mission suicide, eux aussi avaient été dupes de leurs supérieurs et obsédés par la pensée de tous ces visages, ces murs d'icônes, tous incinérés, mais respirant encore (*ACD*, p. 226).

L'idée de la « dramatique actualité du présent » qui doit éviter une « continuelle mémoire » évoque de façon surprenante la *Jetztzeit*, ou l'à-présent¹⁴, de Benjamin, cet instant subversif, chargé du potentiel de faire éclater le continuum du temps quantitatif d'une histoire perçue comme accumulation d'événements, pour en faire un temps qualitatif. En effet, cette « continuelle mémoire » semble désigner l'évocation obsessionnelle d'une tragédie au détriment du souvenir de toutes les tragédies, ou alors la volonté d'inscrire l'événement dans un temps cumulatif, à la représentation duquel échapperait une véritable compréhension historique.

À travers cet exemple, il devient possible de mieux cerner ce qui est en jeu dans les stratégies narratives de défamiliarisation. Aux lectures trop littérales, qui se basent sur des références explicites à tel ou tel discours de notre répertoire contemporain, échappent forcément la densité des textes, et l'une des fonctions majeures de l'ambiguïté romanesque, à savoir celle d'avoir toujours déjà dépassé le particulier en direction de l'ordre général, voire de l'universel. Aussi bien dans le discours d'Arnie sur sa chorégraphie que dans celui de la voix narrative sur l'ascendance juive de ses personnages, le refus de nommer devient le moyen de faire participer ces éléments à une « allégorie » de la totalité reformulée. À cet égard, la démarche des Juifs Errants de la trilogie est l'une des clés de la compréhension de la forme de ladite allégorie, que l'on pourrait appeler justement celle de la « continuité de la mémoire du monde ». C'est une mémoire non pas quantitative ou cumulative, mais qualitative, qui voit partout des constellations, et celles-ci sont autant d'indices d'une unité fondamentale de l'expérience, qui transcende les limites spatiales et temporelles. Le postulat de l'unité fondamentale de toutes choses semble tenu ici pour le principe élémentaire qui doit informer la quête du sujet et son action (l'impératif moral est incontestable); c'est avant tout ce postulat qui me semble définir l'attitude romantique de Marie-Claire Blais.

14. Voir Michaël Löwy, *op. cit.*, p. 106, 113.

Ceci me ramène à Friedrich Schlegel, dont la pensée agit comme toile de fond à ma démarche. Schlegel n'avait pas une confiance aveugle dans la notion de progrès dans l'Histoire — les premiers romantiques avaient une conscience vive des échecs de la Révolution française —, mais il croyait en la perfectibilité, en tant qu'Idée, au sens kantien du terme, c'est-à-dire comme grand principe qui oriente les efforts, et pas forcément comme résultat concret. Les romantiques sont parmi les premiers représentants du régime moderne d'historicité, qui implique que la leçon de l'histoire est, selon la formule de François Hartog, « dans un futur à faire advenir comme différent du passé¹⁵ ». Le rapport à l'histoire qui se dégage de la trilogie *Soifs* semble encore obéir à ce genre de principe, mais sous un angle nettement plus complexe et problématique. Le futur différent à faire advenir serait celui grâce auquel, selon le mot de Benjamin, il faut « couper la mèche qui brûle¹⁶ », ou encore, pour reprendre les termes d'un personnage de Blais, il s'agirait du futur qui verrait l'« aube devancer les plus funestes calamités » (*DFL*, p. 42). C'est le futur en mode négatif dont parle Hartog, celui par lequel on retarde, voire on empêche la destruction¹⁷. Les parentés que je trouve chez Benjamin et chez Blais résident en bonne partie dans ce curieux mélange de pessimisme et d'espoir, voire d'espérance, que reflète la conception messianique du temps, ce rêve d'un salut qui ne semble pouvoir être que l'issue d'un moment décisif de crise.

15. François Hartog, « Temps et histoire : comment écrire l'histoire de France? », *Annales HSS*, n° 6, novembre-décembre 1995, p. 1221.

16. Voir Michaël Löwy, *op. cit.*, p. 10.

17. Voir François Hartog, *op. cit.*, p. 1235.

Virginie Harvey
Université du Québec à Montréal

Fausse dent,
caverne vide, trafic de dieux.
La mémoire préhistorique
chez Pierre Michon

La création est faite d'une matière ondoyante et fugace.
Mieux vaudrait nous occuper d'autre chose!¹

Gustave Flaubert
Bouvard et Pécuchet

On entend généralement par « préhistoire » la période chronologique comprise entre l'apparition de l'homme et celle de l'écriture. Depuis qu'avec Boucher de Perthes et les débuts de l'archéologie se conçoit l'idée de « la très haute antiquité de l'humanité », notre imaginaire, comme un vieux manuel scolaire, accumule les images usées d'*homo sapiens* repliés dans leur barbe, chassant entre l'homme et le singe du fond de leur caverne humide, découvrant le feu en façonnant le silex. Mais la préhistoire, au-delà du cliché qui la définit et la brouille à la fois, c'est aussi, plus simplement, « *ce qui précède l'Histoire*, celle

1. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Claudine Gothot-Mersch [dir.], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1979, p. 159.

de la civilisation humaine, qui commence avec les premières écritures². » Comme le note Dominique Vaugeois dans un article qui traite des liens entre « Le "préhistorique" et l'écriture de la fiction contemporaine », si l'« "histoire", sans majuscule » est « le produit d'un "récit" », la préhistoire serait « ce qui se place avant l'histoire, c'est-à-dire *avant le récit*³. » Dire cela, c'est admettre qu'il « y aurait [...] un paradoxe intrinsèque à tout projet d'écrire la préhistoire, puisqu'*elle est ce qui précède la possibilité même de toute histoire*⁴. »

De la même manière, parler d'une « mémoire préhistorique », comme l'annonce le titre de cet article, est éminemment problématique. Parce que « la mémoire est *psychique* dans son processus, *anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou de "décantation" du temps⁵», sa rencontre avec le préhistorique implique de se souvenir d'un temps que l'on n'a pas vécu et dont la conceptualisation a lieu après-coup, nous pousse à superposer nos propres formes langagières sur des traces objectales toujours « muettes »; cette rencontre de la mémoire avec la préhistoire, ce temps *sans récit écrit* qui aurait tout de même « eu lieu », mène invariablement vers une impasse. Comment, en effet, parler d'une mémoire qui précéderait le récit, d'une mémoire qui pourrait se souvenir de ce qui a eu lieu avant l'histoire, d'une mémoire qui pourrait nous raconter le moment qui précède l'avènement de la possibilité même du récit, de l'histoire et de l'écriture? Car s'il « n'y a d'histoire que mémorative ou mnémotechnique⁶ » et si la préhistoire est ce qui précède l'histoire, la préhistoire se retrouve dès lors « sans histoire », c'est-à-dire : « sans mémoire ». Parler d'une « mémoire préhistorique » appellerait alors, ni plus ni moins, un paradoxe.

2. Dominique Vaugeois, « "L'encre retourne à l'encrier". Le "préhistorique" et l'écriture de la fiction contemporaine », Bruno Blanckeman, Alice Mura-Brunel et Marc Dambre [dir.], *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 174, nous soulignons.

3. *Ibid.*, nous soulignons.

4. *Ibid.*, nous soulignons.

5. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 37.

6. *Ibid.*

Dans ce cul-de-sac théorique, au fond de la caverne sans récit de cette mémoire dite préhistorique, nous sommes sans mots, un peu comme le narrateur de *La Grande Beune* de Michon que l'on mène au cœur d'une grotte et qui, pensant y découvrir les signes parlants d'une humanité lointaine, se retrouve plutôt au sein d'une « impeccable étendue de calcite⁷ » d'une « blancheur inépuisable » (*GB*, p. 71), au fond d'une caverne *vide*. Nous pourrions, bien sûr, comme le narrateur de *La Grande Beune*, faire demi-tour, mais restons encore un peu. En bons archéologues amateurs, questionnons cette « blancheur inépuisable »; creusons.

L'ambition exploratrice d'une « autobiographie du genre humain »

La critique a beaucoup parlé des liens entre la quête originelle de Michon et l'écriture de *La Grande Beune*, texte qui devait d'ailleurs s'intituler au départ *L'Origine du monde*, en référence au tableau de Courbet⁸. Sans mettre tout à fait de côté ce que nous apprend *La Grande Beune* sur la représentation de l'origine, nous voudrions plutôt questionner ici dans l'œuvre complète de Michon une certaine accumulation de personnages qui tour à tour tentent d'établir un lien entre préhistoire et histoire. Anthropologues, spéléologues, géologues, explorateurs, abbés, trafiquants de dieux : tous sont des personnages que l'on retrouve dans les textes de Michon et qui sans cesse doivent faire sens des restes, des débris, des reliques et des os d'un temps immémorial. Cette récurrence de personnages à l'entreprise archéologique donne à penser que l'« ambition exploratrice [de Michon] ne limite pas forcément ses objets au passé immédiat ni à la mémoire familiale⁹ », comme dans *Vies minuscules*, dont

7. Pierre Michon, *La Grande Beune*, Lagrasse, Verdier, 1996, p. 69. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *GB*.

8. La version anglaise de *La Grande Beune*, soit *The Origin of the World* (traduit du français par Wyatt Alexander Mason, San Francisco, Mercury House, 2002, 96 p.), porte quant à elle encore le titre original.

9. Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », Michel Touret et Francine Dugast-Portes [dir.], *Le Temps des Lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 331-332.

la filiation biologique était le thème central, ni à des objets d'un héritage culturel, comme c'était le cas pour des récits comme *Vie de Joseph Roulin*, *Trois Auteurs*, *Maîtres et Serviteurs*, *Corps du roi* ou encore *Rimbaud le fils*, qui cherchaient à construire des filiations d'ordre culturel entre le narrateur et quelques grandes figures artistiques de la modernité. Ce que des récits comme *La Grande Beune*, *Abbés* et *Mythologies d'hiver* donnent à lire relèverait plutôt d'un projet plus global et englobant, d'une ambition exploratrice qui serait celle d'une « autobiographie du genre humain¹⁰ », selon l'expression suggérée par Michon lors d'un entretien. Tenter d'établir une filiation entre l'homme d'aujourd'hui et celui qui ne nommait pas encore les choses, entre l'homme d'aujourd'hui et celui qui pour la première fois les nomma; désenfouir les fondements mêmes de notre civilisation, retourner aux strates originelles du savoir et de la nomination : il s'agit bien là d'une ambition « exploratrice », d'une ambition « d'explorateur »; et comme « l'écrivain [est] une espèce plus avide de se perdre que l'explorateur¹¹ », nous rappelle le narrateur de *Vies minuscules*, explorons.

Explorer : variations sur le thème

Quelles sont donc ces figures qui arpentent les creux et les trous, qui collectionnent les os et trafiquent les dieux, dans l'œuvre de Michon? Il y a d'abord Édouard Martel, ancien scribe devenu explorateur, sur lequel porte le texte qui ferme la section « Neuf passages du Causse » de *Mythologies d'hiver*. Cet « homme à barbe blonde qui a du goût pour les enfers¹² », nous dit le narrateur,

a pris la part sombre de l'exploration, les antres et les gouffres, l'Èrèbe et le Tartare, le royaume des morts. Dans ce royaume il cherche le sien, comme Dante et Orphée. Il a fondé la

10. Pierre Michon, « Un auteur majuscule », propos recueillis par Thierry Bayle, *Le Magazine littéraire*, n° 353, avril 1997, p. 98.

11. Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 22.

12. Pierre Michon, *Mythologies d'hiver*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 84. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *MH*.

spéléologie. À cent pieds sous terre il s'est fait une réputation (MH, p. 84).

Dans le récit qui ouvre cette fois la section « Neuf passages du Causse » dans *Mythologies d'hiver*, il nous est de même permis de rencontrer le personnage de Barthélémy Prunières, médecin et anthropologue, « membre de la Société d'Anthropologie de Lille, de la Société d'Anthropologie de Paris, [et] de la Société d'Anthropologie de Bordeaux » (MH, p. 39). Au sein de la *Caverne de l'Homme Mort* qui est comme « un ossuaire sous roche » (MH, p. 41), il « cherche des hommes morts », remue des « débris antiques », rassemble « chaque jour le puzzle infini de l'humanité morte » (MH, p. 40). Dans ce même texte figure aussi « le docteur Broca, président de la Société d'Anthropologie de Paris » (MH, p. 41), qui assiste Prunières dans son entreprise.

Ailleurs, dans un texte de Michon nommé « Villa Les Sarcelles, Le Crotoy », publié dans le collectif *Rooms*, en hommage à Olivier Rolin, le narrateur, qui fait dans « trafic illégal des dieux¹³ », se prépare à authentifier, puis à livrer un paquet sacré contenant le dieu aztèque Tezcatlipoca.

Et, dans le dernier chapitre du récit *Abbés*, à Charroux, le cinquième jour avant la Toussaint, l'abbé Théodolin subtilise une dent du « crâne intact de Jean-Baptiste¹⁴ », vole une dent qui aurait appartenu à la tête du « chef Précurseur », cet « os inouï, [...] d'avant la Nouvelle Alliance, d'avant le Texte même » (A, p. 58) et l'enterre sitôt dans le sable sous un mélèze, dans une poche de cuir.

Finalement, comme je l'évoquais plus tôt, il y a encore Jeanjean, le géologue amateur qui, dans le récit de *La Grande Beune*, guide le narrateur et son amie Mado au fond de la *Grotte préhistorique de Chez-Quéret*, dont

13. Pierre Michon, « Villa Les Sarcelles, Le Crotoy », Olivier Rolin [dir.], *Rooms : récits*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 160. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention VS.

14. Pierre Michon, *Abbés*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 58. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention A.

l'entrée se trouve à l'arrière de sa grange, derrière « une moissonneuse-batteuse verte de la marque John Deere » (*GB*, p. 67)¹⁵.

Que faire d'eux?

« Que faire d'eux?¹⁶ », nous dirait probablement Michon. Que faire de cette récurrence de personnages qui creusent et qui fouillent, qui volent des reliques, visitent des cavernes et trafiquent des dieux? Que cherchent-ils? Plus encore, que trouvent-ils?

Le premier, Édouard Martel le spéléologue, devant la « porte d'en bas » du causse (*MH*, p. 85), devant le gouffre dont il doit faire le portrait, se dit : « Tout cela n'a pas le moindre sens. Ce n'est qu'un trou en pente. Ce ne sont que des pierres livides dressées dans le noir. Le soleil n'y est jamais venu. C'est sinistre. Il n'y a rien à voir là-dedans (*MH*, p. 85). »

Quand le deuxième, l'anthropologue Barthélemy Prunières, retardé par la guerre, revient deux ans plus tard sur le site de la *Caverne de l'Homme Mort* qu'il avait découvert au printemps de 1870, « la moitié de l'ossuaire [qu'il devait fouiller] est tombée dans le ravin » (*MH*, p. 41).

Dans le même ordre d'idées, le trafiquant de dieux de la Villa Les Sarcelles qui doit quant à lui authentifier un *bulto*, c'est-à-dire un paquet sacré contenant un dieu aztèque, ne peut le faire, car le « dieu n'est pas dans le dieu » (*VS*, p. 162), il n'est pas dans le baluchon : ce n'est qu'« un

15. Il faudrait encore mentionner « l'abbé Lherbier, vieillard bonasse qui s'occupait d'archéologie » (Pierre Michon, *Vies minuscules*, op. cit., p. 181), que le narrateur de *Vies minuscules* nomme au passage et qui est peut-être le précurseur de tous ces personnages occupés de préhistoire chez Michon, ou encore la trace d'un projet d'écriture qui précéderait l'existence même des *Vies*. Dans un entretien avec Pierre-Marc Biasi, Michon affirme en effet que pour *Vies minuscules*, il voulait « [a]u départ [...] faire des nouvelles borgésiennes sur des personnages, comme Galland [l'auteur des *Mille et une nuits*] justement, raconter des vies de traducteurs, de découvreurs, d'archéologues. » (Pierre Michon, « Pierre Michon : écrire avant l'autodafé », propos recueillis par Pierre-Marc Biasi, *Le Magazine littéraire*, n° 415, décembre 2002, repris dans Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Editions Albin Michel, 2007, p. 275)

16. « Que faire de lui? », s'exclame le narrateur à propos du personnage de Joseph Roulin, dans *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 12.

informe paquet de la taille d'un sac de sport. Un ballot de toile de coton et de peau de renard, cousu à gros traits de fibres de cactus. » (VS, p. 158) Ce n'est qu'« un fémur empanaché de plumes de héron [...]; une caillasse sombre polie en miroir sur une seule face; des bricoles. » (VS, p. 161-162). Bref, un objet que l'on ne pourrait « authentifier que par un acte de foi » (VS, p. 162), nous dit-il.

Il reste encore Théodolin, l'abbé de Charroux qui a volé la dent de Jean-Baptiste et l'a cachée sous un mélèze, prévoyant un jour la déterrer pour la produire à la gloire de son abbaye. À la fin du récit qui le concerne, on apprend qu'un

marchand italien, à l'heure de sa mort, a publiquement confessé parmi d'autres crimes qu'il était un faussaire; [et] que ce n'était pas la tête du Baptiste qu'il avait vendue [...]; que c'était celle d'un autre Jean, Jean d'Édesse ou Jean Bouche d'or, le rhéteur d'Antioche; et enfin, les ombres de l'enfer le couvrant, le marchand épouvanté a crié que ce n'était rien du tout, un os (A, p. 69).

Et donc que la dent de Théodolin n'était qu'une dent; une dent « qui n'est pas celle de Jean-Baptiste mais celle de personne » (A, p. 71) : une *fausse dent*.

Finalement, il y a dans *La Grande Beune*, dans ces couloirs terreux aux pierres effondrées, ce que trouvent le narrateur et son amie en explorant la caverne de chez Jeanjean, c'est-à-dire : *rien*. La caverne est vide, sans peinture aucune : « Comme vous pouvez le voir, [...] il n'y a rien. [...] Absolument rien. » (GB, p. 71), dit Jeanjean le géologue amateur au narrateur et à son amie, « adossé à son rien, [à] son *Nobody* de calcite derrière la moissonneuse » (GB, p. 78).

Absolument *rien* : une fausse dent, une caverne vide, un trafic de dieux

Qu'est-ce donc qui relie ces personnages sinon ce « rien » auquel ils sont tout un chacun adossés, cette préhistoire qui n'est autre que « *ce qui manque*, ce temps dont on connaît l'existence par les traces,

mais qui est essentiellement *absence*¹⁷ »? Tour à tour, les objets qui en sortent sont vides, ou encore sont faux; il est toujours impossible de les rattacher à rien qui ne s'effondre aussitôt, qui ne tombe dans le ravin de l'inintelligible; encore moins de convoquer à leur contact vide, *une mémoire*. Ces objets, qui sont « ceux de personne », sont sans nom et sans mémoire : sans-papiers. La faillite du sens qui les fonde et les évide en fait des restes indéchiffrables, des lieux d'énigme, des corps creux, ceux des premiers hommes, des sans-ancêtres. Le vide qui circonscrit ces objets, et le caractère insaisissable de ces lieux préhistoriques, n'est d'ailleurs pas sans rappeler le mystère qui entoure les reliques, qui apparaissent à de multiples reprises dans l'œuvre de Michon¹⁸.

Si ces personnages de Michon nous font « d'abord entendre le creux, le manque d'où il[s] s'arrache[nt], le vide que les noms font vibrer¹⁹ », et « à chaque pas le manque » en préservant « dans l'avancée du texte le "rien par quoi tout commença"²⁰ », ils nous disent surtout qu'« il n'y a que des rendez-vous manqués avec l'histoire²¹ », qu'un savoir *détourné* des choses du monde et de ce qui le fonde. Et ce n'est peut-être pas un hasard

17. Dominique Vaugeois, *op. cit.*, p. 179, nous soulignons.

18. Par exemple, quand le narrateur de *Vies minuscules* observe la relique familiale — la « Relique des Peluchet » —, la signification de l'objet en question lui échappe complètement, n'affichant que son « insignifiance » : « J'avais beau le regarder, [...] mais son insignifiance le faisait déchirant [...]. Quelque chose s'y dérobaient sans cesse que je ne savais lire, et je pleurais ma défectueuse lecture : quelque mystère s'y éclipait d'un saut de puce, y avouait l'allégeance divine à ce qui fuit, s'amenuise et se tait. » (*op. cit.*, p. 34) De la même manière, le narrateur d'*Abbés* exprime son malaise devant les reliques des saints qui lui sont montrées à l'Église, dont le sens se refuse sans cesse à lui : « Nous béons devant ces chasses au fond d'églises froides, il faut mettre une pièce de monnaie pour qu'elles sortent de l'ombre, nous béons devant le petit cartel qui résume la vie du saint, toujours la même en somme, les nuances nous échappent comme elles ont échappé au rédacteur du cartel [...]. Nous avons vu les signes, qui ne signifient plus rien » (*A*, p. 57).

19. Olivier Barbarant, « Dettes et départs : réflexion sur les *incipit* », Agnès Castiglione [dir.], *Pierre Michon, l'écriture absolue. Actes du 1^{er} colloque international Pierre Michon, Musée d'art moderne de Saint-Etienne* (8-10 mars 2001), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2002, p. 158.

20. *Ibid.*, p. 156, citant Pierre Michon dans *L'Empereur d'Occident*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1989, 64 p.

21. Régine Robin, « Répétitions », *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « La couleur des idées », 2003, p. 35, nous soulignons.

si Régine Robin, dans *La mémoire saturée*, choisit de faire appel à une image géologique pour parler de ce détournement qu'implique l'écriture de ce qui dans le passé toujours *manque* :

Ces passés que l'on s'efforce de gérer, de traquer, ou au contraire de faire revivre dans des illusions de résurrection, de restaurer, de transformer, de détourner, ces passés troués (ce qui reste des archives est aléatoire, des pans importants ont été effacés), faussés, réécrits, réinventés, tout simplement oubliés, inaccessibles; ces passés lacunaires ressemblent à *des couches géologiques entremêlées, plissées comme après la formation d'une chaîne de montagnes ou quelque autre cataclysme*. Le présent n'est pas un temps homogène, mais une articulation grinçante de temporalités différentes, hétérogènes, polyrythmiques²².

C'est que le passé autant que le « "préhistorique" engage [...] une problématique de la connaissance et de la perception du monde²³. » Et si Michon convoque des personnages qui doivent travailler à même les strates originelles de notre monde, c'est bien pour questionner la sédimentation des images et des discours, les « couches géologiques entremêlées » des « passés lacunaires », les fondements de nos savoirs et de nos supposées « vérités » historiques²⁴.

Écrire ce vide au fond des choses

À propos du fond noir du tableau de Velasquez qui illustre la couverture de *Vies minuscules*, Michon lors d'un entretien nous éclaire plus encore sur ce rapport au « fond », au vide et à l'absence :

22. *Ibid.*, p. 37.

23. Dominique Vaugois, *op. cit.*, p. 178.

24. Si Michon affiche un intérêt marqué pour ces « passés lacunaires » en tant qu'écrivain, ses lectures personnelles en portent aussi les traces : « Je trouve plus de plaisir comme lecteur, explique-t-il, dans les comptes rendus scientifiques des archéologues ou des ethnologues, dans leurs incertitudes et leurs contradictions que dans la plupart des romans bien ficelés de notre temps où je ne ressens plus aucune véritable satisfaction. » (Pierre Michon, « Les carnets inédits de *La Grande Beune* », propos recueillis par Pierre-Marc de Biasi, *Genesis*, n° 18, Éditions Jean-Michel Place, 2002, repris dans Pierre Michon, *Le roi vient quand il veut*, *op. cit.*, p. 245)

dans le fond noir du siècle d'Or, là sont les *Vies minuscules*. Vous me direz qu'il n'y a rien, là, dans ce fond noir. Eh bien non, il n'y a rien. [...] Oui, c'est comme le fond noir de Velasquez, l'énonciation. Ça n'est rien, mais c'est un rien violent et volontaire qui porte les figures, qui les fait tenir. Sans ce noir qui souffle au fond, il n'y aurait pas de figures. D'ailleurs est-ce qu'il y en a? C'est bien parce qu'il n'y a pas de figures, pas de pensée, pas de contenu, que l'homme de littérature est bien obligé de prendre la parole avec violence. Pas de sujet, pas de thème, pas de pensée, rien que de la volonté violente de dire, qui fait par miracle quelque chose avec rien, qui fait une forme dans laquelle s'installe, en plus, du sens²⁵.

Si l'énonciation, nous dit Michon, est « comme le fond noir de Velasquez », et que sans ce noir, cette absence de figures, le sens jamais ne pourrait s'installer, il serait certainement pertinent d'avancer que cette énonciation se présente aussi pour Michon « comme le fond blanc de la caverne de *La Grande Beune* », ou encore « comme un baluchon aztèque dont on a évidé le dieu », bref comme tous ces « riens » et ces manques auxquels se butent nos personnages-archéologues. En effet, l'« inconnu préhistorique fonctionne comme un espace vide à resémantiser ou un écran blanc sur lequel peut se projeter l'inconnu de l'histoire personnelle²⁶ » ou encore de l'histoire universelle. Ce qu'appellent ces « riens » que sont les fausses dents et les dieux absents, ces espaces vides que sont les trous, les creux et les cavernes, c'est qu'on les « reconnaisse »; et pour les reconnaître, il faut bien les nommer, les sémantiser, les *énoncer*.

Nous ne devons donc pas nous surprendre si le commerce archéologique des personnages de Michon se voit dans les textes relié à un acte de langage, au geste même de l'écriture. Édouard Martel était d'abord scribe avant de devenir explorateur. Qui plus est, c'est assis à sa table de travail, qui compte « un encrier », « des plumes », « des buvards et des feuilles nombreuses » (*MH*, p. 86), qu'il nommera les pierres de la grotte qu'il doit peindre :

25. Pierre Michon, « Un auteur majuscule », *op. cit.*, p. 99.

26. Dominique Vaugeois, *op. cit.*, p. 181.

En haut de la feuille qui l'a désespéré l'autre jour, celle avec les plans, il a calligraphié en caractères majuscules : *Aven Armand*, et en dessous, en caractères plus petits : *Près La Parade Causse Méjan Lozère*. Il se dit que c'est un bon début. À l'endroit où les stalagmites sont très touffues et nombreuses, il écrit : *Grande Forêt*; il barre aussitôt et écrit : *Forêt Vierge*; puis, là où elles sont comme tassées sur elles-mêmes et toutes rondes : *le Coin des Méduses*. Il les passe en revue une par une et il écrit face à telle et telle : *la Grande Stalagmite (30 m)*, *le Cierge Pascal*, *le Palmier*, *le Dindon*, *le Tigre*. (MH, p. 87)

Et ce n'est qu'en nommant chacun de ces objets du monde qu'un sens émerge du fond de la grotte :

ce ne sont pas des pierres livides dressées pour rien dans le noir, ce sont des objets pleins de sens qui ont un nom dans la bouche des hommes. [...] Il se dit que c'est un beau métier que le métier de scribe (MH, p. 87-88).

Pareillement, Barthélémy Prunières l'anthropologue est celui qui doit nommer les « débris antiques » (MH, p. 40) de l'humanité. C'est lui qui a étudié et nommé « *l'homme des Baumes-Chaudes*, [...] dolichocéphale troglodyte qui mangeait du lièvre dans de très grands plats de terre brute », et « l'homme du causse, le brachycéphale à face très orthognathe de la race [...] *dolménique* » (MH, p. 40), « sur le site de la caverne de l'Homme mort, que bien sûr il a nommé » (MH, p. 41), aussi. Son travail exige de lui qu'il rassemble et nomme les os de ces hommes morts, « comme le fait le fossoyeur dans *Hamlet* » (MH, p. 41), nous explique le narrateur. Son collègue, le docteur Broca, nous est aussi présenté comme se livrant à des réflexions sur le langage : « Broca fatigué fume un cigare devant la caverne, il regarde l'automne, les os des troglodytes dans la caisse du curé, il pense aux choses et à la nomination des choses » (MH, p. 42).

Le trafiquant de dieux, quant à lui, travaille depuis vingt ans à la monographie de Tezcatlipoca, le dieu aztèque en baluchon. Parallèlement, le narrateur de *La Grande Beune* est instituteur et doit enseigner le cours élémentaire, apprendre à nommer ses petits élèves et à nommer pour eux les objets du monde, leur apprendre à lire et à écrire, avec dans sa classe

« de grands tableaux avec des lettres, des syllabes, des mots et des phrases flanqués de dessins, de coloriages » (*GB*, p. 14). Aussi, le narrateur sera éventuellement présenté comme un conteur, alors qu'il se lancera dans un « couplet paléolithique » (*GB*, p. 58) expliquant l'origine de l'homme à son amie Mado :

Au-dessus de ces trous pendant des années des rennes transhumèrent, qui de l'Atlantique remontaient au printemps vers l'herbe verte de l'Auvergne dans le tonnerre de leurs sabots, leur immense poussière sur l'horizon, leurs andouillers dessus, la tête morne de l'un appuyée sur la croupe de l'autre [...]. (*GB*, p. 55)

Finalement, il faut souligner que si l'abbé Théodolin n'écrit pas dans le récit, il est toutefois celui qui, lorsqu'il vole la dent de Jean-Baptiste, « la cache dans sa propre bouche », et dans sa bouche emporte ainsi « la bouche à la parole d'or » (*MH*, p. 60). Ce faisant, il « pense au sort qu'il doit faire à cet os puissant qui est contre sa langue, et sur quoi s'appuya une autre langue pour vociférer dans le désert » (*MH*, p. 61); il s'imprègne du pouvoir énonciatif de la dent, si fausse soit-elle.

Ainsi, la nomination, l'énonciation, l'écriture, voire la fiction est bien ce qui permet au sens d'émerger du fond d'une caverne vide, de changer en « quelque chose » « ce rien par quoi tout commença²⁷ ». Comme la relique, qui « ancre l'écriture », « féconde l'imaginaire » et « sollicite le travail du verbe²⁸ » à travers l'œuvre de Michon, le vide laissé par les objets de la préhistoire devient le « moteur de l'imagination » par excellence, celui qui « permet de refaire l'histoire du monde, ou de s'en défaire²⁹. » Si, comme l'explique Dominique Vaugeois, « la préhistoire apparaît surtout comme ce temps de non-écriture, temps où il ne peut y avoir ni récit ni histoire », comme cette « limite de l'écriture » et de la connaissance, elle « acquiert toute sa valeur, toute sa force expressive, lorsque [...] ce

27. Pierre Michon, *L'Empereur d'Occident*, *op. cit.*, p. 15.

28. Danièle Méaux, « Une légende inscrite sur sels d'argent », Agnès Castiglione [dir.], *Pierre Michon, l'écriture absolue*, *op. cit.*, p. 87-88.

29. Dominique Vaugeois, *op. cit.*, p. 182.

vide devient une manière d'appréhender les limites de l'interprétation, de l'expérience et de la possibilité de raconter³⁰. » En tant que moyen ou conséquence d'« une approche de l'écriture qui cherche à renouveler, à repenser la relation au monde et à l'invention fictionnelle³¹ », la préhistoire demanderait à être pensée chez Michon un peu comme Walter Benjamin pense l'origine, c'est-à-dire « d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert³². » Il s'agit bien de faire émerger un sens de la préhistoire, mais en travaillant à même le vide; de nommer ses objets, mais à même le manque; de convoquer cette « mémoire préhistorique » questionnée en début d'article, mais en travaillant à même son paradoxe. Car c'est ce paradoxe qui motive la fiction, cette « essentielle impureté » de la mémoire qui « décante le passé de son exactitude », « humanise et configure le temps³³ »; ce paradoxe qui donne sens aux fausses dents, aux cavernes vides et au trafic de dieux; ce cul-de-sac théorique au fond de la caverne qui, au final, a peut-être fait écrire les premiers hommes.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 179.

32. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.

33. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 37.

Myène Fortin
Université du Québec à Montréal

Mémoire de l'origine dans
La bête famamineuse
de Pierre Bergounioux

J'ai, à plusieurs reprises, la sensation physique du temps d'avant, comme si le passé n'était pas mort, que les portes d'ivoire soient ouvertes à deux battants. Mille détails infimes nourrissent l'illusion, les lieux, des gens que je croise, la nostalgie violente de mes jeunes années, de l'immanence où j'ai vécu avant que le souci d'être fixé, de me porter, en conscience, à la hauteur de l'existence, me traverse et me laisse sans repos¹.

Pierre Bergounioux
Carnet de notes (1980-1990)

L'écriture de Pierre Bergounioux témoigne d'une obsession : dire d'où vient ce « je » qui parle, sent et voit; retrouver d'où lui vient cette manière de dire, de sentir, de voir, comme s'il s'agissait chaque fois d'inventer la mémoire du commencement. La quarantaine d'ouvrages (romans, récits, essais, carnets de notes) de l'écrivain prolifique donne à

1. Pierre Bergounioux, *Carnet de notes (1980-1990)*, Lagrasse, Verdier, 2006, p. 506.

lire une voix unique qui diffère à peine d'une œuvre à l'autre. Il semble en effet que son écriture se structure à partir de failles qui correspondent à des zones d'« ombre », angles morts, points aveugles où un réel échappe, demeure en reste de la symbolisation. Le mouvement itératif de cette écriture donne ainsi à lire un désir inépuisable tout en multipliant les effets d'étrangeté.

Le roman *La bête famineuse* (1986) raconte le passage d'un temps circulaire à un temps linéaire qui coïncide avec la fin de l'enfance, et, donnant lieu à certaines prises de conscience, instaure le surgissement d'un « temps d'avant ». Construit en une seule trame narrative, le récit s'étale sur environ deux mois. Le narrateur relate cet été passé à la campagne avec son cousin Michel, sa mère et sa tante l'année de la mort du grand-père. La découverte du temps, de son cours, de son irréversibilité par le narrateur enfant plongé dans l'espace et le paysage de cette disparition imminente a l'effet d'une révélation. Le texte semble se construire autour ou à partir d'une *déchirure* ressentie comme une brisure qui dévoile au sujet l'énigme de son commencement.

Temps mort?

Dans *La bête famineuse*, plusieurs figures s'inscrivent comme les représentants de deux modes temporels : celui, linéaire, limité par la naissance et la mort et celui, circulaire, marqué entre autres par le passage des saisons, ou par l'expansion apparente des heures, de la phrase, de l'imaginaire. À la campagne, les enfants profitent des jeux offerts par la nature. Le narrateur raconte la patience et la détermination dont son cousin et lui devaient faire preuve afin de capturer des insectes, et plus particulièrement le Trompe-la-Mort : « Nous avons décidé de piquer les insectes et de les emprisonner afin d'en disposer toujours et, avec eux, du temps² ». L'enjeu est considérable : il s'agit d'« emprisonner » le temps, de le capturer à travers cet insecte dont le nom devient le signifiant

2. Pierre Bergounioux, *La bête famineuse*, Paris, Gallimard, 1986, p. 46. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *BF*.

de l'aventure. Si le récit de la tranquille agonie du grand-père met en évidence un temps qui file et s'avère incontrôlable, dans l'imaginaire de l'enfant le temps se fait concret, s'incarne : « Nous pouvions effleurer du doigt leur petit toupet d'oiseau, la substance ductile et plumeuse du temps » (*BF*, p. 45). Ainsi jouer, s'improviser entomologiste et disposer librement du temps sont conjugués en une seule et même action, ce qui met en évidence le caractère magique de l'enfance et du jeu.

Mais peut-être que si on les garde [les insectes] à la maison et qu'ils ne sentent pas qu'il fait plus froid, si on leur cache que c'est l'automne, puis l'hiver. Je me suis interrompu avant de reprendre aussitôt : il n'y aura pas d'hiver, même pas d'automne. J'ai ajouté : le temps. (*ibid.*)

Le temps s'inscrit ici dans l'imaginaire comme un vertige, une angoisse. Il n'est pas questionné sous le mode de l'élaboration d'une pensée surplombante, mais plutôt nommé : l'écriture fait résonner le mot « temps ». La simple énonciation du mot semble faire office de formule magique, sorte de « sésame ouvre-toi » révélant l'étrangeté, le vertige ressenti face à ce temps qui s'ouvre et se dilate. Si le temps paraît si vertigineux, c'est surtout parce qu'il s'avère incontrôlable pour le sujet et ne pourrait être maîtrisé que par un dispositif sinon sacré, du moins rétif à l'entendement. L'ordonnement, la rigueur et la précision nécessaires au bon fonctionnement du monde soulèvent l'énigme d'une loi qui régirait toutes les sphères de ce monde :

La locomotive, les grandes roues demi-pleines, les bielles, tout ça, si seulement il manque une pièce, toute petite, un boulon ou seulement l'allumette pour mettre le feu dedans, elle ne bougera pas. [...] Il suffisait d'extrapoler à la mécanique céleste. On garde nos deux sphinx au chaud, dedans. Ils ne savent pas qu'il s'est mis à faire moins chaud, que le temps passe. Et alors, le temps ne passe pas et il fait moins chaud parce que tout va ensemble, les grandes roues, les tubulures, les bielles et le petit boulon. C'est quand les sphinx sont repartis que les feuilles jaunissent, qu'on recommence à sentir le froid. Tout se tient. Trompe-la-Mort est là. Donc, le temps s'arrête, se dilate, comme ça se produit parfois. (*ibid.*)

Le parallèle tracé entre l'inanimé et l'animé met en évidence la fragilité de tout : l'ordre du monde, des choses apparaît en tant qu'il est menacé

de toutes parts. Mais si l'emprisonnement du Trompe-la-Mort donne une prise sur le temps et permet d'en suspendre le cours, il semble que « ça », ce phénomène de dilatation du temps, « se produit parfois », en d'autres circonstances. Le « ça » laisse sous-entendre l'autonomie d'un phénomène aléatoire. Ainsi, la capture de l'insecte recrée artificiellement un effet naturel, comme si elle permettait de ressusciter ce « temps d'avant », de lutter activement contre sa perte. Comme ce « temps d'avant », le personnage du grand-père, qui pourrait en constituer un représentant, se trouve par moments suspendu, dématérialisé, hors temps. Régulièrement, les enfants renouvellent leurs jeux de poursuite et de capture, et lorsqu'ils rentrent à la maison, le grand-père leur apparaît de plus en plus diaphane et lointain : la mort gagne peu à peu du terrain. Immatérielle et comme fondue dans « le ciel sans âge », la voix du grand-père paraît professer une vérité immuable, loi incontournable de la nature :

J'ai cessé de voir sa tête et ses épaules contre le ciel sans âge et c'était comme si le deuxième fauteuil se fût mis à parler ou qu'une voix eût continué de résonner en l'absence du corps, de la personne dont elle avait été l'inséparable émanation. [...] Elle s'est faite plus basse, presque atone, comme pour s'objecter à elle-même que peut-être nous (Michel et moi) ne comprenions pas encore qu'il y ait à comprendre, que nous puissions être quelque chose d'incompréhensible et qu'au nombre des moyens propres à y remédier, il y avait l'éloignement, la recherche délibérée des terres hostiles, des êtres les plus dissemblables. [...] Il faut seulement le temps, pour comprendre. Mais j'étais impatient comme on l'est à votre âge et plus tard, encore. Je ne savais pas qu'il faut le temps, alors j'ai cherché dans l'espace. (BF, p. 63-64)

Comme l'aîné qui raconte être jadis parti à la découverte de l'Afrique, les jeunes font des escapades, traversent la lisière, escaladent le plateau de Millevaches, etc. Ils quittent, fuient le confort du connu, *cherchent dans l'espace* comme s'il s'agissait de trouver une cause concrète à un inévitable sentiment d'étrangeté face à soi-même, venu du fait que « nous puissions être quelque chose d'incompréhensible ». Les aventures des enfants concrétisent une abstraction : elles sont des projections dans le décor et dans l'espace de sensations qui déchirent par l'intérieur. Par les divers épisodes qui se succèdent et où il s'agit de s'emparer de quelque

chose qui fuit, l'écriture projette dans l'espace de sa représentation ce qui pourrait être le résultat d'une analyse de la notion de « temps ». Imprégnée dans le décor, la déchirure venue du temps qui se perd est ainsi, me semble-t-il, donnée à *ressentir* plutôt qu'à *penser*.

Projeter la disharmonie intérieure

Le sentiment de tiraillement, de contradiction intérieure, de brisure qui envahit le texte de Bergounioux se donne à lire comme un impératif, traversée nécessaire vers le confort d'une existence apaisée. Dans l'extrait suivant tiré d'un épisode où le narrateur somnolant au grand air aperçoit, entre rêve et réalité, un visage illusoire de femme, le calme intérieur paraît conditionnel à la poursuite ascétique d'un idéal de perfection :

J'aurais voulu lui dire, à l'ombre, que j'étais différent, au bas de la glace, entre les flacons et les brosses, ni rouge, ni grimaçant, ni avili par ce que Trompe-la-Mort m'avait fait proférer. Qu'en outre, je venais de prendre la ferme résolution de m'amender afin de n'être pas, plus, pour elle [l'ombre] ni pour personne, un objet de mépris et de dégoût. Que je ne concevais plus rien que d'être près d'elle, simplement, vertueux autant que faire se pourrait, assez pour être admis à vivre au bord de l'ombre, dans la lumière et la paix. (*BF*, p. 33)

Paradoxalement, si c'est l'autre, « l'ombre », qui révèle au sujet sa vilénie, ce n'est que par la proximité rêvée de cet autre que le sujet imagine un calme intérieur à venir. Cette dynamique qui, tout en butant contre maints obstacles, vise la « dissolution des tensions intérieures » rappelle les notions psychanalytiques de « surmoi » et d'« idéal du moi » décrites par Freud, puis reprises par Lacan : « Le surmoi est contraignant et l'idéal du moi exaltant³ ». Il faut noter que c'est ici une certaine inadéquation du langage au monde qui fait obstacle à l'existence paisible dont l'enfant rêve. En effet, c'est par ce qui demeure non dit — « J'aurais voulu lui dire » — que le sujet se trouve exclu d'un monde lumineux qui serait en quelque sorte gardé par « l'ombre » vengeresse. Il y a donc un réel qui,

3. Jacques Lacan, « Les écrits techniques de Freud » [1954], *Séminaire*, livre 1, Paris, Seuil, 1975, p. 118.

demeuré en reste de la symbolisation, enchaîne le sujet. Le sentiment d'inadéquation qui semble exclure une existence spontanée et exiger un niveau de performance supérieur ne provient pas uniquement d'une femme illusoire aperçue entre rêve et éveil, mais émerge de l'intérieur : « La voix du dedans poursuivait son plaidoyer, plus véhémement à mesure que la vie, la simple et tranquille évidence, se compliquait inextricablement » (*BF*, p. 36). « L'ombre » qui revêt les traits d'une femme et qui est perçue comme étant extérieure au sujet provoque sur ce dernier un sentiment tout à fait similaire à celui qui émerge de l'intérieur comme la voix de la conscience, rappelant le phénomène psychique de la projection. Dans l'extrait suivant, « l'ombre » semble une métaphore de l'inconscient : la « concise expression » rappelle le processus primaire de la condensation et la « rigoureuse nécessité » s'apparente à la loi de l'inconscient.

Je voyais un peu mieux, la robe bleue dans l'air bleu qu'il faisait sous le saule, le visage. Non pas véritablement la beauté ou cette harmonie ou cette sorte de réussite extérieure, aléatoire, qu'il arrive qu'on croise ni non plus cette rigueur, cette règle qu'on sent des fois qu'il aurait fallu observer quoiqu'il en coûte. Ni l'une ni l'autre à l'état séparé, mais les deux ensemble, confondues, pareilles à l'avant et à l'envers, l'une servant à l'autre de concise expression, l'autre lui conférant son caractère de rigoureuse nécessité. Si bien que j'étais tout à la fois invinciblement aimanté vers le saule et impitoyablement repoussé par ma vilenie, cloué sur place dans l'impitoyable éclat de midi. (*BF*, p. 33-34)

Inextricables, la « règle qu'on sent des fois qu'il aurait fallu observer quoiqu'il en coûte » et qui rappelle la loi exercée par le « surmoi », ainsi que « cette harmonie », sorte d'« idéal du moi », dominant et déchirent le sujet. Deux temps, l'un immuable, qui correspond à celui d'une loi éternelle et l'autre à venir, « harmonie » inatteignable, sont ainsi conjugués. Cette brisure irréparable du sujet à la fois tiré vers l'arrière et vers l'avant s'énonce ainsi :

L'attente, la prémonition, l'aveugle espérance qu'on a avant toute expérience, avant que le temps se mette en marche, étaient déjà comblées, dépassées. Il n'y avait plus qu'à préserver, prolonger jusqu'à la fin des âges cet instant que le

destin a fixé longtemps avant que nous soupçonnions qu'il y a un âge et que nous avons un destin. (*BF*, p. 32)

De toute évidence, c'est la « mise en marche » du temps qui instaure un « temps d'avant », intransigeant, immuable. Cet « instant que le destin a fixé » et qui s'impose au sujet se fait cible à venir, comme si la coïncidence entre futur et passé était l'unique but à poursuivre, panacée propre à panser la plaie ouverte par la découverte ou l'invention d'un « temps d'avant ». La suite immédiate du texte pose ainsi le langage comme solution nécessaire à l'inconfort existentiel :

J'avais ravalé le reste de mon gros mot et je me suis surpris — il me semblait que je me voyais du dehors, ma honte étalée en plein soleil — à réclamer quand je savais que j'avais été jugé. À chercher de grands mots, de ceux qu'il y avait dans les livres ou qu'il arrivait que les adultes prononcent parfois, pas souvent, et dont je n'avais jamais imaginé jusqu'à cet instant qu'ils s'appliquent à rien de ce qui me concernait. Tout juste bons à persuader les autres, les adultes, que les choses étaient bien telles qu'ils les voyaient, qu'ils se contentaient de supposer qu'elles devaient être, noires, immuables et proches, assagies, certaines. (*BF*, p. 32-33)

Il y a une réticence certaine à l'égard des mots qui paraissent, d'une manière ou d'une autre, inadéquats. C'est la poursuite du Trompe-la-Mort qui pousse d'une part le sujet à prononcer un « gros mot » et d'autre part, à chercher ces « grands mots » qu'il méprise. Désir de nommer l'indicible et sentiment d'impureté paraissent aller de pair comme l'envers et l'endroit d'une même médaille. La nécessité des mots, peut-être savants, d'adultes, se fait sentir au moment où, justement, l'angoisse face aux choses qui ne paraissent plus « noires, immuables et proches, assagies, certaines » est révélée. À la fois objets du désir et du rejet, les « grands mots » paraissent pouvoir panser la brisure du sujet. Dans la suite du texte, « l'ombre » paraît en tant qu'elle lie, fait tenir ensemble des dispositions affectives contraires : « Dans l'éblouissement de midi, et quoiqu'elle ne fût qu'une ombre, elle rendait nécessaires, exactement congrus, les termes de souffrance et de révélation, d'espérance et de déchirement, de durée. » (*BF*, p. 33) Donnée à lire comme équivalente aux oppositions « souffrance/révélation », « espérance/déchirement » qui précèdent, la « durée » paraît implicitement

et à elle seule comporter une antithèse. Puisqu'elle implique un temps limité, marqué par un début et une fin, la durée suppose « souffrance », « déchirement », « révélation » et « espérance », sentiments inhérents à la conscience d'un temps qui file.

La grande voix qui réclamait, dans mon cœur, je l'entendais, haute et triste, même si je ne réussissais pas très bien à lui obéir. C'est difficile. Il est si simple encore de s'abandonner, de remettre à demain, à douze ans. Mais j'ai commencé. J'arriverai à me vaincre. (BF, p. 35)

Ancrée dans le corps, dans le « cœur », la « grande voix » immuable qui échappe à la durée fait figure d'idéal inatteignable. Il semble que l'écart entre ce qui *est* et ce qui *devrait être* selon les injonctions intérieures instaure l'urgence d'agir, non sans rappeler un phénomène psychique que Freud associe au « refoulement pulsionnel ». Le psychanalyste explique ainsi la cause d'une telle dynamique ascétique qui s'oppose au confort du sujet :

si l'on observe, chez une minorité d'êtres humains, une poussée inlassable à se perfectionner toujours plus, on peut la comprendre sans mal comme la conséquence du refoulement pulsionnel [...]. La pulsion refoulée ne cesse jamais de tendre vers sa satisfaction complète qui consisterait en la répétition d'une expérience de satisfaction primaire; toutes les formations substitutives et réactionnelles, toutes les sublimations ne suffisent pas à supprimer la tension pulsionnelle persistante; la différence entre le plaisir de satisfaction exigé et celui qui est obtenu est à l'origine de ce facteur qui nous pousse, ne nous permet jamais de nous en tenir à une situation établie⁴.

Si les expériences cardinales de l'enfance ne se répètent que de manière altérée, il semble que l'insatisfaction qui en résulte est d'autant plus importante du fait qu'elle s'avère difficilement communicable : « je lui tenais encore avec la voix du dedans le même discours que je ne devais lui adresser, pousser hors de moi vers elle, que beaucoup plus tard » (BF, p. 34). Il y a manifestement un désir de communiquer, mais la vague

4. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » [1920], *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 96-97.

intuition intérieure, sentiment innommable et incommunicable, pour répondre à « la grande voix », a besoin du temps. Si le sujet ne parvient à répondre à l'injonction de « l'ombre » que « beaucoup plus tard », le présent de l'énonciation suppose que l'objectif a été atteint. Le « discours » qui « pousse » vers l'extérieur pour communiquer et atteindre l'autre s'apparente à l'écriture qui pourrait se faire suture de la déchirure du sujet en visant une « ombre », ce réel hors des mots.

Dire l'incompréhensible, l'innommable

Le roman de Bergounioux débute par un plan rapproché dans le vif de l'univers qu'on nous propose de visiter, créant l'effet d'une irruption inopinée dans un récit déjà en cours. Ce procédé a pour effet de rendre inopérable l'analyse après-coup des souvenirs et ainsi de recréer les effets d'étrangeté ressentis dans le passé, de donner à lire l'atmosphère propre au « temps d'avant ». La première phrase : « Nous savions bien qu'elle ne dirait pas non... », convoque les pronoms *nous* et *elle* sans préciser leurs référents respectifs. Bien sûr, un tel procédé n'est pas rare dans la littérature, mais l'instance est ici singulière : « À cet instant encore, nous ne savions pas » (*BF*, p. 9). Et plus loin, « On est assez grands, robustes, pour » (*BF*, p. 45), puis, « Ma voix a encore parlé dans le vide : on n'aurait plus qu'à » (*BF*, p. 53). Ce type de phrase floue et tronquée revient à plusieurs reprises dans le roman. Étonnamment, la phrase brusquement interrompue révèle et précise plus qu'elle n'embrouille et ne diffuse. L'écriture produit ainsi des effets singuliers qui rappellent ceux suscités par ce qui demeure en reste de la symbolisation : le temps, la vie, la mort. L'énonciation des souvenirs permet de supposer que le narrateur sait quelque chose de plus qu'au moment des événements qu'il relate, mais qu'il n'a toujours pas trouvé les mots adéquats, car — et cela pourrait d'ailleurs être considéré comme l'une des désillusions qui se racontent et se répètent dans la plupart des livres de Bergounioux — chaque fois qu'il s'est cru sur le point de nommer, de dire ce qui échappe et fuit, chaque fois qu'il en a presque concrètement ressenti la proximité, de nouveaux obstacles se sont manifestés, maintenant à l'écart du langage cet impossible à dire.

On pourrait affirmer que l'écriture de Bergounioux se veut sage et patiente : on n'y court pas vers la résolution d'une énigme, mais on assiste plutôt à son déploiement. Comme le souligne justement François Bon : « Il faut à chaque livre à nouveau balayer pour en revenir à ce qui, sous la présence dite, est origine désignable. Il n'y a pas d'extension horizontale ni de continuité possible, mais enlever toujours un peu plus de fiction⁵. » Effectivement, les phrases de Bergounioux paraissent s'étoffer de l'intérieur, verticalement, plutôt que s'étaler horizontalement. On peut être frappé par le caractère bref, très direct, de certaines phrases ou parties de phrases, ainsi que par la sinuosité du phrasé, construit de maints détours et surenchères, cernant difficilement un objet qui s'avère toujours déjà plus loin. L'idée contenue dans un bref énoncé se trouve reprise — avec peut-être un peu plus de précision — dans l'énoncé suivant, parfois dans un autre encore, puis un autre, etc. Ce procédé contribue à un rythme prenant, enivrant et parfois vertigineux : « L'attente, la prémonition, l'aveugle espérance qu'on a avant toute expérience, avant que le temps se mette en marche, étaient déjà comblées, dépassées. » (BF, p. 32) La multiplication des manières de dire gonfle, exalte la phrase. On y sent le recul du narrateur qui jette sur le passé un éclairage qui se veut toujours de plus en plus révélateur, tout en faisant en sorte que les choses représentées conservent le poids, l'étrangeté et l'opacité qu'elles suscitent dans la réalité d'une vie singulière où le langage n'est jamais tout à fait adéquat. Il semble que ce que le narrateur cherche à dire ne s'accommode ni tout à fait de l'*attente*, ni strictement de la *prémonition*, ni de l'*aveugle espérance*. Faut-il donc lire entre les lignes, ou se laisser prendre par le rythme?

Bergounioux évite de donner à lire le passé en tant qu'il aurait été digéré après-coup : l'écriture recrée les effets d'étrangeté, de vertige et d'angoisse ressentis à l'époque où se forgeait ce qui devait devenir le « temps d'avant ». Dans son essai *La puissance du souvenir dans l'écriture*, l'écrivain postule que « c'est l'intervention de la conscience qui

5. François Bon, « Écrire n'est pas tout à fait tout », *L'Humanité*, <http://www.humanite.presse.fr/journal/2002-11-13/2002-11-13-126966>, (7 janvier 2008).

crée le temps d'avant⁶ ». En témoignant de quelques changements parmi ceux, innombrables, qui s'opèrent lors du passage d'un état à un autre — de l'été à l'automne, de l'enfance à l'âge adulte, de la vieillesse à la mort, etc. —, l'écriture déploie l'origine en tant qu'elle se multiplie avec l'expérience. Comme les saisons qui se succèdent, le passage d'une étape de vie à une autre — avec les prises de « conscience » que cela suppose — implique la perte et l'altération de la manière précédente d'être au monde qui se trouve par là à jamais reléguée au « temps d'avant » ainsi instauré. Si le changement était empêché, la perte épargnée, le passé, le « temps d'avant », l'origine seraient inconcevables. Le monde, baignant dans un perpétuel présent, se ferait alors en quelque sorte jardin d'Eden : voilà ce que l'écriture de *La bête famarimeuse* vise, n'en faisant que mieux ressentir la perte.

6. Pierre Bergounioux, *La puissance du souvenir dans l'écriture*, Nantes, Plein Feux, 2000, p. 7-8.

II. Mémoires dites

Joëlle Bouchard
Université du Québec à Montréal

L'Encyclopédie et le palimpseste.
Des débordements de la mémoire
à la réécriture du deuil dans
Méroé d'Olivier Rolin

L'histoire que je commence d'écrire ce soir, dans ma chambre de l'hôtel des Solitaires, Sharia Zubayr, à Khartoum, sera le récit des raisons qui m'ont poussé, moi, à y devenir un étranger radical, et de ce qui en est advenu. Dieu l'Unique m'en est témoin, je ne pense pas contribuer, avec ça, à l'édification des générations à venir¹.

Olivier Rolin
Méroé

Retiré dans sa chambre de l'hôtel des Solitaires à Khartoum, le narrateur de *Méroé*, dont le soliloque habite tout l'espace de ce roman, voue à l'écriture une sorte de survie désœuvrée dans laquelle il attend la police, ou il ne sait quoi d'autre encore, la fin du monde peut-être. C'est à rebours du Nil qu'il remonte le temps, qu'il raconte les grandeurs du passé, reconstruisant ainsi sa vie entre un passé

1. Olivier Rolin, *Méroé*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999, p. 14. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *M*.

amoureux qui le hante, un présent sans ancrage et un avenir incertain. Voyant dans ce lieu sa propre perte se refléter, le narrateur, dont on ne connaît pas le nom, ressuscitera deux autres personnages en désastre : le général Gordon, assiégé dans Khartoum en 1884, et un siècle plus tard, l'archéologue allemand Vollender, spécialiste des antiquités médiévales et chrétiennes du Soudan. Le fleuve, figure d'un temps qui emporte et emmêle toute chose, entraînant les histoires des hauts plateaux vers la mer, mélange les époques dans son limon : « Rien ne commence jamais, pas plus le Nil que nos petites histoires. » (*M*, p. 209)

Investi d'une temporalité plurielle et anachronique, d'un temps intime travaillé par le deuil et d'une mémoire de l'histoire oubliée, le roman d'Olivier Rolin est à l'image du flux et du reflux du Nil, à l'image également de ces anciennes populations du Soudan, entièrement tournées vers le palimpseste. Or, nous verrons comment la conception subjective du temps, liée à une expérience de deuil, se donne à voir comme la réécriture de plusieurs récits, de plusieurs temps; mais aussi comme l'archéologie du rebut et du disparu que l'on retrouve notamment dans le personnage de Vollender. En ce sens, nous comprendrons que ce deuil vécu et répété en divers lieux, que ces fouilles sous les sables de cet endroit isolé, rendent les personnages captifs d'un temps qui se replie. L'attirance pour l'idée de défaite renouvelle le deuil à l'infini et marque plus généralement encore l'impossibilité de comprendre l'histoire, qu'elle soit grande ou petite — l'impossibilité de donner un sens au monde, dont la marche va de manière erratique, par ressacs, comme le fleuve, qui n'a ni commencement ni fin.

Écrire le temps

La structure narrative de *Méroé*, qui s'éprouve comme monologue ou soliloque, semble d'abord construire un univers temporel à l'intérieur duquel le narrateur est constamment tourné vers le passé et tenu dans une sorte de contemplation impassible, une inertie. Le temps, celui du narrateur comme celui des villes de Khartoum ou de Méroé, en vient à s'arrêter : « À demain, emplumé : pour toi comme pour moi ce sera le même jour, interminablement accablé de poussière et de rayon. » (*M*, p. 38) Dans cette région isolée et retranchée du reste du monde, c'est-

à-dire loin de l'exaltation des touristes et des conquêtes historiques, le temps paraît étrangement figé, singulièrement anormal :

Il m'avait semblé, follement, qu'ici il n'y avait ni Occident ni Orient, ni Moyen Âge ni Temps modernes, ni islam ni chrétienté, ni passé ni avenir, ni vieillesse ni jeunesse, aucune de ces épuisantes oppositions, pas de flèche qui, prête à tuer, ne volât à rebours pour rentrer dans son carquois. (*M*, p. 77)

Muré dans sa propre bulle temporelle, le narrateur entreprend de faire le récit de sa vie et de son sinistre, grappillant ici et là les restes de l'histoire, de la littérature, et les souvenirs de son enfance. Les sauts temporels et les digressions qui définissent le geste d'écriture du personnage sont autant de ricochets et de détours dont l'élan est celui d'une mémoire en excès qui rappelle des événements lointains ou des lectures de son enfance, qui eux, en retour, engendrent d'autres souvenirs peuplés d'odeurs, de formes, de silhouettes, d'ombres, d'images de femme et de restes amoureux. « En outre, l'érosion de la mémoire fait que chacun est devenu semi fictif, un être centauresque, mi-souvenirs, mi-fables. La mémoire est une machine à fiction, une lanterne magique² », dit Olivier Rolin dans un entretien.

Il y a dans ce roman quelque chose comme une surenchère du fait de mémoire, surenchère qui se rapproche curieusement d'un savoir encyclopédique auquel le narrateur fait souvent référence, mais aussi d'une déformation du réel, causée par l'érosion et l'usure des souvenirs. Les débordements de ces nombreux rappels donnent donc à lire un passé toujours plus éloigné qui ne permet plus la saisie du présent ni de l'avenir, refusant du même coup une certaine idée de sens unique dans l'écriture romanesque, et retournant les modalités d'articulation et de compréhension du temps. L'expérience du temps, qui autrefois liait le passé et l'avenir en tant que le premier servait à mettre en scène le second, paraît aujourd'hui s'être déplacée du côté d'une conception surannée (ou donquichottesque) dans la mesure où elle a été abolie pour donner lieu à

2. Olivier Rolin, « L'ironie de Tantale », propos recueillis par Marie Clément, Laurent Roux et Sébastien Omont, *La Femelle du Requin*, n° 20, printemps 2003, http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/rolin_olivier/entretien/olivier_rolin_entretien.htm (2 mai 2007).

un présent vivant presque démiurgique puisque sans origine. Le présent ne formait autrefois qu'un passage, qu'une sorte de nœud entre passé et futur : le passé entendu comme une intarissable source des traditions, mais aussi des prophéties, était ce qui engageait le futur. Or, le temps contemporain naît d'un renversement complet de ce dispositif temporel. Le passé n'est plus pris en compte, plus connu ni avéré, et ne produit plus rien, alors que le futur s'est transformé en une pure abstraction :

Comme j'avais dû barber Alfa avec mes légendes à moi, les soldats de l'An II, Marceau et l'armée de Sambre-et-Meuse, et ton rire, ô Kléber, toutes ces histoires hugoliennes qui ne charmaient plus que l'oreille de Nimour... J'avais voulu la tuer, sans doute, avec mes vésanies révolutionnaires et martiales, alors qu'elle ne rêvait que de ce nouveau monde virtuel et ludique d'où l'Histoire avait été chassée avec le réel. (*M*, p. 125)

S'il y a un futur dans *Méroé*, il s'accompagne en retour de la malédiction du présent, c'est-à-dire de la discontinuité et de l'oubli, d'où la figure polysémique du Nil, cet autre Léthé, dont l'absorption efface les traces et plonge quiconque dans l'oubli.

Or, la modalité temporelle de ce roman, sans toutefois être consignée dans l'idée d'une pure conservation, ni d'un aplatissement unilatéral d'un temps unique, témoigne d'une mémoire exacerbée, mais aussi fugitive, qui déplace à chaque fois le passé en tant qu'il actualise à son tour un autre passé, et ainsi de suite. Les glissements temporels d'un vécu présent, d'un impensable futur à un passé qui fait constamment retour ne sont en l'occurrence possibles que dans une certaine utilisation de l'anachronisme, voire de l'anachronie. Une anachronie, telle que définie par Jacques Rancière, et réarticulée par Régine Robin,

[c]'est un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de « leur » temps, doués du même coup de la capacité de définir les aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre³.

3. Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'inactuel*, n° 6, 1996, p. 67-68; cité par Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003, p. 53.

De cette façon, la mise en récit du narrateur, en traquant le passé, en le faisant revivre dans des illusions de résurrection, est le mouvement d'une survivance, d'une sorte d'inactualité dont la chronologie inhabituelle vient inscrire une nouvelle expérience du temps. Entendue comme double et dédoublée, composée de superpositions où s'ouvre une histoire en différé, toujours déplacée et remplacée, la trame narrative du roman dessine un personnage, celui-là même qui se retrouve dans le sillage de *Port-Soudan*, c'est-à-dire un personnage « exilé en son milieu comme en un désert, pathétique don Quichotte qu'agite en vain la croyance en des choses révolues⁴ ». Cette inactualité fait apparaître le fantôme ou le spectre de la chose, qui se manifeste comme la survie d'un temps passé, mais ce sera d'une autre image, d'un autre temps, dont il sera lui-même hanté. En ce sens, ces différentes mobilisations de la mémoire nous invitent à penser le temps en termes de sédimentation — dont la seule résonance évoque à la fois le travail du deuil et de l'archéologie — et à penser l'écriture romanesque comme la figure du fleuve, en ce qu'elle offre comme ouverture, indécidabilité et abondance : « La Grande Rivière naît d'une éponge, d'une chevelure indescriptible, et chacune de nos minuscules histoires aussi. » (*M*, p. 18)

De deuil et de restes

C'est par ailleurs dans la tentative d'un avortement de la mémoire et dans l'impulsion du narrateur à vouloir embrouiller le temps en le réduisant à un amoncellement d'objets épars — dont le début n'a jamais eu lieu et par lequel l'expectative d'un avenir est impossible — que les anachronismes se révèlent féconds et nous permettent de redéfinir les rapports entre le narrateur et son passé. Et c'est à travers son deuil amoureux et sa « mélancolie du trop tard » que son histoire se reconstruit peu à peu, épaississant les souvenirs d'infinis sédiments qui parviennent à le détacher du présent : « L'usage littéral, qui rend l'événement ancien indépassable, revient en fin de compte à soumettre le présent au passé⁵. » Le deuil, en tant qu'il est le motif principal de la suspension volontaire

4. Olivier Rolin, *Port-Soudan*, Paris, Seuil, 1994, p. 35.

5. Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Éditions Arléa, 1995, p. 31.

du narrateur en regard de son monde, greffe l'objet de sa perte à tous les autres événements de son existence.

Réalisant que le Soudan est le miroitement de sa propre image, fatiguée, décharnée, et cédant à un appétit du vide creusé dans sa vie par la perte d'Alfa, le narrateur voit également son reflet à l'intérieur de deux histoires en faillite : celles du général Gordon et de Vollender :

[Gordon], vieux gamin tragique, puisqu'il va mourir, que sa tête tranchée, déchiquetée comme celle de Lar Wang, enveloppée dans un linge que sucent les mouches, va être présentée sous peu au Madhi [...]. Absent, ce serait le mot : à lui-même, à son histoire, à l'Histoire que s'imaginent écrire des gens très lointains. (*M*, p. 165-166)

C'est cette énigmatique puissance de l'échec, « cette éternelle mélancolie du trop tard » (*M*, p. 95), qui conduisent le narrateur et Vollender dans ce lieu afin de percer les causes de leur échec, et ce, à travers un incessant jeu du « et si » à la base de toutes les métaphores, de toutes les digressions, de toutes les petites ou grandes histoires. Le geste de ces deux personnages est celui de reconstituer une histoire, de récupérer les restes et d'en faire la source ou l'origine de ce qui est ou n'est pas advenu.

De ces objets dispersés, disséminés, surgit le souvenir d'Alfa, femme perdue et ressuscitée d'abord par la photographie d'une jeune actrice parisienne et ensuite par le contour flou et la voix d'Else, archéologue venue récupérer les travaux de Vollender. Avant de quitter Paris, « cette imprévisible chausse-trappe des souvenirs » (*M*, p. 119), le narrateur revoit dans la silhouette de Dune, qui apparaît entre les bordures d'une publicité, l'image d'Alfa : « Je devais retrouver la fille qui avait posé sur cette pub, et la convaincre de jouer pour moi le théâtre de la vie. » (*M*, p. 130) Alfa, comme la première lettre d'un alphabet (alpha), et Dune, comme les sables — cette matière qui n'accroche pas, qui sépare le Soudan du reste du monde et recouvre les ruines sous son amas de cendres. Figures du temps et de l'espace dans lesquels évolue le narrateur, Alfa et Dune définissent les contours d'une conception inédite du temps, en ce qu'elles montrent une fin amoureuse qu'elles transgressent, en la rapportant toujours à un début — à cette première femme — laissant

pourtant les souvenirs s'échapper et se dissimuler sous l'accumulation excessive des dépôts du temps. Tenant la place de l'amour perdu, les deux personnages féminins, Dune et Else, sont autant de répliques d'Alfa que de spectres ou de figures; mais elles sont aussi des traces, uniquement des traces, à partir desquelles le narrateur choisit une mort et une survie dans la trace écrite, dans son journal. Que ce soit à Paris ou à Méroé, le narrateur cherche sans relâche à recréer ce qu'il a vu, procédant de la citation au palimpseste, puis à la pure création, et recueillant les restes de ses souvenirs, qu'il a lui-même voulu écarter :

Ma folie aura été de ne jamais sortir du cercle imaginaire de ce qui aurait été et ne reviendrait plus : d'abord en m'astreignant à un oubli impitoyable, ce qui revenait à ériger et à vénérer une idole de vide; puis, plus déraisonnablement encore, en prétendant ressusciter la figure, la chair, la voix disparues. (*M*, p. 118)

Le deuil est donc le moteur d'un temps qui s'inscrit dans l'image d'une boucle et d'une sorte de fermentation, nouant ici l'anachronie à une inactualité. En effet, on voit que l'effort de l'oubli et l'excès de la mémoire sont, d'une part, le signe d'une répétition infinie, toujours itérable, et d'autre part, la marque d'une sédimentation. De cette manière, le choc initial, à savoir la perte, est de l'ordre d'une répétition qui érode les pourtours du refoulé, qui fouille l'esprit à la manière d'un archéologue et en fait surgir les déchets et les débris enfouis, gardés en son creux.

On comprend par là que Vollender, archéologue, personnage mélancolique et « don Quichotte christique » (*M*, p. 11), est dans ce roman comme le double du narrateur, dans la mesure où ses fouilles, qui n'intéressent personne, se réfléchissent dans ce travail de deuil, dans cette temporalité sortie de sa propre articulation. S'intéressant lui aussi aux fantômes, aux disparus, Vollender est un avatar du chiffonnier dont parle Régine Robin, après Benjamin :

Notre chiffonnier fouille dans les poubelles de l'Histoire, ramasse des détritrus, des déchets. Sa quête est de hasard, il en laisse échapper, à demi ivre. Haillons de mots ou de choses,

il ne pourra pas en constituer un tout cohérent, d'un seul temps⁶.

L'archéologue fait ainsi l'autopsie du temps et défait le travail de la sédimentation, redonnant à ce pays inconnu une réminiscence, dont les vestiges se retrouvent dans la reproduction et la fossilisation de ces civilisations défuntes, que les sables du Soudan ont englouties.

C'est donc à partir d'une obsession de la mémoire, d'un sentiment de deuil éprouvé maintes fois et d'une longue attente du châtement que la figure du chiffonnier, et par là même celle du spectre, semblent se matérialiser :

Le spectre n'est pas seulement l'apparition charnelle de l'esprit, son corps phénoménal, sa vie déchuée et coupable, c'est aussi l'attente impatiente et nostalgique d'une rédemption, à savoir, encore, d'un esprit⁷.

Institués comme sujets de ces « États fantômes », et déjà morts en regard de leur vie d'autrefois — puisque l'absence d'Alfa et la mort de la fille de Vollender les a privés d'un avenir —, les personnages du narrateur et de l'archéologue ne sont que des restes d'eux-mêmes, attendant une deuxième mort, comme délivrance : « Les coqs vont chanter, comme dans Hamlet, et il nous faudra nous évanouir dans les brumes de l'aube, n'est-ce pas? » (*M*, p. 98) Ces états fantômes seraient donc le lieu propre au spectre et au dérèglement du temps, où la vie se joue en différé, et incarneraient, de ce fait, la promesse d'un salut et l'ouverture à l'autre, aux autres, aux disparus. Le narrateur, en voulant faire taire la souffrance et la peine causées par son deuil amoureux, élit son nouveau refuge près du fleuve, mais y retrouve un temps envahi par la mort, une mort de l'Histoire qui lui rappelle sa propre défaite et ressaisit les mouvements irréguliers de sa mémoire. Le réel, ou l'Histoire, se trouve au cœur de ces symboles du passé, de ces signes, dont la valeur figée et morte dans le présent annonce et prophétise, compare et rabat analogiquement les préoccupations personnelles d'un ancien militant depuis lors mis hors jeu par le devenir même du monde.

6. Régine Robin, *op. cit.*, p. 54.

7. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993, p. 217.

Du militant au Soudan

De fait, le poids de l'histoire de *Méroé* semble être frappé d'un contemporain creux et stérile, où se mesurent un narrateur désabusé et le souvenir d'une jeune femme instantanée; un ici et un maintenant, Paris — méprisé puisque contemporain — et un ailleurs, le Soudan, qui est un autre temps, accueillant une profération solitaire et les souvenirs d'une révolte, d'une époque oubliée. L'enjeu représenté est d'échapper à la sécheresse de l'ère contemporaine en se créant un échec tragique à l'intérieur duquel l'auteur et le narrateur se trouvent curieusement liés. La nature tragique de l'événement donne ainsi un sens, puisque la brutalité de l'écrasement, contrairement à la dilution d'un dessein politique, suppose l'existence d'une force :

Écrire, écrire un roman, s'est imposé d'abord comme le moyen de réfléchir à l'expérience de la radicalité politique, d'autant qu'il y avait, au sein même de cette expérience, des forces — l'inquiétude secrète, le désir épique — qui pouvaient se reconverter, si j'ose dire, dans le champ littéraire⁸.

La résistance et le militantisme de l'auteur, se soumettant désormais à l'état d'un renoncement et d'une certaine résignation, survivent dans une écriture qui rend possible une autre forme de révolte — individuelle, sceptique et mélancolique — qui s'inscrit dans une pensée de l'inquiétude et de l'insatisfaction. Pour Olivier Rolin, les espoirs politiques des années soixante, notamment ceux d'une Gauche Prolétarienne à laquelle il a participé activement, ont disparu. L'optimisme ainsi dissous, il ne reste qu'à explorer les ruines : celles de Khartoum ou de Méroé, par exemple, où l'on aperçoit de réels vestiges, vestiges qui, en revanche, se diffusent également dans les civilisations occidentales déclinantes :

Les docks et les épaves de la Nile River Steamship Company s'enfoncent doucement sous moi, comme effacés par le mouvement de la Terre, et il me vient à l'esprit que si j'en ai fait mon hôtel des Menus Plaisirs, c'est peut-être parce que

8. Olivier Rolin, « Cette taoumachie avec les mots », propos recueillis par Yves Charnet, *Scherzo, Revue de littérature*, n° 18-19, octobre 2002, p. 7.

leur paysage délabré m'évoque confusément les ports en ruine de mon enfance. (*M*, p. 256)

Le roman de *Méroé*, c'est ce goût des cendres, c'est ce divorce grinçant entre un révolutionnaire et son époque actuelle, cette rupture du temps engagée depuis *Port-Soudan* (1994) et radicalisée dans *Tigre en papier* (2002).

La région isolée du Soudan, vue comme une source de fascination pour l'archéologue Vollender, conserve le temps dans un agglomérat d'objets non datés, ce qui semble contraire à l'Histoire. Ces populations semblent au narrateur produire des traces et exceller dans la momification de ce qui fait l'actualité, ne sachant pas décoder les écritures anciennes qu'elles imitent, ne connaissant pas non plus leur origine. L'abondance de ces traces et cette privation de l'origine répondent en quelque sorte à l'épuisement de la mémoire collective que l'on retrouve en Occident. Vollender évoque ainsi le souvenir de l'Allemagne de l'Est :

Vous savez l'unique raison qui m'attache au souvenir de ce pays fantôme dans lequel je suis né, et qu'on appelait la République démocratique? C'est qu'il a disparu sans rien laisser que des ruines dont les archéologues du siècle à venir ne pourront même plus retrouver les traces. (*M*, p. 86)

En ce sens, le Soudan semble être figé dans une temporalité immobile et s'absenter de sa propre contemporanéité en résistant aux mouvements de l'Histoire, alors que l'accélération du temps en Occident accumule les petites morts anonymes, passant d'échecs politiques à une infinité d'autres que l'on oublie aussitôt :

Eh bien, le Soudan, c'est le pays des dinosaures : une sorte d'astre mort où on trouve encore des pharaons quand l'Empire romain est déjà à moitié démolé par les Barbares. C'est comme si la RDA continuait à exister, à révéler Marx-Engels-Lénine-Staline au XXVII^e siècle, mettons : vous vous rendez compte? (*M*, p. 89)

Porté par l'art de la nuance et de l'ambigu, le roman *Méroé* parvient à inscrire les moments d'une histoire oubliée au coeur d'une écriture qui déterritorialise et arrache à l'enracinement, qui creuse un écart et rend

visible la perte, le manque. Les sables, les eaux du Nil et les ruines du Soudan et de l'Occident sont autant de figures qui montrent la dissolution de l'histoire, l'effacement des traces et des origines. L'isolement des peuples du Soudan, par exemple, est une image du temps contemporain, dans la mesure où il représente cet écart, cette rupture entre le passé, le présent et le futur. C'est donc dire que ce roman met en scène une conception du temps qui ne possède aucun passé ni origine, et que c'est dans la désarticulation de celle-ci que l'écriture rend possible une certaine continuité, un certain engagement. De cette façon, le travail du deuil du narrateur et les fouilles de Vollender, maintenus dans le mouvement volontaire d'une mémoire en excès et monomane, paraissent refermer le temps sur lui-même.

Rupture du temps et de l'avenir, rupture de l'héritage et des générations futures, le travail du deuil et de l'archéologie semble rendre les personnages prisonniers de leurs propres sédiments. On comprend par là que la privation d'un avenir et le refus d'une idée de postérité tendent à redéfinir, à leur manière, une inquiétude relative au temps dans lequel habite le sujet. Une inquiétude, puisque le flux insituable du temps, qui n'a ni commencement ni fin, ni endroit ni envers, entraîne avec lui l'idée d'une indistinction vis-à-vis des mouvements de l'Histoire et laisse le sujet sans héritage, ce dernier ne sachant plus qu'il reproduit de l'identique, du même. Et la réflexivité qui se retrouve dans le geste d'écriture du narrateur ouvre l'accès à une pensée de la littérature, de la temporalité et des rapports de l'individu à l'égard de son histoire :

La littérature, dit le narrateur, est tournée vers ce qui a disparu, ou bien ce qui aurait pu advenir et qui n'est pas advenu, voilà pourquoi les temps modernes, si épris d'un avenir sans mémoire, lui sont si hostiles (*M*, p. 96).

C'est ce goût pour les restes et cette obsession de la mémoire qui ouvrent la question de l'origine et du temps, en ce qu'ils montrent le désœuvrement qu'entretient le temps contemporain. En ce sens, la possibilité de la répétition dans l'écriture ouvre l'idéalité comme mémoire. Et c'est ce rapport réflexif au temps, cette écriture consciente du fait qu'elle garde en elle les éléments d'une histoire indépassable qui assurent la nature des tensions entre une subjectivité temporelle et une histoire plus vaste qui est à réécrire, dont *Méroé* révèle les nombreux mouvements et chutes.

Sébastien Roldan

Université du Québec à Montréal
Université Paris Ouest-Nanterre

Nous sommes plusieurs
commères à connaître
La Gloire des Pythre

Dans une livraison du *Magazine littéraire*, Gérard de Cortanze, commentant *Dévotions*, parlait en ces termes : « le sous-titre [de ce livre] pourrait être "La jeune fille et la mort", tant il raconte l'histoire trouble unissant les vivants et les morts¹ ». Cette préoccupation pour le rapport entre les trépassés (qui appartiennent au passé qu'on oublie) et ceux qui leur survivent n'a rien de neuf chez Richard Millet. Une large part de son œuvre romanesque, dès *La Gloire des Pythre*, se déroule en Corrèze, plus précisément à Siom, version littéraire de Viam, lieu de naissance de l'écrivain. L'objectif avoué est celui de faire l'histoire des marginaux, des laissés pour compte, des morts; de nommer, grâce à un singulier *sentiment de la langue*, « des ruines célèbres, des sanctuaires

1. Gérard de Cortanze, « La jeune fille et la mort », *Le Magazine littéraire*, n° 456, septembre 2006, p. 64.

peu connus, des sites qui n'avaient plus de nom dans aucune langue et que de vieux montagnards désignaient avec des rires muets² ». Il s'agit donc de relater la petite histoire, celle de la Province et de ses gens, qui, restés hors du temps, délaissés par l'époque, n'ont pas vécu le même vingtième siècle que celui exposé par les livres d'histoire.

En somme, par ce geste de Millet, l'histoire oubliée des Pythre réintègre le grand récit du passé, leur légende sera racontée dans le cadre d'un roman, c'est-à-dire sur le mode de l'imaginaire — ce qui n'est pas très différent, selon Régine Robin, de ce que font les historiens :

Le passé n'est pas libre. Aucune société ne le laisse à lui-même. Il est régi, géré, conservé, expliqué, raconté, commémoré ou haï. Qu'il soit célébré ou occulté, il reste un enjeu fondamental du présent. Pour ce passé souvent lointain, plus ou moins imaginaire, on est prêt à se battre, à étripier son voisin au nom de l'ancienneté de ses ancêtres. Que survienne une nouvelle conjoncture, un nouvel horizon d'attente, une nouvelle soif de fondation, et on l'efface, on oublie, on remet en avant d'autres épisodes, on retrouve, on réécrit l'histoire, on invente, en fonction des exigences du moment, d'anciennes légendes³.

Il s'agira pour Millet de faire — à côté de l'Histoire (avec un grand H), qui s'écrit en français — l'histoire de ceux qui s'expriment en patois limousin, langue mourante, celle des pauvres bougres sans importance, spectres du passé; de montrer le siècle des gens de la province française; de dire un héritage qui est en voie de disparition; de raconter ce qui s'est trouvé marginalisé par le XX^e siècle, autrement dit ce que les autorités officielles ont tu, ou enterré avec les morts, ou tout simplement ignoré⁴.

2. Richard Millet, *Le sentiment de la langue, mélange*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Recueil », 1986, p. 12.

3. Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003, p. 27.

4. Bruno Vercier fait l'éloge de « l'ethnographie épique d'un Richard Millet restituant la mémoire du siècle dans la collectivité paysanne de haute Corrèze » (Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « La Bibliothèque Bordas », 2005, p. 375.)

Noble projet! Mais comment faire, si on n’y était pas? Rappelons que Millet naît en 1953 : il convoquera donc les souvenirs des quelques témoins qui voudront bien se prêter à la remémoration nécessaire. Il lui faudra recourir à des documents et à des témoignages qui constitueront les sources de son savoir. Le voilà en plein travail d’historien, si on se fie à Krzysztof Pomian⁵. Sous cet angle, l’hypothèse qui orientera notre réflexion peut se formuler de la façon suivante : campé dans l’objectif de faire acte d’histoire, le projet d’écriture de Millet requiert pourtant la pratique de certaines opérations qui ne sont pas permises à l’historien traditionnel, d’où la précarité de l’instance narrative dans *La Gloire des Pythre*.

En premier lieu, notre analyse interrogera le rapport filial déployé dans le roman et fera ressortir la conception résolument littéraire du temps qu’instaure Millet pour raconter la légende des Pythre. Une fois le temps Pythre esquissé, nous sonderons cette curieuse instance narrative dont la surprenante polyphonie va de mutation en mutation et a partie liée avec la gloire des personnages. Il en résultera une meilleure compréhension de la pratique narrative propre à *La Gloire des Pythre*, mais aussi entreverrons-nous la perspective d’un traitement spécifiquement littéraire de matériaux historiques. À travers tout cela, restera en filigrane, fidèle compagne, l’odeur des morts qui dans ce roman vient hanter les vivants, les exciter, les alourdir, les écœurer, les réjouir.

Le temps Pythre

Au cœur du roman de Millet se trouve la famille Pythre, dynastie somme toute courte (trois générations), dont les membres éminemment bizarres

5. Son essai intitulé *Sur l’histoire* affirme avec force la séparation entre mémoire et histoire. Pour Pomian, l’étude de données médiates appartient à l’histoire. L’historien se penche sur des savoirs qui sont à distance (dans le temps et dans l’espace), sur des données provenant de témoins, dont le rapport à l’objet ou l’évènement qu’ils revisitent par la mémoire est sans intermédiaire. Voir Krzysztof Pomian, *Sur l’histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1999, p. 313-321. Afin d’appuyer davantage sur le divorce entre ces deux façons de plonger dans le passé pour se le représenter, ajoutons, avec François Hartog, que « si les historiens ont toujours eu affaire à la mémoire, ils s’en sont toujours méfiés ». (« Temps et histoire », *Annales HSS*, n° 6, novembre-décembre 1995, p. 1228.)

seront singularisés par la communauté de Siom. Les Pythre — leur nom le dit déjà — feront l'objet du comméragé et des railleries partout où ils iront durant les années de leur *Gloire*.

S'intéressant à un autre roman du cycle milletien, Maïté Snauwaert a montré que Millet accomplit, dans *Ma vie parmi les ombres*, une biographie trans-familiale et trans-générationnelle que seule la littérature peut réussir : « le vrai dernier né de cette famille est le roman lui-même⁶ ». L'idée de l'arbre généalogique appartient sans doute en propre aux sagas familiales de la littérature, mais elle rappelle en particulier le naturalisme zolien des *Rougon-Macquart*, dont l'influence se fait sentir parfois presque explicitement dans *La Gloire des Pythre*. Si une analyse en profondeur des rapports intertextuels existant entre ces deux œuvres nous apparaît des plus fécondes, à commencer par la reprise de la figure de l'aïeule infidèle, nous nous limiterons, pour les besoins de notre propos, à une rapide comparaison : Zola donne à lire la destinée rocambolesque des deux branches de la famille, la légitime (les Rougon) comme l'illégitime (les Maquart), tandis que Millet n'offre que la lignée d'André Pythre, fils illégitime que l'aïeule a terré au fin fond de la région. *La Gloire des Pythre* ne s'occupe vraiment que des marginaux :

Nous étions bien de pauvres bougres, vivions à l'écart de tout et peut-être de nous-mêmes, qui ne savions plus quoi faire pour essayer de tuer un *temps* contre lequel nous ne pouvions rien et qui nous mangeait le cœur : [...] le *siècle* était déjà entamé, avait déjà commencé à tourner, là-bas, au-delà des hautes neiges, et [...] ne tenait aucun compte de nous, même quand nous franchissions le seuil de l'école, de l'église ou de la *mairie*⁷.

Ce triumvirat institutionnel formé par l'Église, l'État et l'école revient souvent dans le roman et paraît être synonyme des mots *temps* et

6. Maïté Snauwaert, propos recueillis le 4 novembre 2006 à l'occasion de sa communication « Les généalogies imaginaires de Richard Millet », présentée dans le cadre du colloque *Pouvoirs de l'imaginaire : paroles, textes et images*, tenu à l'Université du Québec à Montréal les 2, 3 et 4 novembre 2006.

7. Richard Millet, *La Gloire des Pythre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 48-49, nous soulignons. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *GP*.

siècle; curieusement, tous ces termes désignent ici ce qui est extérieur à Siom (lieu de l'action) et extérieur au destin des Pythre (personnages principaux); tous ces termes renvoient à ce qui appartient à la grande histoire; bref, à ce qui ne relève pas de ce que l'on raconte dans *La Gloire des Pythre*. Parmi les nombreuses occurrences où le temps ou ses trois principales institutions sont rapportés être hors champ, retenons-en une où, durant l'Occupation française, la narration précise :

Le grand Pythre ne bougeait plus de chez lui [...]. Il murmurait — c'était du moins ce qu'on croyait entendre — qu'il attendait la fin de la guerre, que ça ne le concernait pas, qu'il avait donné, qu'il avait des projets. Nous ne nous en sommes pas souciés : à Siom, nous étions hors du temps. (*GP*, p. 196)

Il semble bien que le temps officiel et abstrait des historiens (représenté ici par la Guerre et ailleurs par l'Institution) ne concerne pas les gens de Siom. Leur temps à eux est d'une matérialité palpable; on le traverse, on le sent passer, on le touche. Sylviane Coyault commente :

La temporalité apparaît rarement comme une donnée abstraite, désubstantialisée : mieux que par les dates elle s'éprouve dans les êtres et les choses, dans la rotation des saisons et les variations du jour. Tout concourt ainsi à rendre la durée sensible [...]. La temporalité est également indissociable du « temps qu'il fait »; en ce sens [...], le paysage de province est, autant qu'un lieu, du temps donné à voir⁸.

Que dire alors de la logique interne du roman, qui lui se déploie de façon à peu près chronologique, allant du tournant d'un siècle jusqu'à sa fin, sans cassure majeure, sous l'autorité narrative d'un *nous* apparemment omnipotent, dépositaire de tous les savoirs?

En réalité, le lecteur s'aperçoit rapidement que le temps est une donnée instable et fluctuante : anamnèses, ellipses, ruptures, accélérations, détours et retours sont tous au rendez-vous, la narration faisant usage de ces procédés au gré des histoires racontées. Qui plus est, si l'instance

8. Sylviane Coyault, *La Province en héritage : Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 396, 2002, p. 195.

narrative (*nous*) subit la lente tyrannie des ans, se sent oubliée par ce temps qui avale tranquillement le siècle et échappe aux hommes, André Pythre, à l'inverse, entend arraisonner le temps à ses desseins. Il parviendra à le faire plier à de multiples reprises et de diverses façons, la plus éloquente survenant au moment de sa mort : lors de célébrations bien arrosées, Pythre se trouve grièvement blessé, victime d'une ruade de vache; quelques verres plus tard, on fait venir un médecin (figure d'autorité institutionnelle) qui, lui-même ayant avalé beaucoup de rhum, établit sur le champ un certificat de décès — avant même le trépas du moribond : « Il est foutu. Alors un peu avant ou un peu après... » (*GP*, p. 273), conclut-on alors.

Sans doute est-ce cette capacité de triturer, de comprimer ou de distendre les temps, cette volonté d'intégrer le siècle malgré sa « maudissure » et sa démarche boiteuse (qui lui fait mériter son patronyme [*GP*, p. 119]); sans doute est-ce cela qui, plus que toute autre de ses caractéristiques, détache Pythre du reste des Siomois aux yeux du *nous* narratif. De là provient aussi le côté sombre, diabolique et fascinant de sa lignée, qui la fait entrer dans la légende. Force est de le reconnaître : la conception du temps qui se déploie à l'intérieur de *La Gloire des Pythre* favorise la mythification, admet la magie du récit, concourt à activer la mémoire. Un temps moins historique que mythique, pleinement littéraire, qui avance non pas de façon droite et linéaire, mais alambiquée, trébuchant çà et là, dansant, boitant, comme Pythre.

Qui est « nous »?

Si le temps est une figure suspecte dans ce roman historique, il en va de même pour l'instance narrative, pourtant homodiégétique et à la première personne. Loin d'être autoritaire et effacée, la narration de *La Gloire des Pythre* n'est ni digne de confiance, ni pleine, ni unanime, ni franchement crédible. À l'opposé de la narration *minimale* ou *transparente* qu'attribue Genette au récit réaliste, elle donne dans une forme de réalisme magique.

Au départ, le lecteur peut se demander à qui correspond ce *nous* narrateur, témoin oculaire privilégié qui ne prend pas pour autant part à

l'action. Rapidement toutefois, on s'aperçoit que cette quête est vide de sens, car les points de vue adoptés sont multiples et mouvants : « Alors, roman polyphonique? Oui, mais pas au sens du dialogisme où l'entendait Bakhtine puisque nous assistons plutôt à un long soliloque. À travers toutes ces voix, c'est toujours la même parole qui se poursuit⁹. » À la fois individuels et collectifs, les points de vue dans *La Gloire des Pythre* combinent ou recombinent les propos de personnages ou de collectivités, groupuscules le plus souvent inidentifiables, au nombre rarement chiffrable; on passe de la focalisation externe à interne, on convoque la transcription directe (quelquefois avec guillemets, d'autres fois sans) et la reprise indirecte ou indirecte libre des propos de certains personnages, etc. Tous les moyens sont employés, tous les points de vue sont permis, tous les changements sont admis, toutes les conjectures sont reçues.

Il faut encore souligner, outre l'omniprésence des marqueurs de doute, que le *nous* exerce abondamment sa fonction « testimoniale » (pour reprendre la terminologie de Genette). À maintes reprises la narration explique d'elle-même son fonctionnement ou atteste sa propre origine. Ainsi, quelques pages après avoir raconté en détail la mort de Pythre, elle révèle ses sources :

Les Raulx avaient donc vu mourir André Pythre. Ils buvaient, attablés chez Berthe-Dieu, comme ils n'avaient jamais bu de leur vie, sachant qu'ils ne pouvaient repartir comme ça, sans avoir raconté plusieurs fois l'affaire, avec l'arrogance sombre des grands buveurs, des détenteurs de vérités. Et nous les écoutions, respirions cette odeur lourde de vin, de tabac, de vaches, de feu humide, de sous-bois, de linge malpropre, nous nous étions mis à boire, sinon pour fêter ça, du moins nous en pénétrer, laisser s'accomplir à grand bruit la légende selon les voix mêlées d'Albert et d'Étienne Raulx, tandis que Marcelle, la soeur, opinait du chef [...]. On écouta cela jusqu'au milieu de la journée. (*GP*, p. 274)

À ce moment précis du roman, le *nous* correspond peu ou prou aux quelques saoulons qui se trouvaient déjà à la taverne de Berthe-Dieu; mais rapidement ce nombre va fluctuer :

9. *Ibid.*, p. 37.

Bientôt nous fûmes tous là, ceux de Siom, bien sûr, puis ceux des hameaux et des fermes où le bruit de sa mort venait de se répandre on ne savait comment, comme la légende que nous raclions, d'abord dans la cuisine de la Berthe, ensuite, et bien que ce ne fût pas dimanche, dans la salle du restaurant, puis sur la petite terrasse et sur la place où l'on voyait même arriver ceux qui ne sortaient jamais de leur trou [...], eux aussi entrés dans la lente geste de Siom et dans la fin des temps [...], arrivés les uns après les autres, sans qu'on leur ait rien dit ni qu'ils sachent pourquoi, n'ayant suivi nulle autre étoile que ce désir obscur d'aller jusqu'à Siom, comme pour une victoire ou une fête, entendre une vérité heureuse, au son des cloches que les gamins, sans attendre l'ordre, faisaient sonner à toute volée, les yeux brillants, les lèvres retroussées par la joie furieuse des grands jours, soulevés, eux aussi, par cette parole qui prenait source chez Berthe-Dieu, innombrable, en patois ou en français, le plus souvent dans les deux en même temps et surtout dans ce bruit qui rôde au fond des langues et qui est, au-delà des mots et de ce qu'ils disent, le vrai bruit de gloire — celle d'André Pythre et des siens, eût-elle, cette gloire, pour seul éclat sa noirceur et notre liesse. (*GP*, p. 275-276)

Ce passage illustre à merveille que ce sont les ouï-dire, les bavardages, les confabulations et autres potins qui forment la matière du récit. De plus, il montre comment s'est construite la gloire de cette famille, les légendaires Pythre, ces singuliers personnages devenus mythes dans la clameur populaire.

Finalement, le *nous* de La Gloire des Pythre est une entité qui grossit, s'accapare les péripéties des Pythre sur le mode du commérage, récupère les voix officielles du médecin et du notaire, reprend les versions canonisées par les conteurs les plus habiles du village, comme elle reprend aussi les versions mineures, témoignages d'étrangers passant par Siom, déclarations suspectes de gens intéressés, médisances jalouses... cela donnant parfois lieu, du coup, à d'irréconciliables contradictions¹⁰,

10. L'exemple le plus frappant est celui du couteau que plante André Pythre dans la main de son fils Amédée, la clouant à la table familiale lors d'une dispute à Siom, le tout, conté au *nous* habituel. Plusieurs chapitres plus loin, au moment des noces de Médée, la narration présente une tout autre version des faits, sans même les commenter : « chacun se dis[ait] que ni Denise ni Médée n'aurait pu rêver meilleure union – eût-elle pour seule gloire les prétendus faits d'armes du sous-lieutenant Pythre [Médée] qui n'en avoua, ce jour-là, pendant le repas, qu'un seul : comment il avait arraché la baïonnette d'un Viet qui lui avait cloué la main à un arbre et eût fait pareil pour l'autre si... » (*GP*, p. 317)

et ne s'en émouvant pas pour autant : « si [on] savait la vérité, [on] avait trouvé qu'elle en valait bien d'autres » (*GP*, p. 317).

Qui se cache vraiment derrière ce *nous*? Tous et personne, à la fois. Car, au fil des phrases, le conglomérat d'âmes se transforme constamment. Au fur et à mesure qu'il se constitue, page après page, et qu'augmente ou diminue son nombre d'âmes, il se défait, se désarticule et se destitue pour mieux ensuite se reconstituer, sous une nouvelle identité tout aussi collective, tout aussi mobile et cancanière que la précédente, tout aussi mue par le désir de connaître et de conter tout ce qui se dit ou s'est dit des Pythre... Elles sont plusieurs commères à connaître *La Gloire des Pythre*. Et le *nous* chargé de la raconter forme un tout précaire, jamais identique à lui-même.

Histoire et narration : l'odeur du commérage

Pourquoi employer une instance narrative si problématique, si délicate? Pour répondre à cette question d'ordre littéraire, une brève incursion en historiographie est requise.

Dans *Sur l'histoire*, Krzysztof Pomian constate l'« incurable hétérogénéité épistémologique, philosophique, esthétique, littéraire¹¹ » des pratiques de l'histoire. Il leur impute la crise d'une « histoire universelle » dont les formes traditionnelles ne parviennent pas à « intégrer un temps de plus en plus long et un espace effectivement planétaire, habité par une multiplicité de cultures¹² ». En réponse à l'impossible totalisation du monde, les historiens de la nouvelle histoire abandonnent l'ambition de synthétiser tous les différents apports dans une histoire unique¹³; dorénavant chacun pratique ses travaux sur de plus modestes chantiers, ne défriche avec ses outils que des parcelles de terrain, par souci de vérité, mais aussi pour laisser à d'autres le soin d'entamer à leur guise les coins inexplorés... tout en sachant que le labeur combiné de tous les historiens

11. Krzysztof Pomian, *op. cit.*, p. 404.

12. *Ibid.*, p. 114-115.

13. *Ibid.*, p. 398.

du monde ne donnera jamais de fruit impérissable. Travail toujours à recommencer dont « l'on ne saurait [...] parler au singulier », selon Pomian : « Il y a plusieurs écritures de l'histoire, si différentes l'une de l'autre que l'on aurait bien de la peine à leur trouver une quelconque unité stylistique ou narrative¹⁴. » L'échec d'une voix totalisante et la multiplication des voix force à parler pluriel, en polyphonie, ce qui pour l'instant constitue l'apanage exclusif de la littérature. Parallèlement, du côté de la littérature contemporaine, Marie-Pascale Huglo évoque la difficulté que comporte le désir de « contenir narrativement un matériau hétérogène¹⁵ » à l'aide d'une entité à perspective unique (qui souvent s'incarnera textuellement par la première personne du singulier); Huglo souligne de même « les tentatives (souvent les échecs) de la voix pour "jointoyer" toutes les voix qui la composent¹⁶ ».

Autrement dit, dans *La Gloire des Pythre* Millet court-circuite le difficile projet d'unifier sous une seule voix narrative une pluralité hétéroclite et dispersée de voix; il substitue au *je* ou au *il* anticipés un *nous* qui correspond très précisément à la multitude inhérente au matériau d'origine. Car ce sont bien les oui-dire, les confabulations, les bavardages, les cancans, le papotage, les railleries et la médisance qui constituent la matière première du roman. Et le commérage, comme l'odeur puissante et persistante des morts dans *La Gloire des Pythre*, va s'immiscer partout, dans les interstices et la béance des faits, va raviver d'anciens émois, étouffer les ambitions et exciter les désirs des vivants, s'atténuer par moments pour revenir de plus belle.

La source historique relève ici de la tradition orale et de ce qu'on appelle la « mémoire collective », et pour cela il demeure nécessairement une archive approximative, que l'on peut opposer à l'archive écrite (ou matérielle) qui constitue l'apanage de l'historien ou de l'archéologue

14. *Ibid.*, p. 402.

15. Marie Pascale Huglo, « Voix et narration », Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville [dir.], *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2004, p. 15.

16. *Ibid.*

traditionnels¹⁷. Le traitement spécifiquement littéraire que Richard Millet a réservé à cette matière, caractérisé par le discord du temps comme du sujet énonciatif, dans une poétique de l'incertitude où le doute traverse la narration, semble être le seul qui sache faire honneur à un projet aussi « oxymorique » que l'est la volonté de se remémorer les oubliés. « C'était ce qu'on disait, mais peut-être tout ça fut-il moins romanesque, plus bref, plus mesquin » (*GP*, p. 338-339), commente la narration à son propre égard.

La fiction est la seule façon de raconter l'épars du monde. À la suite de Maïté Snauwaert, on peut supposer que c'est le caractère oral et communautaire de ce savoir qui le rend pluriel, grouillant et contradictoire¹⁸. Dominique Viart, à propos de l'éthique littéraire de la *restitution* en général, abonde en ce sens, mais élargit le champ à l'ensemble des productions narratives qui se basent sur des faits documentés :

Les récits que l'on échafaude à partir de documents demeurent lacunaires : il faut construire des hypothèses, imaginer. La plupart de ces textes font la part de l'incertain, déploient des conjectures, proposent plusieurs versions possibles d'un même événement. Ils affichent leurs hésitations, quand la littérature des générations antérieures se voulait plus assertive¹⁹.

Forcément, toute reconstitution d'une réalité s'édifie à partir de blocs de documents historiques (qu'ils soient de tradition orale ou écrite, matériels ou mémoriels, reconnus ou contestés) et requiert l'hypothèse et l'imagination comme mortiers, pour combler les interstices. La conscience aiguë qu'en ont les écrivains et les historiens d'aujourd'hui explique la présence explicite et textuelle du doute chez eux.

Mais alors, qu'est-ce qui distingue le roman historique de Richard Millet de la monographie d'un historien comme Pierre Nora (ou tout autre tenant de la « nouvelle histoire²⁰ »)? Bien que les deux en viennent à

17. L'historien peut aussi, notamment en histoire sociale, se servir de sources orales.

18. Maïté Snauwaert, *op. cit.*

19. Dominique Viart, « Récits de filiation », Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, *op. cit.*, p. 92.

20. Voir Jacques Le Goff et Pierre Nora [dir.], *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1974, 3 vol.

narrativiser l'épars du monde, à la lecture il n'y a aucun doute possible : *La Gloire des Pythre* reste un objet davantage littéraire qu'historique. C'est dans l'écriture que se joue donc cette nuance importante : si l'écrivain et l'historien travaillent avec des matériaux semblables (lacunaires, polyphoniques, contradictoires), leur besogne est différente. En effet, l'écriture dans *La Gloire des Pythre* va reconduire la pluralité irréconciliable de son matériau en confiant à une multitude de perspectives enchevêtrées la tâche de donner à lire le récit.

Un tel jeu de perspective différencie le travail de Millet de celui de l'historien. Ce dernier peut se prévaloir d'un point de vue dont il reconnaîtra le biais, mais il voudra tenir sa posture, son angle d'attaque, jusqu'au bout de son ouvrage; qui plus est, il évitera scrupuleusement de se contredire. À cet égard, Krzysztof Pomian est catégorique : le rôle de l'historien « le conduit inévitablement à se donner un point de vue²¹ ». À l'inverse, le texte de *La Gloire des Pythre*, ce document qui organise et unifie les divers matériaux sous une trame narrative, présente (on me pardonnera cet oxymore) *un point de vue pluriel* : une constellation de perspectives. Aussi vaut-il la peine de noter, avec Marie-Pascale Huglo, que

l'oralité traditionnelle, qui fonde la circulation mémorielle du récit, s'oppos[e] moins alors à la culture de l'imprimé qu'à un « appareil » de vision — la perspective — capable de totaliser « le sens d'une vie » à partir d'une conscience (subjective, omnisciente)²².

Chantons en chœur le mythe

Bien sûr, la difficulté de contenir narrativement, par l'adoption d'une perspective, des données incurablement hétérogènes s'accroît si l'on vise une facture réaliste. Or, « la visée réaliste est inséparable de l'histoire²³ »,

21. Krzysztof Pomian, *op. cit.*, p. 380. Par exemple, dans ce panorama transhistorique des pratiques historiennes qu'il a intitulé *Sur l'histoire*, Pomian montre la pluralité irréductible et le caractère nécessairement contradictoire de la vérité historique, tout en conservant sa distance par rapport à elle et en se gardant de tout désaveu. Pour lui, le rôle de l'historien est « d'abord d'établir les faits conformément aux règles de la critique historique et ensuite d'essayer de les comprendre » (p. 379-380).

22. Marie-Pascale Huglo, *op. cit.*, p. 13.

23. Krzysztof Pomian, *op. cit.*, p. 86.

affirme Krzystof Pomian, d'où sans doute le penchant des traités d'histoire pour l'omniscience. N'y sont pas admises les contradictions, ni la magie, ni les rumeurs, ni le reste des figures du temps que la narration effacée de l'écriture réaliste évite pour accentuer son « effet de réel ». Voilà toutes des pratiques auxquelles s'adonne sans vergogne *La Gloire des Pythre*. Même la perspective y perd sa plénitude stable : « Tout ça, et le reste, cette vie, cette légende, nous avons eu nos yeux pour le voir, nos oreilles pour l'entendre; ou nous l'avons imaginé — ce qui revient au même. » (*GP*, p. 22) Car la précarité du *nous* s'affirme à même le texte, comme celle du temps d'ailleurs, au risque de mettre en péril la crédibilité du récit. Cependant, comme le fait remarquer Jean-Yves Laurichesse, « Richard Millet nous fait [...] entrer dans un espace géographique et poétique, qui n'est déjà plus exactement le plateau de Millevaches²⁴ » et est devenu « la grande table de pierre où naissent les rivières et où les vents façonnent les visages aussi sûrement que les travaux et les songes » (*GP*, p. 78-79). Une fois unifiés par la trame narrative de *La Gloire des Pythre*, les commérages se magnifient et prennent les dimensions du mythe et peuvent dès lors transcender les impératifs narratologiques usuels.

Quelle raison peut motiver un tel choix narratif chez Millet? Ici, notre hypothèse de départ se confirme, car cette précarité, constitutive du roman à l'étude, contribue à le démarquer non seulement des traités d'histoire traditionnels, mais des travaux des tenants de la nouvelle histoire. Allant plus loin, par-delà toute volonté de mythifier le récit grâce à la figure du chœur qu'elle réinstaure, *La Gloire des Pythre* combine mémoire et histoire sous une forme qui nous apparaît inédite.

Richard Millet a le mérite de réserver à un substrat forcément hétérogène un traitement qui tire parti de sa pluralité. Loin de nous faire plonger dans un passé nostalgique, cette stratégie joue pour beaucoup dans l'effet de singularité d'une écriture comme la sienne, qui multiplie les références : antiques, si l'on songe au chœur; mais bibliques aussi, dont

24. Jean-Yves Laurichesse, « Richard Millet : le lieu et les voix », Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre [dir.], *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 206.

l'homonymie de Siom et Sion²⁵ est sans doute l'élément le plus évident; sans oublier la langue de Millet, qui selon Dominique Viart rejoint parfois, « dans sa scansion et ses reprises litaniques, une sorte de cantique ou de verbe inspiré²⁶ ». D'autres références bibliques apparaissent encore à travers le tissu du texte au moment de la mort de ce Pythre immortel, évènement dont le bruit se répandra comme la Bonne Parole de Dieu²⁷ :

Le brigadier entendait verbaliser Étienne Raulx pour avoir transporté illégalement un cadavre et l'avoir exposé à la vindicte publique; à quoi le grand Étienne ne comprenait rien, se mettant en colère tentant de démontrer que ce n'était pas un cadavre mais André Pythre, et qu'André Pythre ne pouvait être mort, même s'il n'était plus en vie. (*GP*, p. 277)

Voilà un passage que l'on peut, d'après notre analyse, qualifier de mise en abyme. L'odeur des morts traverse le roman, elle est celle, en définitive, qui rappelle les morts à la vie en forçant les vivants à prendre conscience des disparus. « Oui, je crois que je me rappelle, dira un fossoyeur un an après la mort du dernier des Pythre : le cercueil était cassé, et le gars puait comme le diable. » (*GP*, p. 380)

25. Sur l'homonymie Siom/Sion, voir *ibid.*, p. 209-210.

26. Dominique Viart, « Récits de filiation », *op. cit.*, p. 98.

27. Nous renvoyons aux pages 274-276 du roman, citées plus haut.

Vicky Pelletier

Université du Québec à Montréal

Mémoire de la classe ouvrière et
utopie de la littérature.

Daewoo de François Bon



Ecrivain français né en Vendée en 1953, François Bon a une formation d'ingénieur mécanique et a longtemps travaillé dans l'industrie aérospatiale et nucléaire, en France et à l'étranger. Depuis 1982, année de la parution de son premier roman, *Sortie d'usine*, publié aux Éditions de Minuit, il se consacre pleinement à l'écriture, ayant réussi à sortir, littéralement, de l'usine. À ce jour, il a publié plus de vingt livres chez de grands éditeurs français (Minuit, Fayard, Gallimard, Seuil, Verdier), romans, récits, essais sur les ateliers d'écriture, sur Edward Hopper, les Rolling Stones et Bob Dylan.

De *Sortie d'usine* à *Daewoo*, en passant par *Décor ciment* et *Temps machine*, François Bon a consacré plusieurs de ses textes au monde des usines, à la vie des travailleurs, aux paysages industriels laissés à l'abandon, aux ruines témoignant des transformations d'un monde où les grands champs cultivés ont été remplacés par des stationnements et où

les ouvriers ont laissé leur place à des robots de plus en plus sophistiqués. « L'univers de François Bon est une gigantesque machine cassée¹ », écrit ainsi Michel P. Schmitt. Dans *Temps machine*, Bon compare déjà les sonorités de ses phrases asyntaxiques, à la limite de la lisibilité, aux bruits assourdissants de l'usine : « La revanche qu'on voulait de mots et d'une langue qui ressemble à tout ça, les bruits, le fer et l'endurcissement même, un travail de maintenant fort comme nos machines² ».

Mémoire de la classe ouvrière

Dans *Daewoo*, paru en 2004 chez Fayard, Bon évoque le drame vécu par des travailleurs, mais surtout des travailleuses, qui se sont retrouvées sans emploi à la suite de la « relocalisation » des usines françaises de la multinationale coréenne Daewoo, déménagées en Pologne et en Chine une fois les subventions du gouvernement français épuisées. À travers le portrait d'une région ruinée, économiquement et humainement, il entreprend de sauvegarder la mémoire de la classe ouvrière grâce à la littérature : « Si les ouvrières n'ont plus leur place nulle part, que le roman soit mémoire », écrit-il ainsi sur la quatrième de couverture du roman. Comme l'écrit Philippe-Jean Catinchi : « François Bon poursuit avec *Daewoo* sa quête d'une humanité en voie de dissolution. Quand l'écrivain rend compte, de paysages dévastés en vies brisées, c'est la mission de la littérature qui se joue³. »

Daewoo se présente sous la forme de l'enquête : « Et laisser toute question ouverte. Ne rien présenter que l'enquête⁴ ». Dès *Sortie d'usine* et par la suite dans *Limite*, *Décor ciment*, *Temps machine* et maintenant dans *Daewoo*, François Bon a porté son regard sur les transformations sociales qui touchent les ouvriers. L'exergue du roman, « et là commençay

1. Michel P. Schmitt, « François Bon », notice de l'*Encyclopédie Universalis*, <http://www.tierslivre.net/arch/universalis.html> (29 septembre 2007).

2. François Bon, *Temps machine*, Paris, Verdier, 1993, p. 94.

3. Philippe-Jean Catinchi, *Le Monde des Livres*, 9 septembre 2004, p. 1.

4. François Bon, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004, p. 290. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *D*.

à penser qu'il est bien vrai ce que l'on dit, que la moitié du monde ne sçay comment l'autre vit » (*D*, p. 7), tirée du *Pantagruel* de Rabelais, fait écho à celle de Rilke qui ouvrait *Temps machine* : « Chaque mutation du monde accable ainsi ses déshérités, ne leur appartient plus ce qui était et pas encore ce qui vient⁵. »

Dès la première phrase du roman, Bon annonce clairement ses intentions : « Refuser. Faire face à l'effacement même (*D*, p. 9). » Ce qu'il refuse, c'est que l'histoire personnelle de ces travailleuses disparaisse des mémoires, de l'Histoire. Il veut sauver de l'oubli leurs souvenirs, leur redonner une parole qu'elles n'ont par ailleurs jamais eue : « Vouloir croire que tout cela qui est muet va dans un instant hurler. » (*ibid.*) Pour ce faire, il visite pendant plusieurs mois la région de la Fensch en Lorraine où se trouvaient les usines; il entre dans celles-ci alors qu'on liquide la marchandise et qu'on s'apprête à déménager les chaînes de montage vers d'autres endroits du monde. Il interviewe les anciennes travailleuses, qui peinent à se retrouver du travail. Ce projet devait mener à la création d'une pièce de théâtre, qui a effectivement été présentée en 2004, au festival d'Avignon et par la suite au Centre dramatique national de Nancy, mais il a rapidement dépassé la seule mise en scène théâtrale : « Il s'agissait au départ de jouer, ici même, une pièce de théâtre. Et puis, à cause des visages, pour la densité des mots en partage, je décide d'écrire », écrit-il encore dans sa présentation de l'œuvre. On retrouve par ailleurs le texte de la pièce dans le roman, qui recoupe, et même répète par moments, les détails entourant la fermeture des usines et les rencontres avec les femmes qui ont été mises à pied.

Si le roman de Bon n'a rien à voir avec le travail journalistique, tout ce que l'auteur connaît de Daewoo au départ, il le doit d'abord et avant tout aux médias :

De Daewoo, la première fois que j'étais venu sous le nom découpant fièrement le ciel, d'abord je disposais de quoi : une photo de journal, un instant de télévision avec ce même bâtiment maintenant devant moi identique à tant d'autres, et

5. François Bon, *Temps machine*, *op. cit.*, p. 7.

trois secondes d'un intérieur entrevu avec des machines, l'image d'un feu de palettes en travers du portail, puis évidemment un visage qui parle en gros plans, mais ces mots de télévision et de journaux on les reconnaît d'avance à mesure qu'ils sont dits. (*D*, p. 11)

Très rapidement, ceux-ci se sont désintéressés de la situation, laissant les travailleuses à leur sort, dans l'oubli qui ne peut être surmonté, recherche constante de la nouveauté médiatique oblige. Géraldine Roux, une des travailleuses interviewées, collectionne précieusement les articles de journaux qui parlent de Daewoo : « J'ai commencé tard, à découper les articles de journaux. C'était la première fois qu'une copine a dit : – Tiens, dans *l'Est Rép'*, ils parlent de nous. Puis j'ai continué. » (*D*, p. 105) Ces articles, elle les affiche d'abord sur le babillard de l'usine. Maintenant que ce n'est plus possible puisque l'usine est fermée, elle les garde précieusement dans des cahiers achetés chez Leclerc. D'ailleurs, il y a de moins en moins de coupures à classer : « Vous croyez qu'on parle de nous beaucoup, maintenant? Vous croyez qu'on s'en souvient, seulement, de Daewoo? Mes ciseaux sont prêts, mais plus rien à découper ni à coller. » (*D*, p. 234) Face au réel, les mots vides du style journalistique perdent de leur consistance :

Il suffisait d'arrêter la voiture et de marcher cent mètres à pied, soudain ce qu'on a reçu par les images et les mots des journaux bute dans la réalité immédiate, où nous n'avons plus de mots ni d'images ni plus rien de certain. (*D*, p. 13)

Le roman compte quarante-neuf chapitres de quelques pages chacun, alternant entre détails factuels entourant la fermeture des usines, visites de l'auteur dans la région et dans les usines vidées, impressions personnelles, témoignages des travailleuses et pièce de théâtre. Le livre prend moins la forme de fragments ou de mosaïque que de la fracture, dont l'auteur a pour objectif avoué de rendre compte : « Des fractures courent la surface du réel et la délitent. Alors convoquer cette diffraction des langages, des visages, qu'on a, toutes ces semaines, accumulés » (*D*, p. 12).

La fermeture des usines Daewoo

Que s'est-il donc passé en Lorraine au début des années 2000? D'abord, il faut rappeler que cette région a longtemps compté de nombreuses aciéries. Dans les années 1970, une crise sévère affecte ce secteur, menant à la fermeture de la plupart d'entre elles. Ainsi, le nombre de sidérurgistes passe de vingt-quatre mille en 1955 à trois cent dix aujourd'hui. Lorsque Daewoo, compagnie qui œuvre dans le domaine de l'électronique, des électroménagers et des automobiles, cherche à s'implanter en Europe à la fin des années 1980, la France l'accueille à bras ouverts et lui offre de faramineuses subventions et exemptions de taxes. Les trois usines de Daewoo s'établissent ainsi à l'ombre du symbole de cette ère révolue, le haut-fourneau de l'aciérie d'Uckange, classé monument historique, peut-être moins pour garder une trace du passé que parce qu'il était trop dispendieux de le démolir :

Les trois usines Daewoo sont presque en ligne droite, sur la route à quatre voies qui relie Metz et Thionville au Luxembourg via Longwy, à travers la vallée de la Fensch, autrefois ponctuée des grandes aciéries et maintenant juste une survivante ou, comme le haut fourneau d'Uckange froid depuis douze ans, l'imposante ruine figée qui témoigne de l'époque où toute cette vallée vivait de la transformation du fer en acier (*D*, p. 15).

En septembre 2003, François Bon rencontre Géraldine Roux, qui revient sur l'implantation de Daewoo et parle de son président : « Chairman Kim arrive en France. Création de l'usine de fours à micro-ondes Villers-la-Montagne en 1987 : payée à 33% par Bruxelles. Il promet à l'époque cinq usines, et plus de 1 500 emplois. » (*D*, p. 240-241) Mais la lune de miel ne durera pas longtemps :

En 1998, le groupe Daewoo décide de liquider trente-deux de ses quarante-sept usines dans le monde. Les trois usines de la Fensch ont été payées par les subventions publiques, au motif de redonner du sang et du travail à une région exsangue depuis qu'on en a terminé avec les aciéries et la mine [...]. On estime à 35 millions d'euros les subventions publiques versées à Daewoo (*D*, p. 18-20).

En 2002, on annonce finalement la fermeture définitive des trois usines, à Fameck, Villers-la-Montagne et Mont-Saint-Martin. Cette dernière est incendiée en janvier 2003 dans des circonstances troubles. Un employé sera condamné à deux ans de prison avec sursis en 2005, mais plusieurs continuent de croire que les dirigeants de Daewoo sont responsables de celui-ci, les preuves manquant cruellement pour inculper Kamel Belkadi et l'incendie arrivant à point pour mettre fin à un conflit de travail qui aurait pu encore coûter beaucoup d'argent à l'entreprise. Son principal dirigeant, Kim Woo-Chung est recherché par Interpol pour détournement de fonds et se cache en France, où il a obtenu quelques années auparavant la citoyenneté, de même qu'il avait reçu le titre de commandeur de la Légion d'honneur. Géraldine Roux raconte :

En septembre 1999, le commandeur de la Légion d'honneur, de nationalité française, monsieur Kim Woo-Choong, est accusé en Corée d'avoir surévalué son groupe de 32 milliards de dollars, provoquant sa faillite, et la faillite en Corée ce n'est pas les mille licenciements de Daewoo Lorraine, c'est trente fois ça. Et sur les 32 milliards de fric-frac, d'avoir solidement empoché deux bons milliards de liquidités pour ses petits frais. On dit que pendant deux ans, il s'est caché, que c'était avec l'accord du président de Corée, pour loyaux services rendus. Qu'il a continué de vivre à l'hôtel, à Francfort, en Italie, en Libye, puis invité officiel au Soudan, comme conseiller économique du président Omar Al-Bashir. [...] En mars 2001, Interpol l'inscrit sur la liste des personnes les plus recherchées au monde. Où est le siège d'Interpol? À Paris. Et où vit Kim Woo-Choong à ce moment-là? À Paris. Nationalité française oblige, puisque la demande de la Corée à Interpol suppose que la France extrade Monsieur chez lui, et qu'ici en France on n'extrade pas quelqu'un de nationalité française (*D*, p. 247).

Fiction romanesque et utopie de la littérature

Pourquoi appeler roman ce livre où alternent éléments factuels concernant les fermetures, témoignages des travailleuses mises à pied? François Bon joue souvent de cette interrogation. Plusieurs de ces textes sont ponctués de réflexions sur la question intégrées à la narration :

On appelle roman un livre parce qu'on a marché un matin dans ce hall où tout, charpente, sol et lignes, était redevenu géométrie pure, et le territoire arpenté, les visages et les voix, les produire est ce roman. Ils appellent le récit parce que le réel de lui-même n'en produit pas les liens, qu'il faut passer par cette irritation ou cette retenue dans une voix, partir en quête d'un prénom parfois juste évoqué, et qu'on a griffonné dans le carnet noir. Les noms de ceux qui ne sont plus, comme autant d'appels d'ombre. La masse que cela supposait de figurer, reconstruire : il n'y a littérature que par le secret tenu. (*D*, p. 13-14)

Quelques pages auparavant, il écrivait déjà :

Croire que la vieille magie de raconter des histoires, si cela ne change rien à ce qui demeure, de l'autre côté du grillage, fixe et irréversible, et négligé désormais de tous les camions du monde, lequel se moque aussi des romans, vous permettrait d'honorer jusqu'en ce lieu cette si vieille tension des choses qui se taisent et des mots qui les cherchent, tandis que vous voudriez pour vous-mêmes qu'un peu de solidité ou de sens encore en provienne? (*D*, p. 10)

Bon entreprend donc un travail de mémoire, il tente, grâce à la littérature, en prenant le parti de la fiction, de sauver de l'oubli le destin de ces victimes d'une économie néolibérale plus intéressée par les bilans financiers que par la vie quotidienne des individus qu'elle maintient dans la misère :

Nous sommes dans ce cœur ancestral de la fonction littéraire, et parce qu'au nom de cet héritage, pour cette seule passion du poème, nous regardons, là tout près devant nous, ce qui nous entoure : géométries des parkings, ciels de béton, manière tendue des silhouettes, images à transporter telles quelles dans les pages, on nous prétend hors de la tâche littéraire et on nous pose question sur une des rares pistes stériles de la littérature — la littérature engagée⁶.

Le roman parle du vide, veut rendre compte des silences, rechercher les traces, traquer l'oubli : « Et cette ivresse qui vous prend à parcourir ces

6. François Bon, « Volonté », http://www.editions-verdier.fr/France/titres/bon_annexes.htm (4 novembre 2006).

mondes vides, où chaque paroi des murs, chaque détail du sol témoigne pourtant qu'on l'a habité, qu'il s'y est déposé du temps. » (*D*, p. 84) Quelques lignes plus loin, il relate une conversation qu'il a eu avec un ami photographe et le metteur en scène de la pièce, à propos du photographe japonais Hiroshi Sugimoto et de sa série de photographies de salles de cinéma. Il explique le procédé :

Quand on développe la photographie, l'écran est blanc : surexposé mais vivant. Par contre, toute la salle est devenue visible, éclairée à rebours, par l'écran du cinéma, le temps complet de la projection. Les rangées de fauteuils, les murs et les fanfreluches, les volutes de plâtre des architectes, les travées et les issues de secours, tout prend cette présence surréelle qui fait de l'ordinaire, parfois, une passe magique. « J'ai rarement vu quelque chose d'aussi beau, avait dit mon ami photographe, tout le temps du film inclus dans le temps arrêté de la photographie. Là où on croit percevoir un instant, c'est toute la durée d'une histoire en images ». (*ibid.*)

Bon poursuit, et cette comparaison est révélatrice de sa démarche : « Dans l'usine vide, ce que l'œil capte à chaque instant, est-ce que ce n'est pas cette histoire à l'envers, cette histoire maintenant invisible? » (*ibid.*). Cette histoire n'est-elle pas, pour parler comme Walter Benjamin, celle des vaincus?

Tout le roman est construit autour de ces vides : celui d'abord des usines que l'on s'apprête à déménager ou à démolir, ceux des vies laissées en pan des travailleuses qui se retrouvent sans travail, du paysage urbain en ruines, où il ne reste que stationnements cassés par les mauvaises herbes, terre-pleins en pitoyable état et arrêts d'autobus où plus aucun travailleur n'attend pour rentrer chez lui. Les lettres identifiant l'immeuble finissent par s'effacer, disparaître dans le ciel, leur ombre restant toutefois accrochée aux murs de l'usine :

La disparition progressive des six lettres, d'abord on efface à la machine, enlevant les dernières lettres. Quand j'étais arrivé, c'est un O majuscule qui se promenait dans le ciel, soulevé par le bras jaune de la grue au-dessus du rectangle bleu de l'usine : et DAEWO puis DAEW puis AEW puis EW, enfin ce seul W au lieu de Daewoo, écrit en géant sur l'usine. (*D*, p. 90)

Quand les enseignes ne sont pas simplement enlevées : « Dans le ciel l'armature étroite du panneau où il n'y avait plus de nom, et maintenant les silhouettes en noir qui démontaient le squelette de l'enseigne. » (*D*, p. 286) À la page suivante, il conclut : « L'usine, ce matin-là avait perdu son nom. » (*D*, p. 91) C'est l'obsession de cette image des lettres de Daewoo qui traversent le ciel qui le pousse à écrire. Bon compare à plusieurs reprises l'usine vide à des œuvres d'art modernes ou contemporaines. Dans un entretien pour le magazine *Les Inrockuptibles*, il dit :

La première fois que je suis entré chez Daewoo, après les licenciements, j'ai retrouvé la même chaîne, toute enveloppée dans du plastique à bulle, étiquetée, prête à partir pour la Turquie où trois semaines plus tard ça refabriquerait à nouveau des téléviseurs : c'était beau comme du Christo, au milieu du hall vide, et en même temps c'était mon propre souvenir de la Thomson qui me sautait à la figure. Si on n'est pas soi-même le cobaye de son texte, on ne s'y embarque pas⁷.

Dans le texte même de *Daewoo*, il mentionne Jérôme Bosch, le mouvement futuriste et Mark Rothko :

On ressent dans une usine vide presque la même ivresse que dans une cathédrale. Et de ces objets arbitraires mais plastiquement magiques comme, entre les deux halls identiques, ce passage par une porte de plastique épais, dans une armature de fer : l'image pure et abstraite d'un rectangle rouge barré de noir, sur le fond gris du passage, avec la bande orange des bords, un Rothko. (*D*, p. 80)

Cette insistance sur les ressemblances entre les usines fermées et l'art contemporain dénote l'abstraction que ressent Bon face à la situation :

Quand j'ai visité, après la vente aux enchères du bâtiment et de ce qu'il contenait, l'usine Daewoo de Fameck, c'est le contraire qui surprenait : un lieu de lumière, très propre, mais vide. Pas de mémoire. Alors que tout cela nous concerne de tellement près, cycles de vie, cycles de travail, rapport à l'objet

7. Sylvain Bourmeau, « Finalement, on appelle roman un livre parce que... », *Les Inrockuptibles*, 27 août 2004, <http://www.tierslivre.net/livres/DW/inrocks.html> (2 décembre 2007).

qu'on fabrique, collectivité humaine rassemblée, tout cela était volatilisé sans trace⁸.

Tout comme les photographies de Surimoto présentaient l'absence de la présence du déroulement de l'œuvre cinématographique, les chômeuses de Daewoo s'interrogent sur ce qui reste de leur présence dans l'usine désormais vide et qui ira s'installer sous d'autres cieux. C'est d'abord leur spectre dans les miroirs de la chaîne de montage qui permettent d'assembler les téléviseurs. Nadia Nasserri se demande ainsi : « Tout démonté, tout emballé, vendu aux enchères et transporté en Turquie, quelquefois je pense à la fille là-bas, devant ce même miroir : moi huit ans devant ce miroir, peut-être que ça finit par laisser une trace. » (*D*, p. 146) C'est aussi leur fantôme entre les murs de l'usine qu'on vient de vendre aux enchères :

Nous ces murs, on leur appartenait un petit peu. [...] Pourtant, un pincement au cœur, certainement : il n'y aurait rien de toi qui passerait comme ça à ce qui t'entoure? On ne passe jamais indifféremment devant une maison qu'on a habitée, un immeuble où on a eu sa chambre... (*D*, p. 67-68)

Ce sont les paroles prononcées tristement par Anne D., alors qu'elle se souvient de la liquidation du contenu de l'usine. Que reste-il de leur mémoire, qu'en restera-t-il, surtout quand la mort vient happer l'une d'entre elles, Sylvia F., à laquelle le livre est dédié? Bon écrit, en sortant d'un entretien avec la sœur de Sylvia :

Est-ce que les traces qu'on laisse de soi dans la ville, ne serait-ce que l'appartement vidé et propre où on a vécu, avant qu'il passe à d'autres, sont un masque mortuaire plus précis que ce qu'on faisait autrefois de plâtre sur le visage et les mains, et est-ce que j'aurais dû le demander à sa sœur? (*D*, p. 175-176)

8. Anne Tézenas du Montcel, « Daewoo. Monde de l'entreprise et scène littéraire », *Challenges*, http://www.tierslivre.net/livres/DW/itw_challenges.html (28 septembre 2007).

Dans le roman, c'est exactement ce que Bon tente de faire apparaître :

Moi, je voyais les deux cent cinquante silhouettes des femmes qui huit ans avaient travaillé ici, comme en surplomb de la ville. On aurait enlevé les bâtiments, les maisons, on n'aurait laissé que le dessin des rues au sol, et elles étaient là, immobiles, accusatrices peut-être. (*D*, p. 121)

Après la fermeture complète des usines, bien peu de travailleuses ont retrouvé un emploi, malgré les programmes d'aide mis en place. Que sont devenus les lieux où s'élevaient les usines? Dans un entretien, Bon rappelle ce qui occupe désormais les emplacements des anciennes usines :

À Fameck, on a construit un centre d'appels, et l'autre grande concentration humaine c'est un centre de redistribution de pots d'échappement à bas prix. À Mont-Saint-Martin, sur l'emplacement même de l'usine incendiée, on a construit ce qui s'intitule fièrement « le plus grand hypermarché d'Europe ». Et cela ne nous concernerait pas dans la totalité de notre rapport au monde? On vend aussi des livres, dans cet hypermarché...⁹

À côté du haut-fourneau d'Uckange, les usines-tournevis à la Daewoo, qui ne sont pas sans rappeler le modèle Ikea, ce sont de bien drôles de ruines que notre société de consommation produit : des tas de déchets, un vide quasi total, la disparition même des traces, une « ambiance de fin du monde » pour utiliser une image forte de Bon lui-même, si ce n'était le travail de la langue et de la fiction auquel il nous convie. Et c'est là que s'introduit justement une lueur qu'on aimerait qualifier d'utopique dans le roman, qui peut être considéré par ailleurs comme une véritable dystopie de la société de consommation.

Dystopie de la consommation

Mentionnons alors que « Daewoo », en coréen, veut dire « vaste univers », ce qui n'est pas sans rappeler les titres de quelques contre-utopies du siècle passé, comme *Le meilleur des mondes* d'Huxley ou

9. Jean-Claude Lebrun, « Le livre de reportage figure de l'imaginaire François Bon », *L'Humanité*, 26 août 2004, <http://www.humanite.fr/2004-08-26-Cultures-Le-livre-de-reportage-figure-de-l-imaginaire-Francois-Bon> (22 mai 2008).

Globalia de Jean-Christophe Ruffin. De quel univers parle-t-on ici? C'est l'univers de la consommation de masse, Daewoo excellant dans la fabrication d'électroménagers, si l'on considère, comme Bruno Crémer, que la télévision est un électroménager comme les autres : « Les objets qu'on fabriquait ici sont de banale présence dans nos cuisines et nos chambres. » (*D*, p. 12) C'est également celui d'une nouvelle forme d'industrialisation, venue remplacer les industries lourdes, celle de la chaux par exemple, dont Bon visite une usine :

C'est ce qui manquait à l'électronique de Daewoo?, écrit-il. Ici le travail garde ses attributs de toujours, danger pour le corps, peine physique et combat de l'homme pour s'asservir la matière. [...] On arrache au sol, on broie et concasse, on transforme, et cette poussière qui nous recouvrait rejoindrait nos villes, nos trains, l'acier de nos voitures et même les pages de ce livre. (*D*, p. 282)

Mais c'est surtout l'univers de la haute finance et des scandales dans lesquels la compagnie Daewoo s'est retrouvée largement impliquée, ce que le documentaire de Denis Robert, *L'affaire Clearstream racontée à un ouvrier de chez Daewoo*, évoque avec pertinence. C'est en parlant de gestion et de finance que Bon en arrive à parler de « novlangue » (« Écoutons-les, buvons à la santé de la novlangue » [*D*, p. 149]), ce langage tellement édulcoré qu'il ne peut plus être critique face à la société, que le *1984* de George Orwell, justement une des œuvres dystopiques marquantes du vingtième siècle, met en scène :

Il était entendu que lorsque le novlangue serait une fois pour toutes adopté et que l'ancielangue serait oublié, une idée hérétique — c'est-à-dire une idée s'écartant des principes de l'angsoc — serait littéralement impensable¹⁰.

Bon recopie dans son roman le discours emblématique d'un de ces ténors de la pensée libérale actuelle, qui oblitère complètement la réalité de l'existence de personnes humaines derrière le travailleur :

En effet, la facilité avec laquelle une personne sans emploi en retrouvera un autre dépend de la rapidité avec laquelle

10. George Orwell, *1984*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1950, p. 430.

les entrepreneurs peuvent se départir des productions ne répondant plus aux attentes des consommateurs — qui sont eux-mêmes littéralement les employeurs des entrepreneurs. Cette mobilité du capital, si elle ne protège en rien les emplois liés aux productions périmées, constitue cependant la meilleure protection des emplois à venir — ceux qui sont justement liés aux productions qui ont désormais la faveur des consommateurs. (*D*, p. 150)

Comme un des intervenants du documentaire sur l'affaire Clearstream le mentionne :

Quand une société, ou un secteur entier, passe sous le contrôle des financiers, il est mort. Parce qu'ils vont faire de la finance. C'est-à-dire qu'ils vont fermer une usine même si elle est rentable. Ils vont fermer une usine parce que c'est beaucoup plus intéressant d'acheter des titres que d'acheter des machines¹¹.

En ces « temps consensuels » tels que décrits par Jacques Rancière¹², où le « capitalisme du désastre¹³ » règne en maître, ceux-là mêmes qui ont un jour sonné le glas de l'utopie continuent pourtant de se conduire comme si le développement économique pouvait encore mener à autre chose qu'à la catastrophe. Dans *Daewoo*, Bon critique ainsi ce « vaste univers » de mensonges et propose une façon de fréquenter les silences, de surmonter l'oubli et de croire en la possibilité qu'il peut (et doit) exister autre chose que ces discours vides et ces vies brisées. Comme l'écrit Dominique Viart dans un article consacré à son œuvre :

Le projet de François Bon vise donc à dire le réel, mais avec la conscience de son absence au texte qui le dit, le déforme et l'éloigne au moment de le saisir. Aussi le roman parle-t-il du monde et des gens en des discours qui n'en sont pas, qui ne peuvent se constituer comme discours, sitôt sclérosés,

11. Denis Robert et Pascal Lorent, *L'affaire Clearstream racontée à un ouvrier de chez Daewoo*, 2003, 68 min.

12. Jacques Rancière, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2005, 224 p.

13. L'expression est de Naomi Klein dans *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*, Toronto, Alfred A. Knopf, 2007, 662 p.

sitôt démentis par le devenir historique de toute entreprise discursive. Écrire avec l'absence, avec le deuil, avec la conscience de l'écriture impossible, mais avec la conscience aussi de sa nécessité quand le réel saute au visage : traversées de banlieues, mendians des rues, folies ordinaires des marges, angoisse des villes, harmonisations loties des campagnes¹⁴.

Même si, comme le dit Paul Valéry, « l'avenir n'est plus ce qu'il était », montrant bien que notre rapport à celui-ci s'est indéniablement transformé, et qu'en tant que telle l'utopie au sens conventionnel du terme ne peut plus tenir la route, il n'en demeure pas moins qu'elle occupe une place importante dans notre monde, et particulièrement chez les écrivains qui tentent de réfléchir sur les pouvoirs de la littérature. Comme l'écrit Miguel Abensour dans un essai sur Thomas More et Walter Benjamin :

Qu'il nous suffise de poser, à l'adresse des pourfendeurs de l'utopie, qu'une société sans utopie, privée d'utopie est très exactement une société totalitaire, prise dans l'illusion de l'accomplissement, du retour chez soi ou de l'utopie réalisée¹⁵.

L'utopie contemporaine a certes été remodelée, mais elle est peut-être, plus que jamais et de façon foudroyante, liée à l'univers de la littérature, à l'univers artistique en général. Par l'évocation fictionnelle d'un drame totalement contemporain, François Bon soulève cette réflexion de manière éclairante.

14. Dominique Viart, « François Bon : écrire les fractures du monde », Sjeff Houpperman, Christine Bosman Delzons et Danièle de Ruyter-Tognotti [dir.], *Territoires et terres d'histoires : perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2005, p. 140.

15. Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens et Tonka, 2000, p. 19-20.

III. Histoires rejouées

Annie Rioux et
Simon Brousseau
Université Laval

Supercherie et mémoire littéraires
chez Éric Chevillard
et Enrique Vila-Matas

« La littérature est morte, mais l'immense foule de ses fidèles semble l'ignorer¹ ». C'est ce qu'écrit Dominique Maingueneau en ouverture de son dernier essai — geste d'énonciation fracassant s'il en est, qui ne vient pourtant qu'actualiser la thèse maintenant largement admise de l'effacement de la littérature dite majuscule. Perdition manifeste, certes, c'est ce qu'a bien démontré William Marx dans son histoire d'une dévalorisation, qui a débuté selon lui au XVIII^e siècle². Mais en retour, un aspect paradoxal de cet effacement marque le phénomène d'une dimension « spectrale », dans la mesure où cette littérature qui se perd n'est plus seulement un objet de réflexion, mais est devenue le sujet même d'une pléthore de récits contemporains qui lui donnent corps.

1. Dominique Maingueneau, *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006, p. 7.

2. Voir William Marx, *L'adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, 234 p.

Héritière de « l'esprit de Mai 68 », dit Todorov sur toutes les tribunes, cette production contemporaine est une « littérature en péril » qui ne présente que « jeux formels, plaintes nihilistes et nombrilisme solipsiste³ ». On dit en somme que la littérature présente

est de moins en moins engendrée par une dynamique avant-gardiste ou du retour, [qu'elle ne s'organise plus comme par le passé en suivant les lignes de forces qui structurent le champ social, [et qu'elle puise au contraire dans] une immense bibliothèque désinvestie d'enjeux⁴.

La littérature contemporaine se conditionnerait donc selon une logique de l'archive, laquelle semble à première vue aplanir la temporalité. Bon nombre de récits contemporains, nous le savons, prennent pour matériau les récits déjà écrits — nouvelle condition d'une littérature qui n'a pour ainsi dire d'autre choix que de parler d'elle-même à travers les morts. Nous soumettons donc dans ces pages une contrepartie à ce discours de la déconfiture, ne serait-ce que pour remettre en toute modestie certaines pendules à l'heure.

Si la littérature met en scène sa propre disparition, si elle puise dans un passé littéraire majuscule et crée de ce fait une suture entre les temporalités, ce n'est peut-être pas tant pour louer ses morts et disparaître à son tour que pour s'installer en tension avec ce passé — repoussoir ou ressassement nécessaire, dirait Marx, à sa condition aujourd'hui. Un temps contemporain, en ce sens, comme une entreprise mnémonique libératrice, sorte de remise à zéro de la littérature pour un futur toujours neuf, dont le passé est partie prenante.

Pour tenter de mieux saisir cette articulation contemporaine du temps, nous mettrons à l'épreuve une hypothèse qui passe par une voie

3. Le critique résume sa position dans un récent essai, qui a pour titre révélateur *La littérature en péril* (voir Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007, 95 p.). Les propos que nous citons ont été rapportés par un journaliste du journal *Le Monde* à l'occasion d'un débat public autour de la sortie de l'essai (Patrick Kéchichian, « La critique littéraire ou la vie », *Le Monde*, 17 janvier 2007, p. 20).

4. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 155.

périphérique, celle d'un symptôme de la condition présente de la production narrative : la supercherie littéraire telle qu'on la voit au travail aujourd'hui. En travestissant librement la mémoire littéraire, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Éric Chevillard et la production d'Enrique Vila-Matas nous aideront à démontrer comment l'image truquée de la littérature freine le discours commun qui entretient l'idée de sa mort imminente. Après avoir évalué les procédés par lesquels ces œuvres mobilisent une mémoire littéraire, nous dégagerons certaines fonctions qui ont pour effet commun d'édulcorer le sombre discours qui tend aujourd'hui à relayer la pauvre invention aux oubliettes.

Appréhender l'Histoire littéraire par le prisme de la fiction

L'œuvre du Barcelonais Enrique Vila-Matas, foisonnante de références littéraires, est un lieu privilégié pour questionner les rapports qu'entretient la littérature avec le temps. Tout s'y passe comme si son auteur appréhendait l'histoire au travers d'un filtre par lequel le passé littéraire devenait le moyen principal pour explorer celle-ci.

La pluie était tendue comme les cordes d'une harpe et, de même que dans un poème de Derek Walcott, j'avais l'impression de retourner à l'origine de tout et qu'un homme aux yeux voilés pinçait des doigts cette pluie et jouait le premier vers de l'Odyssée⁵.

Cette phrase qui figure dans l'incipit de *Loin de Veracruz* est représentative du rôle narratif que tient le passé littéraire dans la production de Vila-Matas. D'une façon constante, le réel ne peut être évoqué que s'il est filtré par la mémoire littéraire encyclopédique du narrateur. Il y a certes chez Vila-Matas la construction d'un imaginaire du temps, mais il s'agit d'un temps qui se raconte systématiquement par l'entremise des références aux textes et aux figures emblématiques de l'histoire littéraire. Si cette pratique narrative qui consiste à mobiliser le passé littéraire comme matériau d'écriture est plutôt fréquente dans la production contemporaine,

5. Enrique Vila-Matas, *Loin de Veracruz*, Paris, Christian Bourgois, 1995, p. 14.

l'utilisation qu'en fait Vila-Matas est singulière. Il s'en sert notamment pour élaborer ses supercheries, lesquelles, nous le verrons, ne sont pas sans affinités avec l'idée d'une revalorisation du monde des lettres qui aboutit à un regard nouveau sur l'histoire.

La supercherie telle qu'elle se manifeste chez Vila-Matas repose sur une technique d'écriture qu'il convient de décrire. Il semble que celle-ci soit étroitement liée à l'établissement d'un pacte de confiance entre le lecteur et le narrateur. Le narrateur, dans un premier mouvement, favorise un climat de confiance en produisant un discours qui regorge de références aux auteurs réels. Ainsi, dans *Bartleby et compagnie*, il dresse une liste imposante d'une centaine d'auteurs qui ont été des Bartlebys, c'est-à-dire qui ont souffert d'un blocage créatif à un moment ou à un autre de leur carrière. Ces nombreuses références, réelles et facilement vérifiables pour le lecteur, participent à l'élaboration de ce pacte de confiance puisqu'elles contribuent à construire l'image d'un narrateur érudit malgré son statut fictionnel. Au fil du texte, le lecteur est amené à situer le discours sur le plan référentiel; si le texte possède bel et bien un statut fictionnel par la narration, par la figure du narrateur compilateur, ce dernier tend à s'estomper graduellement. La table est dès lors mise pour s'adonner aux plaisirs mensongers de la supercherie.

De fait, le roman *Bartleby et compagnie* convoque la figure de Robert Derain, un auteur français ayant écrit une

magnifique anthologie de récits dus à des auteurs dont le dénominateur commun consiste à n'avoir publié qu'un seul livre de leur vivant et d'avoir renoncé ensuite à la littérature. Tous les auteurs de ce livre sont inventés, de même que les récits attribués aux bartlebys en question sont en réalité l'œuvre de Derain lui-même⁶.

Ici apparaît clairement le rôle que joue l'évocation du passé littéraire dans l'élaboration de la supercherie : c'est en effet le caractère systématique de la prolifération des références au réel qui permet au narrateur de subvertir

6. Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 2000, p. 44-45.

ce dernier. Par ailleurs, Vila-Matas, l'auteur réel de la supercherie, en mettant en scène son double fictif qu'est Robert Derain, donne un indice quant à ses propres pratiques mensongères. Comme un meurtrier qui laisserait volontairement sur les lieux du délit un indice incriminant, l'auteur de la supercherie littéraire tend une perche à son lecteur — c'est là le principe qui rend la mystification opératoire, selon Jean Jeandillou :

une structure potentiellement captieuse n'aura rien d'une mystification si, de fait, elle ne trompe personne ou si elle berne tous ses destinataires sans distinction : dans les deux cas fait défaut cette ambiguïté constitutive de la fabrication, de la perception et, finalement, de la logique mystificatrice⁷.

Cette ambiguïté constitutive de la logique de la supercherie est, d'une manière paradoxale, étroitement liée à la valorisation d'un passé littéraire véridique chez Vila-Matas. En élaborant un rapport à l'histoire littéraire qui est à la fois archiviste et trompeur, la supercherie ne fait pas que la déformer; elle donne plutôt lieu à une lecture policière qui pousse le lecteur à investiguer les lieux du crime, c'est-à-dire le monde des livres. Par cette pratique, Vila-Matas détourne la fonction commune de la littérature dans l'imaginaire contemporain; elle n'occupe plus seulement une fonction intertextuelle qui permettrait d'établir certaines filiations avec des auteurs et des textes du passé. Au contraire, la littérature est le matériau privilégié à partir duquel la fiction devient possible. La supercherie, en ce sens, est d'abord une pratique subversive parce que mensongère, mais elle participe d'une subversion qui, au final, semble être une forme de valorisation de la littérature. En effet, elle rend nécessaire la restitution du passé littéraire qui tend à s'estomper. C'est également la dichotomie traditionnellement établie entre fiction et réel qui est mise à mal; en joignant l'une et l'autre sur un seul plan discursif, Vila-Matas invalide l'équation selon laquelle la fiction n'est que le reflet de la réalité. Dans l'univers vila-matien, le réel se voit véritablement contaminé par la fiction triomphante.

7. Jean Jeandillou, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Propositions », 1994, p. 10.

L'exemple de Robert Derain permet de saisir le double mouvement par lequel la supercherie devient effective dans la construction d'un rapport particulier avec le passé littéraire. Dans un premier temps, elle apparaît comme une pratique ludique et mensongère, mais, au final, tout se passe comme si ce mensonge nécessitait, pour triompher, que le lecteur le confronte à la réalité historique. Ainsi, la supercherie telle que Vila-Matas la pratique serait de ces mensonges qui par un détour paradoxal amènent le lecteur à revisiter la vérité historique. Dans la logique de l'auteur, c'est toujours le littéraire qui prime sur le réel; en axant son discours sur un plan livresque, il rappelle que ce sont les livres qui font l'Histoire. Cette valorisation de la littérature va jusqu'à une dépréciation du réel. Dans *Docteur Pasavento*, le narrateur dit à propos des écrivains « [qu']ils sont beaucoup plus fascinants que le reste des mortels, parce qu'ils sont capables de vous transporter avec une étonnante facilité dans une autre réalité, un monde dont le langage est différent⁸. » La supercherie vila-matienne participe sans aucun doute à la construction de ce monde littéraire comme autre réalité; elle affirme sans détour qu'elle est « un mensonge qui dit toujours la vérité », pour reprendre une expression bien connue de Jean Cocteau.

Si la supercherie vila-matienne met au jour un acte de représentation de la littérature qui s'autorise une liberté certaine à l'égard du passé, il arrive ailleurs que cette représentation prenne racine dans les fibres mêmes de la fiction, que l'on tente alors de faire passer pour « vraie ». C'est notamment le cas d'un roman d'Éric Chevillard.

Comblent la « brèche entre le passé et le futur »

*L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*⁹ d'Éric Chevillard interroge la pertinence d'une certaine économie du passé dans le présent pour pallier,

8. Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 11.

9. Éric Chevillard, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, 192 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention TP.

peut-être, le sentiment d'une « brèche entre le passé et le futur¹⁰ », qu'Hannah Arendt associait à la condition moderne.

Ce livre se présente comme l'assemblage d'une vie et d'une œuvre, celles de Thomas Pilaster, reconstruites après sa mort à partir d'une somme d'éléments (des témoignages, un journal intime et d'autres « résidus » de créations inachevées) qui se situent en marge de l'œuvre, comme en témoigne la table des matières¹¹. D'emblée, force nous est de tenir pour acquis l'existence de ce Pilaster (annoncée dans le titre mais dont on ne sait encore rien), puisque qu'on nous propulse directement au cœur du sujet, avec cette instance impersonnelle mais par essence rassembleuse qu'est le « on » : « La question restera posée : doit-on ou non publier après sa mort les œuvres inédites d'un écrivain à tort ou à raison tenu pour important, lorsqu'il n'a pas exprimé de vœu en ce sens? » (*TP*, p. 7) Avant même son énonciation au temps présent, remarquons que la question d'ordre existentiel est projetée dans un futur, ce qui a pour effet

10. Dans un ouvrage intitulé *La Crise de la culture*, l'auteur développe huit réflexions politiques dans lesquelles elle se demande comment penser dans la brèche entre le passé et le futur laissée par la disparition de la tradition à l'époque moderne. La résurgence évidente des figures du passé dans la production contemporaine porte à croire qu'une configuration différente de la temporalité s'y dessine. Cependant, cette nouvelle configuration n'est pas nécessairement, ou seulement, une réponse à la crise moderne telle que nous l'a décrite Hannah Arendt. Comme nous l'exprimions dans notre hypothèse de départ, nous proposons plutôt de voir dans ces revenances de la littérature la production de figures qui à la fois relancent et constituent de nouveaux imaginaires collectifs. Voir Hannah Arendt, « La brèche entre le passé et le futur », *La Crise de la culture*, trad. P. Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1961], p. 11-27.

11. La table se compose de dix entrées. Il y a d'abord une « Préface » du narrateur, dans laquelle la fiction est déjà bien installée puisque ce dernier s'y présente comme l'ami du défunt. Suit une « Note sur la présente édition » dans laquelle on tente de justifier l'entreprise de rassemblement des fragments écrits par Pilaster au cours de sa vie supposée. On retrouve ensuite des titres de fragments inachevés qui entourent l'œuvre, qui sont identifiés par leurs genres et qui sont parfois datés (« Journal 1952 », « Carnet 1991 », « Conférence avec projection »), ou encore un titre donné par le narrateur à une anecdote reliée à un texte ou à un moment de vie de l'écrivain, comme « Capacités réduites ». La table se termine par une « Chronologie » du personnage. Cette chronologie est d'autant plus marginale du fait qu'elle s'apparente davantage au rapport d'un coroner qu'à une réelle chronologie de vie. Elle trace en effet les contours d'une sorte de parodie de roman policier en guise de clôture de l'histoire, ce qui ne manque pas d'exacerber en bout de course la supercherie littéraire qui est, comme nous le verrons, le principe du roman.

de soulever la pérennité du problème posé qui ne peut faire autrement que chacun se sente concerné. Qui plus est, cette ouverture montre bien l'inquiétude au sujet de la tradition littéraire qui est sous-jacente au roman : elle amalgame en effet ce que Weinrich appelle une prospection (anticipation d'un fait), une formule interrogative au présent, puis une rétrospection (un retour en arrière opéré par la mémoire du narrateur, entendu que le « il-écrivain » désigne le personnage de Pilaster¹²).

Mais dans cet incipit, le narrateur ne se contente pas seulement de poser une question, il s'empresse aussi d'émettre son propre credo, qu'il énonce d'ailleurs à l'impératif : « En outre, considérons bien ceci : les écrivains ne sont pas les personnages de leurs fables, il ne leur est pas toujours donné de pressentir leur mort prochaine » (*TP*, p. 8). En surface, l'énoncé contient une raison de publier cette édition posthume, mais le lecteur averti aura tôt fait d'y voir autre chose. Car il ne faut pas se méprendre, le nom de Thomas Pilaster n'apparaît dans aucun livre d'histoire littéraire, il est, au contraire de la situation d'énonciation dans laquelle on le convoque, le pur produit de l'imaginaire de l'auteur. Derrière les traces d'un narrateur externe qui raconte la vie du personnage en focalisation interne, qui parle de lui-même au « il », point la figure de l'écrivain Chevillard, seul chef d'orchestre de la tragédie Pilaster. À vrai dire, les trois instances se confondent et constituent le personnage à trois voix de cette fable.

C'est seulement après quatre pages qu'apparaît un « je », fort, ironique, celui du narrateur qui caractérise le récit à venir. S'opère dès lors un glissement du « on » au « je » qui permet de passer sans rupture narrative flagrante de la généralité qui interpelle le jugement du lecteur à l'expérience singulière du narrateur qui s'en voit presque automatiquement accréditée. Difficile, à la lecture de cet incipit qui multiplie les procédés pour faire passer sa fiction comme une réalité, de ne pas croire, voire de ne pas s'attacher à Thomas Pilaster :

12. Cette lecture est elle-même le fruit d'une rétrospection. Nous ne faisons l'association entre le « il » et Pilaster que plusieurs lignes plus loin, alors que le narrateur se positionne par rapport à la question qu'il a lui-même émise en l'associant au personnage : « Au demeurant, il est oiseux de s'interroger ici sur tout cela, puisque rien, bien évidemment, ne pouvait présager la fin tragique de Thomas Pilaster. » (*TP*, p. 9)

C'était un farouche petit blotti entre ses épaules frissonnantes comme des ailes plumées, un pauvre poulet à vif, il ployait en toute saison sous le poids d'une écharpe de laine grise qui [...] s'allongeait [...] à force d'être prise pour une ficelle par nos camarades, lesquels s'en faisaient un jeu et [...] Pilaster [...], sanglotant, qui finalement s'écroulait, étourdi, ramenait à lui l'écharpe avant même de se relever, s'y enroulait, ses clavicules aussi fines et pointues qu'aiguilles à tricoter s'entrechoquant bel et bien sous la laine avec ce léger cliquetis, en sorte que son écharpe [...] finit par atteindre une longueur de trois mètres au moins [...]. De cette époque datent les premiers essais littéraires de Pilaster, des poèmes en alexandrins aussi extensibles que son écharpe et dans lesquels également il se drapait volontiers. (*TP*, p. 13)

S'attacher, disions-nous? On nous y incite justement un peu plus loin : « On s'attache à n'importe qui pourvu qu'on le prenne à la naissance. Quoi qu'il fasse par la suite, on l'aimera jusqu'au bout » (*TP*, p. 36), ironise le narrateur à propos de l'être de papier sorti tout droit de l'imaginaire chevillardien.

En plus de l'apparente proximité entre le narrateur, l'auteur et le personnage, qui se soldera plus tard par un fondu identitaire révélateur de la supercherie, nous observons dans cette description méticuleuse une évidente dépréciation du protagoniste. Deux discours négatifs sont en effet posés de manière symétrique, à savoir celui sur sa personne qui n'attire que « l'aversion » (comme il est écrit littéralement dans le texte [*TP*, p. 12]), et celui qui porte sur son œuvre, dont les premiers poèmes sont « aussi extensibles que son écharpe. » (*TP*, p. 13)

Cet exemple n'est pas un cas isolé. Nous observons ce procédé de juxtaposition des discours dépréciatifs qui tisse figure et œuvre en une seule image d'écrivain à l'échelle du roman. Dans cette narration qui prend deçà delà des airs flaubertiens, et qui nous rappelle au passage comment est né le personnage de Charles dont la « casquette », souvenons-nous, était laide comme « le visage d'un imbécile », ce n'est pas l'intertextualité qui nous retient ici, mais bien la sombre tonalité et l'acharnement qui caractérisent la narration chevillardienne. Ce qui nous intéresse dans cette tonalité poussée à outrance jusqu'à la deux cent trente et unième page,

c'est précisément son association avec la fiction Pilaster dans laquelle un commentaire sur la littérature et la tradition nous est proposé. Puisque la matière de l'œuvre est un passé inventé, et que dans les marges de ce passé un commentaire trace les contours peu reluisants d'un écrivain, il appert que ce n'est pas à partir de la réalité de la littérature majuscule trépassée que Chevillard nous raconte une histoire (comme il est si courant de le faire dans la production contemporaine, pensons notamment aux récits de Pierre Michon), mais c'est bien dans, par, et pour la fiction qu'il le fait. Il s'agit en quelque sorte de « reprendre dans l'avenir ce qui aurait pu être plutôt que ce qui a été¹³ », selon l'expression de Jean-François Hamel.

Si la figure de Pilaster ne manifeste pas l'influence d'un quelconque passé littéraire, il faut ici constater l'invention par Chevillard d'un exemple singulier de littérature « mineure ». Ce qui nous mène à ce constat majeur : le passé, ici, n'a de prégnance sur le présent que de manière totalement fabulée. Ce « faux » passé étant par ailleurs l'histoire de la dévalorisation d'un écrivain (Pilaster), le présent et l'invention apparaissent dès lors fortement détachés du poids de la mémoire littéraire, et semblent même s'opposer — dans une sorte de parodie inversée — aux œuvres qui se façonnent dans l'archive. Semblable au phénomène d'autolyse, pourrions-nous dire, la fiction mobilise elle-même tous ses procédés internes et bâtit de manière perverse un personnage dans le tissu même d'une histoire qui le démolit pourtant progressivement; l'œuvre de fiction apparaît donc comme un mode de transmission qui, s'il est héritier du passé (dans l'inquiétude qu'il induit concernant les formes de médiation du temps de l'Histoire), n'est pas essentiellement constitué par lui.

Cela étant, le livre de Chevillard semble être un double contre-exemple du discours commun qui proclame la mort de la littérature. D'une part,

13. Notre analyse est pour bonne partie redevable à la réflexion de Jean-François Hamel, qui esquisse dans *Revenances de l'Histoire* une certaine archéologie de la narrativité moderne à partir de la résurgence des poétiques de la répétition. À l'instar d'Arendt, mais dans une perspective bien davantage tournée vers l'histoire littéraire que vers l'histoire politique, l'essai de Hamel, en traçant les contours du régime moderne d'historicité, nous permet de mieux saisir ce qui se joue comme nouvel ordre du temps dans les récits contemporains. Voir Jean-François Hamel, *Revenances de l'Histoire. Répétition, Narrativité, Modernité*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 15.

nous pouvons y voir l'envers de l'adoration des Écrivains majuscules (on le comprend bien, le portrait négatif de Pilaster bafoue l'image de ceux qui aujourd'hui sont écrasés par la mémoire littéraire dont ils ressassent les mérites ou qui consacrent leur temps d'écriture à reconstruire — ou à rêver — les vies disparues d'écrivains disparus). D'autre part, nous y voyons un regard critique sur la sphère littéraire médiatique actuelle, en sous-entendant le terme média dans sa signification équivoque : il exprime tantôt le support, véhicule du récit qui apparaît alors comme un passeur, tantôt le média d'information qui sert d'interface aux discours de ceux qui n'ont que la littérature « suicidée » en bouche. Chevillard proposerait de ce fait une manifestation de la mort de la littérature à travers la figure d'un écrivain mort inventé, afin d'émettre un propos métafictionnel — aux allures journalistiques par endroits, et ce n'est pas anodin... — pour suggérer que la littérature sait encore raconter des histoires. Nous en venons donc à comprendre pourquoi Jean-François Hamel écrit que « le récit tue le temps, mais pour lui donner naissance¹⁴. »

La production de Vila-Matas, en proposant une systématisation des références au passé littéraire, nous donne à lire un imaginaire de la littérature qui se construit dans la répétition et l'emboîtement des figures emblématiques. Cette production nous suggère de ce fait de considérer le passé littéraire comme l'un des matériaux privilégiés de la construction fictionnelle contemporaine. D'un autre côté, le livre de Chevillard puise vraisemblablement dans un faux passé pour ériger sa supercherie ; c'est ainsi qu'il demeure toujours, contrairement à son contemporain espagnol, dans les fibres de la fiction.

En rapprochant ces deux auteurs, nous avons voulu illustrer l'hypothèse suivante : le temps contemporain, en train de se faire, nous semble emprunter deux chemins parallèles, qui parfois se croisent, la mémoire et l'invention. Malgré leurs constructions distinctes, leurs poétiques singulières, ces deux exemples montrent aussi le lien qui unit la supercherie contemporaine à la mémoire. Il s'agit d'un lien de réciprocité, lequel instaure à coup sûr une connivence avec le lecteur. Car le but de

14. *Ibid.*, p. 7. L'essai de Hamel s'ouvre sur cette affirmation.

ces récits n'est pas tant de bernier le lecteur que de l'entraîner sur le terrain où le trafic du passé et sa mise à nu deviennent le gage d'une reprise voulue de la tradition et de son émancipation vers de nouveaux imaginaires littéraires. Soulignons en ce sens que la mise en scène d'une figure d'écrivain, qu'elle relève du réel ou du virtuel, qu'on la louange ou qu'on la mette au tombeau, est à l'évidence l'une des modulations privilégiées de ces productions qui « refont » l'histoire. En bout de course, insistons sur le fait que ce qui se dégage de ces images de la littérature, c'est que l'invention est encore, sinon la matière première, du moins le point de chute des récits contemporains. Une mort fabulée, des écrivains fracturés le long de la ligne du temps, autant de représentations disloquées de la littérature dont William Marx a bien su extraire l'essentiel, en écrivant « qu'il n'y a pas de relation obligée entre la valeur et la qualité : la dévalorisation de la littérature va de pair avec son accomplissement — ou sa fin¹⁵ ».

15. William Marx, *op. cit.*, p. 173.

Contre le romanesque ou
l'histoire en mal d'elle-même.
Préhistoire et Qatastrophe
de Claude Ollier

A l'écart des modes médiatiques et du regard du grand public, Claude Ollier élabore une œuvre exigeante, axée sur une recherche incessante de nouvelles formes narratives concomitantes aux mutations et au renouvellement des formes du social. Lié, dans les années 60, à la mouvance du Nouveau Roman, il prend rapidement position contre les formes périmées du *roman romanesque*, ce « cahier des charges de la narrativité majoritaire¹ », en dénonçant comme factice la continuité qui, au-delà des accroc et des ruptures du récit, inscrit la fiction dans un pacte implicite, une vision consensuelle des rapports entre l'individu et le monde :

Tout y est fondé sur une idée souveraine de la continuité, même — et surtout — quand on concède à cette dernière quelque déchirure, accroc, rupture, qui sont toujours réparés, tout de

1. Claude Ollier, *Cité de mémoire*, Paris, P.O.L, 1996, p. 155.

suite ou *in fine* : continuité du déroulement des événements, de l'évolution psychologique des personnages, des rapports économiques et sociaux, de la perpétuation des valeurs admises, et par voie de conséquence, de la narration qui les véhicule, depuis l'exposition de l'intrigue ou des intrigues jusqu'à leur développement et leur dénouement. Le temps y travaille comme support des intrigues, support inébranlable, infaillible, conduisant à sa fin l'évolution orientée et édifiante².

Se dressant contre le faux-semblant d'une esthétique qui, malgré son impuissance à rendre compte des rapports du sujet au monde contemporain, persiste à s'imposer comme miroir à prétention universelle de la société, Ollier refuse à ses œuvres l'espace délimité d'un monde fictif pour y mettre à nu les tensions et les hétérogénéités d'un univers dérangent, étrange et mal défini : celui de la réalité présente des êtres et des choses, résistant à l'emprise des significations consensuelles.

Ainsi signe-t-il des textes tels que *Fuzzy sets* (1975), qui rassemble une multitude anachronique de personnages historiques et fictionnels, formant ce que l'algèbre abstraite appelle un « fuzzy set », soit un ensemble flou résistant à toute définition ou délimitation précise. Et alors que Némó, Noé, Sinbad, Cyrano et Gagarine, dans un vaisseau spatial en orbite autour de la Terre, se lancent à la poursuite de Tiamât la traîtresse, divinité créatrice de la mythologie babylonienne, le texte, disposé tantôt en lignes verticales ou diagonales, tantôt en étoile, en globe ou en cadre, renforce l'idée d'une incertitude fondamentale quant aux catégories logiques qui gouvernent la compréhension que nous avons du temps et de l'espace, de la narrativité et de la linéarité du récit.

Évidemment, ce refus des valeurs idéologiques du romanesque n'est pas le propre de l'œuvre de Claude Ollier. Il s'inscrit dans une tradition de dissidence contre l'ordre établi et les formes consacrées, tradition dont la double propension à la rupture et à la continuité constitue un des paradoxes fondateurs de la modernité, porté à son comble dans les mouvements artistiques du XX^e siècle.

2. *Ibid.*, p. 157-158.

Or, le questionnement qui est à l'origine de cette réflexion concerne la perpétuation de cette recherche esthétique dans ce que plusieurs ont nommé, non sans malaise, la postmodernité, et qui revendique aujourd'hui une tournure plus souple — dont la modestie ne dissimule qu'à demi l'inquiétude conceptuelle —, celle du contemporain. Dans une époque marquée par l'effondrement des idéologies progressistes de la modernité et l'échec du projet prométhéen de la construction de l'Homme nouveau, celui-là même que pose Alain Robbe-Grillet en aval de son projet ambitieux d'une révolution des formes romanesques à l'époque du Nouveau Roman³, il convient de se pencher sur ce pan de l'imaginaire qui remet en question sa propre représentation des rapports du sujet au monde qui l'entoure.

L'imposture romanesque

L'œuvre de Claude Ollier est l'une des rares qui se donne à voir comme le prolongement du projet d'écriture des Nouveaux Romanciers par-delà les mutations esthétiques et idéologiques qui, depuis les trente dernières années, ont largement contribué à discréditer les ambitions esthétiques du Nouveau Roman. Dominique Viart constate, dans *La littérature française au présent*, que dès le début des années 1980,

[L]e goût du roman, le plaisir narratif s'imposent à nouveau à des écrivains qui cessent de fragmenter leurs récits ou de les compliquer outrageusement. [...] [L]es revues d'avant-garde s'éteignent les unes après les autres, les groupes esthétiques se dissolvent sans que d'autres ne viennent les remplacer, les manifestes et théories autour desquels ils s'étaient rassemblés perdent de leur aura⁴.

3. Au sujet des rapports entre le Nouveau Roman et l'invention de l'Homme, voir notamment « A quoi servent les théories » et « Une voie pour le roman futur » dans *Pour un Nouveau Roman* : « Si j'emploie volontiers le terme Nouveau Roman [...] il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme. » (Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 9)

4. Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « La Bibliothèque Bordas », 2005, p. 6.

Mais alors que s'estompent les jeux formels et ressurgit un réalisme depuis quelque temps éclipsé (qui voit notamment des auteurs comme Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet se tourner vers une écriture manifestement autobiographique⁵), Ollier s'inscrit à contre-courant en opposant aux nouvelles tendances esthétiques la déconstruction systématique des principales assises du romanesque, tout particulièrement l'espace, le temps et le personnage.

Le lecteur se questionnera sur la pertinence d'une telle entreprise. Comment prêter sens à la perpétuation, dans le paysage littéraire contemporain, d'un projet de renouvellement du roman que les dispositions actuelles du genre s'empressent de désavouer? Je propose d'aborder le problème sous un autre angle en contestant d'abord la prémisse fondamentale, selon laquelle le roman et, de manière générale, tout écrit déterminé par la catégorisation générique, doivent être envisagés comme des phénomènes évolutifs. Considérons plutôt le genre comme une conjoncture momentanément figée de l'évolution du *récit*, dont l'à-propos dans son contexte d'émergence lui a valu une certaine pérennité. Qu'il s'adapte pour répondre aux exigences de son temps n'est, en ce sens, aucunement signe d'évolution, mais bien l'indice d'un manque que sa nature ne saurait combler.

Supposons, pour faire suite à cette hypothèse, un cadre référentiel axé sur l'opposition de deux concepts dont les frontières sont, de manière générale, insuffisamment définies : le roman et le récit. La spécificité du roman, écrit Ollier, « est basée sur des localisations permanentes, présupposant une homogénéité et une pérennité de l' "espace", et une croyance affirmée dans des devenirs, ceux de l'histoire, des personnages, de leur destin⁶. » Le récit quant à lui n'est que relation écrite (ou orale) de faits réels ou imaginaires, indépendamment de la nature de ces faits, de leur homogénéité et de leur disposition à s'organiser autour de noyaux de sens idéologiquement déterminés, tels que les personnages, histoires

5. Voir *Enfance* (1983) de Nathalie Sarraute et la trilogie *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet, composée de *Le miroir qui revient* (1985), *Angélique ou l'enchantement* (1988) et *Les derniers jours de Corinthe* (1994).

6. Claude Ollier, *op. cit.*, p. 157.

et destins qui donnent au roman son identité propre. « Innombrables sont les récits du monde », écrivait Roland Barthes en ouverture de son « Introduction à l'analyse structurale des récits »,

[c]'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation [...] le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie⁷.

Que nous permet, dès lors, cette opposition? Simplement de remettre en question les données du problème qui nous occupe, et qui consiste à penser l'œuvre de Claude Ollier, de par son rapport étroit à la mouvance du Nouveau Roman, en termes d'un renouvellement de l'esthétique romanesque. Le fait est que le Nouveau Roman lui-même ne tient pas tant d'un renouvellement du roman que d'une réaffirmation de sa matière première, transhistorique et fondamentalement informe : le récit. Ainsi, plutôt que d'évoquer, par le biais de l'œuvre d'Ollier, le projet — ou même la possibilité — d'une évolution des formes du roman traditionnel, ne vaudrait-il pas mieux s'interroger au sujet de l'appellation générique de *roman* accolée abusivement à des récits qui excèdent, débordent et déconstruisent le cadre du romanesque?⁸ Une telle perspective aurait

7. Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, 1966, p. 1.

8. Dominique Rabaté trouve un exemple significatif de cette tendance à l'absorption des récits dissidents par le genre dominant dans l'attribution du prix Goncourt aux *Ombres errantes* de Pascal Quignard en 2004. En effet, comment légitimer la remise d'un prix fait pour le roman à « un livre qui n'a en effet rien d'un roman, mais qui explique patiemment, longuement, dans une théorie du temps, de l'enfance, de l'originaire qui précède et manque, de ce qui échappe à la vectorisation du temps, dans une méditation sur les modes temporels en français comme en grec, tout ce par quoi il ne saurait, à aucun prix être un roman »? Voir « A l'ombre du roman. Propositions

au moins l'avantage de mettre en lumière une spécificité du temps dit contemporain, qui oppose à la logique du dépassement dialectique propre à la temporalité moderne, celle du maintien et de la régulation d'un ordre du monde considéré indépassable.

L'exploration des rapports et conflits entre l'expérience sensible et son inscription dans la matière narrative n'a plus l'heureuse vocation de l'avant-garde, celle de projeter le texte par-delà les formes éprouvées de la littérature pour tenter de saisir la singularité et, de fait, l'évolution des rapports entre être et dire. Une image plus adaptée à la réalité contemporaine situerait ces récits inclassables à l'ombre des genres canoniques, assimilés malgré eux à la catégorie dominante, ne serait-ce qu'en tant que voix marginale essentielle à la santé et à la pérennité du système qui, de par sa capacité d'intégration, est aussi, et paradoxalement, absence de système. Alors on se demandera : que peut le récit marginal s'il se mêle, se perd, se noie dans le flot des paroles qui se valent? Je n'aurai pas la prétention d'apporter ici une réponse à cette question. Mais indépendamment de sa force ou de sa faiblesse au sein de la sphère sociale, le récit — comme la vie, dirait Barthes — conservera, pour autant qu'il subsiste, les moyens d'attirer les regards sur ces zones d'ombre qui dissimulent les apories de l'expérience du temps et de l'espace, du social et du politique.

Les plus récentes œuvres de Claude Ollier, celles de la tétrade intitulée *La randonnée*⁹, semblent ainsi prendre en charge l'aporie du temps contemporain par la mise en forme de l'absence à elle-même de l'histoire. *Préhistoire* et *Qatastrophe*, les deux textes médians de cette série, sondent d'une manière particulièrement intrigante cette temporalité aporétique. Car non seulement chacun des récits décline l'univers fictionnel dans un cadre parahistorique, multipliant les références à l'histoire tout en prenant

pour introduire à la notion de récit », Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois [dir.], *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004, p. 39-40.

9. *La randonnée* est composée des quatre textes suivants : *Wanderlust et les oxycèdres* (2000), *Préhistoire* (2001), *Qatastrophe* (2004) et *Wert et la vie sans fin* (2007), tous parus aux éditions P.O.L.

soin de s'y soustraire, mais une habile manipulation de la discontinuité et de la fragmentation textuelle y bannit carrément le protagoniste de sa propre histoire en la reléguant à l'espace insondable qui s'étend entre les deux textes.

Histoire ou *Préhistoire*?

S'éveillant dans un sanctuaire étrange après une nuit si longue et opaque que toute mémoire semble s'y être abîmée, le narrateur de *Préhistoire* se met en marche vers l'ouest, traversant déserts et montagnes avec comme seul compagnon un vieux bout de branche sur lequel s'appuyer pour mieux gravir les aspérités qui s'élèvent entre lui et son objectif, objectif qui demeure d'ailleurs inconnu tant pour le lecteur que pour le narrateur. De la civilisation, il ne reste plus que quelques traces : hameaux en ruines et escales dissimulées çà et là sous une épaisse couche de sable au bord du chemin. Seul un lieu ancien se représente par bribes à la mémoire du marcheur, autrement dépossédé du moindre souvenir, lieu dont il sait qu'il s'éloigne, mais qu'il finira néanmoins par retrouver au bout de sa route, après plusieurs jours d'une progression étrange et épuisante. C'est alors seulement que pourra commencer l'histoire, laisse entendre le récit, mais ironiquement, c'est aussi à ce moment que se termine le texte.

Jouant simultanément sur plusieurs plans, l'inscription du temps dans le récit semble interroger les rouages complexes de la constitution du sujet dans et par l'histoire. La vacuité initiale du protagoniste, lancé sans repères dans un monde abandonné par l'homme, confère au récit le statut instable sinon paradoxal d'une *préhistoire*, censée poser les jalons d'une subjectivité sans laquelle l'histoire elle-même ne saurait avoir lieu. Orienté par ce « manque-à-être », cette absence d'un passé pouvant déterminer le présent et l'avenir des événements, le récit se construit comme ombre de lui-même, engendrant son propre passé à mesure que se déploie son présent dans l'immédiateté du flux de conscience du personnage. Il oscille entre l'histoire et ce qui doit venir avant, mettant « en scène

l'épreuve du déroulement temporel pour un sujet non délimité, ouvert sur l'interminable de sa propre parole, à la fois sienne et aliénée¹⁰ ».

Ainsi le texte apparaît-il comme l'émanation nécessaire et problématique d'une histoire non encore advenue, tout comme c'est le cas du protagoniste, dont la présence physique procède vraisemblablement d'un être insaisissable, un double diaphane de lui-même qui oppose son caractère purement virtuel à celui, éminemment matériel, du marcheur :

Ni voyeur ni témoin, celui qui se détache, s'isole un peu, s'écarte, émané de l'autre puisqu'il faut des yeux pour voir, un corps muré sur le concret de ses organes et rivé au lieu, aux matières du milieu, à la dureté de leurs formes.

Ou bien le corps sur la paille est une émanation de l'être diaphane, présent sans l'être vraiment, à demi caché dans la distance, planant et vacillant.

Aller-retour insaisissable entre les deux regards se déstabilisant mutuellement dans le renversement des positions, des rôles¹¹.

En marge d'une histoire constamment différée, se demandant toujours si ce qu'il vit est un préambule ou un post-scriptum, le protagoniste déambule à la recherche de rien si ce n'est que de lui-même, qu'il aperçoit par bribes dans l'être diaphane, dans l'autre immatériel qui hante ses nuits désertes. Sa quête, si l'on peut ainsi nommer cette errance dépourvue de toute légitimation consciente, semble mobilisée par la nécessité de sa propre subjectivation, de l'adéquation de sa conscience en paroles et de son corps impersonnel, innommable, incapable d'assumer quelque discours ou pensée à la première personne.

Quête paradoxale d'un début, ou plutôt d'une promesse d'avenir par la construction d'un passé, par l'inscription d'un sujet dans le temps, le récit voit évoluer son protagoniste comme une flèche vers l'ouest, imperturbable dans sa trajectoire rectiligne, seulement que pour aboutir, curieusement, à l'endroit d'où il est parti, muni cette fois d'une

10. Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 33.

11. Claude Ollier, *Préhistoire*, Paris, P.O.L, 2001, p. 119-120.

préhistoire, de l'assise d'un devenir. Renforcée par une variation, à la toute fin du texte, d'un court passage qui précède l'éveil du protagoniste et le début de sa quête, la trajectoire à la fois évolutive et *révolutive* du personnage, figure structurante du récit, ne peut cependant que souligner l'ambiguïté du dénouement : le récit prend fin dans l'équivocité, incapable de trancher sur le destin du marcheur, dont le périple en boucle laisse envisager tant un commencement, qui orienterait le protagoniste vers de nouveaux horizons, qu'un recommencement, qui le condamnerait à rejouer interminablement sa quête.

L'indécidabilité de ce texte de Claude Ollier, qui tente tant bien que mal de mettre en place les éléments nécessaires à la construction d'une histoire qui ne soit pas qu'un vague simulacre d'elle-même, trouve toutefois une manière de résolution dans l'œuvre suivante, *Qatastrophe*. Bien que celle-ci ne revendique aucun rapport de continuité avec *Préhistoire*, un écho indéniable s'établit entre les deux textes par le biais d'une intertextualité plus ou moins dissimulée, enjoignant le lecteur à envisager *Qatastrophe*, sinon comme la continuation des événements de l'œuvre précédente, du moins comme son enchaînement logique sur le plan de l'imaginaire du temps et de l'histoire. À cet égard, l'incipit de *Qatastrophe* est significatif :

Des incipit abrupts par ici, songea-t-il dans l'instant, mais quelle oreille avait vibré?

Il oublia tout de suite après, reprit sa marche.

Il lui semblait que l'histoire avait vraiment commencé maintenant, non qu'il eût ou pas capté un incipit, mais maintenant il avait un nom.

On lui avait demandé à la frontière de décliner son nom.

son identité, son nom — les décliner.

Un tour de grammaire, avait-il pensé, et il a donné comme source d'identité le premier nom qui lui venait en tête.

– Tout mon futur aussi?

– Fais pas d'esprit, a dit le douanier.

Puis le douanier a dit quelque chose à la machine, un ticket est sorti de la machine, il a tendu le ticket.

– Voilà ton ticket, ton nom est dessus, tu peux aller.

Un petit bout de papier quand même, a pensé le nouvel enregistré.

Et Qvell a franchi la frontière, le second versant de la frontière.

Le premier versant, c'était sans s'en apercevoir, ou tout comme. Le pays d'où il vient n'a pas de frontières, pas de ticket, pas de douanier, ou il ne les a pas vus, pas entendus.

N'a su les voir, lire, entendre. [...]

Pouvait faire demi-tour s'il avait voulu, regagner l'autre versant de la frontière, le pays d'où il vient, ni vu ni connu, rien ne l'obligeait à ouvrir la bouche.

Ne l'a pas fait, a livré le nom à l'appareil, a reçu le ticket. [...]

Des incipit abrupts, donc¹².

Ces quelques lignes contiennent en elles-mêmes assez de références tacites au précédent récit pour envisager de manière légitime un rapport direct entre les deux, aussi ténu que ce rapport puisse paraître dans le reste de l'œuvre. Interrompant sa marche le temps de constater que l'histoire vient réellement de commencer, non pas du fait d'un incipit qui en signerait le début, mais bien parce que tout d'un coup il se trouve doté d'un nom, soit d'un marqueur de subjectivité, le protagoniste, Qvell, reprend aussitôt sa trajectoire, traverse une frontière et, sans trop s'en apercevoir, quitte le pays d'où il vient pour une contrée nouvelle où, pouvons-nous croire, l'histoire pourra enfin se dérouler. Mais ne soyons pas trop téméraires dans nos interprétations, car la contrée où aboutit Qvell est nulle autre que le royaume des morts, figure par excellence de la post-histoire. Triste sort donc celui du voyageur qui ne peut que maladroitement circonscrire sa propre histoire, se situant tantôt en deçà, tantôt au-delà, mais sans jamais y pénétrer.

12. Claude Ollier, *Qatastrophe*, Paris, P.O.L, 2004, p. 9-11.

Au-delà de la rationalité historique : *Qatastrophe*

Les pérégrinations de Qvell dans l'au-delà sont, à l'inverse du périple solitaire du protagoniste de *Préhistoire*, balisées d'étranges personnages. On identifiera d'ailleurs aisément quelques grandes figures de la mythologie égyptienne : Osiris, le dieu des morts, Anubis, le protecteur des défunts, et Thot, le seigneur du temps, greffier au tribunal où se déroulera l'abscons jugement du protagoniste. Évidemment, ces personnages, conjugués aux lieux et aux événements mis en scène dans le récit¹³, orientent d'emblée la lecture en fonction d'un régime d'interprétation mythologique. Mais en dépit de la richesse potentielle d'une telle analyse de *Qatastrophe*, qui saurait rendre compte de la singularité de cette reprise contemporaine d'une eschatologie millénaire, il me semble que l'intérêt de l'œuvre ne réside pas tant dans la récupération et la subversion de données culturelles préexistantes que dans la perturbation des catégories spatio-temporelles qui organisent le monde.

Il est vrai que le paradigme eschatologique de l'Égypte ancienne tend à transcender l'étrangeté de cet espace-temps où évolue le protagoniste en le reliant à une époque attestée de l'histoire de l'humanité, dont on peut aisément identifier les coutumes et les croyances. Or, rapporter l'ensemble du récit aux contraintes de cet univers référentiel revient à l'introduire de force dans un cadre temporel spécifique qu'il s'applique pourtant à faire éclater, en minimisant les énormes tensions anachroniques qui donnent au récit son éclat particulier. Car à travers les étapes relatives au jugement des morts tout au long du périple de Qvell dans l'au-delà transparaissent les indices d'une historicité équivoque, qu'illustre bien cet extrait :

Le crépuscule encor darde un dernier rayon, reproduit [Qvell]
de mémoire en lettres immatérielles sur son front. [...]

13. Soit la comparution de Qvell, à deux reprises, devant un tribunal présidé par le Grand juge ou le Seigneur (on reconnaîtra ici Osiris), suite à quoi le protagoniste sera autorisé à gagner les Champs de vie, qui tiennent lieu, en toute vraisemblance, des Champs d'Ialou, où les âmes justes de l'Égypte ancienne vont se reposer après avoir traversé avec succès toutes les épreuves de la mort.

À évoquer ainsi les prestiges enluminés du déclin de l'astre sur une planète à révolution constante où il avait connu, somme toute, des jours heureux, une modification inattendue se produisit dans la brume ambiante, qui dans un premier temps s'aggloméra en une nuée compacte, un amoncellement de petits nuages formant comme un immense coussin de vapeurs.

Puis des rayons de lumière dorée issus d'une source invisible traversèrent la nuée en éventail telle une volée de flèches et une troupe de chérubins joufflus halés de bleu pâle prit place sur le coussin.

Alors se dessina au centre un personnage à la robe immaculée, crâne chauve, barbe blanche, qui, les bras grands ouverts, semblait exhorter les petits anges à adorer son image. [...]

Cette vision saugrenue retint Qvell un instant, il se demanda ce qu'elle pouvait bien signifier, pensa que c'était l'œuvre d'un démon rancunier ou que le génie du lieu voulait se divertir à moindres frais¹⁴.

On reconnaîtra sans mal dans ce passage l'allusion caricaturale au Dieu de la religion chrétienne, mais compte tenu de la prédominance de la mythologie égyptienne dans le contexte référentiel de l'œuvre, on ne s'étonnera pas que Qvell ne reconnaisse pas cet homme entouré de chérubins et attribue sa vision fugitive à l'œuvre d'un génie ou d'un démon rancunier. On ne peut cependant négliger, sans faire violence à l'intégrité du cadre mythologique, la référence patente à l'héliocentrisme ni le fait que celle-ci soit introduite par un vers de Lamartine, reproduit de mémoire par Qvell immédiatement avant l'apparition des chérubins et du personnage à la robe immaculée¹⁵. En effet, le souvenir du vers de Lamartine et la mention de jours heureux vécus par le protagoniste sur une « planète à révolution constante » ne peuvent que discréditer ce

14. *Ibid.*, p. 129-130.

15. En effet, le vers « Le crépuscule encor darde un dernier rayon », qui bat la mesure du pas de Qvell, est, à un mot près, emprunté de la troisième strophe du poème intitulé « L'isolement » d'Alphonse de Lamartine : « Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,/Le crépuscule encor jette un dernier rayon;/Et le char vaporeux de la reine des ombres/Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon. » (Marius-François Guyard [dir.], *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques. Suivies de Poésies diverses*, Paris, Gallimard, coll. « NRF poésie », 1981, p. 23)

cadre mythologique dans lequel le périple de Qvell tente paradoxalement de s'inscrire. En ce sens, l'étrangeté de cet univers ne tient pas tant à la mise en scène du voyage de l'esprit vers le royaume de l'au-delà, voyage dont le caractère résolument énigmatique légitime le déferlement d'un imaginaire insolite. Elle est plutôt l'effet d'un travail de distorsion temporelle qui vient miner la rationalité historique et son aptitude à incarner une structure d'interprétation qui transcende et donne sens à l'extravagance des événements.

Entre mémoire et devenir

Comme le dit Dominique Viart, chez Ollier « l'écriture ne met [pas] en œuvre un imaginaire préconçu, mais expérimente les données mêmes de l'imagination dans le tremblement qu'elle fait subir à la logique rationnelle¹⁶ ». Tremblement qui se fait sentir, dans *Préhistoire* et *Qatastrophe*, à travers l'étrangeté d'un monde où l'espace et le temps ne se mesurent pas, et où les corps ne sont que simulacres, mornes façades d'une conscience qui n'arrive pas même à percevoir l'énigme de sa propre présence en ce lieu. « L'énigme est un besoin, elle est le fondement de notre monde¹⁷ », dit Qlang, le premier interlocuteur de Qvell dans cet univers indéchiffrable, au tout début de *Qatastrophe*. Et Qvell de perpétuer cet enseignement au nouveau venu, quelque cent pages plus tard, en s'empressant d'ajouter, à voix basse, l'indice de sa propre incompréhension persistante : « Tu t'y feras vite¹⁸ », dit-il, comme pour souligner qu'en cette contrée sans consistance spatiale ni temporelle, tous s'adaptent, mais personne, finalement, n'y voit goutte.

C'est peut-être à l'aune de cette transmission apparemment banale d'une bricole de sagesse qui, manifestement, laisse l'exégète sur sa faim que l'on doit mesurer la portée de cet étrange diptyque. La violence que fait subir chacun des textes à la logique de l'histoire souligne l'impuissance d'une approche constructive visant à donner sens aux événements en les

16. Dominique Viart et Bruno Vercier, *op. cit.*, p. 319.

17. Claude Ollier, *Qatastrophe*, *op. cit.*, p. 31.

18. *Ibid.*, p. 131.

soumettant à un processus de compréhension et d'intégration. Ce que révèle l'articulation de *Préhistoire* et de *Qatastrophe* en tant que diptyque, c'est, d'ailleurs, l'absence à elle-même de l'histoire ou plus précisément, son ellipse, sa disparition de la sphère du dicible, voire de l'intelligible. D'un côté, le marcheur solitaire et impersonnel travaille à poser les jalons de sa propre subjectivité, tirant du présent de sa progression hallucinée la mémoire qui devra lui servir de *préhistoire*. De l'autre, le protagoniste se laisse guider aveuglément à travers les événements irraisonnés d'un monde sans consistance que même la plus forte des volontés ne saurait courber, façonner, modeler. Se laisse entendre, dans les deux cas, l'expression d'une aporie du monde contemporain, incarnée par la dissolution de la logique temporelle propre à l'histoire moderne. Et c'est dans la conjonction de la pré-histoire et de la post-histoire que se donne à sentir — plutôt qu'à voir ou à lire — la réalité de cet imaginaire singulier, celle de l'omission de l'histoire, laissée en hiatus entre les fragments d'une mémoire en construction et d'un devenir inintelligible.

Littérature d'après l'Histoire
et temps d'arrêt dans *Ça va aller*
de Catherine Mavrikakis

Selon Philippe Muray, nous appartenons désormais à la société hyperfestive. Parce que la fin de l'Histoire annoncée par Hegel a bel et bien eu lieu, le deuxième millénaire ouvre l'ère « posthistorique » ou « d'après l'humain ». La disparition de toute dialectique réelle au cœur du déploiement de la société actuelle est selon lui engendrée par le retrait de la négativité du champ des discours. Conformément à l'hypothèse de Bakhtine selon laquelle l'évolution de la conscience historique participe au développement du genre romanesque depuis le Moyen Âge¹, la littérature contemporaine devrait prendre acte de ce temps de l'après, qui est un temps d'arrêt et un temps de la répétition. C'est pourquoi je propose d'analyser le roman québécois *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis et de mettre en lumière la coïncidence entre la conscience posthistorique et les formes romanesques contemporaines.

1. À ce sujet : Tara Collington, *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2006, 256 p.

Bien qu'il n'y ait pas de relation directe entre l'œuvre de Muray et le roman de Mavrikakis, *Ça va aller* témoigne à mon avis à la fois de l'existence d'une littérature de l'après-Histoire et d'une critique romanesque de la société hyperfestive. Car, chez Muray, la fête a succédé à l'Histoire. L'écriture de Mavrikakis s'inscrit précisément en porte-à-faux face à la grande fête, dont la narrativité se construit sur « le tombeau de l'événement² ». Puisque l'événement ne semble plus avoir d'impact sur le réel, aucune action véritable n'est possible. La narratrice, Sappho-Didon, aux prises avec ce temps de l'après, organise son récit selon un temps d'arrêt particulier qui lui permet d'introduire à même la narrativité des digressions où elle remet en question le Québec et la littérature québécoise à travers la figure de Robert Laflamme. L'écrivain fictif autour de qui s'articulent les plus violentes attaques de Sappho-Didon est le prétexte à un pamphlet aussi virulent qu'intime sur la nation québécoise. J'étudierai par cet exemple la transformation de la narrativité romanesque engendrée par une ère de l'après-Histoire.

Le désir violent d'un événement

Avant de nous attarder davantage à *Ça va aller*, situons la posthistoire de Philippe Muray. Elle survient à la suite de la société du spectacle telle que l'a décrite Guy Debord. Dans *Le Portatif*, Muray aborde l'enchaînement des deux époques : « La société hyperfestive succède à la société du spectacle en ce sens que c'est une société de participation totale alors que la société du spectacle était une société de séparation³ ». De la société du spectacle à la société hyperfestive, l'humain se dissout au cœur du spectacle⁴. Même si Muray ne situe pas précisément le début de la société posthistorique, il considère, dans « Post Coitum, Animal festif est », article publié en 1999 dans *Le Siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XX^e siècle*, les événements de mai 68 comme les derniers

2. Philippe Muray, *Après l'Histoire I*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 93.

3. Philippe Muray, *Le Portatif*, Paris, Les Belles Lettres/Mille et une nuits, 2006, p. 49.

4. Philippe Muray, *Exorcismes spirituels III*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 179.

moments de rébellion de l'Histoire⁵. Il s'agit selon lui d'un point de non-retour annonciateur de la fin de l'Histoire, bien qu'il ne la nomme pas encore ainsi à l'époque. Ce n'est qu'en 1991, dans *L'Empire du bien*, que Muray amorce véritablement sa réflexion sur l'après-Histoire. Et comme la suite de son œuvre essayistique entend décrire son époque à partir de phénomènes contemporains (émissions télévisées, faits divers...), il est possible d'en déduire que la société posthistorique commence véritablement dans les années 90. Le XIX^e siècle connaît néanmoins « une forme archaïque, naïve⁶ » de la société hyperfestive, qu'il avait nommée « l'Harmonisme » dans *Le XIX^e siècle à travers les âges*⁷, forme primitive de l'empire du bien qui détermine la posthistoire. Pour Muray, à la suite de Hegel de *La raison dans l'histoire*, l'Histoire se construit à la fois par la négativité et par l'événement comme la poursuite de la liberté humaine⁸. Seul l'humain peut produire de l'histoire; et la fin de l'Histoire correspond à strictement parler à la fin de l'humain. L'Histoire humaine dépend de la négativité puisque la production de celle-ci distingue l'humain de l'animal. Une société sans négativité, comme la société posthistorique, est ainsi synonyme de la fin de l'Histoire.

Dans *Ça va aller*, l'événement manque cruellement à la narratrice, Sappho-Didon. Son désir violent d'événement constitue une manière de résister à sa société et de lui imposer une certaine négativité, qui paraît elle aussi absente de son univers. Pour la narratrice, la société québécoise se définit d'abord par sa lâcheté. Dès le début du roman, elle annonce être régulièrement comparée à Antigone Totenwald, l'héroïne d'un livre de Robert Laflamme, qu'elle désigne comme un grand écrivain québécois, bien vu par l'institution⁹. Elle ne se réjouit pas de la comparaison,

5. *Ibid.*, p. 192.

6. Philippe Muray, *Le Portatif*, *op.cit.*, p. 33.

7. Philippe Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Paris, Denoël, coll. « Infini », 1984, 686 p.

8. Georg W. F. Hegel, *La raison dans l'histoire*, Paris, 10/18, coll. « Bibliothèques 10/18 », 2003 [1965], 312 p.

9. À la sortie du roman, la critique journalistique n'a pas manqué de relever les références évidentes à l'œuvre de Réjean Ducharme à travers la figure de Robert Laflamme. Les articles du *Voir* et du *Devoir*, entre autres, suggèrent le rapprochement : Marie-Claude

puisqu'elle reconnaît dans l'écriture de Laflamme tout ce qu'elle reproche au Québec :

C'est envoûtant, les textes de Laflamme, presque autant que ceux de Réjean Ducharme. C'est insidieux. Les phrases nous hypnotisent et se mordent la queue. Le temps stagne et piétine. Cadence du temps québécois, celui de la répétition. Les mots séduisent, captent et puis, gloup, ils nous englobent, ils nous avalent. Les mots de Laflamme nous charment, nous font des avances et même moi, la résistante, j'ai du mal à les repousser¹⁰.

Les textes de Laflamme se construisent donc à partir de ce « temps québécois » qui n'avance pas. Son rythme est pernicieux; la narratrice le décrit comme une cadence irrésistible. Le « temps québécois » par sa circularité ne connaît pas l'événement. À la lâcheté de ce temps qui piétine, la narratrice de *Ça va aller* oppose le courage nécessaire pour prendre acte de l'événement. Or l'enjeu de l'événement réside selon Derrida dans son accueil impossible¹¹. L'événement est imprévisible, incalculable, immaîtrisable; il est ce qui vient et qui hante le temps présent depuis le passé en tant qu'avenir absolu. Dans *Le « concept » du 11 septembre*, Derrida oppose ainsi l'événement à son saisissement :

L'événement, c'est ce qui arrive et en arrivant arrive à me surprendre, à surprendre et à suspendre la compréhension :

Fortin et Pascale Navarro, « Rien ne va plus », *Voir*, 17 octobre 2002 et Caroline Montpetit, « La rage selon Catherine Mavrikakis », *Le Devoir*, 28-29 septembre 2002. Elisabeth Nardout-Lafarge, spécialiste de Ducharme, approfondit la relation entre *Ça va aller* et *L'avalée des avalés* dans un article où elle étudie l'influence de l'écrivain sur trois romans québécois : « *Ça va aller* est de toute évidence l'entreprise romanesque la plus radicale [des trois œuvres étudiées] en ce qu'elle se situe d'emblée dans le mouvement même de l'œuvre de Ducharme, l'incorporant et s'y incorporant, et proposant, à même la fiction, une véritable lecture de l'œuvre; plus que les autres, le roman thématise la question de l'héritage littéraire, réclamé, refusé, qu'on ne peut recevoir qu'en le trahissant ». (Elisabeth Nardout-Lafarge, « Le personnage Réjean-Ducharme dans trois romans contemporains », *Voix et images*, 2005, n° 89, p. 66)

10. Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002, p. 59. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention ÇVA.

11. Gad Soussana, Jacques Derrida et Alexia Nouss, *Dire l'événement, est-ce possible?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2003, p. 84.

l'événement, c'est d'abord ce que je ne comprends pas. Mieux, l'événement c'est d'abord que je ne comprend pas¹².

L'événement échappe toujours à la saisie immédiate, mais c'est en y échappant qu'il produit justement de l'histoire. En ce sens, l'événement résiste au cours du monde. Il ne séduit pas, ne charme pas, puisque l'événement est toujours inacceptable au moment où il se produit.

La fête, le rebelle ou les atours de l'événement

Le manque de courage pour accueillir l'événement empêche aussi, selon la narratrice, les Québécois de prendre en charge leur destin. Les occasions de produire de l'histoire ont été gâchées par cette même lâcheté :

Y a pas à dire, on a le sens de la fête, nous les Québécois. On a une grande culture nationale, on a des grands écrivains à ovationner, on a de grandes dates à commémorer. Comme le 20 mai 1980, où tout ce beau grand peuple si chaleureux, si humain, si fier a voté à 60% contre l'indépendance. Comme le 31 octobre 1995 [*sic*], où ce pays si extraordinaire, si reconnu dans le monde, a voté encore et toujours, dans une grande rigueur de pensée, avec cohérence et fierté, contre un destin... On a donc des grands écrivains, qui lancent de beaux grands livres à Paris. (ÇVA, p. 86)

Au Québec, le référendum de 1995 constitue peut-être le dernier événement avant le temps d'arrêt, un peu comme Mai 68 en France selon Philippe Muray. La fête, dans *Ça va aller*, remplace donc l'Histoire. La fête n'a pas besoin de raison pour exister. À la Délégation du Québec à Paris où Sappho-Didon assiste aux célébrations, une vague fierté suffit à donner une raison de fêter. Dans l'après-Histoire, les occasions de créer de l'histoire ne disparaissent pas, mais elles ne sont tout simplement plus actualisées. À ce sujet, Philippe Muray désigne l'événementiel comme l'élément qui remplace l'événement dans l'ère posthistorique : « L'événementiel se développe sur le tombeau des événements. Il croît et

12. Jacques Derrida et Jürgen Habermas, *Le « concept » du 11 septembre*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 139.

embellit sur leur effondrement. Il est la mise en scène de leur absence¹³. » L'événementiel produit à ce titre une illusion d'événement dans un monde au sein duquel rien ne peut réellement survenir. La fête est le simulacre d'un événement qui à vrai dire ne se produit jamais. Elle semble unique et significative au moment où elle se déroule, alors qu'elle est en réalité reproductible à l'envi, par n'importe qui, n'importe quand.

Contre l'événementiel de la société hyperfeste, la narratrice en appelle à des événements violents qui viendraient enfin rompre avec le confort des institutions et le règne complaisant de la fierté :

C'est pas la Délégation du Québec à Paris qui va sauver le Québec, bande de caves. Ce sont ceux qui fabriqueront des manifestes pétaradants, des livres-bombes, des films qui feront voler en éclats toute cette belle fierté-là, tout cet establishment pourri du bon goût. Celui qui sauvera le Québec, c'est un artificier, un faiseur de terreur. C'est peut-être un Laflamme, un Laflamme-comme-on-ne-le-reconnait-pas, un Laflamme-pas-encore-défiguré-par-l'idée-de-la-grande-littérature-québécoise-exportable-à-travers-le-monde, un Laflamme-avant-que-vous-l'ayez-neutralisé. Parce qu'au Québec, il faut hurler. Il faut que cela ait peur pour que cela se réveille... Et j'espère qu'un jour, bande de caves, vous aurez peur, peur de moi, Sappho-Didon Apostasias. (ÇVA, p. 88)

Pour briser ce temps de l'après, elle rêve de véritables explosions culturelles, d'écrivains et de cinéastes guerriers qui s'inscriraient féroce­ment dans l'Histoire. La narratrice adopte elle-même cette posture belliqueuse. Dès le premier chapitre, son amie Lazare la pousse au combat :

Mais pour le moment, bats-toi. Résiste à ton destin. T'as jamais fait que ça. Et tu vois où ça t'a menée. Direct à ton destin. Résiste donc au monde entier. C'est ça que t'es : une résistante. Plonge-toi dans les livres. Continue à emmerder la planète. Et ça va marcher. À la fin de cette histoire, tu seras morte; tu l'as compris, bien avant moi. [...] Allez Didon, allez Sappho, fourbis tes armes, pars en guerre, ma Jeanne d'Arc de la vie. Tu as raison, cela finira mal. Cela finira comme tu veux. (ÇVA, p. 23)

13. Philippe Muray, *Après l'Histoire I*, op. cit., p. 93.

Elle se décrit ailleurs comme l'« Athéna-la-Cuirasse, la va-t'en-guerre québécoise » (ÇVA, p. 71). Malgré ce langage guerrier, il ne faudrait pas penser pour autant que le texte de Mavrikakis exhorte à la fondation d'un nouveau FLQ! Le combat s'inscrit directement au cœur de la littérature. Lazare, qui l'encourage à prendre les armes, lui conseille d'ailleurs de se plonger dans les livres. Alors qu'elle est à la Délégation du Québec à Paris, elle implore de même un écrivain de venir jouer le trouble-fête : « Aquin, pourquoi ne viens-tu pas gâcher la fête? » (ÇVA, p. 93) Pour Muray, la littérature est justement le dernier retranchement de la négativité dans la société hyperfestive : « La littérature comme je l'entends est le trouble-fête de nos jours pseudo-frivoles. La littérature est l'averse qui se déchaîne brutalement et gâche un pique-nique¹⁴ ». Si la posthistoire se caractérise par la participation totale des individus à un même mouvement collectif, contrairement à la société du spectacle qui se construit sur la division sociale, le roman contemporain exprime selon Muray le désir de réintégrer l'Histoire en échappant à la condition de l'*Homo Festivus*, puisqu'il autorise par sa narrativité les renversements de situation propres à l'événement¹⁵.

La vitale négativité

Dans la posthistoire, le rebelle est un individu sans rébellion, dont la mission est vidée de sens *a priori*¹⁶, de même que l'événement est réduit au rang de l'événementiel. Le rebelle de l'après-Histoire n'est plus en mesure de créer des événements et ne peut que générer de l'événementiel par ses critiques contre le système, ce qui a pour effet de confirmer et de nourrir ce à quoi il s'oppose. La narratrice de *Ça va aller*, qui se désigne

14. Philippe Muray, *Le Portatif*, op. cit., p. 46.

15. « Le roman [...] accueille toutes les infidélités possibles et imaginables, toutes les fluctuations, tous les renversements de situation. C'est la forme du renversement perpétuel. Et de la relativisation ». (Philippe Muray, *Exorcismes spirituels III*, op. cit., p. 124)

16. « La rébellion est une idée veuve, mais c'est une veuve joyeuse. Dans la civilisation hyperfestive, le rebelle n'exerce plus guère la rébellion que pour la rébellion, comme on a exercé l'art pour l'art. Il est devenu le collaborateur idéal de l'époque où il vit. Loin d'en être le fossoyeur, il en est l'approuveur ». (Philippe Muray, *Exorcismes spirituels III*, op. cit., p. 194)

elle-même comme résistante, tente envers et contre tous de préserver le sens de la rébellion dans ce temps d'arrêt. Elle n'en pose pas moins un constat similaire à celui de Muray quant à la possibilité d'une rébellion effective. Même si elle défend le pouvoir de renversement de la littérature, elle traite les écrivains d'incapables :

Mais les écrivains, je n'en ai rien à foutre. Tous des impuissants [...]. Elle est belle, la littérature québécoise! Elle est bien représentée! Notre Laflamme est un vieux lubrique qui déneige son entrée de garage. On est vraiment nés pour un p'tit pain. (ÇVA, p. 20)

Elle témoigne aussi d'un pessimisme évident à l'égard du monde. La narratrice affirme à plusieurs reprises l'impossibilité d'un futur : « Me voici chez moi, c'est-à-dire nulle part, à Montréal, sans souvenir et sans avenir » (ÇVA, p. 98), « Ça ne va pas. Rien ne va plus. Je suis sans histoire précise. Comme le Québec, un monde en attente d'avenir » (ÇVA, p. 99)¹⁷. Ce qui ne l'empêche pas de prendre parti avec virulence pour la littérature. Elle la considère non seulement fertile en renversements de situation, donc génératrice d'événements et productrice d'histoire, mais comme ce qui donnerait au Québec l'envergure qu'il lui manque. La littérature, pour la narratrice, s'inscrit directement au cœur de la vie. Elle constitue un moteur puissant de changement et de grandeur en nous débarrassant des spectres et en ranimant les cadavres.

Selon Muray, la fin de l'Histoire correspond aussi à la fin de l'humain, à « une sortie définitive de la période historique, pour autant qu'Histoire et humanité étaient synonymes. *Après l'Histoire* veut donc dire aussi : après l'humain¹⁸ ». À la Délégation du Québec à Paris, Sappho-Didon ne fraye pas avec du vivant. Dans la fête à laquelle elle assiste, l'humain est mort depuis longtemps. Comme la cadence envoûtante du temps québécois, il est plus facile de céder aux mouvements des morts que d'y résister :

17. D'autres exemples s'accroissent à travers le roman : « no future » (ÇVA, p. 137), « "Que le monde aille à sa perte". C'est Duras qui a raison. » (ÇVA, p. 73), « le faux espoir québécois » (ÇVA, p. 93) et « me voici au Québec, où l'on ne se souvient de rien, d'aucune origine, d'aucun devenir. Au Québec, où aucun futur ne revient nous hanter » (ÇVA, p. 98).

18. Philippe Muray, *Après l'Histoire I*, op. cit., p. 8.

Ce soir, toute ma haine va m'apparaître, tout ce que j'aurais pu aimer va être là, à mes côtés. Mais je n'ai pas pu aimer. J'ai dû tout maudire, tout renier. J'ai dû crier, hurler pour ne pas accepter d'être séduite par la médiocrité des choses, par la facilité d'un bonheur résigné. J'ai résisté. Ce soir, les spectres sont là et je vais devoir décider si je vais les rejoindre, si je cours à la mort ou si je me décide à passer à l'action. Ce soir, c'est le bal des fantômes. C'est le grand bal de la mort. Ai-je envie d'aller danser parmi les cadavres? (ÇVA, p. 85)

Elle ne veut plus consentir à rien. Elle répète à plusieurs reprises qu'elle ne cèdera pas et réitère l'importance de crier. N'acceptant pas de se tenir à l'écart de sa société et réclamant d'y participer, elle n'échappe pas à la condition de cadavre :

Quand on se croit, comme moi, à la fin de l'histoire, à la fin de l'histoire québécoise, à la fin de l'espoir et à la fin du temps, on est déjà un peu morte, et c'est ce que je suis. Je suis le cadavre de l'histoire, le cadavre fragile, le cadavre fragile de mon histoire. Je ne suis plus rien que tout ce savoir accumulé pour rien, que toute cette souffrance vécue en vain et que je ne veux surtout plus connaître. (ÇVA, p. 99)

Le jeu entre l'histoire individuelle et l'histoire collective qui a cours dans ce passage est aussi présent dans l'ensemble du roman. La société hyperfeste, on l'a dit, se construit sur le rassemblement de toutes les individualités et sur la dissolution de la différence. Nul n'échappe à l'emprise de l'*Homo festivus*. Et ça, la narratrice le sait. Elle n'en souhaite pas moins un retour dans l'Histoire au moyen de la négativité. En parlant de sa grossesse, Sappho-Didon expose ses ambitions : « Mais j'ai mon plan. Un plan historique » (ÇVA, p. 118). Dans le Québec qu'elle décrit comme « le no man's land de l'histoire, dans la paralysie du temps » (ÇVA, p. 98), elle impose sa négativité. La négativité, malgré toutes les souffrances qu'elle comporte, devient dans ce contexte une défense féroce de la vie dans le monde léthargique de la posthistoire.

Dans *La raison dans l'histoire*, Hegel affirme la vitalité de la négativité comme composante déterminante de l'humain pour autant qu'il s'inscrit dans le processus historique. Mais comme le rebelle sans rébellion, le mal à la fin de l'Histoire n'est plus qu'un simulacre. La société posthistorique,

sans événement, est dominée par l'empire du bien. Ce qui ne signifie pas que le mal n'existe plus, ce qui ne veut pas dire non plus que plus personne ne revendique l'expression d'une négativité. Au contraire, puisque l'*Homo Festivus*, par sa participation à la fête, se croit rebelle. La société posthistorique qui a vidé le mal de son sens n'admet plus que le simulacre du mal, le mal festif, le *nécrofestif*¹⁹, ce qui constitue un refus de la négativité. La narratrice de *Ça va aller* se veut quant à elle en rupture avec cet empire du bien. Non sans provocation, elle affirme préférer les fascistes aux militants de la gauche :

Les Italiens, ce sont tous des fascistes ou alors des gens de gauche. À tout prendre, je préfère les fascistes. Au moins, ils ne veulent rien d'autre qu'être dégueulasses. Les autres, les hommes et femmes de gauche, nous conduisent en enfer, pavé de bonnes intentions (ÇVA, p. 48).

Au delà de ces affirmations qu'elle veut choquantes, la négativité lui permet de penser : « Mais pour penser, pour exister, il faut pouvoir dire du mal de tous et toutes et il ne faut pas avoir de cœur. » (ÇVA, p. 132)²⁰ En dépit de la douleur que la négativité provoque, celle-ci est une expression de la liberté. En rendant possible un détachement du sujet par rapport à son époque, elle autorise les renversements et les événements. La négativité pose les conditions d'une possible sortie du temps circulaire.

Esthétique de la grossièreté

Quand l'Histoire se termine vient le temps des extrêmes. La langue de *Ça va aller* est vive, véhémence, brute, sans raffinement. Elle traduit une esthétique de la grossièreté qui témoigne d'une conscience historique contemporaine. La rudesse de l'écriture permet de se libérer de

19. Dans un passage particulièrement probant de cette négativité de la fête, la narratrice se prétend rejetée de la société du bien qu'est Outremont. Elle affirme entrer dans cette communauté par le biais des partys : « Ici tout le monde a lu *Allez, va alléluia*, ici tout le monde se méfie de moi, mais m'invite pour égayer les partys où l'on entonnera une petite toune de concert, où l'on improvisera un petit truc décontracté au piano à queue du boudoir » (ÇVA, p. 51).

20. Il importe de mentionner le concept de *cordicole* développé par Muray qui décrit les mouvements du cœur comme des actes contre la pensée.

l'enfermement de l'époque et prétend offrir les moyens du renversement. La narratrice exprime sans détour ses désirs de brutalité : « Je veux sa haine. Je ne veux pas céder. Je veux qu'on me déteste. Je veux qu'on m'haïsse. Que le monde soit blanc, que le monde soit noir. » (ÇVA, p. 67) L'écriture de *Ça va aller* ne se tient pas dans une zone grise, mais plutôt dans les extrêmes : c'est le temps de l'hyperbole, de la tragédie, des grands drames. La relation de la narratrice avec Robert Laflamme repose d'ailleurs sur l'exagération et sur la volonté de produire des événements. Lorsqu'elle le croise au cabinet de son psychanalyste, elle saisit l'occasion de déployer sa grossièreté :

C'est cela qu'il me répond, ce gros-sac-à-vin-de-Laflamme. Il a les mêmes petits yeux mesquins et fuyants que je lui ai vus, lors de notre première rencontre. Des yeux de salauds, des yeux de mauvais écrivain.

– Va te faire enculer à sec, sale scribouillard de mes fesses et ne compte pas sur mes appels, sauf ceux que je te ferai au milieu de la nuit pour te faire peur et pour te réveiller en sursaut en te promettant de venir te trancher la gorge. (ÇVA, p. 55)

La langue est brusque. Elle provoque du mouvement. Le langage ordurier n'est pas la seule composante de cette esthétique de la grossièreté. Le roman défend une conception du monde qui abolit les nuances, comme nous l'avons vu dans le passage où la narratrice affirme « à tout prendre » préférer les fascistes. Sapho-Didon se retrouve précisément à une époque où il devient nécessaire de « tout prendre », l'entre-deux ayant mis fin à tout mouvement et ayant instauré le temps circulaire, arrêté, que tente de contrecarrer la narratrice. La langue rythmée de *Ça va aller* participe à cette remise en mouvement d'une Histoire figée.

Évidemment, à partir du moment où elle perçoit le monde en deux groupes, noir et blanc, on entre dans une logique binaire, à la limite manichéenne. Cependant, il ne faudrait pas se méprendre sur le procédé : la narratrice de *Ça va aller* est une grande rhétoricienne. Sa rhétorique violente crée une réduction stratégique du réel de telle sorte que l'énonciation puisse générer des réactions. Cette logique binaire, propre aux romans à thèse ou engagés, est nécessaire pour soulever les passions, pour produire du mouvement dans un monde d'après l'Histoire. La haine

entraîne la colère et donne de l'espoir : « La haine me donne une raison d'exister encore un peu. La vie est un combat contre la mort qu'elle m'a donnée en héritage. Ma vie a été une lutte contre son désir d'assister à mon enterrement. » (ÇVA, p. 126) La narratrice se construit dès le départ l'*ethos* d'une guerrière, d'une marginale devant la fête, pour appuyer le *pathos* par lequel elle tente de choquer, de partager sa colère. Dans un monde qui n'admet plus la prise de parole²¹, la littérature devient le seul lieu d'une rhétorique capable de briser la positivité factice de la posthistoire. La conscience historique épouse la langue même du roman. Non seulement le style de Mavrikakis est-il rythmé, mais il utilise la répétition pour générer du rythme et engendrer ainsi le mouvement. Elle ne pratique pas la grossièreté pour la grossièreté, comme le rebelle de l'après-Histoire pratique la rébellion pour la rébellion. Par la brutalité langagière, *Ça va aller* aspire à réintroduire la négativité dans un monde mort. Par la littérature, sa narratrice veut retrouver l'humain et le replacer dans son Histoire.

21. « Je crois très fort qu'on reçoit ce qui nous est dû. Et si un jour, on veut plus, si un jour, on veut mieux, va falloir qu'on se bouge le cul. Va falloir réfléchir par deux fois avant de dire des énormités. Mais ici les gens disent n'importe quoi, parce que la parole ne vaut rien. La parole est ridiculisée d'avance. Il n'y a plus que la grammaire qui compte. Dans ce pays, on est obsédé par la faute d'orthographe. Peu importe si l'on débite des conneries, si l'on ne pense pas plus loin que le bout de son nez, l'important est d'écrire correctement, syntaxiquement les bêtises qu'on répète » (ÇVA, p. 142).

IV. Temps saisis

Tu Hanh Nguyen
Université de Montréal

Le temps matériel d'Ernaux

Puisqu'est contemporain « ce qui est de notre temps¹ », penser le contemporain en littérature conduit inévitablement vers des considérations non seulement temporelles, mais encore énonciatives. *Notre temps*, cette expression toute simple déploie sans contredit un présent de l'énonciation, mais également une instance d'énonciation, une subjectivité, par le possessif *notre*. Une double inscription découle de ce *notre temps*, essentiellement relatif : d'abord en ce qui concerne le substantif *temps*, et ensuite le sujet; le présent, mais surtout *la présence*. L'indice énonciatif inscrit nécessairement la littérature que nous questionnons dans une perspective historique.

Alors que des écrivains contemporains tels que Pierre Michon, Richard Millet ou Pierre Bergounioux choisissent d'aborder leur temps dans un

1. Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, version électronique sur CD-ROM 1.3, 1996-1997.

autre temps, en fouillant le passé, en interrogeant l'héritage laissé², Annie Ernaux plonge plutôt à pieds joints dans le présent d'une écriture diariste, genre qu'elle affectionne particulièrement. Avec ses journaux « extimes³ » *Journal du dehors*, paru en 1993 chez Gallimard, et *La Vie extérieure*, paru en 2000, le quotidien n'est toutefois pas consigné par ce « je » conventionnel qui se met en scène. Le présent dont il est question dans ces journaux extimes ne semble pourtant pas étranger à la phénoménologie, un présent compris comme « présence au monde », appréhendé par une intuition sensible, par un sujet qui prend conscience de la réalité immédiate telle qu'elle se manifeste « du dehors ». La notion de présence est encore présence à quelque chose et oppose un présent personnel à ce qui l'environne, ou encore inscrit une conscience consciente de quelque chose; mais lorsque les choses apparaissent d'abord hors de toute présence, dans l'absence d'un « je » énonciateur, une certaine résistance s'offre au lecteur.

En empruntant une focalisation externe et impersonnelle, les journaux extimes appellent donc une réflexion sur cette conscience qui se dérobe, sur cette présence absente, sur la valeur temporelle d'un tel présent, non sans conséquence sur la narration. Celle-ci se voit évidemment marquée par la discontinuité dans cet effacement d'un sujet unificateur. Comment alors lire ces fragments qui ne se réclament d'aucune façon de la poésie? Des considérations temporelles et génériques, intrinsèquement reliées ici, s'imposent forcément comme cadre d'analyse de cette écriture morcelée.

2. Plusieurs points de similitude chez ces écrivains emmène souvent la critique à les associer sous une même bannière. Nous pensons entre autres à l'ouvrage de Sylviane Coyault-Dublanquet, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2002, 289 p.

3. Le terme « extime » pour simplifier notre désignation de *Journal du dehors* et de *La Vie extérieure* n'a pas vraiment été utilisé par Ernaux elle-même, qui réfère à ces deux livres par l'expression « journaux extérieurs ». Ce sont surtout les critiques qui ont répandu cette étiquette selon un emprunt probable à Michel Tournier, comme le mentionne explicitement Robin Tierney : « Frequently referred to by Michel Tournier's term "journal extimes" (as opposed to intimes) because of their focus on the public sphere despite the format of a personal journal ». (Robin Tierney, « "Lived experience at the level of the body" : Annie Ernaux's *Journaux's extimes* », *SubStance*, vol. 35, n° 3, 2006, p. 113.)

Approche cognitive du temps

La notion de présence introduit une « narration du sensible », expression de Frances Fortier et d'Andrée Mercier, qui place la « saisie impressive », le « moi, ici, je ressens cela », en rapport avec un minimalisme formel et stylistique⁴. Cette approche de l'environnement sera d'abord mise en lien avec une phénoménologie du temps, sans s'étendre en des considérations philosophiques proprement dites.

Dans un article de Marie-Luce Honeste, à propos des parts subjective et objective du temps, deux systèmes de représentation temporelle sont distingués, le temps-notion et le temps-processus, définis en les termes suivants :

– Le temps-notion correspond au temps subjectif, que le locuteur construit à partir de son expérience. Ses représentations sont multiformes.

– Le temps-processus englobe ce que B. Pottier⁵ nomme « temps chronologique », qui ordonne les événements, et « temps interne au procès », celui intériorisé par l'événement. Il est le plus souvent représenté par un schéma abstrait linéaire, à une dimension, orienté de gauche à droite (du passé au futur) sur lequel on peut localiser un segment de temps par rapport à un point repère et représenter sa durée, avec deux bornes, déterminées ou non. Cette représentation spatiale du temps-processus est notamment utilisée dans les métalangages, comme expression du temps en linguistique (temps chronologique, aspect) ou en physique (t_0 , t_1)⁶.

Le premier temps est celui « qui n'est pas objet de notre savoir, mais dimension de notre être⁷ ». Il se rapporte à l'expérience ontologique,

4. Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », René Audet et Andrée Mercier [dir.], *La Narrativité contemporaine au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 196.

5. L'auteure fait référence à Bernard Pottier, *Sémantique générale*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 240 p.

6. Marie-Luce Honeste, « Approche cognitive du temps : Lexique et représentations », Jacqueline Sessa [dir.], *Le cours du temps*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Traversière » du Centre d'Études Comparatistes, 1998, p. 69.

7. Maurice Merleau-Ponty, cité par Marie Luce Honeste, *ibid.*

au temps perçu différemment par chacun, alors que le temps objectivé répond à des conventions admises par tous. Au travers du langage, ces deux aspects du temps se distinguent par le biais de métaphores diverses appartenant au domaine sensible — ce que Honeste relève par une catégorisation des représentations ainsi que des expressions lexicales du temps⁸ — tout comme au domaine abstrait (les calendriers, les jours, les mois, les saisons, etc.).

Chez Annie Ernaux, ces deux dimensions sont peu distinguées, puisque ses textes écrivent le temps autant qu'ils s'inscrivent en lui. Le temps à l'œuvre dans *Journal du dehors* et plus particulièrement dans *La Vie extérieure* tient à la fois d'objet de la pensée — « Je voudrais me rappeler *quand* le premier mendiant est apparu à l'entrée des Trois-Fontaines, dans la Ville Nouvelle : cet été?⁹ » ou encore « Chez tout le monde, en ces derniers mois du siècle, un étrange sentiment d'histoire¹⁰ » — et de cadre de pensée, donné par la forme diariste des œuvres. Ce temps consubstantiel à la narration apparaît le premier par la simple inscription 1985 qui ouvre *Journal du dehors*. Toutes les entrées qui lui sont sous-jacentes, malgré leur nature fragmentaire, appartiennent à l'année 1985. Cet indice ne marque néanmoins aucune présence. Il constitue d'abord un « espace » au même titre que la Ville Nouvelle où se déroulent les événements racontés.

Ces premières considérations permettent de mieux comprendre comment Ernaux établit un « fond » temporel qui s'étendra jusqu'à constituer un objet quasi central de l'œuvre, montré dans ses mécanismes mêmes. Le premier temps de l'œuvre, 1985, *temps-processus, temps-*

8. Honeste souligne par exemple le mouvement du temps perçu comme un fleuve (*le cours du temps, l'écoulement du temps*), comme du sable (*le temps nous fuit entre les doigts*), comme un adversaire (*défier le temps, lutter contre le temps, tuer le temps, le temps menace*), comme la nuit (*les temps sombres, le plus clair de mon temps*), comme une marchandise (*avoir du temps à revendre, s'offrir du temps*), etc.

9. Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1993], p. 87. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *JD*.

10. Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [2000], p. 143. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *VE*.

espace, deviendra par la voie narrative un *temps-notion*, un *temps-objet*, révélant aussi bien que révélé, dans un mouvement réciproque, par l'ultime présence, l'être qui l'aura expérimenté.

Un journal de l'entre-deux

Le temps qui se donne d'abord à lire dans les journaux extimes (considérés ici dans une continuité) relève d'un cours qui régit l'écriture et définit même le genre emprunté. Aucun jeu possible quant à l'ordre : il n'y a qu'une simple chronologie à suivre. Qui plus est, elle se fait dans le temps de l'écriture. Le présent fortement inscrit dans ces textes engendre une narration profondément liée à une temporalité propre à la chronique ou au journal, celui des actualités comme celui de l'intimité. Mais chez Ernaux, bien que le terme même de « journal » soit présent dès le titre, il n'invite pas à une réception ingénue de l'œuvre, ne serait-ce que par le qualificatif « extime » qui suit, ce qu'un bref examen des genres donne à percevoir.

La chronique est un genre considéré comme mineur qui a existé dans un sens distinct de la chronique journalistique d'aujourd'hui. Elle était d'abord associée aux annales et aux récits historiques qui relataient, année après année, les faits consignés pour mémoire. L'ordre de succession des événements, rapportés d'ailleurs sans hiérarchie, était temporel et non causal comme dans le cas d'une histoire. Dans son sens moderne, la chronique s'est approchée des médias sans s'y limiter et demeure encore difficile à cerner. Barthes s'y est tenté en la comparant notamment au haïku japonais, poème bref qui vise à dire l'évanescence des choses et qui se présente par conséquent tel un instantané. La chronique tient ainsi non seulement de la brièveté, mais également de l'insignifiance, du détail mineur pouvant toucher différemment chacun. Ces caractéristiques de chronologie axée sur l'instant présent, de brièveté formelle et de sujets mineurs inscrivent les journaux extérieurs dans une dialectique avec des formes consacrées telles que le roman.

Le journal, quant à lui, pourrait faire allusion au journal intime, intérieur auquel s'oppose le dehors des journaux extimes. Notons cependant que les

premiers journaux de la Renaissance ne se présentent que sous une forme journalière, constante, figurant l'existence quotidienne d'un individu, sans lien avec son intimité. Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que ces deux aspects vont converger pour donner naissance au journal intime tel que nous le connaissons. Ainsi, même si *Journal du dehors* semble dialoguer avec cet autre genre mineur, et ce, dès le titre, il n'y est pas vraiment question d'intimité ou d'écriture de soi. Cette sensibilité journalière sans l'intimité d'un sujet ressemble finalement à la chronique dans son sens moderne, où l'idée d'un ordre quelconque (par la succession chronologique notamment) s'efface au profit d'une régularité, d'une chronicité, qui met plutôt en valeur l'instant présent. D'ailleurs, l'épigraphe du premier journal — « Notre vrai moi n'est pas tout entier en nous » — est une phrase de Rousseau, écrivain associé à la pratique intimiste, qui situe pourtant le moi à l'extérieur de lui-même.

Ces éléments créent une tension entre l'intérieur et l'extérieur, la sensibilité subjective et la « réalité objective ». Le moi chez Ernaux est divisé de plus d'une façon, ne serait-ce que par la tenue de plus d'un journal en même temps. En effet, l'auteur tient, parallèlement au journal de la vie extérieure qu'est *Journal du dehors*, le journal des visites à sa mère qui deviendra « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (1997), et le journal d'une liaison amoureuse qui deviendra *Se perdre* (2001). Ainsi, la cohérence d'ensemble, la vérité totalisante, la synthèse unifiante ne trouveront pas place dans l'écriture d'Ernaux. Le détachement du sujet par la focalisation particulière des journaux extérieurs participe plutôt d'une recherche d'objectivité et d'un désir d'authenticité qui tournent le dos au récit téléologique en évitant de se refermer sur une vision univoque du monde, en demeurant en quelque sorte inachevés. Se donnent plutôt à lire des interprétations multiples, en réseaux, qui s'établissent en dehors des liens de causalité, qui tracent surtout un temps de l'ordre de l'instant, détaché d'un avant et d'un après. Mais la question persiste, signalée explicitement à la fin du passage suivant :

À la station Chambre des députés, le « dé » a été gratté :
Chambre des putes. Signe d'antiparlementarisme. On dit en
ce moment que cela conduit fatalement au fascisme. Mais
l'individu qui a enlevé le « dé » voulait peut-être seulement

s'amuser et amuser les gens. Est-il possible de dissocier le sens présent et individuel d'un acte de son sens futur, possible, de ses conséquences? (*JD*, p. 71)

Les écritures du présent, affichant une quasi-absence de distance entre le discours et le vécu, ne cessent de revenir sur leur situation d'énonciation, leur dimension déictique. Tous les journaux tenus par Ernaux répondent de ce principe :

Les journaux, ce qui les réunit au-delà de leur diversité — intime, extérieur, d'écriture, des visites à ma mère — c'est le présent. Ce que j'écris dans un journal, quel qu'il soit, saisit du présent. [...] Le journal, c'est le réservoir de la fugacité¹¹.

L'arrêt : un art de saisir

Le journal combat donc la fugacité en enregistrant les instants sujets aux changements, sujets à l'oubli. Le diariste est d'abord conscient de son inconstance, de son *moi* changeant au gré des instants et de la perméabilité de ce *moi* à la vie extérieure. Par l'écriture, Ernaux cherche à laisser une trace d'elle-même, mais aussi une trace des autres : « Je dis que les autres me traversent comme une putain mais j'ai bien envie, moi aussi, de les saisir. Il faut laisser une trace, pas de moi seulement, des anonymes que j'ai côtoyés. C'est très important¹². » À propos de la trace, Ernaux soulève des interrogations d'une pratique quotidienne de la notation, où deux démarches sont possibles à l'égard des faits réels : soit les retranscrire « dans leur brutalité, leur caractère instantané, hors de tout récit » (*JD*, p. 85) ou encore les utiliser « éventuellement » dans un ensemble, un travail long et construit, un roman par exemple. C'est un entre-deux que permettent les journaux extérieurs, par leur caractère spontané propre au « journal » et le projet d'ensemble qu'ils sous-tendent, celui de rendre les particularités de la Ville Nouvelle. Le maintien de la forme fragmentaire empêche ainsi une mise en intrigue qui effacerait

11. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, p. 46.

12. Claire-Lise Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 69, n° 1, automne 1995, p. 41.

complètement la qualité « brute » de telles traces, des scènes notées pour elles-mêmes, sans qu'elles ne servent à quoi que ce soit.

La narration résultant d'une telle forme se trouve dans une discontinuité qui se manifeste visuellement par un texte très aéré, entrecoupé par de multiples blancs, ou plus finement par des phrases nominales et une syntaxe délibérément sèche. Ces deux manifestations représentent une atteinte des unités de base que constituent la page (en ce qui concerne les blancs) et la phrase (en ce qui concerne la syntaxe nominale). Pour Jean-Louis Lebrave, la page peut en effet coïncider « avec ce qu'on perçoit intuitivement à la lecture comme une unité de contenu » et instaurer une mémoire temporaire au travers de cette unité matérielle qui peut être embrassée d'un seul regard : « les blancs intrapaginaux minent cette "mémoire temporaire" par l'interruption et sont *a fortiori* disjonctifs¹³ ». La phrase nominale, quant à elle, est scandée par une ponctuation qui agit comme un silence en musique, sollicitant particulièrement l'attention sur les sons — les mots —, cernés, jetés là à écouter et à voir, donnés directement au lecteur sans intermédiaire évident : « Sur l'autoroute, à la hauteur des tours de Marcouville, un chat écrasé, comme inscrit dans le goudron » (*JD*, p. 29); « En sortant de l'ascenseur, dans le parking souterrain, troisième sous-sol, le vrombissement des extracteurs d'air » (*ibid.*); « *Rien que du cul*, et, dans un coin de mur plus sombre, en rouge, *Il n'y a pas de sous-hommes* » (*JD*, p. 30); « Journaux d'annonces gratuits chaque semaine dans la boîte aux lettres » (*ibid.*); « Plus de francs dans trois ou quatre ans. À la place, l'euro. Gêne, presque douleur, devant cette disparition. » (*VE*, p. 96)

Rien ne sert de chercher plus avant ce que peuvent signifier ces affirmations. Le sens n'est toutefois pas occulté dans ces phrases nominales; il est plutôt réduit aux plus simples objets du monde perçu. Certaines des phrases les plus rudimentaires chez Ernaux ont été en fait les plus travaillées. L'auteur coupe, resserre, segmente pour ne garder que l'essentiel, le matériau brut qui donnera le ton juste en disant tout

13. Jean-Louis Lebrave, « Lecture et analyse des brouillons », *Langages*, n° 63, mars 1983, p. 18-19, cité par Lucie Bourassa, « De l'espace au temps, du voir à la voix », *Poétique*, n° 91, 1992, p. 348.

avec moins. Le minimalisme formel instauré tient de la perception phénoménologique d'une réalité immédiate telle qu'elle se présente du dehors, d'une époque au présent, d'un temps de l'ordre de l'instant et non de la durée, d'un temps qui marque « la simultanéité plutôt que l'antériorité ou la postériorité¹⁴ ». L'instant alors indéfiniment renouvelé mène au constat d'une fragmentation tant du sujet que du récit.

Dans un désir de retenir l'éphémère, d'immortaliser le moment qui passe, un arrêt se produit. Le regard captant chaque scène, tel un appareil photo, rompt le fil continu du temps. C'est d'ailleurs dans cet « arrêt sur image » que l'écriture se fait chez Ernaux : « J'insiste sur le fait qu'il y a toujours un détail qui "crispe" le souvenir, qui provoque cet arrêt sur image, la sensation et tout ce qu'elle déclenche¹⁵. » La volonté de « pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel » (*JD*, p. 9) est explicite dans l'avant-propos de *Journal du dehors*¹⁶. Le détail est central, l'arrêt ne s'effectue pas sur une scène entière, mais procède du fragmentaire, du partiel, par un inévitable cadrage qui oriente la vision — ou l'ouïe, lorsque le détail est de nature sonore — tout en cachant ce qui est hors champ. La qualité d'un photographe consiste en grande partie en son habileté à voir et à orienter le regard. L'arrêt requiert une mobilisation de l'attention et un moment de pause pour effectuer la saisie de l'image, sur le vif. Barthes souligne cet arrêt dans la métaphore du papillon épinglé vivant :

Lorsqu'on définit la photo comme une image immobile, cela ne veut pas dire seulement que les personnages qu'elle représente ne bougent pas; cela veut dire qu'ils ne *sortent* pas : ils sont anesthésiés et fichés, comme des papillons¹⁷.

14. Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », René Audet et Andrée Mercier [dir.], *La Narrativité contemporaine au Québec*, op. cit., p. 177.

15. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 42.

16. Dans son dernier ouvrage, *L'Usage de la photo*, Ernaux passe d'une prise du réel linguistique vers une réelle prise photographique. Son désir d'authentifier le moment par la trace reste toutefois le même, l'image complétant l'écriture, sans nécessairement la dépasser : « Comme si ce que nous avions pensé jusque-là suffisant pour garder la trace de nos moments amoureux, les photos, ne l'était pas, qu'il faille encore quelque chose de plus, de l'écriture. » (Annie Ernaux, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 12)

17. Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 90.

En fait, l'arrêt photographique est semblable à la métonymie : le détail enregistré vaut pour le tout, autant l'époque, l'atmosphère que dégage la scène captée que l'émotion associée à celle-ci. La photographie ne sera jamais réduite qu'à ce qu'elle montre; une ouverture est laissée dans ce qui se prolonge au-delà de l'instant lumineux capté. Cette réalité qui dépasse le cadre photographié, dont l'existence est une assertion, se trouve conservée non pas visuellement, mais par l'essence même de la photographie. Elle constitue cette « opacité » et cette « énigme » dont parle Ernaux¹⁸. Pour Barthes, il s'agit d'une spécificité du référent photographique :

J'appelle « référent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a une double position conjointe : de réalité et de passé¹⁹.

Cette vérité frappante des photos apparaît comme un « ça-a-été », une caractéristique fondatrice de ce que serait la photographie. En effet, « la photographie ne remémore pas le passé²⁰ », elle ne tente pas de restituer ce qui n'est plus, mais d'en certifier l'authenticité, de servir de preuve, en étant la *révélation*, dans le sens photographique du terme.

Chez Ernaux, il ne s'agit que d'« idéal photographique », puisque l'auteur procède justement par remémoration : « Ma méthode de travail est fondée essentiellement sur la mémoire qui m'apporte constamment des éléments

18. « j'ai cherché à pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel, dans laquelle les existences croisées conserveraient leur opacité et leur énigme. (Plus tard, en voyant les photographies que Paul Strand a faites des habitants d'un village italien, Luzzano, photographies saisissantes de présence violente, presque douloureuse — les êtres sont là, seulement là —, je penserai me trouver devant un idéal, inaccessible, de l'écriture.) » (JD, p. 9)

19. Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, op. cit., p. 120.

20. *Ibid.*, p. 129.

en écrivant, mais aussi dans les moments où je n'écris pas, où je suis obsédée par mon livre en cours²¹. » Bien que la valeur « documentaire » des faits enregistrés soit discutable, Ernaux leur trouve une portée plus personnelle, où il est surtout question de mémoire et de sensation, des « madeleines » de Proust. Elle dit lors d'un entretien :

J'ai écrit que « la mémoire est matérielle », [...] ramenant les choses vues, entendues, [...] des gestes, des scènes, avec la plus grande précision. Ces « épiphanies » constantes sont le matériau de mes livres, les « preuves » aussi de la réalité. [...] Il n'est pas question de prendre telles quelles les images, les paroles, de les décrire ou de les citer. Je dois les « halluciner », les rabâcher [...] et ensuite je tâche de « produire » — non de dire — la sensation dont la scène, le détail, la phrase, sont porteurs pour moi, par le récit ou la description de la scène, le détail. [...] Seulement après, trouver les mots. Cela veut dire que la sensation est critère d'écriture, critère de vérité. [...] [T]out est invisible et muet, jusqu'à ce que des mots arrivent sur la feuille²².

Ainsi, l'authenticité des traces dans l'écriture réside d'une certaine façon en leur pouvoir évocateur, en la possibilité pour l'auteur d'y retrouver l'émotion disparue. Dans une logique visant à « fixer » la réalité et les sujets changeants, les journaux extérieurs permettent de résister à l'œuvre du temps. Au cœur d'une poétique de l'instantané, cette notion de trace s'oppose à la fugacité de l'instant en dilatant le temps présent dans lequel la trace s'inscrit vers un temps passé dont elle est le vestige. C'est donc un présent élargi, un présent qui ne répond pas à l'instant mais s'éprouve dans la durée qui sert finalement de véritable expérience du temps. La simultanéité dont il a été question n'est qu'apparente, puisqu'un délai existera toujours pour le diariste entre « un temps de vivre » et « un temps d'écrire ».

Temps feuilleté et temps composé

Cette conception de la mémoire matérielle, partant de traces, conduit à un temps non plus linéaire, mais superposé par strates. Le temps-processus,

21. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 41.

22. *Ibid.*, p. 41-42.

représenté par une flèche unidirectionnelle et irréversible, divisible en instants infinitésimaux, serait en quelque sorte une fiction. L'expérience temporelle réelle n'est pas de l'ordre de l'instant. Pour Walter Benjamin, « elle se constitue moins de données isolées, rigoureusement fixées par la mémoire, que de données accumulées, souvent inconscientes, qui se rassemblent en elle²³. » C'est la mémoire involontaire qui rend compte de l'expérience et du passé. Elle s'oppose à la logique linéaire de l'histoire écrite en donnant lieu à une subjectivité, un travail d'interpolation qui ne connaît que des bribes, des fragments²⁴. Comme le soutient Régine Robin au sujet de l'homme moderne, « l'homme des foules vit dans le choc et l'instantané, l'anonymat, [où] il est devenu impossible de narrer, de conter²⁵ ». La mémoire involontaire est ce liant subjectif qui parvient, malgré la rupture et l'éclatement, à restituer le passé. Dans l'écriture d'Ernaux, la mémoire tient du palimpseste, elle constitue une mémoire indélébile qui est à l'œuvre dans le regard même porté sur les gens, une mémoire qui dépasse d'ailleurs l'expérience personnelle et participe alors d'une mémoire collective, d'une conscience qui s'étendrait sur plusieurs générations et sur tout un milieu. Le fond sociologique des remarques à propos des différences de classes est caractéristique de l'œuvre d'Ernaux et témoigne de cette mémoire collective qui incorpore nécessairement un passé aux perceptions présentes. Le passage suivant de *Journal du dehors* illustre bien ce principe et constitue, par ailleurs, un écho frappant d'un autre passage tiré de *La Place* :

C'est donc au dehors, dans les passagers du métro ou du RER, les gens qui empruntent l'escalator des Galeries Lafayette et d'Auchan, qu'est déposée mon existence passée. Dans des individus anonymes qui ne soupçonnent pas qu'ils détiennent une part de mon histoire, dans des visages, des corps, que je ne revois jamais. (*JD*, p. 107)

23. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 332, cité par Régine Robin, « D'un médium à l'autre », *Cybermigrances. Traversées fugitives*, Montréal, VLB éditeur & Le soi et l'autre, 2004, p. 32.

24. Régine Robin, « D'un médium à l'autre », *Cybermigrances. Traversées fugitives*, *op. cit.*, p. 33.

25. *Ibid.*, p. 32.

C'est dans la manière dont les gens s'assoient et s'ennuient dans les salles d'attente, interpellent leurs enfants, font au revoir sur les quais de gare que j'ai cherché la figure de mon père. J'ai retrouvé dans des êtres anonymes rencontrés n'importe où, porteurs à leur insu des signes de force ou d'humiliation, la réalité oubliée de sa condition²⁶.

Cette œuvre sur le père est en effet déterminante dans la compréhension stylistique des journaux extérieurs. Chez Ernaux, le passage de la particularité d'une expérience vers les vérités générales auxquelles elle peut mener fait partie des échanges entre le moi et l'autre, marqués d'une grande porosité que souligne, nous le rappelons, la citation de Rousseau placée en exergue de *Journal du dehors*. En se tournant vers l'étranger et le périphérique, Ernaux passe d'une invariable focalisation interne dans ses œuvres précédentes à une focalisation externe prédominante, parfois à la limite d'une non-focalisation, lorsque l'impersonnel est exclusivement utilisé. L'idée d'une imbrication entre l'intime et le social, qui ouvre le temps personnel d'un individu sur le temps collectif d'une société, y est manifeste. Le temps composé n'est pas uniquement celui du passé composé abondamment employé pour « [faire] sentir que les choses ne sont pas terminées, qu'elles durent encore dans le présent²⁷ », mais est également celui d'un temps multiple, ressenti et transmis par maints individus.

Le temps expérimenté et raconté dans les journaux extérieurs se trouve dans les choses et les êtres, dans les traces qu'ils représentent. Dans ce rapport au matériel, s'inscrit une histoire objective de la subjectivité. Les pratiques historiennes qui, confrontées à un présent trop fluctuant, ont toujours tenu le passé pour seule réalité, doivent maintenant considérer la subjectivité des individus conscients de leur dette historique et sociale, subjectivité dans laquelle un passé existe encore dans un « feuilleté » du présent, subjectivité, enfin, qui délaisse le temps linéaire pour différents parcours mémoriels, même discontinus, et qui vient finalement servir de liant pour les perceptions fragmentaires du monde extérieur. C'est dans

26. Annie Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 [1984], p. 100-101.

27. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 129-130.

cette mesure qu'Annie Ernaux parvient à « dire son temps », à raconter une époque où la fragmentation d'un sujet constitue peut-être la voie privilégiée pour mieux le situer.

Philippe Charron
Université du Québec à Montréal

Prendre et perdre son temps.
La transparence du verre dans
« Le Verre d'eau » de Francis
Ponge et *L'Invention du verre*
d'Emmanuel Hocquard

Francis Ponge et Emmanuel Hocquard aiment prendre et perdre leur temps selon des plages horaires différentes. Tandis que l'un s'adonne à la copie du dictionnaire, à la fabrication de bombes et à la compilation d'explosions, l'autre sabote son métier d'historien et se travestit en détective privé pour enquêter sur des cas dont l'enjeu est absent, qui ne demandent aucune résolution et pour lesquels « l'ensemble des hypothèses ne [dit] rien de l'origine des hypothèses¹ ». Le plaisir se trouve dans la collecte d'indices qui ne sont preuves de rien. Si prendre son temps, en tant que modalité, et perdre son temps, en tant qu'activité, sont habituellement considérés d'une façon péjorative, il faudra se rendre à l'évidence qu'il n'en est rien pour ces deux auteurs; l'usage de ces

1. Emmanuel Hocquard, *L'Invention du verre*, Paris, P.O.L., 2003, p. 54. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention IV.

termes confirmerait plutôt leur célébration de l'oisiveté et redéfinirait le temps comme forme des possibles plutôt que comme unité de mesure nécessaire.

Ici, « prendre » et « perdre » son temps se rapportent à la pratique même de l'énonciation et de la signification. « Prendre », c'est relever divers segments du langage public, provenant de multiples sources, sans établir, comme Ponge le dirait, aucune « hiérarchie des choses à dire² ». « Perdre », c'est déposer ces segments, les assembler sans pour autant les articuler selon un processus causal qui assurerait la compréhension. Ces segments sont dès lors « désenclanchés », ne sont plus « des phrases mais des énoncés flottants, qu'aucun sujet n'activerait plus³ ». Faire le temps de cette manière, c'est à la fois mettre en doute l'aspect privé du langage, l'appartenance, la singularité et l'unité de l'expressivité du sujet ainsi que l'idée d'une signification *a priori* qu'il faudrait découvrir. Or, cette perspective permet une pluralité d'agencements, résultat de l'indétermination de l'activité référentielle entre le langage et le monde, et admet une multiplicité d'usages des différents concepts. Pour Hocquard, « le monde est un mot pour le faire » (*FV*, 22), approche assurée en partie seulement par la poésie dont

le but est la clarification logique de la pensée; celle-ci n'a pas plus à voir avec la littérature qu'avec n'importe quel autre secteur d'activité où l'intelligence est aux prises avec le langage — la sismologie par exemple, dans les rapports qu'elle entretient avec la causalité⁴.

L'intention est donc de questionner les lieux communs de nos formulations langagières et, du même coup, les cadres dans lesquels elles apparaissent. Ceci non pas dans le but de les délégitimer d'emblée, mais de faire en sorte qu'elles n'apparaissent pas comme des *a priori* de la pensée.

2. Francis Ponge, « Le monde muet est notre seule patrie », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 631.

3. Xavier Person, « L'invention du verre », *Le Matricule des Anges*, http://www.1mda.net/din/tit_1mda.php?id=15997 (20 mai 2007).

4. Emmanuel Hocquard, *Ma Haie*, Paris, P.O.L, 2001, p. 22.

De la même façon, Ponge pratique une « rhétorique unique par objet⁵ » et fait l'éloge de l'expression de la variété, de la différence d'usage des mots et des choses; la multiplicité des rapports s'y oppose à la fixité des significations et aux lieux communs des habitudes langagières où il faut « trouver le mot propre⁶ », « une tournure de syntaxe *pour* chaque idée claire ou non claire, et même pour chaque nuance de sentiment⁷ ». Il s'agit du passage d'une nécessité et d'une recherche de la justesse de l'expression à un « bonheur d'expression » qui se concrétise « dans le succès relatif et l'effort continu⁸ ». S'il n'y a pas matière à classer les énoncés et pas de manière adéquate pour parler des objets, il n'y a donc pas de vérité à atteindre. L'objet doit être la cible d'une exubérance langagière : « la langue étant, affirme Ponge, [la] façon privilégiée de faire jubiler Autre Chose et d'en jouir⁹ ».

En effet, pour Ponge, les limites de la littérature et de la poésie doivent être dépassées; leur définition générique ne doit pas se contraindre à des modes d'écriture stéréotypés et balisés par des règles fixes. Ainsi, la poésie est une entité floue, un lieu d'expérimentations, une pratique où s'assemblent des données bigarrées qui forment des objets singuliers dont le sens provisoire est propre à un contexte précis d'énonciation. Ce refus de l'idée d'une norme et des contraintes strictes d'identité deviendra chez Hocquard l'expérience de l'idiotie qui est l'« expérience d'un monde reconduit à son indétermination, sans plus aucune association, ni orientation¹⁰ ». Jean-Marie Gleize caractérise cet état d'idiotie comme le dépassement des règles de la poésie, l'atteinte d'une forme plus souple mais concrète : « elle voudrait dire ce qu'elle dit en le disant en l'ayant dit

5. Francis Ponge, « My creative method », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 533.

6. Francis Ponge, « Hors des significations », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, 2002, p. 1004.

7. *Ibid.*

8. Francis Ponge, « Après lecture de "L'Anxiété" de Lucrèce », *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 1009.

9. Francis Ponge, « La société du génie », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 635.

10. Joseph Guglielmi, « Emmanuel Hocquard. L'écrivain public », *La critique littéraire*, http://pretexte.club.fr/revue/critique/articles/holder_en-coupe-libre.htm (20 mai 2007).

[et elle] n'aurait littéralement, proprement, aucun sens que le sens idiot de dire ce qui est¹¹. »

On pourrait rapprocher ces pratiques de l'écriture, les qualifier, à la manière de Hocquard, d'« aussi sèche[s] qu'une biscotte sans beurre¹² » et les associer à ce qu'il appelle « la modernité négative¹³ ». Non programmatique et rassemblant ses acteurs d'une façon plutôt provisoire et éclectique, cette « modernité négative » se méfie de la dynamique téléologique et linéaire qu'avaient incarnée les avant-gardes historiques de la modernité esthétique. Mais Hocquard demeure prudent quant aux visées de cette « modernité négative ». En effet,

ne risque-t-elle pas d'engendrer à son tour un système de valeurs légitimantes tel que l'avait été autrefois la croyance au progrès, au sens de l'histoire? Comment des notions comme celles de manque, de défaut, d'absence, d'impossible, prises naguère à la lettre, en arrivent-elles à se transformer en clichés rhétoriques? Comment la biscotte sans beurre se met-elle à dégouliner à nouveau de nostalgie, d'émotion, de souffrance, bref de psychologisme, de complaisance et de narcissisme?¹⁴

Que faire du temps? Ligne, lieu, forme

Par le déploiement de procédés de déliaisons, l'approche dépsychologisante que mettent de l'avant Hocquard et Ponge questionne la validité des fondements de notre expérience. Tout comme la délégitimation de la forme mentaliste de l'espace, qui ne contient qu'un point de fuite unique, leur pratique d'écriture s'écarte de la conception du temps comme forme essentielle, innée, *a priori* et universelle de la perception. Cette représentation laisse entendre qu'il est une forme vide et latente,

11. Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992, p. 228.

12. Emmanuel Hocquard, *Ma Haie*, *op. cit.*, p. 26.

13. Bien que la production de Ponge est antérieure à cette notion, on pourrait affirmer qu'elle prend part à cette attitude esthétique, entre autres par son refus de la poésie comme expression du pathos et fabrication d'images.

14. Emmanuel Hocquard, *Ma Haie*, *op. cit.*, p. 27.

qui attendrait d'être remplie par des événements qui s'y dérouleraient selon un ordre établi. Une des inconséquences qu'affiche cette conception d'un temps *ex nihilo* est que, si l'on applique l'argument de la causalité comme justification des événements, une difficulté à baliser et à identifier la provenance de cette entité nécessaire apparaît. Comme le dit Jacques Bouveresse en référence à Wittgenstein, ceci reviendrait

à temporaliser le temps lui-même, autrement dit à le traiter d'une façon qui est analogue à celle dont on traite les événements qui ont lieu dans le temps. Ce sont les événements qui sont temporels, qui passent, qui ont une durée, un commencement et une fin [...] et non le temps lui-même. Le temps n'a pas plus de durée que l'espace n'a d'extension spatiale. Le temps n'est tout de même pas un espace temporel, mais un ordre¹⁵.

À la représentation du temps comme contenant nécessaire à la perception des événements s'attache souvent la tendance à lui attribuer une structure anisotropique, c'est-à-dire dépendant de la direction et bâtie sur un modèle duel où l'avancée irréversible fournit une base à l'élaboration d'une ligne du temps à sens unique caractérisée par trois bornes : le présent, le passé et le futur. Le recours aux théories physiques ne serait ici d'aucun secours pour appuyer cette thèse, d'abord car elles ne s'entendent ni sur l'existence d'un sens des événements dans le temps ni sur un sens du temps comme tel, et ensuite parce qu'elles jouent sur un registre davantage synoptique, et que l'usage qu'elles font des concepts comme « présent », « passé » et « futur » relève d'une autre échelle. Ce qui paraît plus pertinent est d'adopter une approche analytique de la quotidienneté et de l'événement, dont font partie nos actes de langage, afin d'évaluer la pertinence de la représentation d'un sens du temps.

Jacques Bouveresse prend comme objet d'étude quelques expressions qui révèlent un sens unique du temps : « le temps coule », « le temps est un flux », « le sens du temps », « le temps est venu », « le temps est passé », etc. Il ne s'agit pas de dire que ces expressions n'ont pas de

15. Jacques Bouveresse, « Les "énigmes du temps" », *Essais III. Wittgenstein et les sortilèges du langage*, Marseille, Agone, 2003, p. 210.

signification. Elles en ont lorsqu'elles sont employées dans des contextes spécifiques. Les réserves qu'émet Bouveresse concernent leur emploi comme lois générales et comme motifs explicatifs auxquels nous nous référons pour justifier des faits empiriques, ce qui peut générer de nombreuses confusions conceptuelles. Comme démonstration de cette possible confusion conceptuelle, Hocquard écrit : « Miroir d'identification/ les questions elles-mêmes deviennent sans objet./Poursuivre une chèvre qu'on a prise au loin/pour la bien-aimée... » (IV, p. 30). Or, il n'y a pas de problème à suivre une chèvre, mais la prendre pour la bien-aimée suppose certains embarras. Considérer ces expressions sur le temps d'une façon stricte et explicative implique une représentation rigide du temps où une forme de déterminisme serait à l'œuvre. Ainsi, les événements défileraient simplement devant nous pour tomber dans le passé. Nous nous préparerions ensuite à actualiser les événements du futur que nous attendons. Bouveresse affirme aussi que cette représentation

s'accompagne facilement de l'idée non moins trompeuse que les événements du passé existent encore sous une certaine forme, qui n'est plus accessible à l'expérience directe, mais seulement de façon indirecte à la mémoire¹⁶.

Devant cette idée qui suggère que le passé, le présent et le futur sont dans des lieux différents, Wittgenstein affirme que « [l]e souvenir et la réalité sont dans *un* espace. La représentation et la réalité sont dans *un* espace¹⁷ ». Il poursuit en émettant des réserves quant à la distinction entre la représentation du passé et celle du futur :

Si le souvenir n'est pas un voir dans le passé, comment savons-nous même qu'il doit être interprété en relation avec le passé? Nous pourrions alors nous rappeler une situation et douter si nous avons dans l'image de notre souvenir une image du passé ou du futur¹⁸.

16. *Ibid.*, p. 211.

17. Ludwig Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, traduit de l'allemand par Jacques Fauve, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, § 38.

18. *Ibid.*

Ces remarques semblent mettre en lumière certaines confusions qu'un usage général d'expressions comme « le temps coule » entraîne. Pour remédier à ces embrouillements, Wittgenstein propose d'être attentif à la multiplicité des choses qui se passent plutôt que de tenter de les ordonner selon des schémas stricts et de les expliquer selon des critères établis *a priori*. Pour Bouveresse, le temps chez Wittgenstein

n'est pas de la nature d'un processus auquel on peut attribuer un sens, mais une possibilité ou une forme qui est la forme de l'événement lui-même [...] on pourra dire qu'il est la forme de ce qui passe et de ce qui se passe, mais non qu'il passe lui-même et le fait uniquement dans un sens¹⁹.

Que la structure de l'événement soit celle du temps signifie que chaque « forme de vie » devient la mesure du temps et le fait varier. Évidemment, le langage compte pour beaucoup dans cette construction du temps. Le lien que Wittgenstein établit entre la forme de l'événement et la forme du temps relève d'un ordre conceptuel qu'on l'on peut rapprocher du lien qu'il établit entre les concepts langagiers et leurs règles d'utilisation qui ne sont pas des règles *a priori*, mais qui se forment de façon conjointe à la pratique; les règles sont interdépendantes de leurs applications. Or, si le temps se définit en fonction des « formes de vie » et que le langage en est une qui propose une multiplicité d'usages dont la signification s'actualise dans la pratique, il s'avère inapproprié de cerner le temps hors de la multiplicité de nos représentations. Autrement dit, se demander « qu'est-ce que le temps » revient à énoncer des phrases et à se demander ce qu'elles veulent dire.

Le verre. Une invention d'une articulation propre

L'Invention du verre d'Emmanuel Hocquard refuse d'une façon catégorique le temps comme sens unique. Réfutant d'emblée tout motif qui fige le sens, Hocquard distingue son livre du récit qui, comme il le mentionne, « tend à expliquer et cristalliser [...] une situation qui n'a pas encore été tirée au clair » (*IV*, quatrième de couverture). Tout comme

19. Jacques Bouveresse, *op. cit.*, p. 194.

l'eau, à laquelle l'expression « le temps coule » peut faire référence, le verre, qui est ici le poème, se trouve à l'état liquide. Mais, comme le précise Hocquard, celui-ci est « amorphe. Il ruisselle en tout sens mais ne reflète rien » (*ibid.*). Or ici, les mouvements multiples mais inconsistants ne donnent aucune clé, ne provoquent aucun dédoublement du réel et ne fournissent aucun indice sur ce qu'ils sont, à part leur simple mise en forme. L'arrangement irrégulier qu'implique l'état amorphe du verre ne permet aucun acte mimétique et ne peut ainsi renverser la détermination provisoire de l'énonciation en un sens définitif. De cette manière, Hocquard s'applique constamment à signifier la distinction entre le fait de suivre une route et la conviction de suivre la bonne :

Les routes font du bruit. Elles
ne conduisent nulle part. On
partage aussi les concepts. En va-t-il
autrement des chemins.
Regarde les souvenirs comme des
copies [...]
Les routes défilent les ponts
traversent. Il y a des nuages
et des tasses. Ce chemin
est sorti de terre sous les pieds
des bêtes. À présent
c'est une avenue [...]
les déguisements « indiens »
et les gestes « en parlant » pour
indiquer l'ouest (*IV*, p. 53-55, 75)

Même les formes les plus régulières ne sont garantes d'aucune stabilité identitaire. Hocquard parle en ces termes de la sphère, corps à propos duquel il se demande : « où vient-il. Elle résiste de toutes ses forces à la fabulation continue/On va s'en sortir [...]/Détournement/si peu ostentatoire d'une loi/intrinsèque mal connue. » (*IV*, p. 18) Pas plus que l'énoncé n'est une explication d'un fait du monde, l'origine promet un sens par ses répercussions causales. À cet égard, le titre fait, non sans ironie, référence aux expressions du genre « l'invention du téléphone » ou d'un autre appareil technique qui nous ramène à la création et à l'origine de ces appareils, informations qui, si elles sont connues, donnent l'impression de mieux saisir l'appareil en question. Pourtant, le verre

demeure ici une invention dépourvue de référence ou de source historique qui pourrait assurer le sens de son utilité. D'ailleurs, Hocquard assure que « [d]evenir/n'est pas une discipline/et [que] personne n'a jamais cherché/ à connaître le nom/de l'inventeur du verre » (IV, p. 36). Pour lui, « [s]eul/ un improbable sujet/porte la marque exacte/de son nom ». On peut « [v]ivre/ anonyme sans/pour autant vivre/seul » (IV, p. 19). Avoir une pratique relève de l'espace public et toute tentative d'appropriation devient une marque abusive de déterminisme et par conséquent provoque une paralysie de la signification.

Si l'on tient à découvrir une des sources naturelles d'« invention » du verre, il faut se tourner vers la biologie marine qui a identifié les diatomées. Ce sont des algues unicellulaires protégées par une coque de verre qui assure la photosynthèse en laissant passer la lumière. Cette figure marine fait écho à un autre organisme marin que Hocquard évoque dans son livre : la ceinture de Vénus, aussi caractérisée par sa transparence. Dans *L'Invention du verre*, la transparence n'est plus seulement un thème, mais prend la place d'un mode d'énonciation conçu à partir des règles publiques et indéterminées du langage. C'est une technique d'écriture qui par actes de dépôt crée ses propres événements. Loin de vouloir s'éloigner du langage ordinaire, Hocquard se contente de placer en contexte, de juxtaposer des segments du déjà dit mais qui n'appartiennent à personne. C'est, comme il le dit, une « [i]ncitation au copiage/soupçon d'un absolu/ possible du déjà écrit./turbulent et fluide [...] Nuance qui fonde le refus de filiation » (IV, p. 35). Chaque énoncé « devient/un outil pour d'autres » (IV, p. 52). Bien que ces « cut-up » soient à première vue une opération de décontextualisation des énoncés, c'est plutôt l'acte de placement de ces énoncés qui deviendra ici significatif. Inutile à la dynamique du nouveau texte, le contexte initial ne représente qu'un élément causal vide. Le nouveau texte s'organise selon sa propre règle et affiche d'une façon transparente et spécifique sa signification. Cette pratique de l'écart²⁰ ne constitue pas un sens autre, mais est la démonstration d'une écriture

20. Voir Dominique Rabaté, « La fabrique de l'écart. Emmanuel Hocquard, poète-grammairien », www.informaworld.com/ampp/siteindex?request=%2Findex%2F45GE4XUGT745P5XY.pdf - (25 novembre 2007).

et d'une conception de la signification qui n'a pas besoin de point de départ ni d'arrivée pour signifier. Ce qui radicalise la règle spécifique de fonctionnement et la transparence de *L'Invention du verre* est la volonté de produire « un langage sans conjonctions [où] tout arrête de dépendre » (IV, p. 31). Si cet état est inatteignable, Hocquard reste cependant convaincu que « les points de rencontre n'expliquent rien [...] quand il s'agit de mots » (IV, p. 62). Cette disjonction n'évoque aucun manque et « l'assemblage est fait pour tenir le temps qu'il tienne » (IV, p. 38). La seule intention d'Hocquard est en fait que « le verre casse et brille » (IV, p. 40).

La soif mesurée de Francis Ponge. Accumulation et transparence

Tout comme Hocquard, qui selon un principe de tabulation aime mettre à plat les objets les plus hétérogènes, Ponge possède aussi une table sur laquelle, parmi plusieurs objets textuels, se trouve un verre d'eau. Ce verre, qui contient et empêche l'eau de se répandre, convoque, contrairement à Hocquard, le cristal, figure qui évoque l'aspect figé et cumulatif de l'expression. Chaque énoncé serait donc un cristal qui se juxtapose à d'autres et dont l'accumulation ne fait qu'amplifier l'effet de transparence. Écrit entre les années 1920 et 1948, « Le Verre d'eau » est un exemple de l'approche de Ponge qu'on appelle le « texte ouvert », procédé qui permet de recueillir dans un dossier toutes les notes et énoncés à propos d'un objet, qui seront publiés d'une façon presque intégrale. Que Ponge montre ainsi ses ébauches fait dire à Jean-Marie Gleize que l'auteur se dégage de l'idéal de finitude présent dans son premier recueil, *Le Parti pris des choses*. Gleize signale que Ponge

[s]'aperçoit [du] statut utopique (et comme dangereusement mystificateur) de cette inscription. Qu'il en conserve la nostalgie ou le désir (tendant et dynamisant sa pratique), de toute façon il cessera de penser l'écriture comme écrit, produit fini, pour l'agir, comme « analyse en acte »²¹.

21. Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et cie. », 1983, p. 158.

Débutant le dossier, constitué de l'assemblage des notes écrites en 1948, figure la « note première » du « Verre d'eau » écrite 20 ans plus tôt :

De tous les fruits la gelée est aux sources : des incoestibles comme des meilleurs; des gros doux, des petits amers, de ceux encore inaperçus des bouches des chercheurs les plus consciencieux. De tous les fruits et de la cannelle des branches mortes. . .

Ô VERRE D'EAU, source bue de mémoire!

Sinon du souvenir, sinon de la science l'eau pure n'a pas de goût...²²

L'énonciation de ces traces de mémoire et de ces souvenirs constitue la règle ou, comme dirait Ponge, la rhétorique unique de l'objet. Pour Philippe Met, l'écart entre la note première et le reste des notes met l'accent sur un brouillage de la genèse textuelle. Pour lui,

la question de l'origine est investie d'une dialectique complexe de l'exhibition et de l'oblitération. Donné pour lui-même, ce précédent insituable est versé là au dossier du verre d'eau sans vraiment y être incorporé²³.

Met fait aussi remarquer que le manuscrit original et le texte publié ne sont pas tout à fait identiques et que ce dernier « fait apparaître des hiatus, des omissions et des ajouts [...] bref tout un jeu de manipulations et de déplacements qui [...] révèle [...] un important travail de reconstruction et de réorientation du projet²⁴. »

Cette problématique soulève bien des questionnements quant à la validité de la source comme facteur indispensable à la fabrication de sens : Ponge en exploite d'ailleurs deux usages différents. D'une part, il en fait l'amont d'un courant d'eau et, d'autre part, une source historique. À cet égard, Met identifie dans « Le Verre d'eau » deux points d'origine du texte

22. Francis Ponge, « Le Verre d'eau », *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 578. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *VE*.

23. Philippe Met, « Les censures du "Verre d'eau" », *Genesis*, n° 12, janvier 1998, p. 56.

24. *Ibid.*, p. 50.

qui correspondent à deux campagnes d'écriture différentes. L'articulation de ces deux temps d'écriture suggère un mode de fonctionnement en diptyque²⁵ et introduit une coupure qui se projette dans la relation établie entre l'eau et le verre. Pourtant différents, le contenant et le contenu sont, sans être fusionnés, joints par certains points, car « l'eau (qu'il contient) ne change presque rien au verre, et le verre (où elle est) ne change rien à l'eau » (VE, p. 583). Cette tension entre les ressemblances et les différences rompt avec le concept d'unité positive, nie l'homogénéité du traitement de l'objet et permet une dynamique coextensive et changeante entre le fond et la forme. Ponge dit qu'un verre d'eau est un objet dont il « est par définition difficile de dire grand chose [car le boire] interrompt plutôt le discours » (VE, p. 582);

[i]l semble qu'il suffirait de prononcer très fort ou très intensément le mot VERRE en présence de l'objet qu'il désigne pour que, la matière de l'objet violemment secouée par les vibrations de la voix prononçant son nom, l'objet lui-même vole en éclats. (VE, p. 586)

Or, l'interruption, les séparations, les écarts et la multiplicité rivalisent avec l'unité de l'objet. Si la valeur de ce texte ne réside pas dans une entreprise de recouvrement des sources, c'est qu'il s'agit moins de résoudre un état de nostalgie que de faire fi d'une reconstitution linéaire. Ponge écrit :

Le verre d'eau, lui, comment vieillit-il? C'est-à-dire comment pouvons-nous vérifier à la longue ce que nous avons avancé sur son manque de sentiments? Eh bien, nous n'allons pas le vérifier tout à fait. Nous n'allons plus pouvoir à la longue, maintenir notre idée d'une parfaite indifférence, impassibilité. (VE, p. 598)

25. L'édition originale du texte « Le Verre d'eau » présente un dialogue entre deux modes de représentation; le texte de Ponge est accompagné d'une série de lithographies d'Eugène de Kermadec. Dans le texte « E. de Kermadec », Ponge mentionne leur collaboration qui évoque la structure et la poétique du « Verre d'eau » : « nous avons commencé à vivre [...] à travailler à la fois séparément et ensemble [...]. Qu'on entende, ici, le pluriel au sens fort, s'agissant de travaux, de desseins, de destins, de personnes — par rapport à d'autres — relativement singuliers ». (*Œuvres complètes*, t. 2, op. cit., p. 723)

C'est donc la tension entre l'impossible unité et l'articulation hétérogène de l'énonciation qui forme la littéralité et la transparence propres à ce texte; « Le Verre d'eau » est d'abord un objet sans qualité : « [C]'est le symbole du rien, ou du moins, du peu de chose » (VE, p. 592) qui acquiert ses caractéristiques par des procédés d'accumulation et de remplissage. Mais Ponge est convaincu de l'importance de la forme et veut à tout prix éviter les débordements; bien que l'objet soit produit par saut, il ne se définit pas par un éparpillement de ses données qualitatives, mais plutôt par le biais de la mise en forme que lui procure le verre, qui est la « mesure de la capacité des sobres » (VE, p. 578). L'eau doit ainsi trouver un équilibre au niveau de son goût (sur les plans alimentaire et esthétique); un verre d'eau qui a mûri trop longtemps ne peut plus être bu :

Une eau trop fortement oxygénée est antiseptique, mais non potable : elle devient dangereuse à boire. Une certaine mesure en tout est donc utile. Remercions le verre d'eau naturelle de comporter généralement cet équilibre, cette mesure (qui lui vaut d'être savoureux). (VE, p. 600)

Or, cette mesure est primordiale, car Ponge veut que son livre soit « d'un abord rafraîchissant » (*ibid.*). Toutefois, le verre n'est pas une mesure formelle et invariable; en partageant sa transparence avec l'eau, le verre participe à la qualité du liquide. Le verre est plutôt une règle provisoire et relative, qui contribue à l'état spécifique de l'objet :

L'eau du verre est une eau particulière, proche de certaines autres, bien sûr, surtout de l'eau de la carafe, de celle du bol, de l'éprouvette, différente d'elles pourtant, et très éloignée. Cela va sans dire, de celle des fleuves, des cuvettes, des cruches et des brocs de terre; plus éloignée encore de celle des bénitiers.

Et bien entendu, c'est sa différence en tout cas qui m'intéresse. (VE, p. 587)

Si le verre n'est pas une mesure formelle et invariable, c'est avant tout à cause de son manque de qualités. Mais cela ne correspond pas à un défaut; il s'agit plutôt d'une vertu, car un objet sans qualités les admet toutes, virtuellement. C'est de cette façon que Ponge conçoit la transparence du verre d'eau : par une accumulation de données souvent traversées de tensions, qui contribuent au constructivisme et au bonheur d'expression.

Ponge clôt son dossier en donnant une suite de propositions, formant le calligramme d'un verre : « Le Verre d'eau. Il me semble que c'est clair, transparent, limpide? Contenant comme contenu? Ça va? Vi, va, vu? C'est lu?, li la lu?, C'est bi?, c'est ba?, c'est bu? » (VE, p. 611)

Le verre, qu'il soit complètement éclaté ou figé, configure par assemblage la transparence de l'énonciation qui ne révèle rien d'autre que ce qu'elle dit à propos d'objets qui demeurent des référents indéterminés et dont le sens est toujours à refaire; une variété de formes temporelles est ainsi proposée. Les entreprises respectives de Hocquard et de Ponge ne font pas du temps une simple thématique ni un lieu où sont placées des actions diverses qui ne s'organisent et ne se justifient qu'en regard de relations linéaires et de principes de causalité et d'implication. La déliaison grammaticale chez Hocquard ainsi que la représentation et la mise en œuvre de la tension entre contenant et contenu chez Ponge démontrent la remise en question du temps comme principe établi *a priori* et nécessaire de l'expérience. Chez les deux auteurs, le temps relève davantage des divers « jeux de langage » qui le caractérisent et qui s'articulent d'une façon inhérente autant aux autres « jeux de langage » qu'aux multiples formes de vie. Le temps n'y est donc plus un espace énigmatique qu'il faudrait remplir, mais prend plutôt une variété de formes provisoires qu'il n'est nul besoin de définir avant de comprendre ce qui se dit et ce qui se passe. « [L']illusion consisterait/à imaginer que les définitions/échappent à un univers/vitreux. [Or] si rien n'est caché,/avoir une vision du monde/est sans importance » (IV, p. 11), ajoute Hocquard. Il ne resterait donc qu'à perdre et à prendre son temps.

Collection « Figura »

Directeur : **Bertrand Gervais**

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éleine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le Groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, no° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Figura

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire
figura@uqam.ca
<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153
Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires
Case postale 8888
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
H3C 3P8